

αίχμηστον  
μπαρ  
χωμαίχεντ

ΣΥΓΧΡΟ  
ΝΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑ  
ΤΟΓΡΑ  
ΦΟΣ '74

Issues  
atografos 1969-1973"  
ua.gr/angelakis

16 Νοέμβρη 1973 — 16 Νοέμβρη 1974

Έχει συμπληρωθεί πιά χρόνος από την εξέγερση του Πολυτεχνείου. Μαζί με τους φοιτητές, τους εργάτες κι ολόκληρο το λαό τής Αθήνας, οί κινηματογραφιστές ένωμένοι βρέθηκαν εκεί. Δημοσιεύουμε τήν ανακοίνωση πού έβγαλαν τήν Παρασκευή τó βράδυ και άναμεταδόθηκε από τó σταθμό του Πολυτεχνείου.

«Οί κλεισμένοι στό χώρο του Πολυτεχνείου κινηματογραφιστές, ήθοποιοί και τεχνικοί τής τηλεόρασης συμπαραστέκονται και άγωνίζονται στό πλευρό τών ελεύθερων άγωνιζόμενων φοιτητών, τών ελεύθερων άγωνιζόμενων Έλλήνων. Καλούμε σέ γενική άπεργία όλους τους εργαζομένους του χώρου του θεάματος. Έσείς, είδικά, συνάδελφοι τής τηλεόρασης, πού κρατάτε στά χέρια σας τήν ενημέρωση του Έλληνικού λαού, κάνετε άμεση άπεργία.

Συνάδελφοι, όλοι στους δρόμους για τήν άνατροπή τής Δικτατορίας, για τή λαϊκή Κυριαρχία».

Πολυτεχνείο 16.11.73.

Καθη Κυριακή πρωί στις 11

Λειτουργεί στον κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ

ή Δεσφ.η του Διευθυντού Κινηματογράφου.

Είσι τήσιο όση. 15.



Ἡ φροντίδα τοῦ Κράτους γιὰ τὸν «καλὸ ἑλληνικὸ κινηματογράφο» ἔχει τὰ τελευταῖα χρόνια ἀύξηθῆι σὲ βαθμὸ πού νὰ μοιράζει ἀφειδῶς βραβεῖα καὶ χρήματα (μὲ τὴν μορφή τῆς «προστασίας» καὶ τῆς «ἐνίσχυσης») στὸ Φεστιβάλ Θεσ/νίκης ἢ μὲσω τῆς Γενικῆς Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων, γιὰ νὰ «πριμοδοτεῖ» μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὅλες τὶς «ἀξιόλογες προσπάθειες». Αὐτὰ μᾶς διατυμπανίζουν κάθε χρόνο οἱ κρατικοὶ προπαγανδιστές, ἀλλὰ καὶ οἱ δημοσιογράφοι καὶ οἱ «πνευματικοὶ ἄνθρωποι» πού μιά φορά τὸν χρόνο ἀσχολοῦνται εὐκαιρικά, λόγω Φεστιβάλ, μὲ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Ὅμως ἀπὸ τὶς 15 περίπου ταινίες νέων καὶ σχετικὰ ἀνεξάρτητων σκηνοθετῶν πού ἐμφανίστηκαν τὰ τελευταῖα τρία χρόνια στὰ φεστιβάλ, καμιά δὲν ἐξασφάλισε ἀπὸ τὴν προβολή τῆς στοὺς κινηματογράφους οὔτε τὰ ἔσοδα τῆς κόπιας καλὰ-καλὰ. Εἰδικὰ φέτος, ταινίες βραβευμένες καὶ χειροκροτημένες στὸ Φεστιβάλ, οἱ αἰθουσάρχες ἀρνούνται νὰ τὶς προβάλουν στοὺς κινηματογράφους τους, γιὰτὶ δὲ διαθέτουν τὰ ἀπαραίτητα προσόντα (ἔνταξη τῶν ταινιῶν στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα διανομῆς, σκηνές σέξ, κλπ.) ἢ τὶς προβάλλουν σὲ «νεκρὲς» βδομάδες, ὅπως ἔγινε μὲ τὰ *Μέγαρα* πού προβλήθηκαν τὴν τελευταία βδομάδα πρὶν ἀπὸ τὶς ἐκλογές.

Τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι ἀπλό, οὔτε πρόσφατο. Ἀνάγεται σὲ βασικὸ συντελεστὴ τῆς Κρατικῆς Πολιτικῆς στὸν Κινηματογράφο πού χρόνια τώρα, ἀκόμα καὶ στὸ Φεστιβάλ, ἔκανε δ,τι μποροῦσε (μὲ νόμους, κανονισμοὺς, ὑπουργικὲς ἀποφάσεις κλπ.) γιὰ νὰ κρατήσει στὸ περιθώριο τὶς ταινίες αὐτές, καὶ τώρα πού δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ τὶς βραβεύει στὸ Φεστιβάλ, κάνει δ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ τὶς κρατᾷ μακριὰ ἀπὸ τὸ κοινὸ. Προσφέρει στοὺς παραγωγούς ἢ στοὺς σκηνοθέτες αὐτῶν τῶν ταινιῶν τόσα χρήματα, ὅσα πιθανὸν μποροῦν νὰ τοὺς προτρέψουν σὲ μιά νέα παραγωγή πού θάχει τὸ ἴδιο μοιραῖο τέλος: φεστιβάλ Θεσ/νίκης, χειροκροτήματα, βραβεῖα, κριτικές... καὶ μετὰ δεκαπέντε μέρες ἢ δυὸ μῆνες, στὰ ντουλάπια γιὰ πάντα.

Στόχος αὐτῆς τῆς τακτικῆς εἶναι νὰ κρατᾷ τὶς ταινίες αὐτές μακριὰ ἀπὸ τὸ κοινὸ. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε ἐνισχύει οὐσιαστικὰ τόσα χρόνια μέσα ἀπ' ὄλους τοὺς θεσμοὺς τὴν ἐμπορικὴ παραγωγή. Τὸ ἀνάλογο, πάλι, συμβαίνει καὶ μὲ τὴν Τηλεόραση πού μετὰ τὶς τελευταῖες παραρτήσεις, τὴν ἀποδίδει ξανά στοὺς παλιούς παραγωγούς-κατασκευαστές ψευδοπροβλημάτων, δακρύων, ψευτορωϊσμοῦ καὶ μόνιμης ὑπνηλίας.

Ὅμως οἱ νέοι κινηματογραφιστὲς εἶναι τώρα πολλοὶ καὶ καταλαβαίνουν πὼς βασικός τους στόχος πρέπει νὰ εἶναι τὸ κοινὸ. Τὸ πλατὺ κοινὸ, ὄχι μόνον τῶν «αἰθουσῶν τέχνης» (πού κι αὐτὲς κερδίζουν, καὶ παραπάνω ἀπὸ τὶς ἄλλες μάλιστα, προσπαθώντας νὰ μονοπωλήσουν τὴν «τέχνη» πού τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα ἀπορρίπτει) ἀλλὰ καὶ τὸ κοινὸ τῆς συνοικίας, τῆς δεύτερης

### Ἡ «Φροντίδα» τοῦ Κράτους

### Ἡ συνδικαλιστικὴ κίνηση τῶν σπουδαστῶν θεάτρου καὶ κινηματογράφου - Τηλεόρασης

### Ταινίες χωρὶς κοινὸ

### Ταινίες μόνο γιὰ τὸ φεστιβάλ

### Τὸ Προξενεῖο τῆς Ἄννας στὸ Φεστιβάλ Λονδίνου

### Μέτρα πού δὲν χαρίζονται

### Οἱ παραιτήσεις στὸ ΕΙΡΤ

προβολῆς, τῆς ἐπαρχίας. Γι' αὐτὸ πρέπει ὅλοι μαζί νὰ διεκδικήσουν ὄχι μόνον χειροκροτήματα στὸ «Θέατρο Μακεδονικῶν Σπουδῶν», ὄχι ψεύτικη κρατικὴ «προστασία» κι «ἐνίσχυση», ἀλλὰ οὐσιαστικὲς διευκολύνσεις γιὰ νὰ φτάσουν οἱ ταινίες τους στὸν προορισμὸ τους: πλήρης ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸν φόρο τῶν Δημοσίων Θεαμάτων γιὰ τὶς ταινίες πού διακρίνονται στὸ Φεστιβάλ ἢ πού παράγονται καὶ δὲν προβάλλονται στὸ Φεστιβάλ ἀλλὰ κρίνονται ὡς ἀξιόλογες ἀπὸ εἰδικὴ Ἐπιτροπὴ Κινηματογραφιστῶν πού ἐκλέγουν τὰ ἴδια τὰ κινηματογραφικὰ σωματεία. Κι ἀκόμα, νὰ διεκδικήσουν τὴν ὑποχρεωτικὴ προβολὴ στὶς κινηματογραφικὲς αἰθουσὲς σὲ ἐποχὲς πού τὸ κοινὸ πάει σινεμά καὶ ὄχι τὴν τελευταία βδομάδα τῆς χειμερινῆς σαῖζόν, πού διαλέγουν μόνοι τους οἱ αἰθουσάρχες γιὰ τὶς «προστατευόμενες» ταινίες, ἢ τὴν τελευταία βδομάδα τῶν ἐκλογῶν. Τὰ «μέτρα» πού παίρνει τὸ Κράτος εἶναι στὴν οὐσία τους ἄχρηστα καὶ παραπειστικά. Χρειάζονται μέτρα οὐσιαστικὰ πού δὲ χαρίζονται, ἀλλὰ κατακτώνται.

Ἐπιτέλους, στὸν πιὸ παραμελημένο ἀπ' τὴν Πολιτεία τομέα ἐκπαίδευσης στὸν τόπο μας, τῆς θεατρικῆς καὶ κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης, δημιουργοῦνται συνθήκες ἀλλαγῆς. Οἱ σπουδαστὲς συνειδητοποιώντας ὅτι κάθε ἀλλαγὴ, γιὰ νὰ εἶναι φετικὴ, εἶναι ἀνάγκη νὰ προέλθει ἀπὸ τοὺς ἴδιους, διαπιστώνοντας τὰ προβλήματά τους πού ἀπαιτοῦν ἀμεση ἐπίλυση, ἀποφάσισαν τὴ δημιουργία ἐνὸς συλλογικοῦ ὄργανου, ὥστε ἐνωμένοι νὰ μπορέσουν ν' ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴ ριζικὴ ἀλλαγὴ τῆς θεατρικῆς καὶ κινηματογραφικῆς παιδείας, πού διέπεται ἀκόμα ἀπὸ τὴν ἀναχρονιστικὴ νομοθεσία (Ν.Δ. 1715/42). Ἡ τελευταία πανσπουδαστικὴ συγκέντρωσή τους, τὴν Κυριακὴ 1.12.74, στὸ Μικρὸ Θέατρο διαμόρφωσε τὸ πρῶτο μέρος καταστατικοῦ τοῦ συλλόγου πού ἀφορᾷ τοὺς σκοποὺς του. Ἐπίσης οἱ σπουδαστὲς τῆς Κινηματογραφικῆς Σχολῆς Σταυράκου ἰδρύουν σύλλογο σπουδαστῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασης γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰ εἰδικότερα προβλήματα τοῦ κλάδου τους.

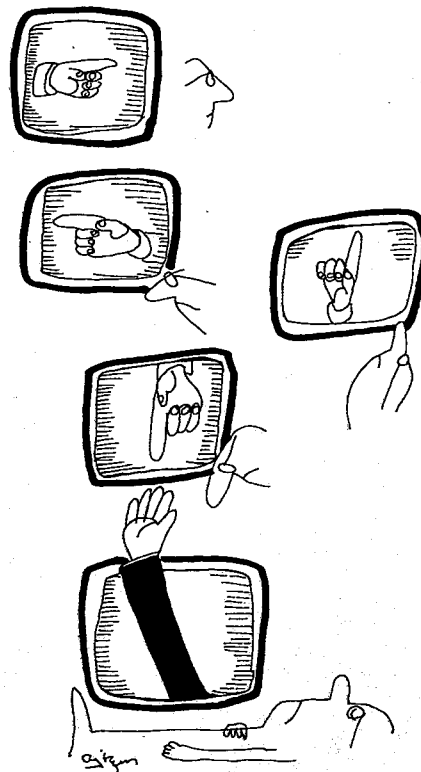
Τὸ «Προξενεῖο τῆς Ἄννας» τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη πού στὸ φετεινὸ Forum τοῦ Βερολίνου ἀπέσπασε τὸ βραβεῖο Κριτικῶν τοῦ Forum, τὸ βραβεῖο τῆς Διεθνoῦς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικοῦ τύπου (FIPRESCI), καὶ τὸ βραβεῖο τῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου τῆς Εὐαγγελικῆς Ἐκκλησίας, πῆρε μέρος στὸ 18ο Φεστιβάλ Ταινιῶν τοῦ Λονδίνου (18.11 - 8.12.1974) ὅπου ἀπέσπασε πολὺ καλὲς κριτικές. Προβολὴ τῆς στὸ Λονδίνο ἔγινε καὶ ἐκτὸς φεστιβάλ. Ἐχεῖ γίνε δὲ γνωστὸ ὅτι θὰ λάβει μέρος καὶ στὸ Φεστιβάλ Βελιγραδίου, Fest'75, τὸν ἐπόμενο Φλεβάρη.

Δώδεκα συνεργάτες τοῦ ΕΙΡΤ καὶ ἄλλοι ἔξι κατόπιν ὑπέβαλαν τὶς παραιτήσεις τους, ὕστερα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ κκ. Χόρν καὶ Μπακογιάννης ἐξωθήθηκαν νὰ παραιτηθοῦν. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς συγκαταλέγονται γνωστοὶ κινηματογραφιστὲς. Τὸ θέμα ἔχει ἤδη προβληθῆι ἀρκετὰ ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες καὶ δὲ χρειάζεται νὰ ἐπεκταθοῦμε σὲ λεπτομέρειες. Ἐδειξε καθαρὰ καὶ ἄμεσα ὅτι καὶ στὴ Ραδιοφωνία μὰ καί, κυρίως, στὴν Τηλεόραση, πού εἶναι σχετικὰ νεότευκτο ἴδρυμα κι ἐπανδρωμένο ἐξαρχῆς μέσα στὴ διάρκεια τῆς δικτατορίας, ἢ πολιτικὴ παρέμβαση ἔπαιξε καθοριστικὸ ρόλο, γιὰ νὰ δώσει τέλος σ' ἕναν ἰδεολογικὸ καὶ οικονομικὸ ἀνταγωνισμὸ πού εἶχε προκληθῆι μέσα του, μὲ τὴ μερικὴ

στελέχωσή του μετά τη μεταπολίτευση από προοδευτικούς και ικανούς ανθρώπους, γνώστες των προβλημάτων που έπρεπε να τους απασχολήσουν, που, απ' ό,τι τουλάχιστον δήλωναν, είχαν στόχο τους να ξεφυγάνουν την Τηλεόραση, τόσο από την πολιτιστική άποψη και από την πολιτική, δηλ. την καθαρά χουντική της λειτουργία.

Με άλλα λόγια, ή κρίση μες τους κόλπους της Τηλεόρασης που εκδηλώθηκε μ' αυτές τις παραιτήσεις την επόμενη των εκλογών, στο πολιτικό επίπεδο δείχνει μια στροφή 180° από το κατά το προεκλογικό στάδιο φιλελεύθερο πρόσωπο της Τηλεόρασης, και στο πολιτιστικό (που άνταντακλά και τα οργανωμένα οικονομικά συμφέροντα που κυριαρχούν μέσα της) μια στροφή 180° από τον αντισοκοταδιστικό αγώνα που άρχιζε και όφειλε να διεξαχθεί σε βάρος των παραγωγών που από το 1968 λυμάνονται την Τηλεόραση, κι έκαναν άνοικτο πόλεμο ενάντια στην παρουσία νέων προσώπων μέσα στο Ίδρυμα.

«Το πρόβλημα έχει κλείσει» δήλωσε ο ύφυπουργός παρά τῷ Πρωθυπουργῷ κ. Λαμπριάς· και, σύμφωνα με τις καταγγελίες του άναπληρωτή γεν. διευθυντή που παραιτήθηκε, το κλείσιμό του σημαίνει όλοσχερή άπόδοση της Τηλεόρασης σ' αυτούς τους ίδιους ανθρώπους που συνεχίζουν να έχουν το μονοπώλιο και τα πόστα της Τηλεόρασης στα χέρια τους. Κι άν, έξάλλου, «το πρόβλημα έκλεισε», εκείνο που έχει καθοριστική σημασία είναι το «πῶς» έκλεισε. Γιατί ο στόχος της κυβερνητικής άπόφασης δέν άποβλέπει μονάχα στην «κομματικοποίηση» της τηλεόρασης, αλλά και σὸν παραμερισμό οποιασδήποτε προσπάθειας για άνανέωση σε ούσιαστική βάση όλων των προγραμμάτων τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ.



## Σύγχρονος Κινηματογράφος '74

Διμηνιαία έκδοση τῆς 'Εταιρείας  
τιμῆ τεύχους δρχ. 50  
Δεκέμβριος '74, ἀριθμὸς τεύχους  
2/3

'Εταιρίας Σύγχρονος Κινηματογράφος

Ἐκδότης: Κλ. Μιτσοτάκη (Ἁγίου Ἰσιδώρου 14-16, τηλ. 637-288). Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Τ. Λυκουρέσης, Κλ. Μιτσοτάκη, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Α. Καρκαγιάννης. Κεντρικὴ διάθεση, Ἀθήνα: «Ὀλλός», Ὑπατίας 5, τηλ. 3224131, Θεσσαλονίκη, Ν. Κολιτσῆς, Τσιμισκῆ 78

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ειδήσεις και Σχόλια	2
Κρατική πολιτική σὸν κινηματογράφο	7
Συζητήσεις με τους σκηνοθέτες τοῦ 15ου φεστιβάλ Θεσ/νίκης	13
Μικροῦ μήκους ταινίες σὸ 15ο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	16
Διεθνὲς φεστιβάλ Θεσ/νίκης	26
Πῆτερ Χουάιτχεντ	34
Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν	42
Ρολλάν Μπάρτ	44
Βιβλιοκριτική	49
Ὁ Θεσμός τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τοῦ Φ. Λαμπρινοῦ	7
Τὸ 15ο φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου	13
Συζήτηση με τὸν Κώστα Φέρρη για τὴν ταινία τοῦ Ἡ Φόνισσα	16
Συζήτηση με τὸν Πάνο Γλυκοφρύδη για τὴν ταινία τοῦ Ἡ Δίκη τῶν Δικαστῶν	26
Συζήτηση με τὸν Δῆμο Θεό για τὴν ταινία τοῦ Κιέριον	34
Μία ἐπιστολή τοῦ σκηνοθέτη τῆς ταινίας τὰ Μέγαρα, Σάκη Μανιάτη	42
Συζήτηση με τὸν Νίκο Παναγιωτόπουλο για τὴν ταινία τοῦ Τὰ χρώματα τῆς Ἴριδος	44
Συζήτηση με τὸν Κώστα Σφήκα για τὴν ταινία τοῦ Μοντέλο	54
Συζήτηση με τὸν Τάκη Χατζόπουλο για τὴν ταινία τοῦ Γάζωρος - Σερῶν	64
Συζήτηση με τὸν Τάσο Ψαρῶ για τὴν ταινία τοῦ Δι' ἀσήμαντον ἀφορμῆν	74
Οἱ μικροῦ μήκους ταινίες σὸ 15ο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	82
13 μικροῦ μήκους ταινίες ἐκτὸς συναγωνισμοῦ	88
Τὸ 3ο Διεθνὲς φεστιβάλ Θεσ/νίκης	96
Κατάσταση Πολιορκίας, Ἡ κατάληψη τοῦ ὄρους Τίγρη με τέχνασμα, Σουήτ Μούβι, Μαῦρος Θεὸς Ξανθὸς Διάβολος, Ἄλλονζανφάν	99
Ρετροσπεκτίβα ἰταλικοῦ κινηματογράφου	105
Ρετροσπεκτίβα λατινοαμερικανικοῦ κινηματογράφου	109
Ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ	112
Παρουσίαση	119
Ἡ Πτώση, Ντάντυ, δύο ταινίες τοῦ Χουάιτχεντ	120
Ὁ Πῆτερ Χουάιτχεντ μιλά με τὸν Σ.Κ. '74	125
Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση (τέλος)	130
Ντιντερό - Μπρέχτ - Ἀϊζενστάιν	140
5	148



ΚΡΑΤΙΚΗ  
ΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΣΤΟΝ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

(2)

Ο θεσμός  
του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Το δεύτερο αυτό τεύχος του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '74 είναι αφιερωμένο, στο μεγαλύτερο του μέρος, όχι σε μία συνολική παρουσίαση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής που πήρε φέτος μέρος στο Φεστιβάλ, αλλά σε μία πρώτη προσπάθεια να καλλιεργηθεί το έδαφος για μία πολύπλευρη και παραγωγική αντιμετώπιση του ελληνικού κινηματογράφου γενικά.

Πήραμε το 15<sup>ο</sup> Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου σαν ευκαιρία για ν' αρχίσει ένας διάλογος. Γιατί σε τούτο το Φεστιβάλ παρουσιάστηκαν πολλές εργασίες που διαγράφουν διάφορες τάσεις, και διάφορες αντιλήψεις γύρω από τον κινηματογράφο στον τόπο μας. Το ίδιο, ίσως, θα μπορούσε κανείς να πει εν μέρει και για τα προηγούμενα Φεστιβάλ, και το γεγονός αυτό πρέπει να οδηγήσει σε μία σφαιρική και συγκροτημένη αντιμετώπιση των νέων τάσεων που τώρα και λίγα χρόνια έχουν αρχίσει να διαφαίνονται μέσα στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή.

Ωστόσο, μία και για να έχει πραγματικά εποικοδομητικά αποτελέσματα μία τέτοια έρευνα, απαιτεί χρόνο και πολύπλευρες αναλύσεις, αφήσαμε, για την πρώτη αυτή φορά, καταμέρος τη μακρόπνοη προσπάθεια να εξετάσουμε τις ταινίες του φετινού Φεστιβάλ απ' όσο γίνεται περισσότερες σκοπιές, όπως επίσης αφήσαμε καταμέρος και την εξαντλητική κριτική ανάλυση της κάθε ταινίας χωριστά: προτιμήσαμε αντί να αναπτύξουμε ένα μονόλογο για την ταινία, να συζητήσουμε με το σκηνοθέτη την κριτική μας στάση απέναντι στη δουλειά του. Μ' αυτό τον τρόπο βάζουμε δυο στόχους: α) να γνωρίσουμε τον προβληματισμό του σκηνοθέτη πάνω στην καλλιτεχνική του πρακτική και β) να τον τοποθετήσουμε σε κριτική στάση απέναντι στο έργο του κι αυτόν τον ίδιο, ώστε να μιλήσει κι αυτός όπως κοινός και κριτικός, από την ίδια τους τη φύση, μπορούν να μιλήσουν.

Μ' αυτή τη μέθοδο δεν σκοπεύουμε να υποκαταστήσουμε την κριτική με συζητήσεις. Άλλος, όμως, είναι ο στόχος μιας κριτικής συζήτησης, κι άλλος ο στόχος μιας κριτικής ανάλυσης. Σήμερα που στον ελληνικό κινηματογράφο εκδηλώνεται μια έντονη ζωτικότητα, κρίνουμε αναγκαία τη γνωριμία με το σκηνοθέτη, το διάλογο μαζί του, την κοινή αναζήτηση. Η κριτική ανάλυση θα ακολουθήσει, αλλά πάνω σ' ένα έδαφος που αυτό το ίδιο θα έχει συζητηθεί.

Επειδή, εξάλλου, τα προβλήματα που απασχολούν σήμερα τον ελληνικό κινηματογράφο, δεν έχουν προβληθεί ακόμα στις διαστάσεις και στο πλάτος που χρειάζονται, ανοίγουμε σ' αυτό το τεύχος τη στήλη *Απόψεις* με πρώτο αντικείμενο αυτή τη φορά τον προβληματικό θεσμό του Φεστιβάλ που τόση συζήτηση χωρά για τη μορφή που πρέπει να πάρει. Οι γνώμες που καταχωρούμε πρώτες διαλέχθηκαν με το κριτήριο ότι αντιπροσωπεύουν τις απόψεις των ανθρώπων που είχαν μία υπεύθυνη θέση σ' αυτό — μέλη των Οργανωτικών και Κριτικών Επιτροπών. Οι απόψεις των κυρίως ενδιαφερομένων, των κινηματογραφιστών, θ' ακολουθήσουν και πρέπει ν' ακουστούν με προσοχή και από υπεύθυνους και από μη

«Τέχνη» και βιομηχανία

Μέλη της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Έταιρείας «Τέχνη» της Θεσσαλονίκης, είχαν εδώ και 15 περίπου χρόνια την ιδέα της δημιουργίας ενός Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο πρόεδρος της Δ.Ε.Θ., στον οποίο γνωστοποιήθηκε η ιδέα και έγινε η πρόταση να αναλάβει την πρωτοβουλία οργάνωσής της, ένθουσαίστηκε, κινήθηκε δραστήρια και στις 20 του Σεπτεμβρίου 1960, την άραία ιδέα της «Τέχνης» μετέφερε σε πραγματικότητα ο ύπουργός Βιομηχανίας<sup>2</sup>, της τότε κυβέρνησης Καραμανλή, εγκαινιάζοντας στο «Ολύμπιον» Θεσσαλονίκης την Α' Έβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου.

Ο υπ. βιομηχανίας κ. Μάρτης όμιλών κατά την σημερινή πανηγυρική έναρξιν του Φεστιβάλ, ετόνισεν ότι η πολιτική της Κυβερνήσεως επί του κινηματογραφικού κλάδου βασίζεται εις την άρχην ότι ο Κινηματογράφος αποτελεί λίαν σημαντική Βιομηχανία και κατά συνέπειαν επιδέχεται ταχυστάτην ανάπτυξιν και προσιδιάζει εις ορισμένας συνθήκας της χώρας. Ως βιομηχανία, ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται υπό τρεις μορφάς:

- 1) ως άμικώς ελληνική παραγωγή
- 2) ως συμπαραγωγή Ελλήνων και ξένων
- 3) ως παραγωγή ξένων εις την Ελλάδα.

Η κυβέρνησις διά σειράς οικονομικών και διοικητικών μέτρων δημιουργεί ήδη τας ευνόικας συνθήκας και προϋποθέσεις, αι όποιαί θα αποτελέσουν το υπόβαθρον διά την ανάπτυξιν της Ελληνικής Κινηματογραφικής Βιομηχανίας.

Στη συνέχεια ο κ. ύπουργός αναφέρθηκε στον αριθμό των απασχολουμένων στην έλλ. κινηματογραφική βιομηχανία (3.000 περίπου το 1960) και στο συνάλλαγμα που εισπράχτηκε από προβολές ελληνικών ταινιών στο έξωτερικό.

«Καταλήγων ο κ. Μάρτης είπε ότι η Ελλάδα, λόγω των θαυμασίων κλιματολογικών συνθηκών έχει την δυνατότητα να καταστή διεθνές κινηματογραφικόν κέντρον.

Ήδη το μεγάλο τραπεζικό ίδρυμα «Εξπορτ - Ίμπορτ Μπάνκ» προτίθεται να διαθέσει 40.000.000 δρχ. για συμπαραγωγή και για στούντιο. Το ποσόν μπορεί να φτάση τα 70.000.000 δρχ.»

Επίσης στα εγκαίνια της Α' Έβδομάδας μίλησε ο γενικός γραμματέας του ύπουργείου Παιδείας κ. Καρμής ο όποιος

1. Στη σειρά των άρθρων για την κρατική πολιτική στο χώρο του Κινηματογράφου που εγκαινιάσαμε στο προηγούμενο τεύχος, με άρθρο για την κινηματογραφική νομοθεσία, δημοσιεύουμε σ' αυτό το τεύχος άρθρο για το θεσμό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

2. Πρόκειται για τον κ. Ν. Μάρτη, ύπουργό Βορ. Ελλάδος στη σημερινή κυβέρνηση Καραμανλή.

αναφέρθηκε στην κινηματογραφική εκμετάλλευση της Χαλκιδικής «της οποίας το φυσικόν περιβάλλον είναι μοναδικόν και παρουσιάζει παραλλήλως μοναδικόν ιστορικόν ενδιαφέρον». Μίλησε και ο ακαδημαϊκός και πρόεδρος της κριτικής επιτροπής κ. Στρατής Μυριβήλης που τόνισε την «σημασία του κινηματογράφου ως προς την πνευματικήν και μορφωτικήν ανάπτυξιν των ευρύτερων λαϊκών μαζών» και πρόσθεσε: «είναι ευχάριστον ότι εσχάτως το κράτος ήσθάνθη την ανάγκην να προστατεύση την ελληνικήν κινηματογραφίαν»<sup>3</sup>.

3. «Βήμα» 21.9.1960.

Από κείνη την στιγμή — των εγκαινίων — η κρατική πολιτική στο χώρο του κινηματογράφου, που μέχρι τότε περιοριζόταν σε διατάξεις για τη φορολογία και τη λογοκρισία, έδειξε ολοφάνερα τις προθέσεις και τον προσανατολισμό της.

Άλλωστε, δεν ήταν δυνατόν να διαφέρει η κρατική πολιτική στο χώρο του κινηματογράφου από τη γενικότερη κρατική πολιτική στο χώρο του πνεύματος και της τέχνης που άρχισε να διαμορφώνει το καραμανλικό κράτος, ιδιαίτερα μετά τις εκλογές του 1958.

Βρισκόμαστε στο 1960 και δεν πρέπει να ξεχνάμε την προσπάθεια που καταβάλλει εκείνη ακριβώς την εποχή, το κράτος της Δεξιάς, για να κρατηθεί με κάθε μέσο στην εξουσία.

Κύριο ιδεολογικό όπλο της κρατικής και παρακρατικής εκστρατείας είναι ο αντικομμουνισμός, και στόχος, όπως όλοι γνωρίζουμε, είναι όχι μονάχα η ιδεολογία και πολιτική πρακτική της αριστεράς, αλλά και η συντηρητική φιλελεύθερη ιδεολογία που εκφράζεται κυρίως από το χώρο του Κέντρου.

Οι έπεμβάσεις που επιχειρεί το αστυνομικό κράτος της Δεξιάς (Καραμανλής - Παλάτι), στο χώρο του πνεύματος και της Τέχνης, διαδέχονται ή μία την άλλη:

- απαγορεύσεις και κατασχέσεις βιβλίων
- απαγορεύσεις θεατρικών παραστάσεων
- απαγορεύσεις κινηματογραφικών ταινιών κ.λ.π.<sup>4</sup>

Δέ μπορούσε, επομένως, η κρατική πολιτική για τον κινηματογράφο να αποτελεί εξαίρεση. Έπρεπε, απαραίτητως, όποιοσδήποτε θεσμός, νόμος, προσπάθεια ή τάση που θα μπορούσε να έχει σχέση με τον κινηματογράφο, να ποδηγετηθεί από το Κράτος, έτσι που να εξυπηρετεί στενά παραταξιακά συμφέροντα, τα ίδια δηλ. συμφέροντα που εξυπηρετούσε, με τη σειρά του, και το κράτος της Δεξιάς, στην προσπάθεια που κατέβαλε για την επιβίωσή του.

Έτσι η κρατική πολιτική στο χώρο του κινηματογράφου που μόλις τότε διαμορφωνόταν, ήταν υποχρεωμένη να στηριχθεί στις δύο κύριες κατευθύνσεις της ήδη διαμορφωμένης πολιτικής στο χώρο του πνεύματος και της τέχνης:

- 1) Ενίσχυση και κατοχύρωση κάθε αντιδραστικού θεσμού και σκοταδιστικής δραστηριότητας
- 2) Αστυνόμευση κάθε απόπειρας για φιλελεύθερη, δημοκρατική, προοδευτική έκφραση και δημιουργία.

Για τον κινηματογράφο, οι κατευθύνσεις αυτές μεταφράζονταν σε:

- 1) ενίσχυση της ελληνικής βιομηχανικής παραγωγής<sup>5</sup> που εξαντλούσε τις ανάγκες της σε πέντε κύριους τίτλους: φουστάνελα, μελόδραμα, φαρσοκωμωδία, μιούζικαλ, και «ρεαλιστικούς», που ήταν ο πρόδρομος του σημερινού πορνό.
- 2) εμπόδια και απαγόρευση με αστυνομικά, διοικητικά, νομοθετικά μέτρα κάθε απόπειρας για τη δημιουργία ταινιών με κοινωνικό και καλλιτεχνικό προβληματισμό πέρα από τα καθιερωμένα πλαίσια της εμπορικής παραγωγής<sup>6</sup>.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα εγκαινιάστηκε στις 20.9.60, από τον υπ. Βιομηχανίας, η Α' Έβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου. Βασικά και χωρίς προετοιμασία, ήταν φυσικό να παρουσιάσει

### Η κρατική παρέμβαση

7. βλ. τη μεγάλη και καταποτιστική ξερευνα του Βασίλη Ραφαηλίδη στην «Επιθεώρηση Τέχνης» τεύχος 104, Αύγουστος 1963, σελ. 230-251.

### Η Β' εβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου

4. Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης» τεύχος 82, Οκτώβριος 1961, σελ. 281, «Το ημερολόγιο διωγμού του πνεύματος 1957-1961».

5. Η κρατική ενίσχυση προς την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία εκφράστηκε με τον τρόπο που αντιμετώπισε το θεσμό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και με την ψήφιση του Ν.Δ. 4208/61 «Περί Μέτρων δια την Ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι» (για το οποίο βλ. «Σύγχρονος Κινηματογράφος '74», τεύχος 1, σελ. 12-21).

6. Τα βασικά κρατικά όπλα γι' αυτά τα εμπόδια και τις απαγορεύσεις ήταν: η νομοθεσία για τον κινηματογράφο, η υψηλή φορολογία, το κατοχυρωμένο από το κράτος σύστημα παραγωγής - διανομής - εκμετάλλευσης των έλλ. ταινιών, η λογοκρισία, ο κανονισμός του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κ.ά.

### Η Α' εβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου

σημαντικές οργανωτικές αδυναμίες<sup>7</sup> που άσχετα από τις επιπτώσεις τους δεν άφηναν καμιά άμφιβολία για τις προθέσεις του Κράτους απέναντι στο θεσμό.

Τοποθέτησε στην κριτική επιτροπή 18 κριτές από τους οποίους μονάχα δύο (2) ήταν κινηματογραφιστές (ένας παραγωγός και ένας εκπρόσωπος των τεχνικών κινηματογράφου) που και αυτοί την τελευταία στιγμή εξαιρέθηκαν με έγγραφο του υπουργείου Βιομηχανίας από τις συνεδριάσεις της Κριτικής Επιτροπής καθώς και από την ψηφοφορία για τα βραβεία. Ανάμεσα στα υπόλοιπα μέλη της κριτικής Επιτροπής, που καμία σχέση δεν είχαν — εκτός από 2-3 κριτικούς — με τον κινηματογράφο, υπήρχαν και τέσσερις (4) εκδότες εφημερίδων (Ν. Μπότσης, Έλένη Βλάχου, Α. Σαββίδη, Γ. Βελλίδης) από τους οποίους μερικοί αυτοτιλοφορήθηκαν κριτικοί κινηματογράφου, για να δικαιολογήσουν καλύτερα τη θέση τους. Χαρακτηριστικό είναι, επίσης, το γεγονός ότι οι γνωστοί παραγωγοί του εμπορικού κυκλώματος δεν είδαν με καθόλου καλό μάτι τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής και απειλούσαν με μπουϊκοτάς και αποχή από τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ, γιατί υποστήριζαν ότι οι υπεράριθμοι κριτικοί του κινηματογράφου που συμμετείχαν στην κριτική επιτροπή, ήταν δυνατόν με την κρίση τους να δυσφημίσουν καλλιτεχνικά τις ταινίες τους και κατά συνέπεια να τις βλάψουν εμπορικά. Στην πραγματικότητα, οι παραγωγοί, εξέβιαζαν το κράτος για να τους εξασφαλίσει στο Φεστιβάλ βραβεία και διακρίσεις, ώστε η συμμετοχή των ταινιών τους σ' αυτό να διαφημιστούν επαρκώς.

Και φυσικά το Κράτος, με «δικαιρτικές παρεμβάσεις» όδηγησε την κριτική επιτροπή στην βράβευση όλων των παραγωγών που συμμετείχαν στο Φεστιβάλ ώστε να εξευμενιστούν όσοι από δυσπιστία δήλωσαν αποχή.

Έτσι ο κρατικός παρεμβατισμός στην πρόχειρη και άνοργα-νωτη Α' Έβδομάδα απέβλεπε στη διάωση του θεσμού και στη μεταστροφή της αντιμετώπισής του από την μεριά των παραγωγών, που δεν καταλάβαιναν ακόμα ότι ο θεσμός του Φεστιβάλ έγινε πρώτα απ' όλα για να εξυπηρετήσει τα δικά τους συμφέροντα, με και τα βιομηχανικά τους προϊόντα αποτελούσαν βασικό συντελεστή στις γενικές κρατικές κατευθύνσεις.

Στις 18 Σεπτέμβρη 1961, εγκαινιάζεται στην Θεσσαλονίκη, αυτή τη φορά από τον πρόεδρο της ΔΕΘ, η Β' Έβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου. Και μία μέρα αργότερα, στις 19 Σεπτέμβρη 1961, η κυβέρνηση Καραμανλή ψηφίζει στην Αθήνα το Ν.Δ. 4208/61 «Περί Μέτρων δια την Ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι».

Η απόφαση του Κράτους να επιβάλει τον έλεγχο του σ' ένα χώρο, που μέχρι τότε λειτουργούσε λίγο ως πολύ ανεξέλεγκτα, είναι οριστική και αμετάκλητη.

Στην προκειμένη περίπτωση η απόφαση αυτή συνδυάζεται με την άνησυχία των μεγάλων γραφείων εισαγωγής - παραγωγής και εκμετάλλευσης ταινιών που γεννιέται από την εμφάνιση πολλών μικρών γραφείων.

Το μονοπώλιο εισπηγείται στο κράτος ένα νομοσχέδιο στα δικά του μέτρα που η κυβέρνηση, κάνοντας τις απαραίτητες τροποποιήσεις για να το προσαρμόσει και στα δικά της μέτρα, το ψηφίζει.

Στο Ν.Δ. 4208/61, υπάρχει ειδικό άρθρο (37) για την καθιέρωση του θεσμού του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Έτσι η Β' Έβδομάδα (1961) ξεκινάει κάτω από το βάρος της κρατικής φροντίδας που δε μπορεί να είναι άσχετη με τον διορισμό, εκείνες τις μέρες, της ύπηρεσιακής (βλ. άνακτορικής) κυβέρνησης Δόβα, που θα προετοιμάσει τις εκλογές Βίας και Νοθείας της 29 Οκτώβρη 1961.

Διερμηνεύοντας το άρθρο 37 του νόμου, τα «άρμοδια» κρατικά όργανα, καταρτίζουν τον πρώτο «κανονισμό» του Φεστιβάλ με τη βοήθεια του οποίου η κυβερνητική πολιτική κατορθώνει να αποκλείσει από τη διοργάνωση ή από τα βραβεία κάθε ταινία που την ενοχλεί πολιτικά.

Ἀξίζει νὰ ἀπαριθμήσουμε ὅλη τὴν κλίμακα τῶν ἐπεμβάσεων ποὺ ἐπιχειρήθηκαν στὸ προκριματικὸ στάδιο καὶ στὴ διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ, γιὰ νὰ δοθεῖ μιὰ πληρέστερη εἰκόνα:

— Ἡ προκριματικὴ ἐπιτροπὴ ἀπορρίπτει δύο ταινίες μικροῦ μήκους. Τὴν ταινία «Ἡ Ζωὴ στὴ Μυτιλήνη» τοῦ Λέοντα Λοΐσιου, γιὰτὶ δείχνει πόσο σκληρὰ βγαίνει τὸ μεροκάματο στὰ κλωστήρια, στὸ ψάρεμα, στὶς ἐλιές. Καὶ τὸ «Σαββατόβραδο» τοῦ Πάνου Παπακωνσταντοπούλου γιὰτὶ κινηματογραφεῖ ἕνα τραγούδι τοῦ Θεοδωράκη καὶ γιὰτὶ δείχνει σὲ κάποιον πλάνο ἕναν ἐργάτη νὰ διαβάζει τὴν «Αὐγὴ». (Ἡ ταινία αὐτὴ δὲν πῆρε στὴ συνέχεια ἄδεια προβολῆς καὶ παραμένει μέχρι σήμερον ἀπαγορευμένη).

Ἐπίσης οἱ δύο αὐτὲς ταινίες ἀπορρίπτονται γιὰτὶ κατὰ τὴν κρίση τῆς ἐπιτροπῆς «δυσφημοῦν τὴν χώραν μας τουριστικῶς» καὶ ὅλοι γνωρίζουμε τὸ πολιτικὸ περιεχόμενον τῆς τουριστικῆς ἐκστρατείας, ποὺ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ εἶχε ἐξαπολύσει ἡ κυβέρνηση Καραμανλῆ.

— Παράλληλα ἡ προκριματικὴ καὶ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ δέχονται ὄλους τοὺς ἐκβιασμοὺς ἀπὸ τὴν μεριὰ τῶν παραγωγῶν μὲ ἐκπρόθεσμες συμμετοχὲς καὶ ἀνακλήσεις τὴν τελευταία στιγμή.

— Τέλος ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ βραβεύει, ὅπως καὶ τὴν προηγούμενη χρονιά, ὅλες τὶς ταινίες, δηλ. ὄλους τοὺς παραγωγούς γιὰ νὰ μὴ μείνει κανεὶς δυσανεκτῆς, μὰ καὶ ἡ δυσπιστία ἀπέναντι στὸ Φεστιβάλ ἐξακολουθοῦσε νὰ ὑπάρχει.

— Βέβαια στὰ βραβεῖα ποὺ δίνει ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ δὲν παραλείπει ἔντεχνα νὰ ξεχάσει τὴν «Συννοικία τὸ Ὄνειρο» ποὺ ἔγινε δεκτὴ στὸ Φεστιβάλ ὕστερα ἀπὸ τὸ θόρυβο ποὺ ξεσήκωσε ἡ ἀπόπειρα τῆς λογοκρισίας νὰ τὴν ἀπαγορεύσει.

— Καὶ τέλος: ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ δίνει τὸ βραβεῖο σκηνοθεσίας ταινίας μικροῦ μήκους σὲ ἕναν ὀπερατέρη γιὰ ἕνα ἀκούσιο ντοκυμανταίρ ποὺ δείχνει τὶς σπηλιές τῆς Μάνης ἀποφεύγοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὴ βράβευση τῆς ταινίας «Ψαράδες καὶ Ψαρέματα» τοῦ Λ. Λοΐσιου γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ποὺ ἡ προκριματικὴ ἐπιτροπὴ ἀπόρριψε τὴ «Ζωὴ στὴ Μυτιλήνη» τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη.

Βλέπουμε, λοιπόν, ὅτι ἐνῶ στὴν Α' ἑβδομάδα ἡ κρατικὴ παρέμβαση εἶχε τὸ βάρος τῆς στήν βιομηχανικὴ πλευρὰ τοῦ ἑλλ. κινηματογράφου, παραβλέποντας τὸν ἐκπολιτιστικὸ του ρόλο, στὴν Β' ἑβδομάδα χρησιμοποιοῦνται στὴν διοργάνωση καὶ διεξαγωγῇ τοῦ Φεστιβάλ ἄμεσα πολιτικὰ κριτήρια, συνδεμένα μὲ τὸ γενικότερο κλίμα τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀποβλέπουν ὄχι μονάχα στὴ στήριξη τῆς ἐμπορικῆς ἢ τῆς ἀνώδυνης πολιτικῆς παραγωγῆς ἀλλὰ καὶ στὸν παραμερισμὸ κάθε ταινίας ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, καὶ ἥδη κατοχυρωμένα ἀπὸ τὸ κράτος, καλούπια τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς.

Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἡ Β' ἑβδομάδα ἀποτελεῖ τὴν οὐσιαστικὴ ἀφετηρία τοῦ θεσμοῦ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν οὐσία τῆς κρατικῆς παρέμβασης καὶ ὡς ἕνα βαθμὸ θὰ λειτουργήσει ὡς μοντέλο γιὰ τὴν παραπέρα διαμόρφωση τοῦ θεσμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Στὸ διάστημα ποὺ μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στὴν Β' καὶ Γ' ἑβδομάδα Ἑλλ. Κινηματογράφου καὶ συγκεκριμένα τὸν Ἰούνιο τοῦ 1962, ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τῆς Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας<sup>10</sup> καὶ μὲ βάση τὶς παραγράφους 4 καὶ 5 τοῦ ἀρθροῦ 37 τοῦ Ν.Δ. 4208/61, ἀποφασίζεται ἀπὸ τοὺς ὑπουργοὺς Βιομηχανίας, Οἰκονομικῶν καὶ Προεδρίας «ἡ ὀργάνωσις κατὰ Σεπτέμβριον ἐκάστου ἔτους ἐπιδείξεως Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ὑπὸ τὸν τίτλον ἑβδομάς Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου πρὸς παραγωγήν τῶν ἐλληνικῶν Κινηματογράφων καὶ πρὸς διάδοσιν τῶν ἐλληνικῶν ταινιών».

Μὲ ἄλλα λόγια, μ' αὐτὴ τὴν ὑπουργικὴ ἀπόφαση καθιερώνεται ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Μὲ τὴν ἀπόφαση αὐτὴ ἡ κρατικὴ παρέμβαση μετατρέπεται γιὰ τὸ Φεστιβάλ σὲ ἕνα ἡ κρατικὴ παρέμβαση.

Γιὰτὶ τὰ ἄρθρα τῆς ὑπουργικῆς ἀποφάσεως τοῦ 1962 περνᾶνε ἀναλλοίωτα στὸν πρῶτον καὶ στοὺς κατοπινούς μέχρι τὸν τελευ-

τογράφου, ἕναν ἐκπρόσωπο τῆς ΠΟΚΕ, ἕνα σκηνοθέτη, ἕναν κριτικὸ καὶ ἕναν ἀκαδημαϊκὸ. Καὶ ἔχει ὡς ἀρμοδιότητες (ποὺ καλύπτονται μὲ 9 ἄρθρα τοῦ νόμου) νὰ χαρακτηρίζει τὶς ταινίες μικροῦ καὶ μεγάλου μήκους, ἑλληνικῆς, ξένες, προστατευόμενες, ἐνισχυόμενες, νὰ ἐπιβάλλει κυρώσεις, νὰ ἐλέγχει τὴν τήρηση τῶν διατάξεων, νὰ κρίνει τὴν ἐφαρμογὴ τῶν διατάξεων κ.λ.π., κ.λ.π. Στὴν πραγματικότητά προκρίεται γιὰ μιὰ ὑπερέπιτροπὴ λογοκρισίας καὶ ἐλέγχου τῶν ταινιῶν, ὅπου πλειοψηφοῦν οἱ κρατικοὶ «ἀρμόδιοι» καὶ ὅπου ἡ εἰσοδος σ' αὐτὴν τῶν ἀντιπροσώπων τοῦ ἐμπορικῶν κυκλώματος δὲν ἦταν παρὰ μιὰ προσπάθεια νὰ περιβληθεῖ μὲ τὸ κύρος τῶν «εἰδικῶν» ἢ ἔκφραση τῆς κρατικῆς πολιτικῆς.

### Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

ταῖο «Κανονισμοῦ» τοῦ Φεστιβάλ χωρὶς νὰ ἀλλάξουν οὐσιαστικὰ ἀπὸ καμία κυβέρνηση, καθεστῶς ἢ κρατικὸ φορέα.

Ἔτσι ποὺ ἡ ἀντίληψη τοῦ σκοταδιστικοῦ καραμανλικοῦ καθεστῶτος τοῦ 1961, μὲ βάση τὴν ὁποία δημιουργήθηκε ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ καὶ οἱ «Κανονισμοί» του, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ ἀφετηρία στὴν ὁποία πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε γιὰ νὰ βροῦμε τὶς «ρίζες» τοῦ θεσμοῦ. Εἶναι τὸ καθεστῶς τοῦ θεσμοῦ ποὺ ἔμεινε ἀπὸ τότε ἀναλλοίωτο καὶ ποὺ ὑπάρχει καὶ σήμερον. Ἄλλωστε γι' αὐτὸ σταθίσαμε λεπτομερέστερα στὶς δύο πρώτες ἐβδομάδες τοῦ Φεστιβάλ, πρὶν περάσουμε στὸν «Κανονισμό». Παρακάτω, ἀναφερόμενοι στὰ ἄρθρα τοῦ «Κανονισμοῦ», κάνουμε ταυτόχρονα ἀναφορά καὶ στὰ ἄρθρα τῆς ὑπουργικῆς ἀπόφασης ποὺ γιὰ λόγους χώρου δὲν χρειάζεται νὰ ἐπαναλάβουμε.

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

8. Ἡ Φίνος Φιλμ ἀπέσυρε τὴν τελευταία στιγμή ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ τὴν ταινία «Κατήφορος» καὶ ἡ ταινία «Ἀλλοίμονο στοὺς νέους» πῆρε μέρος χωρὶς νὰ τὴν δοῦν τὰ μέλη τῆς προκριματικῆς ἐπιτροπῆς, γιὰτὶ ἡ ἐπεξεργασία τῆς τέλειωσε ἀφοῦ εἶχε ἀρχίσει τὸ Φεστιβάλ.

9. Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ δὲν ἀπένευε βραβεῖο σεναρίου, γιὰ νὰ μὴν βραβεύσει τὴν «Συννοικία τὸ Ὄνειρο», οὔτε ἔδωσε τὸ βραβεῖο μουσικῆς στὸ Μίκη Θεοδωράκη καὶ τὸ Α' ἀνδρικοῦ ρόλου στὸν Ἀλ. Ἀλεξανδράκη γιὰ τὴν ἴδια ταινία, γιὰ νὰ τὸ δώσει γιὰ δευτέρη συνεχῆ χρονιά στὸν Δ. Χόρν.

### Ἐπιτροπὴ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

10. Ἡ Γνωμοδοτικὴ ἐπιτροπὴ ποὺ συστήθηκε τὸν Γενάρη τοῦ 1962 βᾶσει ἀποφάσεως τοῦ ὑπουργοῦ Βιομηχανίας καὶ σύμφωνα μὲ τὰ ἄρθρα 3 καὶ 4 τοῦ Ν.Δ. 4208/61, ἀπαρτίζεται ἀπὸ 7 κρατικούς ὑπαλλήλους, δύο παραγωγικούς κινηματο-

10Α. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ «Κανονισμὸς» τοῦ Φεστιβάλ εἶναι ἀντιγραφή ἀπὸ τὸν κανονισμὸ τοῦ Φεστιβάλ τῶν Κανῶν, ἔστω καὶ ἂν ἰσχύει, δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς ἀφορᾷ γιὰτὶ ἕνας κανονισμὸς κρίνεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενό του, ἀπὸ τοὺς σκοπούς, τοὺς ὁποίους ἐξυπηρετεῖ, καὶ τὰ ἀποτελέσματα ποὺ ἀποφέρει ἢ πρακτικὴ ἐφαρμογὴ του. Ἄλλωστε καὶ τὸ Φεστιβάλ τῶν Κανῶν δὲν φημίζεται γιὰ τὴν προοδευτικότητά του, ἔτσι ποὺ ἡ ἀντίδραση πρὸς τὸν «Κανονισμό» του ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν γάλλων κινηματογραφιστῶν, νὰ δημιουργήσει στὶς Κάννες τὸ ἀντι-φεστιβάλ ποὺ ἔγινε γνωστὸ μὲ τὴν ἐπωνυμία «Τὸ Δεκαπενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν».

11. Πρόκειται γιὰ τὸν κ. Νίκο Ἀρβανίτη ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 1962 «ἀσκει χρεὴ γραμματέως» στὶς περισσότερες διοργανώσεις τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

ποίησης των κρατικών επεμβάσεων στις αποφάσεις και κρίσεις των δύο επιτροπών.

— Συμμετοχή, άνευ ψήφου, στις επιτροπές, κυβερνητικού επιτρόπου «οστις αρμοδιότητας έχει τὰς ὑπὸ τῶν κειμένων διατάξεων προβλεπομένας, ὡς καὶ τὴν ἐπίλυσιν παντὸς ζητήματος, ὅπερ ἤθελε προκύψει»<sup>12</sup> (ἄρθρο 8).

Ὁ εὐνοχισμὸς τοῦ ρόλου καὶ τῆς λειτουργίας τῶν διορισμένων επιτροπῶν εἶναι φανερός. Ὅχι μόνον «γραμματέας» ἀλλὰ καὶ «κυβερνητικὸς ἐπίτροπος» μετὰ τὴν εἰρωνικὴν προσαύξηση «άνευ ψήφου» ποὺ θάχει, ὡστόσο, σὺν μοναδικῇ ἀποστολῇ τὸν ἐπιτηρεασμὸ τῆς ἐπιτηγορίας τῶν κριτῶν πρὸς τὴν κατεύθυνση τῶν κρατικῶν ἀπαιτήσεων. Γιατί, μετὰ ποιὰ λογικὴ, τὰ μέλη τῶν επιτροπῶν δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ διαβάσουν καὶ νὰ ἐφαρμόσουν τὶς διατάξεις τοῦ κανονισμοῦ *χωρὶς κυβερνητικὸ ἐπιστάτη* ἢ ἀκόμα νὰ ἀποφασίσουν μετὰ δική τους εὐθύνη γιὰ «πᾶν ζήτημα, ὅπερ ἤθελε προκύψει»;...

— Τὰ ποσὰ τῶν χρηματικῶν βραβείων, ἢ διανομή τους καὶ τὸ κοινὸ ἐνίσχυσης τοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ, καθορίζονται ἀπὸ τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Δ.Ε.Θ καὶ ἀπὸ τὸν ὑπ. Βιομηχανίας. (ἄρθρο 10 § 3,6)<sup>13</sup>

Ἡ ἀοριστία τοῦ παραπάνω ἄρθρου, ὅχι μόνον ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ Δ.Σ. τῆς ΔΕΘ καὶ τὸν ὑπουργὸ Βιομηχανίας νὰ καθορίζει κάθε φορὰ τὸ χρηματικὸ ποσὸ τῶν βραβείων (ἔτσι ποὺ κάθε ἀνεξάρτητος παραγωγὸς ἢ σκηνοθέτης νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ὑπολογίσει σοβαρὰ στὰ χρήματα αὐτὰ), ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο διανομῆς του, ὥστε νὰ διαιωνίζεται ὁ ἀνταγωνιστικὸς χαρακτήρας τοῦ Φεστιβάλ καὶ νὰ μετατρέπονται οἱ συμμετέχοντες σὲ θανάσιμους ἀνταγωνιστὲς πρὸς «τὰ πηγαίνον πάνω ἐνωμένοι καὶ νὰ γυρνᾶνε χωρισμένοι».<sup>14</sup> Αὐτὸ εἰδικὰ τὸ τελευταῖο ἄρθρο τοῦ «Κανονισμοῦ» δείχνει καὶ τὸ μέτρο τῆς «φροντίδας» τοῦ Κράτους γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι στὰ 14 χρόνια ποὺ λειτουργεῖ ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ, τὸ Κράτος, μετὰ τὰ χρηματικὰ βραβεῖα, ἐνίσχυσε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὴν ὀργανωμένη ἐμπορικὴ παραγωγὴ προσφέροντάς της κάθε χρονιά τὰ βραβεῖα «ἀριστερῆς παραγωγῆς» καὶ «καλύτερης καλλιτεχνικῆς ταινίας»<sup>15</sup>.

Καὶ στὴ συνέχεια χρησιμοποίησε τὰ βραβεῖα ὅχι γιὰ νὰ «ἐπιβραβεύσει τὶς καλλιτεχνικὲς προσπάθειες», ἀλλὰ γιὰ νὰ διασπᾶσει καὶ νὰ δημιουργήσει ἀνταγωνιστικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς νέους καὶ λιγότερο ἐξαρτημένους ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα κινηματογραφιστῆς.

Εἰδικὰ γι' αὐτὸν τὸν τελευταῖο λόγο καὶ γιὰ ὄσους ἀναφέρουμε παραπάνω, ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ πρέπει ἴσως νὰ διατηρηθεῖ ὅμως ἢ λειτουργία του ὀπωσδήποτε νὰ ἀλλάξει. Αὐτὴ τὴ στιγμή θὰ εἶναι πρόωρο νὰ προτείνει κανεὶς μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο ποιὰ ἀκριβῶς μορφή θὰ πρέπει νὰ πάρει ὁ θεσμὸς αὐτὸς στὸ μέλλον.

Διάφορες προτάσεις ἔχουν διατυπωθεῖ κατὰ καιροὺς, ἰδιαίτερα στὸ φετεινὸ Φεστιβάλ ὅπου ὁ τρόπος ποὺ λειτουργεῖ ὁ θεσμὸς μέχρι σήμερα ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἢ χρησιμότητά του ἀμφισβητήθηκαν, ὅσο ποτὲ ἄλλοτε, καὶ ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστῆς, καὶ ἀπὸ τὸν Τύπο, καὶ ἀπὸ τὸ κοινὸ. Εἰδικὲς προτάσεις διατυπώθηκαν, ἐπίσης, στὰ πλαίσια τοῦ Συνεδρίου ποὺ ὀργάνωσε, παράλληλα μετὰ τὸ Φεστιβάλ, ἡ Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν Κινηματογράφου Τηλεοράσεως. Νομίζουμε ὅτι, τώρα πιά, τὸ πρόβλημα βρῖσκεται στὰ χεῖρα τῶν κινηματογραφιστῶν καὶ εἰδικότερα στὰ ἐκλεγμένα ὄργανα τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων ποὺ ὀφείλουν νὰ συγκεντρώσουν ὄλες αὐτὲς τὶς προτάσεις (ποὺ ἔγιναν ἢ ποὺ θὰ γίνουν στὸ ἄμεσο μέλλον), νὰ τὶς ἐπεξεργαστοῦν, νὰ τὶς διατυπώσουν καὶ καὶ νὰ ἐπιβάλλουν, μετὰ ὅποιο τρόπο κρίνουν καλύτερο οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστῆς, τὴν ἀλλαγὴ καὶ λειτουργία του, ἔτσι ποὺ νὰ ὑπηρετεῖ πραγματικὰ τὸν γήσιο ἑλληνικὸ κινηματογράφο.

Φῶτος Λαμπρινός.

12. Τὴ θέση τοῦ κυβερνητικοῦ επιτρόπου καταλαμβάνει τὸ 1966 καὶ τὸ 1967 ὁ κ. Ἀρβανίτης, δταν πλέον δὲν «ἀσκει χρέη γραμματέως».

13. Τὸ 1962, μετὰ τὴν ὑπουργικὴ ἀπόφαση, τὸ Φεστιβάλ τίθεται ὑπὸ τὴν αἰγίδα πέντε ὑπουργείων ὅπου κατέχει ἐνισχυμένη ἐξουσία τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας. Τὸ γεγονός αὐτὸ δημιουργεῖ τὶς ἀπαραίτητες προστριβὲς μετὰ ἄλλα ὑπουργεῖα καὶ κυρίως μετὰ τὸ ὑπουργεῖο Προεδρίας (ἢ ἀλλοιῶτα τὴν Γεν. Γραμματεία Τύπου καὶ Πληροφοριῶν) ὅσα τὴ εἶναι ὑπεύθυνο γιὰ τὴ λογοκρισία.

Αὐτὲς οἱ προστριβὲς ἐξέσπασαν σὲ ἀνοικτὴ σύγκρουση τὸ 1968, μετὰ ἀποτέλεσμα νὰ τεθεῖ τὸ Φεστιβάλ ὑπὸ τὴν αἰγίδα μόνο τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας (μετὰ ὑπουργὸ τότε τὸν ἀδελφὸ τοῦ δικτάτορα Παπαδόπουλου) γιὰ πέντε χρόνια, μέχρι τὸ 1972.

Ἀπὸ τὸ 1973, καὶ μετὰ τὴν ψήφιση τοῦ Ν.Δ. 58/73 «Περὶ μέτρων πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς Κινηματογραφικῆς Βιομηχανίας», τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας πετυχαίνει νὰ ἐπαναποκτήσει τὸν ἔλεγχον πᾶνω στὸ Φεστιβάλ, τὸν ὅποιον διατήρησε καὶ στὴ φετεινὴ διοργάνωση.

Ἐκφραση τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη. Ἀπὸ τὴν ἐπιφυλλίδα τοῦ Κωστή Σκαλιέρα «Ἀναμετρήσεις καὶ Προοπτικὲς». «Βῆμα» 3.10.1974.

14. Ἐκφραση τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη. Ἀπὸ τὴν ἐπιφυλλίδα τοῦ Κωστή Σκαλιέρα «Ἀναμετρήσεις καὶ Προοπτικὲς». «Βῆμα» 3.10.1974.

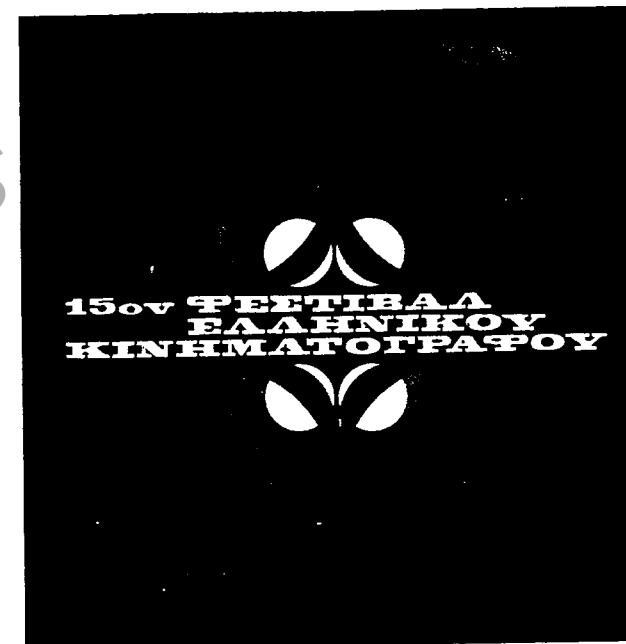
15. Ἀπὸ τὸ 1962 ποὺ θεσπίστηκε τὸ βραβεῖο «καλύτερας καλλιτεχνικῆς ταινίας» καὶ ἀπὸ τὸ 1967 τὸ βραβεῖο «ἀριστερῆς παραγωγῆς», δηλαδή σὲ διάστημα 12 χρόνων, τὰ βραβεῖα αὐτὰ τὰ ἔχουν μοιραστεῖ ὁ Φίνος μετὰ τὸν Γκέιμς Πάρις (4 ὁ καθένας). Ἔτσι τὸ ποσοστὸ ποὺ ἀντιπροσωπεύουν αὐτὰ εἰδικὰ τὰ βραβεῖα, εἶναι πολὺ μεγαλύτερο ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἔχει δοθεῖ μετὰ ἐπιμέρους βραβεῖα σὲ ἀνεξάρτητους σκηνοθέτες ἢ μετὰ ἑνα-δύο μεγάλα βραβεῖα σὲ ἀνεξάρτητη παραγωγή.

### Ἡ προοπτικὴ τοῦ θεσμοῦ

### Οἱ ἀντιφάσεις ἑνὸς θεσμοῦ

Τὸ 15<sup>ο</sup> φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἀποτελεῖ ἕνα ὁρόσημο, τόσο γιὰ τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο στὸ σύνολό του, ὅσο καὶ, κυρίως, γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἴδιου τοῦ θεσμοῦ. Δεκαπέντε ὁλόκληρα χρόνια, τὸ φεστιβάλ Θεσ/νίκης κινιόταν κάτω ἀπὸ μιὰ ξεκάθαρη ἀντίφαση. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ἀποτελοῦσε τὸ βῆμα κάθε νέας τάσης στὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο (πράγμα ποὺ τοῦ προσέδιδε τὸ χαρακτῆρα τοῦ καλλιτεχνικοῦ φεστιβάλ), καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη λειτουργοῦσε μετὰ βάση κανονισμοὺς καὶ κριτήρια τέτοια ποὺ, οἰκονομικὰ, προωθοῦσαν πέρα γιὰ πέρα τὴν ὀργανωμένη ἐμπορικὴ παραγωγή (πράγμα ποὺ τοῦ ἔδινε τὴ δομὴ καὶ λειτουργία τοῦ ἐμπορικοῦ φεστιβάλ).

Στὸ 15<sup>ο</sup> φεστιβάλ, ἡ ἀντίθεση αὐτὴ ἔφτασε στὸ πιὸ ὀξὺ τῆς σημείο: τίναξε στὸν ἀέρα τὸν θεσμὸ τοῦ, ἐπὶ 15 χρόνια ἀντιφατικοῦ ἀλλ' ἐξισορροπούμενου, φεστιβάλ. Δὲν εἶναι τυχαῖο ποὺ τὰ τελευταῖα χρόνια, καὶ κυρίως τὰ δύο τελευταῖα, ἡ ἰσορροπία του ἀρχίζει ν' ἀνατρέπεται γιὰ λόγους ἐξωφεστιβαλικούς, δηλ. γιὰ λόγους ποὺ ἔχουν σχέση μετὰ τὶς ἀλλαγὲς ποὺ συμβαίνουν σ' ὁλόκληρη τὴν



Ελληνική παραγωγή. Η έμπορική παραγωγή χάνει τελείως το έδαφος στην έπιλογή των διαγωνιζόμενων ταινιών, ενώ ο «άνεξάρτητος» λεγόμενος κινηματογράφος κυριαρχεί πέρα για πέρα. Μιά κυριαρχία που άντανακλάται στους συνολικούς αριθμούς των ταινιών που συμμετέχουν από την πλευρά του «άνεξάρτητου» και από την πλευρά του έμπορικού κινηματογράφου<sup>1</sup>. Αυτό όμως δε σημαίνει πως αυτή ή κυριαρχία άντανακλάται και στο επίπεδο της λειτουργίας του φεστιβάλ. Γιατί, τότε, αυτό θα σήμαινε ότι ολόκληρος ο θεσμός θα είχε μετασημασθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ικανός να προωθήσει πραγματικά τον «άνεξάρτητο» αυτό κινηματογράφο. Που σημαίνει ότι θα άλλαξαν ριζικά τα κριτήρια για το τί είναι μια «καλή ταινία», τί είναι μια «καλή παραγωγή», μά κυρίως για το αν και πως μπορεί να βραβευτεί ένα καλλιτεχνικό προϊόν μέσα από τον συναγωνισμό του με άλλα καλλιτεχνικά προϊόντα.

Ειδικά, στο φετινό φεστιβάλ του 1974, από τις 8 συνολικά ταινίες που διαγωνίζονταν, οι 7 ανήκαν στη λεγόμενη «άνεξάρτητη» παραγωγή, και όλοι άνεξαιρέτως οι σκηνοθέτες αυτών των ταινιών ήταν και «πρωτοεμφανιζόμενοι» (σύμφωνα με μια διάκριση που τηρεί ο ίδιος ο κανονισμός του φεστιβάλ, με βάση τον όποιο μπαίνει σ' έφαρμογή ένας μερικότερος από τον γενικό καλλιτεχνικό διαγωνισμό, απ' τη στιγμή που απονέμεται βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας νέου σκηνοθέτη). Έχουμε, λοιπόν, απ' τη μια μεριά τη λειτουργία του φεστιβάλ, που προβλέποντας 1) βραβείο παραγωγής, 2) βραβείο σκηνοθεσίας, 3) βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας, 4) βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, 5) βραβείο σεναρίου, 6) μουσικής, 7) φωτογραφίας και, μετά, τα βραβεία α' και β' άντρικού γυναικείου ρόλου, στενεύει τα όρια του συναγωνισμού και δημιουργεί διάφορα σκαλοπάτια στην ιεράρχηση των καλλιτεχνικών προϊόντων. Ένώ, από την άλλη μεριά παρουσιάζονται για πρώτη φορά τόσες πολλές αξιόλογες ταινίες, που όχι μόνο δεν μπορούν να κλιμακωθούν σύμφωνα με την αυστηρότατη ιεραρχία των βραβεύσεων — γιατί βέβαια άλλο σημαίνει να πάρει βραβείο παραγωγής, και άλλο να πάρει βραβείο έρμηνείας ή φωτογραφίας — τόσο τα ποσά είναι άνισα, όσο και ο αποδέκτης αυτών των χρημάτων δεν είναι το ίδιο πρόσωπο — άλλ' έπιπλέον, όντας όλες άνεξαιρέτως «καλλιτεχνικές», δύσκολα μπορούν να άναμετρηθούν στο βαθμό άνταγωνιστικότητας που απαιτεί το φεστιβάλ.

Τα δεδομένα αυτά κι οι περιοριστικές διατάξεις του κανονισμού ήταν λίγο-πολύ γνωστά την έποχή που διοργανώνονταν το 15<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσ/νίκης. Είχαν γίνει μάλιστα και ύπομνηματα στο Ύπουργείο Βιομηχανίας, και δημοσιεύματα είχαν δοθεί στον Τύπο, και οι συζητήσεις στους κινηματογραφικούς κύκλους είχαν προχωρήσει — εν όψει δημιουργίας κινηματογραφικού σωματείου — όσον άφορά το πρόβλημα της οργάνωσης και τους τρόπους λειτουργίας του 15<sup>ου</sup> Φεστιβάλ.

Όσο, ή γραφειοκρατία που δεσπόζει στην οργάνωση του Φεστιβάλ, ή μυστικότητα κι ή βιασύνη, που κυριαρχήσε γι' άλλη μια φορά και φέτος, και, σύμφωνα με την καταγγελία του άργότερα παραιτηθέντος μέλους της Ύργανωτικής έπιτροπής κ. Κρουωνά ή «πλημμελής έφαρμογή των αποφάσεων της Ο.Ε. υπό των όργανων της

## Η θέση των «άνεξάρτητων» κινηματογραφιστών

1. Ήδη το 1973, στο 14<sup>ο</sup> φεστιβάλ, έχουμε 6 «άνεξάρτητες» παραγωγές: "Ασπρο-Μαύρο, Ίωάννης ο Βίαιος, Κρανίου Τόπος, Λάβετε Θέσεις, Μεγάλος Έρωτικός, Ο Έπισκέπτης, στο σύνολο των 10 διαγωνιζόμενων ταινιών. Τις λέμε «άνεξάρτητες» όλες, χωρίς να ξετάζουμε εδώ το βαθμό της άνεξαρτησίας της καθέμιας τους σε σχέση με το κύκλωμα παραγωγής - διανομής - έκμετάλλευσης, και σε σχέση με τις ιδεολογικο-αίσθητικές άρχές που αυτό καθορίζει.

## δομή και ρόλος του φεστιβάλ

### Τα βραβεία

- Το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας μεγάλου μήκους στους παραγωγούς ταινιών: «Κιέριον», Γ. Παπαλιό και Δ. Θεό και «Μοντέλο» Γ. Παπαλιό — Άννα Σφήκα — Σύνγχρονο Κινηματογράφο». Χρηματικό έπαθλο: 300.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους άριότερης παραγωγής στους παραγωγούς των ταινιών: «Μέγαρα», Γ. Τσεμπερόπουλο και «Γάζωρος — Σερώων» ΣΙΝΕΤΙΚ Α. Παλαστοθάδιου και ΣΙΑ Ο.Ε. Χρηματικό έπαθλο 200.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους στον σκηνοθέτη της ταινίας «Φόνισσα» Κ. Φέρεη. Χρηματικό έπαθλο 60.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης έρμηνείας άνδρικού ρόλου ταινίας μεγάλου μήκους απονέμεται στον ήθοποιό Μ. Μπογιαρίδη για τον ρόλο του στην ταινία «Δι' άσημαντον άφορμήν». Χρηματικό έπαθλο 30.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης έρμηνείας πρώτου γυναικείου ρόλου ταινίας μεγάλου μήκους απονέμεται στην ήθοποιό Μ. Άλκαίου για τον ρόλο της στην ταινία «Φόνισσα». Χρηματικό έπαθλο 30.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης φωτογραφίας ταινίας μεγάλου μήκους απονέμεται στον διευθυντή της φωτογραφίας Νικόλαο Καβουκίδη για την φωτογραφία στην ταινία «Χρώματα της Ίριδος». Χρηματικό έπαθλο 30.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης μουσικής ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.
  - Βραβείο καλύτερου σεναρίου ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.
- Επίσης ή Έπιτροπή άπένειμε τις παρακάτω τρεις τιμητικές διακρίσεις:
- Στο ήθοποιό Άνέστη Βλάχο, πρωταγωνιστή της ταινίας «Κιέριον» για το σύνολο της εργασίας του στον έλληνικό κινηματογράφο. Χρηματικό έπαθλο 50.000 δρχ.
  - Στον μακιγιέρ Στ. Κελεσιόδη της ταινίας «Η δική δικαστών» για το σύνολο της εργασίας του στον έλληνικό κινηματογράφο. Χρηματικό έπαθλο 50.000 δρχ.
  - Βραβείο καλύτερης έρμηνείας άνδρικού ρόλου πλην πρωταγωνιστού ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.
  - Το βραβείο καλύτερης έρμηνείας γυναικείου ρόλου πλην πρωταγωνιστριας ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.
  - Το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους πρώτου έργου νέου σκηνοθέτη άπενεμήθη στον σκηνοθέτη Δ. Θεό για την ταινία «Κιέριον». Χρηματικό έπαθλο 40.000 δρχ.

## ή άντιδραστική γραφειοκρατία - έξουσία στο φεστιβάλ

Γραμματείας του Φεστιβάλ» (που σε τίποτα βασικό δεν άλλαξε ή σύνθεσή της από τις χουντικές) κι ή άπονη πίεση από τη μεριά των κινηματογραφιστών, άποτελούσαν προϋποθέσεις κάθε άλλο παρά στέρεες, για να μπορέσει να στηριχτεί πάνω τους ένα φεστιβάλ άλλαγής, που θα ρύθμιζε τη λειτουργία του σύμφωνα με τις συγκεκριμένες απαιτήσεις της νέας κατάστασης. Ούτε καν το άπλο θέμα των προσκλήσεων δε διευθετήθηκε, μα ούτε κι ή επέμβαση της άστυνομίας στο Μέγαρο Μακεδονικών Σπουδών — αυτό το τόσο συνηθισμένο φαινόμενο στα δικτατορικά φεστιβάλ, να χρησιμοποιείται ο άστυνομικός μηχανισμός για την προάσπιση των συμφερόντων του κατεστημένου του κινηματογράφου — άποράτηκε. Όπως και δεν έγινε καμιά προσπάθεια να παρουσιαστεί το πρόγραμμα των εκτός συναγωνισμού ταινιών μικρού μήκους με τη σοβαρότητα που του άξιζε.

Πάντως, άν για την Ύργανωτική Έπιτροπή ίσχύει ότι δεν μπόρεσε ν' άνταποκριθεί στις απαιτήσεις τόσο των σκηνοθετών όσο και του κοινού, για την Κριτική Έπιτροπή, την άλλη καθοριστική βαθμίδα του φεστιβάλ, όπως έχει μέχρι σήμερα, ίσχύει το ότι δε στάθηκε ικανή να άνταποκριθεί σε μια καινούργια κατάσταση: την κατάσταση που όριζε ή άπαιτήση των ίδιων των σκηνοθετών να έξαλειφθεί ο άνταγωνιστικός χαρακτήρας του φεστιβάλ. Είπώθηκε πως ο κανονισμός του φεστιβάλ ήταν δεσμευτικός και ότι ή Κριτική Έπιτροπή δε μπόρουσε να κάνει έλλογα. Όμως... πριν από την αναγγελία των βραβείων άνακοίνωσε «Η κριτική έπιτροπή προσάτησε να εκφράσει, παρά τις δεσμεύσεις του κανονισμού, όσο μπόρουσε συνεπέστερα και πλάιύτερα τις άπόψεις της για τις διαγωνιζόμενες ταινίες. Θεωρεί λόγω χάρη πως ο χαρακτήρισμός της άριότερης παραγωγής δεν άνταποκριθεί πιά στην έννοια που της άπέδιδαν ως τώρα και πως οι συνακόλουθες διακρίσεις πρέπει να ύπακούουν σε ουσιαστικά κριτήρια». Με αυτή της την άνακοίνωση άναγνώριζε δημόσια τις μεταβολές που έχουν επέλθει στον έλληνικό κινηματογράφο, άναγνώριζε την άναγνωριστικότητα του κανονισμού του φεστιβάλ. Έκει, λοιπόν, που θα περίμενε κανείς απ' αυτήν να προβεί στις ένεργειες που θα περιόριζαν, άν όχι θα καταργούσαν, τον άνταγωνισμό, και κατά συνέπεια τον άποκλεισμό όρισμένων ταινιών από τα πλεονεκτήματα που έχει για την κυκλοφορία τους το γεγονός της βραβεύσεως, ή Κριτική Έπιτροπή α) απ' τη μια, δεν άπένειμε τέσσερα βραβεία, (μουσικής, σεναρίου, δύο έρμηνείας, ενώ ήπληρχον άντικείμενα βραβεία), β) δεν έκανε τη διανομή των βραβείων με τρόπο που να ένισχύει άνάλογα όλες τις ταινίες. Πως είναι δυνατόν, όταν άντικειμενικά μπαίνει το πρόβλημα ότι πρέπει να ξεπεραστεί ή άνταγωνιστικότητα — δηλ. οι διακρίσεις και οι άποκλεισμοί να παραβλέπει ή κριτική έπιτροπή αυτό το καιριο ζήτημα — ότι χρειάζεται να ένισχυθεί ένα είδος κινηματογράφου, και όχι ή μια ή ή άλλη ταινία — και να λειτουργεί με καθαρά ύποκειμενικά καλλιτεχνικά κριτήρια;

Και το πόσο έξω από το κλίμα της διερεύνησης και της συζήτησης των προβλημάτων του κινηματογράφου, που επικρατούσε ως τα τότε στο φεστιβάλ, στάθηκε ή Κριτική Έπιτροπή, φάνηκε και από το γεγονός ότι δεν πήρε θέση μπρός στο κοινό, σύσσωμη, για να συζητήσει το πόρισμα της.





Παραγωγή: Σεμέλη Φίλμς  
 Σκηνοθέτης: Κώστας Φέρρης  
 Σεναριογράφοι: Δήμος Θέος, Κώστας Φέρρης  
 Βοηθός σκηνοθέτη: Δήμος Θέος  
 Δ/ντής Φωτογραφίας: Σταύρος Χασάπης  
 Σκηνικά - Κουστούμια: Γάσος Ζωγράφος  
 Μουσική: Σταύρος Λογαρίδης  
 Μοντάζ: Γιάννα Στυροπούλου  
 Δ/ντής παραγωγής: Φοίβη Σταυροπούλου, Μίλλη Γρέγου - Δελιπέτρου  
 Αφήγηση: Μάνος Κατράκης  
 Έρμηνεία: Μαρία Άλκαίου (Φραγκογιαννοῦ), Φοίβος Ταξιάδης, Ναταλία Άλκαίου, Ελένη Ίωάννου (Άμέρσω), Κατερίνα Κασούσου, Δημήτρης Πουλικιάκος (Μουῖρτος), Λάζος Τερζάς, Σούλα Φέρρη.  
 Τεχνική επεξεργασία: Φίνος - Φίλμς

## Θέμα: 1. Το ἔκτος ἑαυτοῦ ἔγκλημα

Ἡ Φραγκογιαννοῦ ξαγρουπνᾶ κοντὰ στὴν ἄρρωστη, νεογέννητη, ἑγγονή της. Ἡ κόρη της, Ἀμέρσα, ξυπνᾶ τρομαγμένη ἀπ' τ' ὄνειρο ποὺ εἶδε κι ἔρχεται νὰ ρωτήσῃ ἂν ζεῖ ἡ μικρὴ. Τὴν καθησυχάζει καὶ τὴν στέλνει πίσω νὰ κοιμηθεῖ... Μένει μόνη. Μοιάζει ν' ἀναθυμᾶται τὸ γάμο της. Τὸ θάνατο τῆς μάνας της. Τὸ γιό της, τὸ Μουῖρτο, 5 χρονῶν, ποὺ κλέβει τ' ἄρματα. Πηγαίνει στὸ εἰκονοστάσι καὶ κάνει τὸ σταυρὸ της. Τῆς ἔρχονται στὸ νοῦ οἱ χωροφύλακες ποὺ κυνηγοῦν τὸ Μουῖρτο, τρομοκρατημένοι ἀπ' τὶς ἐκρήξεις ποὺ προκαλεῖ. Κοιτᾷ τὸ χέρι της. Βλέπουμε ἕνα κοριτσάκι ποὺ παίζει «κουτσό». Τὴν ἄλλη μέρα, στὸν Ἀη-Γιάννη τὸν Κρυφό, ἡ Φραγκογιαννοῦ ζητᾷ νὰ τῆς φανερωθεῖ «σημάδι».

## 2. Το ἔγκλημα «σημάδι»

Τὴ βρισκουμε σὲ μιὰ αὐλὴ νὰ ξενοπλένει. Κοντὰ της, ἡ μικρὴ ποὺ ἔχουμε δεῖ νὰ παίζει «κουτσό». Ὅταν σὲ κάποια στιγμή μένουν μόνες, ἡ μικρὴ γλυστράει καὶ πέφτει στὸ πηγάδι τῆς αὐλῆς, εὐχὴ ποὺ εἶχε διατυπώσει ἡ Φραγκογιαννοῦ, κοιτώντας τὴν. Προβάλλονται στιγμὲς ἀπ' τὴν παλαιότερη ζωὴ της: αὐτὴ, νὰ στέκεται καὶ νὰ καθρεφτίζεται μέσα στὰ νερά, ἡ μάνα της νὰ κυνηγιέται ἀπὸ δύο ληστές, νὰ βγαίνει στὴ θάλασσα, νὰ πηδᾷ στὸν ἀέρα καὶ νὰ ξεαφανίζεται μπρὸς στὰ μάτια τους. Τὴν ἀνακρίνουν ὁ πάρεδρος κι ὁ ἀνακριτὴς καὶ ἐνῶ αὐτὴ ἀπολογεῖται, μένουν σκεπτικοί. Διηγεῖται τὰ βάσανά της στὴ Μαρουσῶ.

## 3. Το πραγματικό ἔγκλημα

Περνώντας ἀπὸ κάποιο περιβόλι, βλέπει δύο κοριτσάκια νὰ παίζουν κοντὰ σὲ μιὰ στέρνα μὲ νερό. Τὰ πλησιάζει, τοὺς μιλά, κι ἐνῶ αὐτὰ εἶν' ἀνυποψίαστα, τὰ ρίχνει μέσα. Στὸν πατέρα τους, ποὺ ἔρχεται, παρουσιάζει τὸν πνιγμὸ ὡς ἀτύχημα, ρίχνοντάς του εὐθύνες ποὺ ἄφησε τὰ παιδιὰ μόνα. Παρεμβάλλονται οἱ χωροφύλακες ποὺ κυνηγοῦν τὸ Μουῖρτο καὶ σκίζουν ἕνα «μπερντέ» τοῦ Καραγκιόζη ποὺ βρῖσκουν μπροστά τους, στὸ κατῶι τοῦ σπιτιοῦ, ἐνῶ ἐκεῖνος, κρυμμένος στὸ ἀνώι, μαχαιρώνει τὴν ἀδερφή του καὶ τὸ «σκάει». Ὁ πάρεδρος κι ὁ Εἰρηνοδίκης τὴν ὑποπτεύονται σοβαρὰ.

## 4. Το ἰδεολογικὸ ἔγκλημα

Κυνηγημένη ἀπ' τοὺς χωροφύλακες, «παίρνει τὰ βου-νά», ἀφοῦ κρυφτεῖ μιὰ νύχτα στῆς Μαρουσῶς. Περιπλανιέται ἄσκοπα, μαζεύει παπαρούνες καὶ τὶς ρίχνει στὸ δισάκι της, τριγυρίζει στὶς παραλίες. Συναντᾷ ἕνα βοσκὸ ποὺ τῆς μιλά γιὰ τὴ νεογέννητη κόρη του καὶ τὴν ἄρρωστη γυναίκα του. Ἀποκοιμείται σὲ μιὰ σπηλιὰ καὶ ξυπνώντας βλέπει τρεῖς ληστές καθισμένους γύρω της. Οἱ τελευταῖοι τῆς κάνουν μιὰ μικρὴ «ἀνάκριση», κι αὐτὴ σχεδὸν ὁμολογεῖ τὰ ἔγκλημάτα της. Τῆς δίνουν ἕνα μαχαίρι καὶ τῆς προσφέρουν πίπα νὰ καπνίσει. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς παίζει ἕνα ταξίμι στὸ μπαγλαμά. Πρὸς τὸ βράδυ πάει στὴν καλύβα τοῦ βοσκοῦ. Μιλᾷ στὴν πεθερὰ του γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὸν κόσμο καὶ ὡς αὐτὴ ἀποκοιμείται, πνίγει τὸ μωρό. Τὴν καταλαβαίνουν, ἀλλὰ τοὺς ξεγελάει καὶ ξεφεύγει προσωρινὰ.

## 5. Ἡ «αὐτοκτονία»

Τελικὰ, κυνηγημένη ἀπ' ὄλους, φτάνει στὴ θάλασσα.



Ὁ Κώστας Φέρρης γεννήθηκε στὸ Κάιρο τὸ 1935. Δούλεψε σὲ 80 ἑλληνικὲς καὶ ξένες ταινίες ὡς βοηθὸς σκηνοθέτου. Ἦταν τεχνικὸς σύμβουλος σκηνοθεσίας τῆς ταινίας Ἔνας ντελικανῆς. Γυρίζει τὴν ταινία μικροῦ μήκους Τὰ ματόκλαδά σου λάμπουν ποὺ προβάλλεται τὸ 1961 ἔκτος Φεστιβάλ.

Ἀπὸ τὸ 1967 ζεῖ στὸ Παρίσι. Εἶναι βοηθὸς καὶ συνεργάτης τοῦ Jean-Daniel Pollet σὲ 5 ταινίες. Κάνει μοντάζ σὲ τρεῖς γαλλικὲς ταινίες «ἀντεργκράουντ» τῶν Serge Bard, Philippe Carrel καὶ Silvina Boissonas. Γράφει τοὺς στίχους καὶ τὴν δραματικὴ στρουκτούρα τῆς «ρὸκ ὄπερας» «666» τοῦ Βαγγέλη Παπαθανασίου καὶ τὸ σενάριο τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Pollet «Le Sang». Συνεργάζεται μὲ τὴν ὁμάδα τοῦ Andy Warhol.

Σὲ συνεργασία μὲ τὸν Serg Ouaknine γράφει, σκηνοθετεῖ καὶ ἀνεβάζει στὴν Λυ-ὸν τὴν ὄπερα «L'Opera des oiseaux» μὲ 120 ἄτομα ἐπὶ σκηνῆς. Τὸ 1973 ἐπιστρέφει στὴν Ἑλλάδα. Γράφει στίχους καὶ λιμπρέ-το τοῦ μπαλέτου πῶπ Ἀκρίτας σὲ μουσικὴ Σταύρου Λογαρίδη. Γυρίζει τὴν Φόνισσα.

## Συζήτηση μὲ τὸν Κώστα Φέρρη γιὰ τὴν ταινία του

### Ἡ Φόνισσα

Λίγο πριν τη φτάσουν οι άλλοι, βγάζει το μαχαίρι να τους αντιμετωπίσει, αλλά μετανοιώνει. Το πετά και μπαίνει στο νερό, προχωρώντας αργά, ώσπου να καλυφτεί. Οι διώκτες της, καθισμένοι στην παραλία, την παρακολουθούν να χάνεται.

## Ἡ συζήτηση

μέ τον Κώστα Φέροη έγινε από τους Τώνη Λυκουρέση και Πάνο Παπαδόπουλο. Στο κείμενο που ακολουθεί τὰ γράμματα τῶν 8' ἀντιστοιχοῦν στους συντάκτες τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* 74 καὶ τὰ γράμματα τῶν 9' στὸν σκηνοθέτη Κώστα Φέροη.

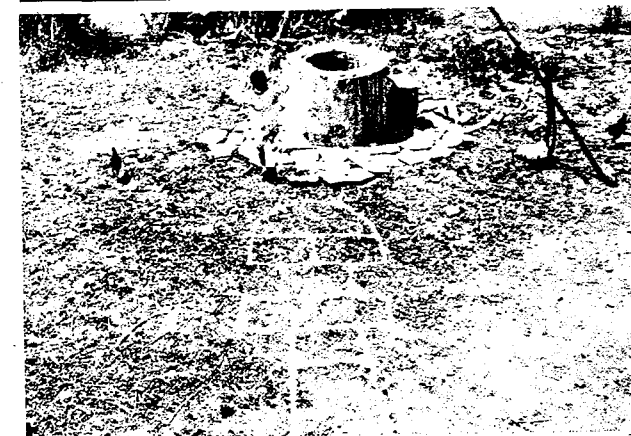
### σύγκρουση μουσικῆς καὶ εἰκόνας ἢ φυγῆ

Ἀρχίζοντας, θὰ ἤθελα νὰ παρατηρήσω ὅτι ἡ ταινία σου φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἰσοβαρῶν της στοιχείων, μουσικῆς καὶ εἰκόνας· ἐντύπωση πού ἐνισχύεται στὴ «σκηνή-κλειδί» ὅπου ἡ Φραγκογιαννοῦ, κυνηγημένη ἀπὸ τοὺς χωροφύλακες, συναντιέται μὲ τοὺς ληστές. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ ταύτιση συνθηκῶν καὶ μιὰ ἐξίσωση προσώπων. Ἡ φυγῆ, πού τῆς προτείνουν οἱ ληστές, εἶναι ἡ φυγῆ στὸ ἀσυνείδητο ἔτσι ὅπως συγκεκριμενοποιεῖται καὶ ὀπτικά, μὲ τὸ κάπνισμα τῆς πίπας καθὼς καὶ μὲ τὴν μουσικὴ πού γιὰ πρώτη φορὰ βλέπουμε νὰ παράγεται στὴν ταινία ἀπὸ κάποιο ὄργανο (μπαγλαμαδάκι), πράγμα πού καθορίζει τὸ ρόλο-θέση-σημασία τῆς μουσικῆς ὅπως καὶ τῆς ἴδιας τῆς ταινίας, ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν εἰκόνα. Στὴν ταύτιση αὐτὴ φαίνεται καὶ τὸ τί ἀντιπροσωπεύει ἡ Φραγκογιαννοῦ γιὰ σένα, μακριὰ ἀπὸ κάθε δικαίωση ἢ καταδίκη.

Φυγὲς στὸ ἀσυνείδητο ὑπάρχουν στὴ διάρκεια τῆς ταινίας συντασσόμενες στὴ δομὴ της καὶ συντάσσοντάς την συγχρόνως. Τέτοιες εἶναι τὰ διάφορα φλάς-μπάκ-αἰσθήσεις (ὄνειρικό ἐπίπεδο), ὅπως καὶ τὸ πλάνο ὅπου ἡ ἡρωίδα μαζεύει παπαροῦνες, πλάνο φαινομενικὰ ἀχρηστο πού ἀνήκει στὸ ρεαλιστικὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης καὶ ἀναφέρεται, προαναγγέλλει τὴν κατάσταση φυγῆς στὸ ἀσυνείδητο. Φυγῆ, ἀντίδραση τοῦ ἀσυνείδητου εἶναι καὶ οἱ φόντοι, ὅπως βγαίνει ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ πρῶτος φόνος, πού εἶναι καὶ ἡ ἔναρξη τῆς ταινίας, συμβαίνει σὲ ὄνειρο: μιὰ φυγῆ ζωϊκῆ. Ἀκόμη καὶ οἱ φόντοι τοῦ ρεαλιστικοῦ ἐπιπέδου συμβαίνουν, ἢ στὸ νερὸ (στοιχείο ρευστό, συμβολικὰ τὸ ἀσυνείδητο), ἢ συνδέονται μ' αὐτὸ ἀναφερόμενοι στὸν ἴδιο τρόπο θανάτου: τὸν πνιγμό. Ἀντίθετα, τὸ τελευταῖο

Ἀκριβῶς.

πλάνο μὲ τὸ κενό, ὑπουλα ἤρεμο, κἀδρο τῆς θάλασσας, σημαίνει τὸ τέλος, τὴ μὴ δυνατότητα συνέχισης τοῦ ὄνειρου, ἀλλή-λένδετα δεμένου μὲ τὴν ὑπαρξὴ ζωῆς. Δεδομένου μάλιστα ὅτι ὁ τελευταῖος χώρος φυγῆς τῆς Φραγκογιαννοῦ, ἡ θάλασσα (χωρὶς νὰ χάνει καὶ τὴν συμβολικὴ τῆς σημασία) εἶναι χώρος ὑλικός, δὲν μπορεῖ παρὰ ἡ ἐπαφὴ μαζί του στὴν συγκεκριμένη περίπτωση νὰ φέρει σὰν ἀποτέλεσμα τὸ θάνατο. Τὸ δικαίωμα ἀνάπλασης καὶ ὄνειροπόλησης πάνω σ' αὐτὸ τό, σὰν ὀθόνη προβολῆς, ἤρεμο κἀδρο μένει στους θεατές, ἀνάγοντας ὅλη τὴν ταινία σ' ἓνα χωρὸ «μὴ ρεαλιστικὸ» μὲ ὅλες ὅμως τὶς ἀναφορὲς - ἀντιστοιχίες στὴν πραγματικότητα. Τὸ «μὴ ρεαλιστικὸ» τοῦ χώρου εἶναι ὁ ἀσυνείδητος κόσμος τοῦ προσώπου. Ἡ ψυχικὴ ἀντίδραση δραπέτευσης ἀπὸ μιὰ κατάσταση, δημιουργημένη ἀπὸ συνθήκες κοινωνικῆς πού δὲν μπορεῖ νὰ τὶς ἀλλάξει, ὀδηγεῖ τὴ Φραγκογιαννοῦ σὲ μιὰ ἐρωτοτροπία μὲ τὸ θάνατο. Θέλοντας νὰ σκοτώσει, μὲ τὴν ἐννοια τῆς μετάθεσης (ἐννοια πού ὑπάρχει φιλικὰ καὶ ὡς πρὸς τὸ ὄνειρο τῆς Ἀμέρας σὲ σχέση μὲ τὴν πράξη τῆς μάνας της), τὸν ἑαυτὸ της, τὴ ζωὴ στὸ ἑαυτὸν τῆς, ἀρχίζει ἀπὸ τὰ πολὺ δικά της πρόσωπα, τὴν ἐγγονὴ τῆς θεωρώντας ἴσως ὅτι ἡ ἴδια εἶναι πολὺ μεγάλη πιά γιὰ ὅποιαδήποτε μεταμέλεια. Συγχρόνως, ἀντιδρώντας σὰν ἄτομο στὴν καταπίεση καὶ στὸ θάνατό της καταφεύγει στὴν ἰδέα τοῦ θανάτου γιὰ νὰ ζήσει γιὰ νὰ σωθεῖ. Εἶναι ἀντίδραση ἀσυνείδητη ἀπέναντι σ' ἓνα κοινωνικὸ σύστημα (δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι σκοτῶνε μόνο κορίτσια) πού αἰσθάνεται ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ πολεμήσει. Ἀντίδραση πού ἔχει συγχρόνως ὅλες τὶς ἀντιστοιχίες ἀντίταξης καὶ πρὸς τὸ «φυσικὸ σύστημα». Σκοτῶνε τὰ θύματα, ἀκριβῶς γιὰ νὰ μὴν ὑπάρξουν θύματα. Παίρνει πρωτοβουλίες πού ξεπερνοῦν τὶς δικαιοδοσίες της, μὲ τὸν τρόπο πού οἱ κοινωνικῆς συνθήκες (καὶ ἀντίστοιχα οἱ «φυσικῆς») ξεπερνοῦν τὶς δικαιοδοσίες πού θὰ τοὺς ἔδινε ἡ ἴδια σὰν ἄτομο. Δίνει στὸν ἑαυτὸ της τὴν ψευδαίσθηση τῆς χρησιμότητας μὲς ἀπὸ τὴν ἀρνητικὴ ἔκφραση τῆς ἀλτρούστιας ἰδέας πού τῆς ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὴν χριστιανικὴ τῆς παιδεία (νύξεις σ' ἀντίστοιχα πλάνα: ὁ σταυρὸς πού κάνει στὸ εἰκονοστάσι πρὶν ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐγκλημα. Τὸ «σημάδι» πού ζητάει ἀπὸ τὸν ἄγιο Γιάννη τὸν *Κουφὸ* μετὰ ἀπ' αὐτὸ) συνδέοντας ἔτσι τὸν ἑαυτὸ της μ' ἓναν κόσμο ἀπ' ὅπου αἰσθάνεται ἔξοικονημένη, παρατείνοντας συγχρόνως μιὰ ζωὴ πού μὲ τὴν λογικὴ της τὴν βρῖσκει μάταιη. Ἡ πράξη της ὅμως, ἡ λαθεμένη αὐτὴ ἀντιμετώπιση, μεγαλώνει τὸ χάσμα. Ἡ μόνη διέξοδος - ἐπαφὴ εἶναι ὁ δικὸς της θάνατος. Θὰ τὸν βρεῖ ἀναζητώντας τὴ φυγῆ μακριὰ ἀπὸ τοὺς διώκτες της καὶ θὰ τὸν δεχτεῖ τὴν «ἔσρατη στιγμή» σὰν λύτρωση, σὰν αἰσθητικὴ ζωὴ, σὰν ἀπόλαυση. Τὸ χαμόγελο τῆς Ἀλκαίου, στὸ τέλος, αὐτὴ τὴν ἐντύπωση ἀφήνει. Δὲν αὐτοκτονεῖ, καταφεύγει στὰ θάλασσα στοιχείο καὶ σύμβολο φυγῆς.



Στὴ μνήμη θὰ ἄλεγα. Ξαναμπαίνει στὴν κοιλιά τῆς μάνας της, καὶ αὐτὸ, ὅπως λές, εἶναι μιὰ διάθεση ζωῆς, ὅπως ὅλοι οἱ θάνατοι μέσα στὴν ταινία εἶναι φυγὲς πρὸς τὴ ζωὴ, τὴν ἀληθινὴ ζωὴ ὅπως τὴν ἐννοεῖ ἡ Φραγκογιαννοῦ. Ἀλλὰ προσοχή, μὴν πέσουμε στὴν παγίδα ἀναλύσεων ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου. Ὅ,τι γίνεται στὴν ταινία, εἶναι γιὰ νὰ χτυπηθεῖ ἀκριβῶς ὁ ἀφηγηματικὸς κινηματογράφος, δηλαδή μιὰ ἱστορία μὲ ἀρχή, μέση καὶ τέλος, ὅπως ἦταν δομημένο τὸ μυθιστόρημα τοῦ 19ου αἰώνα. Τέτοιες ἀπόπειρες ἔχουν γίνει ἀπὸ τὸ Ρεναί, τὸν

Γκριγιέ, τὸ Ἄντεργκράουντ καὶ ἐν μέρει ἀπὸ τὸν Γκοντάρ. Ἡ κατάρριψη ὅμως τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου δὲν ἔχει ὀλοκληρωθεῖ, κι ἂν τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος, ἡ εἰκόνα του, μᾶς δίνει τὴν ψευδαίσθησι ὅτι μπορούμε νὰ κάνουμε «ρεαλισμό».

Συμπεράσματα, ἢ ὅπως ἀλλιῶς θέλεις ὀνόμασέ τα, μπορεῖ κανεὶς νὰ βγάλει ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἐρεθισμὸ ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ ἂν ἡ μορφή εἶναι ἀφηγηματικὴ ἢ ὄχι. Σὲ σένα, ἡ δομὴ εἶναι συνειρμικὴ περισσότερο.

Ναί, πρὶν πάω ὅμως ἐκεῖ ξεκινᾶω ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι ὁ κιν/φος μᾶς παρέχει τὴν δυνατότητα, περισσότερο ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἄλλη τέχνη, νὰ φύγουμε ἀπὸ τὴν ἀνθρωποκεντρικὴ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων. Ἔχουμε δύο μάτια ποὺ βλέπουν, ὅπως ὁ 50άρης φακός, ποὺ γι' αὐτὸ τὸν λέμε «νορμάλ». Ὅμως ὑπάρχει ὁ 18άρης καὶ ὁ 600άρης ποὺ βλέπουν ἀπὸ τελείως ἄλλη γωνία ἀπ' ὅ,τι ὁ ἄνθρωπος. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγάλο ἀτοῦ τοῦ κινηματογράφου, μὰ ἀπὸ τὰ ἑκατομμύρια λεπτομέρειες ποὺ διαθέτει, ἀπὸ τὸ φαινομενικὸ ὡς τὸ χρῶμα. Στὸ θέμα τοῦ ἤχου καὶ εἰκόνας, πάλι, ἔχω νὰ πῶ ὅτι ἡ μόνη δυνατότητα νὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπὸ τὸν ἀφηγηματικὸν κινηματογράφον ποὺ ἔχουμε συνηθίσει, πράγμα καθόλου εὐκόλο, εἶναι νὰ διατηροῦμε κάπου τὴν ἔννοια τῆς ἀφήγησης καί, ὅπου ἔχουμε ἤδη τὰ βασικὰ ἐκφραστικὰ μέσα, νὰ τὴν τινάζουμε στὸν ἄερα. Γι' αὐτὸ κάνω τὴν ἀντιστροφή τῆς λειτουργίας· δηλαδή, περνᾶω τὴν ἀφήγηση στὴ μπάντα τοῦ ἤχου καὶ συγκεκριμένα τῆς μουσικῆς, μᾶς μουσικῆς ποὺ ἀφηγεῖται, καὶ χρησιμοποιοῦ τὴν εἰκόνα ὡς σκόλιο στὴ μουσικῆ. Ὑπάρχουν ὑπολείμματα τῆς ταινίας, ἀλλὰ ἡ εἰκόνα λειτουργεῖ περισσότερο ρυθμικὰ παρὰ ἀφηγηματικὰ, περισσότερο συνειρμικὰ, ὅπως λές. Ὡς πρὸς τὸ πρόβλημα τοῦ διαλόγου, πάλι, ἔχω νὰ πῶ ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα, γιὰ μένα στὸν κινηματογράφον. Βλέπεις μιὰ ταινία νὰ λειτουργεῖ καὶ ξαφνικὰ μιλάνε οἱ ἄνθρωποι καὶ τινάζονται ὅλα στὸν ἄερα, καὶ αὐτὸ γιὰ τὸν ἀκούον ἦχο ποὺ σὲ φέρνει στὴν καθημερινότητα, ἐνῶ ἡ εἰκόνα σ' ἔχει πάει ἤδη, εἴτε μετὰ τὴν ἐπιλογὴ 24 καρρὲ τὸ δευτερόλεπτο εἴτε μετὰ τὸ κάδρο ποὺ ὀρίζει ἓνα μόνο περιθώριον καὶ ὄχι ἓναν ὀρίζοντα μπροστά σου, πέρα ἀπὸ τὴν ρεαλιστικὴν πραγματικότητα. Χρησιμοποίησα λοιπὸν στὸν διάλογον τὸ χωριότικο ἴδιωμα ποὺ δὲν εἶναι μάλιστα καὶ καθορισμένο, π.χ. σκιαθίτικα ἢ ὄ,τι ἄλλο, γιὰ νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ.

Τὸ ἴδιωμα αὐτὸ λειτουργεῖ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης.

ἢ μουσικῆ,

Τοῦ Λογαρίδη, τοῦ ἔδωσες στοιχεῖα καὶ τὸν ἀφῆσες νὰ γράφει ὅ,τι θέλει;

Μπορεῖ, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ «κράτημα» ὑπάρχει καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκόνα.

Ἄκριβῶς.

Ὅχι. Εἶδε στὴ μουσικὴ ὀρισμένα μέρη τῆς ταινίας, δύο φορές, χωρὶς νὰ ξερεῖ ἀκόμη ποῦ θὰ μπεῖ μουσικῆ. Μοῦ πρότεινε ὄργανα, τοῦ ἀντιπρότευνα καὶ μετὰ τοῦ ζήτησα πέντε κομμάτια τῶν 5', τὸ ἓνα πιὸ γρήγορο, τὸ ἄλλο πιὸ ἄργον, τὸ ἓνα νὰ μοιάζει ἔτσι κ.λ.π. Ὑπάρχει ἓνα κομμάτι ποὺ πέφτει στὴν ταινία πρῶτον καὶ τελευταίον, ἓνα ἄλλο, δεῦτερον καὶ προτελευταίον, καὶ πρὸς τὸ μέσον τῆς ταινίας ἓνα κομμάτι ποὺ πέφτει μιὰ φορὰ μόνο· ἐννοῶ αὐτὸ τῆς σκηνης ποὺ πνίγει τὰ παιδιὰ στὴ στέρνα, ὅπως ἐπίσης μιὰ φορὰ μόνο ὑπάρχει καὶ ἐκεῖνο τὸ ἄλλο κομμάτι στὸ μαχαίρωμα τῆς Ἀμέσας. Νομίζω ὅμως ὅτι σ' ὀρισμένα σημεῖα λείπει ἢ μουσικῆ. Ἦθελε περισσότερη.

Ναί, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τὰ ἐπεισόδια τῆς ταινίας εἶναι ἐλάχιστα. Πέντε σεκάνς ὅλες καὶ ὅλες. Αὐτὸ, ἐπαναλαμ-

βάνω, δὲν φαίνεται, γιὰ τὸ ὅλο τὸν παίξει βασικὰ ἢ μουσικῆ, αὐτὴ διηγεῖται.

τὸ ντεκόρ,

Ἐκεῖ, σ' αὐτὲς τὶς πέντε σεκάνς, ὑπάρχει ἡ ἀφήγηση ἀλλὰ ὡς ἀντιμετώπιση κάποιου κειμένου, ὡς «ἀνέβασμα», μετὰ τὴν θεατρικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου. Τὰ ντεκόρ, τὰ κοστοῦμα εἶναι ἔντονα νατουραλιστικά, σαφῶς διαφοροποιημένα ἀπὸ μιὰ ρεαλιστικὴ ὀπτικὴ ποὺ ἀπορρίπτει τὸ γραφικὸ καὶ τὴν καλλιγραφία. Τὸ σπῆτι τῆς Μαρουσῶς μὲ ἀφήνει τὴν ἐντύπωση ἐνὸς σπιτιοῦ - Μουσειοῦ. Τὰ κοστοῦμα πάλι, θυμίζουν τὶς κοῦκλες ποὺ πούλανε γιὰ τοὺς τουρίστες στὰ ἀεροδρόμια.

καὶ τὸ κείμενο.

Αὐτὴ ὅμως ἡ κατασκευή «πραγμάτων», ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀντιστοιχία τους στὴ φύση, δὲν εἶναι στὴ συγκεκριμένη περίπτωσιν μιὰ ἀνθρωποκεντρικὴ διάσταση - δυνατότητα; Ἄλλωστε, θὰ μπορούσες νὰ κάνεις αὐτὸ ποὺ ἀνάφερες, γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας δὲν ξένισε.

Ἔχεις κομμάτια ποὺ δείχνεις ὅτι θέλεις νὰ καταλάβουν.

Ἡ συρραφὴ κειμένων ἀπὸ τὸ βιβλίον, ποὺ διαβάσει στὸ τέλος ὁ Κατράκης, τί νόημα ἔχει γιὰ σένα; Γιὰτὶ ἐγὼ νομίζω πὼς ρῶν ἂν κανεὶς ἔχει διαβάσει τὸν Παπαδιαμάντη, τὸν παραπέμπει σ' αὐτὸν θυμίζοντάς τον καὶ ἐξαφανίζεται ἀκριβῶς ὅπως ἓνα νῆμα ὑφαντοῦ σὲ μιὰ «κουρελοῦ» ποὺ δὲν τὸ ξαναβρίσκεις. Ὑπάρχει ἄλλωστε πληθώρα ἐτερόκλητων στοιχείων. Γιὰ ὅποιον πάλι ἀγνοεῖ τὸ βιβλίον, λειτουργεῖ ὡς ἐπέμβαση ἐνὸς ἀφηγητῆ ποὺ μετὰ τὸν λόγο, τὴν λογικὴν, ὑπαινίσσεται τὴν δυνατότητα μιᾶς τέτοιας ἀνάγνωσσης, δηλαδή ἀναφορικὰ μὲ κοινωνικὰ καταστάσεις, συσχετίζοντας ἀντίστοιχες νύξεις, ἠθελήμενες ἢ ὄχι, στὴ διάρκεια τῆς ταινίας. Μιὰ παρέμβαση τῆς λογικῆς, ἀκριβῶς τὴν προσηγουμένη στιγμή τῆς ἐπομένης κίνησης τοῦ προσώπου, ποὺ εἶναι ἡ φυγὴ στὴ θάλασσα, στὸ ἀσυνείδητο, στὸ μὴ-λογικόν, ἀφήνοντάς ἔτσι τοὺς θεατὲς νὰ βγάλουν τὸ συμπέρασμα αὐτῆς τῆς σύγκρουσης, αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος.

Ἐπέμεινα στὰ ὅσα τὸ δυνατόν περισσότερο νατουραλιστικά ντεκόρ καὶ κοστοῦμα ἀκριβῶς γιὰ νὰ προκληθεῖ ἓνα σὸκ στὸ πὼς τὰ βλέπει τὸ κοινὸ μάτι καὶ πὼς ὁ 18άρης φακὸς καὶ ὁ τηλεφακός. Αὐτὴ τὴν ἐπέκταση μόνο ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ τὴν κάνει, νὰ δίνει μιὰ ἄλλη διάσταση ἀπ' αὐτὴν ποὺ βλέπεις στὴν πραγματικότητα. Βέβαια, στὴ συγκεκριμένη περίπτωσιν, ἡ ἀντιμετώπιση εἶναι συντηρητικὴ, μᾶς χρειάζεται μιὰ ἀφηγηματικὴ διακειολογία, μιὰ Φραγκογιαννοῦ τρελλῆ, ἢ τὸ ὅτι ἡ ἀρχὴ τῆς ταινίας εἶναι ὄνειρον, γιὰ τὴν αἰτιολόγησιν μιᾶς τέτοιας ὀπτικῆς. Ἐνῶ, γιὰ μένα, ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ φτάσει στὸ σημεῖον νὰ μὴν ἔχουμε τὴν ἀνάγκη τέτοιου προσοχήματος γιὰ νὰ δοῦμε τὸν κόσμον διαφορετικὰ. Νὰ μὴν «πηγαίνουμε» στὸ 2001 γιὰ νὰ δοῦμε αὐτὰ τὰ θαυμάσια χρώματα ποὺ μᾶς προσφέρει ὁ Κιούμπρικ. Γιὰτὶ ὑπάρχει μιὰ ἀκόμη διάσταση, πέρα ἀπὸ τὴν ἀνθρωποκεντρικὴν, ποὺ τὴν ἔχουμε, ἀλλὰ τὴν λογοκρίνουμε μετὰ τὶς αἰσθήσεις μας.

Ναί ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ὄνειρον, ἀλλιῶς δὲ θὰ δικαιολογοῦνταν γιὰ τὸ θεατὴ ποὺ ἔχει συνηθίσει νὰ τοῦ δικαιολογοῦν τὰ πάντα. Παρακάτω, θέλησα νὰ χρησιμοποιήσω στοιχεῖα τοῦ κειμένου τοῦ Παπαδιαμάντη, τὰ διάφορα φλάς-μπάκ, ὡς αἰσθήσεις καὶ ὄχι ὡς τσιμέντο, ὡς στήριγμα κοινωνικὸ καὶ ἰδεολογικόν, καὶ ἤδη αὐτὸ ξένισε. Μοῦ ἔλεγον ὅτι δὲν κατάλαβαν ἐνῶ ἐγὼ δὲν ἤθελα νὰ καταλάβουν, δὲν χρειάζεται.

Ἐκεῖ εἶναι, γιὰ μένα, τὰ λάθη τῆς ταινίας. Ὁ μονόλογος τῆς Φραγκογιαννοῦ ποὺ διηγεῖται τὴ ζωὴ τῆς εἶναι περιττός.

Δὲν ξέρω ἂν εἶναι πετυχημένο ἢ ἀποτυχημένο. Εἶναι ἀπὸ τὶς μεγάλες μου ἀπορίες, τί λειτούργησε καὶ τί δὲν λειτούργησε στὴν ταινία. Ἐμένα μὲ ἄρεσε. Ὅταν τὸ ἔφτιαξα αὐτὸ τὸ ἔβαλα ὡς ἓνα καινούργιον στοιχεῖον πρόσθετον, μιὰ καινούργια μουσικῆ. Τὸ χρησιμοποίησα, ἂν θές, ὡς τὸ κλεισίμον τοῦ puzzle (πάζλ) ποὺ γεμίζει σιγά-σιγά, κομματάκια - κομματάκια καὶ λείπει τὸ τελευταῖον ποὺ θὰ βάλει τὰ πράγματα στὴ θέση τους. Τὴν εἰκόνα τοῦ γάμου, τοῦ θανάτου τῆς μάνας, τοῦ παιδιοῦ ποὺ παίζει «κουτσὸ» στὸ πηγάδι. Νὰ «δέσει» τὸ μαχαίρι τῆς Φραγκογιαννοῦ, ποὺ τὸ βγάζει λίγο πρὶν μπεῖ στὴ θάλασσα, μετὰ τοὺς ληστὲς, καὶ τὸ τελικὸν κυνήγι τῆς ἀπὸ τοὺς ἄλλους, μετὰ τὸν κυνήγι τῆς μάνας τῆς ἀπὸ τοὺς ληστὲς. Αὐτὰ τὰ τελευταῖα 10' τῆς ταινίας εἶναι μιὰ συναρμοσμένη ὄλων τῶν στοιχείων, οἱ κριτικοὶ ποὺ ἔλειπαν μέχρι τότε γιὰ νὰ δέσουν τὸ πάζλ σὲ μιὰ τελικὴ μορφή. Αὐτὴ ἦταν ἡ πρόθεσί μου... Γιὰ μένα ἡ «Φόνισσα» ἦταν ἓνα πείραμα. Ἡ ἐκπληξή μου ὅταν τὴν εἶδα, μετὰ τὸν ἦταν πολὺ μεγάλη. Ὅ,τι ἦταν τολμηρὸν λειτούργησε, ἀντίθετον μετὰ ὅ,τι ἦταν συντηρητικόν. Χρειάζονταν ἄλλες συνθήκες



ἀφ' ἐνός και ἄλλο κουράγιο ἀπὸ μένα ἀφ' ἑτέρου. Εἶναι ἕνας εἰδικὸς κινηματογράφος και φοβήθηκα μήπως δὲν γίνεи καθόλου κατανοητός. Μοῦ ἀρέσει μιὰ πολιτικὴ ταινία, «τὸ Κιέριον» π.χ., ἀλλὰ δὲν θὰ ἴκανα ποτὲ ἐγὼ τέτοιο κινηματογράφο. Αὐτὸ δὲ σημαίνει τίποτε. Μοῦ ἀρέσει κι ὁ Γκοντάρ ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος μου εἶναι διαφορετικός. "Αν θές, οἱ ἀναφορές μου εἶναι ὁ Κιούμπρικ, ἴσως και τὸ «Ἡ κυρία θέλει ἔρωτα» (Une Femme est une femme) τοῦ Γκοντάρ πού ἔχει τέτοια στοιχεῖα. Σὲ μένα ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς τονίζει τὴν ἴδια τῆς τὴν παρουσία ὡς ἕνα ἀρτηριοσκληρωτικὸ μηχανήμα πού παίρνει ὅ,τι βλέπει. Ἔχεις συνεχῶς τὴν αἰσθησιὸν ὅτι βλέπεις σινεμά. Ἐπίσης ἡ ἀλλαγὴ τῶν πλάνων, στὸ μοντάζ, δὲ γίνεται διακριτικὰ ἀλλὰ μὲ σὸκ.

### Ντεκουπάζ και νόημα

Ἔχεις ὁμως ὀρισμένα «ρακόρ».

Ἐλάττωμα. Αὐτὸ εἶναι ἐλάττωμα.

Τὸ βλέπεις ἐλάττωμα; Γιατί στὴν πληθώρα τῶν ἑτερόκλητων στοιχείων πού προανέφερα, χρησιμοποιημένα μάλιστα ἐνορχηστρωτικὰ, τὸ στοιχεῖο ρακόρ δένει μορφικὰ μὲ τὸ στοιχεῖο ντεκόρ - κοστούμιων ὅπως παρουσιάζεται στὴν ταινία: γραφικὸ, καλλιγραφικὸ. Καὶ ἔχοντας πλάνα και δομὲς ἐντελῶς ἀντίθετες, θεατρικῆς θὰ ἴλεγα, τάσης, ὅπως ἐκεῖνο τῆς Φραγκογιαννοῦς ὅταν ἀνακρίνεται, και ἐκεῖνο ὅταν προσποιεῖται και καλεῖ σὲ βοήθεια μετὰ τὸ πνίξιμο τῶν παιδιῶν στὴν στέρνα, πού, ὡς ντεκουπάζ μάλιστα, καταδείχνουν και τὴ θέση σου ἀπέναντι στὴ σκηνή, ἡ χρήση τοῦ ρακόρ (κατ' ἐξοχὴν κινηματογραφικὸ κλισέ) ἀναδεικνύεται ὡς στοιχεῖο «ἀνεβήσματος» μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἔννοια, δηλαδή τοῦ «γυρίσματος». Παρενθετικὰ θὰ ἴθελα νὰ ἀναφέρω ὅτι τὸ ἀντιστικτικὸ, μὲ ἐκεῖνο τῆς στέρνας, πλάνο ὡς πρὸς τὴν Φραγκογιαννοῦ, εἶναι τὸ πλάνο τοῦ καπνίσματος τῆς πίπας, στὴν σκηνή μὲ τοὺς ληστές. Εἶναι πλάνο ἀκραῖο, συγκινησιακὸ, ἀλλὰ ὄχι στὸ ἐπίπεδο πού ἔχουμε συνηθίσει τὴ λέξη.

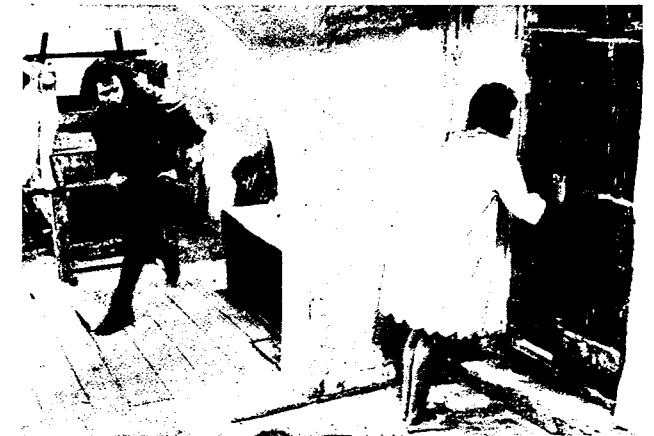
Συχνὰ ἐπίσης ὑπάρχει ἡ αἰσθησιὸν τῆς μηχανῆς ὡς μεσάζοντα ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, σπάζοντας μιὰ μετωπικὴ ἀντιμετώπιση. Ἡ ἔννοια τοῦ ἀνεβήσματος τοῦ ὅλου θεάματος ὑπογραμμίζεται και στὴν σκηνή μὲ τὸν Καραγιόζη, ὅπου οἱ χωροφύλακες σγίζουν τὸ «μπερντέ» - ὀθόνη - θέαμα, ἀναφορὰ συγχρόνως κοινωνικο-πολιτικῆ. Σκηνή, γυρισμένη κατ' ἐξοχὴν «κινηματογραφικὰ», μὲ ἐπισημάνση τῶν κινηματογραφικῶν κλισέ.

Ναί, εἶναι στὸ κυνήγι τῆς καθαρῆς συγκίνησης χωρὶς τὸ φόρτισμα ἐννοιῶν.

Αὐτὴ εἶναι, ἴσως, ἡ πιὸ πετυχημένη σκηνή τοῦ ἔργου, γιὰ μένα. "Αν και ἡ σκηνή-κλειδί εἶναι αὐτὴ μὲ τοὺς ληστές. Βγήκε ἀκριβῶς ὅπως τὴν ἴθελα. Χρησιμοποίησα ὅλα τὰ «τίμ» τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου. Εἶναι κατ' ἐξοχὴν ντεκουπαρισμένη, πλανάκι - πλανάκι, στὸ μοντάζ ὁμως διατηρεῖ τὶς «οὐρές» τους, ἀρχὴ και τέλος. Προβάλλω τὴν ἀλλαγὴ πλάνου ἀφήνοντας τὸ σταμάτημα στὴν κίνηση, ὡστε νὰ κάνει αἰσθησιὸν. Πέφτει και μιὰ μουσικὴ πού εἶναι πολὺ «ἄδεια» και ὅλη ἡ σκηνή «τινάζεται στὸν ἀέρα». Ὡς πρὸς τὶς πολιτικοκοινωνικὲς ἀναφορές, πού λές, αὐτὸ εἶναι ἕνα «κλεισίμο ματιοῦ» πού δὲν μοῦ φαίνεται ὅτι μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ πλατειά.

Γενικὰ, μπορῶ νὰ πῶ ὅτι πρόθεσή μου ἦταν νὰ μὴν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πλάνο πού νὰ τὸ ἔχουμε ξαναδεῖ. "Αν ὑπάρχει αὐτό, συμβαίνει δυὸ-τρὶς φορές. Συστηματικὰ

Ἐμένα μοῦ φαίνεται ὅτι μπορεῖ.



I. Ὁ Μοῦρτος κυνηγιέται ἀπὸ τοὺς χωροφύλακες  
II. Δραπετεύοντας μαχαιρώνει τὴν Ἀμέρσα  
III. Ἡ Ἀμέρσα κρύβει τὰ αἱμᾶτα ἀπὸ τοὺς χωροφύλακες

ἀποφεύγεται. Είναι, ή πλάνα-σεκάνς ή πολλά μικρά πλάνα. Πάλι πέφτουμε στη μουσική. Αυτή είναι που δίνει τὸ βάρος, ἐπειδὴ ἀπὸ τὴ φύση τῆς δὲν εἶναι ἀφηγηματικὴ. Τὰ σημεῖα τῆς εἶναι ἀφηγημένα, δὲν εἶναι συγκεκριμένα, ρεαλιστικά. Είναι ἤχοι φορμαρισμένοι σὲ νότες. Ἀντίθετα, ή εἰκόνα ἔπρεπε νὰ τιναχτεῖ στὸν ἀέρα ή με τὴν χρῆση τῆς τρυκέζας πὸν θὰ ἔσαγε τὸ χρῶμα στὴ μὴ φυσικὴ ἀντιστοιχία τῶν ἀνθρωπίνων αἰσθήσεων, ή με τὴν χρῆση τῆς μουσικῆς, πὸν εἶναι φυσικὰ καὶ μιὰ εὐκολία.

Ναί, δὲν ἐπιδιώκει νὰ χρωματίζει τίποτε. Ὅπου πήγαινε νὰ συμβεῖ τὸ ἀπόφευγα συστηματικά. Ξεσυγχρόνιζα. Ἀντίθετα, ὅπου συμβαίνει κάτω τέτοιο, συγχρονίζεται με τὴν κίνηση τῆς μηχανῆς ή ὑπογραμμίζει ἀλλαγὴ πλάνου, δηλαδή τὸ ἴδιο τὸ μοντάζ. Ἡ μουσικὴ λοιπὸν δὲν ἔχει ἐπαφή με τὸ πρόσωπο πὸν βρίσκεται μπρὸς στὴ μηχανή ἀλλὰ με τὴν ἴδια τὴ μηχανή ὥστε ὅλη ή ἐνέργεια νὰ συγκεντρώνεται στὸ ἴδιο τὸ φιλμ, στὴν ἴδια τὴν ὀθόνη χωρὶς ἀναφορὲς πρὶν καὶ μετὰ.

Στὴν ταινία σου, ὁμως, δὲν ὑπογραμμίζει, δὲν ὑποβοηθᾷ καταστάσεις. Δὲν κρύβεται καὶ δὲν κρύβει.

Ναί, ἀλλὰ στὴν ὀθόνη ὑπάρχει καὶ τὸ πρόσωπο, στοιχεῖο πὸν τὸ βρίσκουμε συχνότερα ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο. Ἄρα, οἱ ἀναφορὲς κεντρώνονται ὀπτικά γύρω ἀπὸ αὐτὸ πὸν φορτίζει καὶ φορτίζεται ἀπὸ τὸ περιβάλλον του, ἀκόμη καὶ ὅταν χρησιμοποιεῖται ὡς ἀφετηρία γιὰ ἀναφορὲς ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸ ἴδιο καὶ ἀπ' αὐτὸ πὸν ὀρίζουν τὰ ντεκόρ καὶ τὰ κοστούμια. Είναι κάτω ὡς τὸ μίτο τῆς Ἀριάδνης ή τὸ ἐξιλαστήριο θῦμα τῶν διαθέσεων σου. Ἡ ἐνέργεια ὀρισμένες φορὲς συγκεντρώνεται πάλιν στὸ πρόσωπο, ἔστω καὶ ἂν συγκεντρώνεται στὸ ἀσυνείδητο τοῦ προσώπου, με τὸ ὅποιο συχνὰ μοιάζει νὰ ταυτίζεται ή ταινία. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῶν ληστῶν, στὸ φινάλε καὶ στὴν ἐναρξὴ ή μουσικὴ λειτουργεῖ με κάποια στοιχεῖα πὸν κρύβει πίσω του τὸ πρόσωπο. Ἔτσι μοῦ φαίνεται τολμηρὸς.

#### Σασπένς Φιλμικὸ πρόσωπο - δημιουργὸς

Θὰ ἤθελα νὰ παρατηρήσω ὅτι στὸ τελευταῖο ἐγκλημα ή μουσικὴ συμπιέεται καὶ με τὸ πρόσωπο καὶ με τὴν ἀφήγηση τῆς ταινίας ὡς πρὸς τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς.

Αὐτὸ, ἴσως, συμβαίνει, γιὰ τὸ θεατὴ παρακολουθεῖ με δέος, φόβο τὴν ἐξέλιξη πραγμάτων πὸν φιλμικὸς φορέας τοὺς ἐκείνη τὴ στιγμή εἶναι τὸ πρόσωπο τῆς Φόνισσας. Ὁ φόβος δὲν ἐκτονώνεται ἀλλὰ γεννιέται ὡς πρὸς αὐτὰ πὸν ἔχουν προηγηθεῖ ἀπ' τὴν πράξη τοῦ φόνου ἀναδεικνύοντας πράγματα ἀποθνήσκοντα. Καὶ ή ἀπόθνησθ τους αὐτὴ ἔχει στηρίζει οἰκοδομήματα ἀτομικά καὶ κοινωνικά. Συγχρόνως ὁ θεατὴ συναισθάνεται ὅτι ή ἐξέλιξη (τὸ μέλλον) τῆς ταινίας δὲν εἶναι παρὰ ή ἀντίστροφη μέτρηση-πορεία, ή ἀνάδυση τοῦ παρελθόνου.

Τὸ πρῶτο ἐγκλημα δὲν προκαλεῖ ἀκριβῶς σασπένς. Είναι ἓνα ξεκόλλημα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Βλέπουμε τὸ ἐγκλημα στὸ ὄνειρο τῆς Ἀμέρας. Εὐπνᾶ. Πέφτουν οἱ τίτλοι. Μετὰ τοὺς τίτλους ξαναξυπνᾶ ή Ἀμέρα. Ἐκεῖ δηλαδή κάνουνε «κακὸ μοντάζ». Χρησιμοποιοῦμε τὸν κινηματογράφου ὅπως ὁ μοντέρ, ὅχι ὅπως ὁ θεατὴς. Πάει ή Ἀμέρα στὴ μάνα τῆς, ὑπάρχει ἓνας διάλογος, φεύγει. Ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο καὶ ὕστερα ή σεκάνς συνεχίζεται παρακολουθώντας τὶς κινήσεις τῆς Φραγκογιαννοῦς στὸ

τοσ, ἄρα ή ἀνακοπὴ τοῦ μέλλοντος, ὁ θάνατος. Καὶ στὸ πρῶτο ἐγκλημα, τὸ σασπένς δημιουργεῖται καὶ τεχνητὰ ἀπὸ τὸ ὅτι ή δράση διακόπτεται με τὰ συνεχῆ φλάς-μπάκ καὶ τὶς σχετικὲς ἀναφορὲς τοῦ διαλόγου. Ἐνῶ ὁ θεατὴς πὸν τυχὸν ἔχει ἀντιληφτεῖ τὸ φόνου στὸ ὄνειρο τῆς Ἀμέρας, ἀκόμη καὶ ἐκεῖνος, ὁ πληροφορημένος ἀπὸ τὸν Παπαδιαμάντη, ἀντιδρᾶ στὴν ἰδέα τοῦ φόνου ἀσυνείδητα ἐλπίζοντας στὴ μὴ πραγμάτωση μέχρι τέλους. Είναι ή ψυχολογικὴ λειτουργία πὸν ἔχει ἐπιβάλλει τὸ χάπυ-εντ στὸν κινηματογράφο καὶ ὅλη αὐτὴ ή σεκάνς ἐγγράφει τὴν ἔννοια τοῦ θανάτου, ἀπὸ τὴν ἐναρξὴ τῆς πὸν εἶναι ή ἰδέα (τὸ ὄνειρο) μέχρι τὸ τέλος, πὸν εἶναι ή πραγμάτωση, τὸ γεγονός. Ὅλη ή ταινία φαίνεται νὰ ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτὴν, καὶ ή κατάληξή τῆς (τὸ τέλος τῆς) πὸν συμπιέεται με αὐτὴν τῆς σεκάνς, μετέχει συγχρόνως καὶ στὰ 2 ἐπίπεδα τῆς ἔννοιας: τῆς ἰδέας καὶ τῆς πράξης.

Εἶναι ὁ συνειρμὸς τοῦ δημιουργοῦ (ἀναπλάσεις συνειρμικῆς τοῦ ὕλικου του, φλάς-φόργουωντ) πὸν συχνὰ φαίνεται νὰ ταυτίζεται (ὅπως προαναφέρα) ή νὰ οἰκειοποιεῖται τὸν συνειρμὸ τοῦ προσώπου, καὶ τὸ ἀντίστροφο. Πέρα λοιπὸν ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους πὸν φτιάχνουν τὴν ταινία, καὶ τὸ πρόσωπο μοιάζει νὰ δίνει τὰ κλειδιά στὴν κατάσχεση τῆς δομῆς τῆς. Ἀνακεφαλαιώνοντας, ξαναθυμίζω τὴ σκηνὴ-κλειδί τῆς Φραγκογιαννοῦς με τοὺς ληστῆς, ὅπου ή σχέση - κλειδί τῆς ταινίας καὶ τῆς δομῆς τῆς, δηλαδή εἰκόνας καὶ μουσικῆς, ὀπτικοποιεῖται καὶ ἐξισώνεται. Είναι ή φρώτη καὶ μόνη φορὰ στὴν ταινία πὸν τὴν μουσικὴ τὴν ἀκούει καὶ τὸ πρόσωπο, ή Φραγκογιαννοῦ, ὅταν ἓνας ληστῆς παίξει τὸ μουσικὸ ὄργανο, ἐνῶ σ' ὅλη τὴν ὑπόλοιπη διάρκεια τὴν ἀκούει, τὴν πλάθει καὶ ξέρει τὴν παρουσία τῆς μόνο ὁ δημιουργὸς τοῦ φιλμ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ στάση τῆς ἀπέναντι στὸ μαχαίρι πὸν τῆς προσφέρουν οἱ ληστῆς καὶ πὸν θὰ φανεῖ λίγο πρὶν τὸ τέλος τῆς ταινίας, διαφοροποιώντας τὴν ἀπ' αὐτοὺς καὶ ἀπομονώνοντάς τὴν, δὲν ὑπάρχουν ἀντιθέσεις. Αὐτὲς βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὴν σκηνὴ στὴν ὑπόλοιπη ταινία. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς εἶναι μιὰ ἐξίσωση. Πρόσωπα, κινήσεις, πράξεις προσώπων, ἐποχὴ, κοστούμια. (Οἱ ληστῆς θυμίζουν χίτους σημερινούς.) Είναι ὡς χρόνος ξεκούρασης καὶ περισυλλογῆς τῆς ταινίας καὶ τοῦ προσώπου. Καὶ τὰ δύο μοιάζουν νὰ ἐπιστρέφουν στὸν ἑαυτὸ τους με κοινὴ φυγὴ πὸν ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ κάπνισμα (ὡς πρὸς τὸ πρόσωπο μόνο) καὶ ἀπὸ τὴ μουσικὴ (καὶ ὡς πρὸς τὰ δύο). Ἀκόμη καὶ ή παρουσία σου ὡς ληστῆ σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ μοῦ ἐνισχύει τὴν ἐντύπωση καὶ τὸν συλλογισμό, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι θέμα ἄλλου χώρου. Μέσα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ τὰ ἀμφίροπα στοιχεῖα, ή σκηνὴ φαίνεται νὰ εἶναι ή πιὸ ρεαλιστικὴ καὶ συγχρόνως ή πιὸ ἀντιρεαλιστικὴ τοῦ φιλμ. Καὶ στὸ ὅλο ἐγχείρημα, προσθέτω τὴ συμπίεση τοῦ τέλους τῆς ταινίας καὶ τοῦ προσώπου, ὅπως καὶ τὸ τελευταῖο πλάνο.

δωμάτιο, παρεμβάλλοντας φλάς-μπάκ πὸν ἀντιστοιχοῦν σὲ διαφορετικὲς χρονικὲς περιόδους τῆς ζωῆς τῆς Φραγκογιαννοῦς, με τὸν ἴδιο τρόπο πὸν παρεμβάλλονται οἱ τίτλοι στὸ ξύπνημα τῆς Ἀμέρας. Δημιουργεῖται ἔτσι μιὰ φιλμικὴ διαστολὴ τοῦ χρόνου, ἓνας χρόνος παράλληλος. Τὸ πρῶτο φλάς-μπάκ τῶν 4' ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν Φραγκογιαννοῦ παρούσα, μετὰ ή μηχανὴ κάνει αὐθαίρετα δική τῆς κίνηση μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλάνο, ἀνεβαίνει στὸ πρόσωπο τῆς, ἔχει πνίξει τὸ μωρὸ καὶ ἐκεῖ πέφτουμε σὲ φλάς-μπάκ, στὸ φλάς-μπάκ: τὴ σύλληψη τοῦ Μούρτου. Ἀλλάζουν ὅλα τὰ χρώματα, καὶ αὐτὸ γιὰ μένα εἶναι ἀποτυχημένο ἀπὸ τρυκέζα, κοιτάζει τὸ χέρι τῆς καὶ ἀμέσως μετὰ ἔχουμε φλάς-φόργουωντ (μελλοντικὸ) τὸ παιδάκι πὸν παίξει κουτσὸ, πὸν θὰ δοῦμε νὰ πνίγεται μετὰ 2 πράξεις. Δηλαδή, ἐνῶ ἔχει ξεκινήσει ἀπὸ φλάς-μπάκ ὑποκειμενικὸ τῆς Φραγκογιαννοῦς, ή μηχανὴ γίνεται ξαφνικὰ ἀντικειμενικὴ μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλάνο. Αὐτὸ εἶναι πὸν μπορεῖ νὰ μπερδέψει. Θέλω νὰ καταλήξω στὸ ὅτι γιὰ μένα ὁ κινηματογράφος λειτουργεῖ ὅπως γιὰ ἓνα μοντέρ καὶ ὄχι γιὰ ἓνα θεατὴ. Δὲν εἶναι συνειρμὸς, ὅπως λές.

Τὸ τελευταῖο πλάνο, ἓνα κἀδρο ἀκίνητο με τὴν θάλασσα μόνο, δίνει στὸ θεατὴ τὸν καιρὸ, τὴ δυνατότητα νὰ σκεφτεῖ ὅτι βρίσκεται στὴ σάλα, ὅτι ἔχει δίπλα του ἀνθρώπους, ὅτι ὑπάρχει μιὰ ὀθόνη, ἓνα φιλμ. Τὸ ἀκριβῶς ἀντίθετο ἀπὸ τὸ πρῶτο πὸν εἶναι ἓνα σὸκ γιὰ νὰ σὲ «πετάξει» ἀπὸ τὴ σάλα, ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.



Ο Πάνος Γλυκοφρύδης γεννήθηκε το 1930. Αποφοίτησε από την Κινηματογραφική Σχολή Σταυράκου, όπου και διδάσκει από το 1968.

Έχει σκηνοθετήσει: το 1961, *Ζήτω ή Τρέλλα, Βασιλιάς της Γκάφας* και *Ανήσυχια Νειάτα*, με τον Θανάση Βέγγο (παραγωγή Ι. Καρατζοπούλου). Το 1962, *Το τυχερό Πανταλόνι*, με τον Θ. Βέγγο (παραγωγή STUDIO ALFA). Το 1963, το *Άπονη Ζωή* (παραγ. Α. Σύλλια), και *Έξω ή Φτώχεια*, με τον Θ. Βέγγο (παραγ. Γ. Οικονομίδη - Θ. Βέγγο). Το 1964, το *Κάλιο Πέντε και στο Χέρι*, με τον Μ. Φωτόπουλο (παραγ. Δ. Κουρουνιώτη). Το 1965, το *Είνα ένας τρελλός, τρελλός Βέγγος* (παραγ. Θ. Βέγγο). Το 1966, το *Μέ τη λάμψη στα μάτια* (παραγ. L. Sampietro - Γ. Στεργίου) που βραβεύτηκε και από το φεστιβάλ Θεσ/νίκης (βραβεία καλύτερου σεναρίου, α' και β' ανδρικού ρόλου, μουσικής), από την Ένωση Κριτικών Αθηνών, καθώς επίσης πήρε το α' Κρατικό Βραβείο Παραγωγής 1967. Το 1968, το *Πολύ Άργά για Δάκρυα* (παραγ. Φίνος Φίλμ). Το 1971, το *Διακοπές στο Βιετνάμ*, με τον Θ. Βέγγο, και *Εσχάτη Προδοσία* (παραγωγής της Φίνος Φίλμ. Το 1973, το *Δικτάτωρ καλεί Θανάση*, με τον Θ. Βέγγο (παραγ. Φίνος Φίλμ).

Στο θέατρο έχει ανεβάσει το *Ντόμινο* του Μ. Άσάο, στον θίασο Κώστα Πρέκα.

Στην τηλεόραση είχε την επιμέλεια της έκδοσης «Το Θέατρο της Δευτέρας».

## Συζήτηση με τον Πάνο Γλυκοφρύδη για την ταινία του

### ‘Η Δίκη τῶν Δικαστῶν

### Θέμα:

Ναύπλιο 1830. ‘Ο Πολυζωΐδης, εκδίδοντας την εφημερίδα «ΑΠΟΛΛΩΝ» επιτίθεται έναντια στην τυραννική διακυβέρνηση του ελληνικού κράτους από τον Γ. Καποδίστρια. Διατάζεται ή σύλληψή του. Δραπετεύει στην ‘Υδρα όπου συνεχίζει την έκδοση του «‘Απόλλωνα». Το 1831 μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια επανέρχεται στο Ναύπλιο όπου οι Βαυαροί αντιβασιλείς του ‘Οθωνα του προσφέρουν την προεδρία του ‘Ανωτάτου ‘Εγκληματοικού Δικαστηρίου, το οποίο καλείται να καταδικάσει τον Θ. Κολοκοτρώνη και τον Δ. Πλαπούτα. Στη διάρκεια της δίκης, ο Πολυζωΐδης σάν Πρόεδρος κι ο Τερσέτης σάν δικαστής αντιλαμβάνονται ότι είναι μιὰ δίκη πολιτικής σκοπιμότητας στην όποια χωρίς στοιχεία κι αποδείξεις επιζητείται ό αποκεφαλισμός των δύο δπλαρχηγών. ‘Αρνούνται να υπογράψουν την καταδικαστική απόφαση παρά τις έντονες πιέσεις της εκτελεστικής εξουσίας. Καθαιρούνται και δικάζονται για ἄρνηση ὑπηρεσίας.

[‘Η συζήτηση με τον Πάνο Γλυκοφρύδη έγινε από τους Τάκη Παπαγιαννίδη και Γ. Καλογιάννη. Στο κείμενο που ακολουθεί τα γράμματα των 8’ αντιστοιχούν στους συντάκτες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* ‘74 και τα γράμματα των 9’ στον σκηνοθέτη Πάνο Γλυκοφρύδη]

### ‘Η συζήτηση

με τον Πάνο Γλυκοφρύδη έγινε από τον Τάκη Παπαγιαννίδη και Γ. Καλογιάννη. Στο κείμενο που ακολουθεί τα γράμματα των 8’ αντιστοιχούν στους συντάκτες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* ‘74 και τα γράμματα των 9’ στον σκηνοθέτη Πάνο Γλυκοφρύδη.

### ‘Οργανωμένη παραγωγή και μοντέλο

Μιλώντας για τις ταινίες της οργανωμένης παραγωγής, υπονοούμε πάντα ένα ομοιόμορφο τύπο φίλμ, όπου ή προσωπικότητα του σκηνοθέτη υποτάσσεται στους γενικότερους κανόνες που επιβάλλει ή παραγωγός εταιρεία. ‘Η περίπτωση σου ἀπέναντι στο φίλμ είναι χαρακτηριστική. Το σενάριο, βασισμένο σε μιὰ μελέτη ιστορικών κειμένων των δικών του Κολοκοτρώνη αφ’ ενός και των Πολυζωΐδη - Τερσέτη, αφ’ ἑτέρου, δομείται με τους κανόνες ενός σεναρίου προσαρμοσμένου σε κατώτερα συγκινησιακά επίπεδα. ‘Η αντίληψη του ντεκόρ (ἀν κι αλλάζει τ’ όνομα του μόνιμου ντεκορατέρ της εταιρείας) μέσα από την καλλιγραφία και τον υπερτονισμό παράγει το ίδιο αποτέλεσμα της ψευδοακρίβειας. Οί ἠθοποιοί ἀπαγγέλλουν με μελοδραματικό στόμφο ένα στεγνό ιστορικό κείμενο, ἑξομοιώνοντάς το με οίκεια του ψευδοκειμένα. (π.χ. Κοινωνία ὦρα μηδέν). ‘Η φωτογραφία ἀν και ἐγκαταλείπει την κιν/ψηση του ψευδοχώρου του στούντιο, με ἑξωτερικά ή φυσικούς χώρους, παράγει την ίδια γυαλιστερή διαύγεια, ένα ἐπιχρυσωμένο κενό. ‘Η ἀνατροπή της στανταρισμένης κατασκευής ἀπέτυχε.

Θὰ μπορούσε κανείς ν’ αναρωτηθεί: τότε γιατί διάλεξες να κάνεις αυτό το συγκεκριμένο φίλμ.

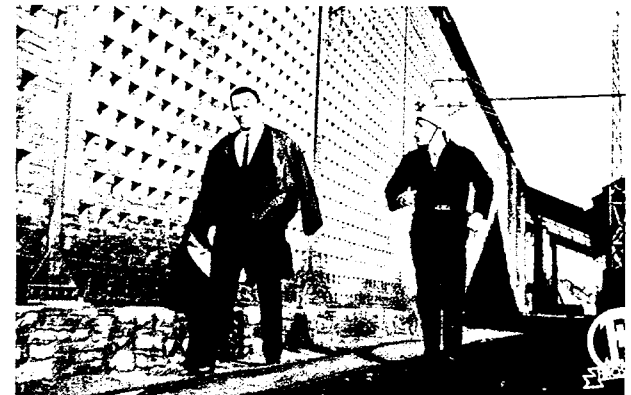
Δέν ὑπάρχει τρόπος να κάνουμε ταινίες χωρίς κοστολόγιο. Καί στην περίπτωση ακόμα του ομαδικού τρόπου παραγωγής χρειάζεται πάλι ένα κεφάλαιο. Δηλαδή 1) ή ἔργασία κεφαλαιοποιείται και 2) ἀπατείται ένα ἐπιπλέον ποσό, είτε της ομάδας, είτε ἔξω ἀπ’ αὐτήν. Πάλι το αποτέλεσμα, δηλ. το φίλμ θὰ φέρει τή σφραγίδα του συγκεκριμένου τρόπου παραγωγής. Το ίδιο συμβαίνει και στις οργανωμένες εταιρείες παραγωγής.

Πρῶτα να ξεκαθαρίσουμε το θέμα των οργανωμένων εταιρειῶν παραγωγής. Οί οργανωμένες εταιρείες παραγωγής ἔχουν, ὅπως σωστά είπες, ένα μοντέλο και ἐπιδιώκουν την πραγματοποίησή του πάσει θυσία. ‘Ο σκηνοθέ-

της προσλαμβάνεται στο βαθμό που πληροί τις δυνατότητες ή τις πιθανότητες να πραγματοποιήσει αυτό το μοντέλο, κάτω από οποιοδήποτε σενάριο που φυσικά επιλέγεται στα μέτρα του μοντέλου. Ο παραγωγός όσο λιγότερο διαβλέπει το αποτέλεσμα τόσο λιγότερο εμπιστεύεται κι αυτόν που του προτείνει το σενάριο. Ο παραγωγός κυνηγάει το μοντέλο γιατί σκοπεύει σε πολλά εισιτήρια, δηλαδή στο κέρδος. Αυτός είναι ο νόμος του συστήματος κι η ιδεολογία του. Μπαίνοντας στην οργανωμένη παραγωγή, προσδοκούσα ότι θα μπορούσα να επιδράσω στο παραγόμενο προϊόν και να του αλλάξω την πορεία. Αυτή τη θέση ακολούθησα από το 1957 που γύρισα την πρώτη μου ταινία μέχρι το 1966 που στάθηκε, καμπή για την πορεία μου. Όμως το 1967 για όλους μας ήταν ένα πισωγύρισμα. Ξαναγύρισα στον παλιό τρόπο δουλειάς. Με τις ταινίες του Βέγγου, ή και τις υπόλοιπες, πιστεύω πως επέδρασα κάπως πάνω στο μοντέλο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι ταινίες αυτές μπορούν να ένταχθούν στο χώρο του σύγχρονου κινηματογράφου. Το σενάριο της «Δίκης των Δικαστών» γράφτηκε στα 1972 και προτάθηκε στο δίδυμο Φίνο - Κούρκουλο. Ήταν ο πρώτος όρος για την πραγματοποίηση του φιλμ. Για μένα το σενάριο ήταν μια πολιτική πράξη. Πίστευα πως το κατάφωρο μήνυμα που υπήρχε σ' αυτή την ιστορική αναπαράσταση, την εικονογράφηση της, αν θέλετε, θα λειτουργούσε πολιτικά, εννοώ εποικοδομητικά μέσα στο άγονο κλίμα της δικτατορίας. Πίστευα πως με το να εξωθήσω τον Φίνο να κάνει αυτή την ταινία, μπορούσα να αλλάξω και την πορεία του. Ο Κούρκουλος αποτελούσε το στοιχείο της εμπορικότητας, θα έφερνε χρήματα στον Φίνο κι εγώ είχα σκοπό να γυρίζω μ' αυτόν ταινίες πολιτικής σκοπιμότητας.

Ναί, ακριβώς έτσι. Φυσικά τα πράγματα απλοποιούνται, μέχρι και απλοϊκοποιούνται. Είχαμε δικτατορία ενώ στις δυτικές δημοκρατίες επικρατεί μεγαλύτερη ελευθερία. Σ' εμάς ή παρουσίαση ενός χωροφύλακα, ενός παπα, ή ενός στρατιώτη, απαγορεύονταν αν δεν συνοδεύονταν από ένα ύμνητικό σχόλιο. Μέσα σ' αυτά τα μίνιμουμ πίστευα ότι αυτή η απλοϊκοποίηση μπορούσε να μετατραπεί σε προσφορά. Το σενάριο πήρε άδεια αφού είχε υποστεί μια σειρά από περικοπές, όχι βέβαια σημαντικές. Δεν επεχείρησαν να το απαγορέψουν, δεδομένου ότι ακολούθησα σχολαστικά το ιστορικό υλικό, δεν κατασκεύασα τίποτα. Οι διάλογοι είναι κατά 95% παρμένοι από τα πρακτικά της δίκης. Έτσι η λογοκρισία αναμφίβολα βρέθηκε μπροστά σε άδιέξοδο, γιατί στο σενάριο υπάρχουν σημάδια δεμένα ολόκληρα κομμάτια που τελικά δεν απαγορεύτηκαν. Λόγου χάρις ο Μάσωνας λέει: «Ζητώ την καταδίκη του Κολοκοτρώνη σε θάνατο, γιατί προσπάθησε να ανατρέψει το καθεστώς, να διασαλεύσει την έννομον τάξιν». Αυτές ήταν και διατυπώσεις των στρατοδικών στις δίκες της 7ετίας. Με τις ίδιες διατυπώσεις καταδικάζονταν όσοι αγωνίστηκαν ενάντια στη δικτατορία. Αυτές οι σχέσεις πίστευα λοιπόν πως θα λειτουργούσαν. Όσο άφορα τη δόμηση αυτού του υλικού, πρέπει να πω ότι η πρώτη μορφή του σεναρίου δεν ήταν αυτή. Ο Φίνος δεν το δέχτηκε, γιατί πίστευε πως δεν εκπληρούσε τους όρους του μοντέλου που είχε φανταστεί. Αυτό δε με απαλλάσσει από την ευθύνη γιατί δέχτηκα την επεξεργα-

Όπως κάνουν κι οι Ιταλοί με τον Τζιάν - Μαρία Βολοντέ.



I και II. Ο Γιώργος Φούντας και ο Λαυρέντης Διανέλλος στο Πολύ άγαθό για Δάκρυα (1968)  
 III. Ο Θανάσης Βέγγος στο Διακοπές στο Βιετνάμ (1971).  
 IV. Ο Θανάσης Βέγγος στο Δικτάτωρ καλεί Θανάση (1973).

σία ενός άλλου σενάριου με το ίδιο θέμα. Έκανα αυτή την βασική υποχώρηση γιατί πίστευα ότι θα παράμενε το πολιτικό μήνυμα. Ο τρόπος της κατασκευής του φιλμ είναι ως ένα βαθμό κλασικός. Παρατηρούνται όμως κάποιες διαφυγές απ' το μοντέλο ως προς την διάρθρωσή του παρ' όλο που πέρασε απ' τον σιδερένιο κλοιό του μοντάζ.

### Μοντέλο και τεχνική

Υπάρχει μια προσπάθεια να ξεφύγει το φιλμ από τη στανταρισμένη κατασκευή, αλλά το αποτέλεσμα δεν ξεφεύγει από τα κλισιέ του Φίνου. Θα θέλαμε να μάς μιλήσεις για το αρχικό ντεκουπάζ, το αρχικό μοντάζ, για τον ήχο, τη μουσική, τα ντεκόρ, για όλα τα στοιχεία της ταινίας και γιατί καταστράφηκαν μέσα στο φιλμ (ή γιατί λειτούργησαν αντίθετα στις προθέσεις σου).

Προσπάθησα να κρατήσω μια γραμμή απλούστευσης όσον αφορά το σενάριο και το ντεκουπάζ. Αυτή η απλούστευση νομίζω πως δεν ήταν χυδαία. Να κρατήσω κάποια απόσταση από τα πράγματα, και γι' αυτό υπάρχει μια χρήση γενικών πλάνων. Ταυτόχρονα υπάρχουν γκρό-πλάν που λειτουργούν ως έξηξ: π.χ. διακόπτεται π.χ. Διακόπτεται ή ανάγνωση της δικαστικής απόφασης για να κυριαρχήσει ένα γκρό-πλάν διαρκείας του Κούρκουλου, βουβό με μόνο ήχο τη μουσική.

Αυτό είναι φανερό πως γίνεται για να εξοντωθεί το μοντέλο, κι ο Φίνος «ξμεινε κατάπληχτος», θεωρώντας αδιανόητο κάτι τέτοιο. Σαν κιν/φικη αντίληψη δεν μπορούσε να την αποδεχτεί. Φυσικά το γύρισμα είχε τελειώσει, ήταν αδύνατο πια να ανατραπεί. Το ίδιο συνέβη με τα τράβελινγκ και τα πανοραμικά. Τελικά δεν λειτούργησαν γιατί η επέμβαση έγινε στο μοντάζ, δηλαδή καταστράφηκαν πάνω στην προσπάθεια της αναζήτησης του μοντέλου. Τα τράβελινγκ και τα πανοραμικά κομματιάστηκαν. Ο Φίνος όπως και κάθε παραγωγός, επιδιώκοντας το κέρδος, απαιτεί να υπάρχει πάντα στις ταινίες του ένας απεριορίστος βαθμός κατανοητικότητας. Τα πάντα να υπάρχουν, να δείχνονται, να λέγονται.... Αυτό, κατά τη γνώμη μου, είναι νόμιμο, από τη στιγμή που το κοινό δεν θέλει να κουράζεται για να ψάχνει, να σκέφτεται, κι έτσι προτιμάει τις ταινίες του. Δεν είμαι αντίθετος στο να βλέπει τις ταινίες πολύς κόσμος. Θα ήθελα όπως κάθε κινηματογραφιστής, οι ταινίες μου να βλέπονται από πολύ κόσμο. Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο πλατειάς επικοινωνίας και άμεσης αποτελεσματικότητας.

Γι' αυτό θα ήθελα να κάνω ταινίες που να τις βλέπει πολύς κόσμος. Δεν ξέρω όμως πως πετυχαίνεται αυτό, δηλ. απ' τη μια οι ταινίες ν' είναι κατανοητές κι απ' την άλλη να είναι «καλλιτεχνικές», «επιστημονικές», «σύγχρονες» κ.λ.π. Μου φαίνεται δύσκολο αλλά προς αυτό πρέπει να τείνουμε.

Στα ντεκόρ υπήρχε μια αρχική δέσμευση. Η δίκη του Κολοκοτρώνη έγινε σ' ένα τζαμί του Ναυπλίου, πρωτεύουσας τότε της Ελλάδας. Το τζαμί τους έλυσε το πρόβλημα της χωρητικότητας ώστε να παρακολούθησει τη δίκη πολύς κόσμος για παραδειγματισμό. Οι Βαυαροί θα σκότωναν τους δύο φορείς της λαϊκής θέλησης μπροστά στα μάτια του λαού. Έτσι το γεγονός της καταδίκης θα γινόταν πια αποτελεσματικό. Το συγκεκριμένο τζαμί ήταν ένας γυμνός χώρος που δεν εξυπηρετούσε το μοντέλο της Φ.Φ. Προτιμήθηκε μια κατασκευή που να θυμίζει περισσότερο αυτό που έχει ο κόσμος στις μνημες του για το τζαμί (καμάρες, κολόνες, γραμμές, τόξα στα παράθυρα κ.λ.π.), μια γραφική γραμμή.

Το μέγεθος λειτούργησε ενάντια στην ταινία, γιατί ο χώρος απαιτούσε πολλούς κομπάρσους, αλλά έπασχε η ΦΙΝΟΣ ΦΙΑΜ οικονομικά, όπως κι όλος ο κιν/φος, κι έτσι μειώθηκε ο αριθμός των κομπάρσων.

Τελικά το αποτέλεσμα εξαφανίζει την τάση δημιουργίας ενός χώρου που θα λειτουργεί ουσιαστικά και παράγει ένα χώρο κακοί-χνογραφημένο όπως π.χ. ένα ντεκόρ του Μάρκου Ζέρβα.

Το ντεκόρ στον κιν/φο δεν είναι αυτόνομο. Δείχνεται από τη φωτογραφία και τις γωνίες λήψης. Η φωτογραφία πάλι εξαρτάται από την αντίληψη που σχημάτισε ο δπερατέρ για τον χώρο. Το συγκεκριμένο ντεκόρ θα μπορούσε να φωτιστεί διαφορετικά και να κινηματογραφηθεί από άλλες γωνίες ώστε να μη λειτουργήσει έτσι. Μήν ξεχνάμε όμως ότι όλοι δουλέψαμε πάνω στο μοντέλο. Κατ' αρχήν ή πρόθεσή μου απ' το σενάριο ήταν προσαρμοσμένη πάνω σε μια ιδιαίτερη έλξη που έχω για τους άσπρους τοίχους, που έχουν για μένα ένα χαρακτήρα τραγικό. Στο ντεκόρ που κατασκευάσαμε οι τοίχοι δεν είναι άσπροι γιατί η δομή του ντεκόρ καθορίστηκε από τις δεσμεύσεις της παραγωγής που δεν μας επέτρεπε να κάνουμε γύρισμα στο γυμνό και χωρίς φιοριτούρες τζαμί του Ναυπλίου. (Το γύρισμα έξω απ' την Αθήνα αυξάνει τον προϋπολογισμό του φιλμ). Στα κοστουμά που υπήρχε μεγαλύτερη ελευθερία μπορούσαμε να ξεπεράσουμε τη γραφική φουστανέλλα και τα γνωστά δεδομένα του ελληνικού κιν/φου. Η φωτογραφία ήταν επόμενο να ενταχθεί κι αυτή στη γενική γραμμή του μοντέλου. Είναι γνωστό πως η έγχρωμη φωτογραφία δεν εξαρτάται μόνο από τον δπερατέρ αλλά και από τα εργαστήρια, όπου εύκολα ανατρέπονται οι βασικές προθέσεις του δπερατέρ ακόμα και επιτεύγματά του κατά τη λήψη. Αρχικά σκεφτήκαμε ν' ακολουθήσουμε μια γραμμή γκραβούρας, αλλά φυσικά αυτό δεν ενέπιπτε στους όρους του μοντέλου που θέλει την κόπια γαλάζια γιατί έτσι γίνεται πιό «ώραία», πιό «καθαρή».

Στις αρχικές μου προθέσεις ήταν κι η λειτουργία του χώρου σά θεατρικής σκηνής, έτσι όπως δομήθηκε άλλωστε κι η δράση, κλεισμένη στο χώρο της δίκης. Έτσι γράφτηκε έξ' άλλου κι ο διάλογος, που θα ήθελα να εκφώνεται παρὰ να παίζεται. Οι ήθοιοι ήταν διάφορων ειδών, διαφόρων σχολών, επιλεγμένοι με βάση πάλι το μοντέλο. Μοιραία λοιπόν πολλοί ξέφυγαν από τη δική μου γραμμή.

### Μοντέλο και κοινό

Είπες ότι αρχή του Φίνου είναι να μη κουράζεται ο θεατής. Η ταινία σου όμως όχι μόνο κουράζει το «μέσο θεατή» αλλά και τον άπωθιέ.

Από ποιά πλευρά το έννοεις; Δηλ. δεν καταλαβαίνει γι' αυτό κουράζεται; ή λείπει από το φιλμ κάποιο στοιχείο που θα λέγαμε «ένταση», «ρυθμός», που θα κρατούσε το ενδιαφέρον του θεατή.

Αντίθετα, έχεις υπερφορτίσει αυτά τα στοιχεία για να βγει αυτή η κούραση σαν αντίδραση σε κάτι που σου επιβλήθηκε.

Σαφώς η ταινία δεν εκπληρώνει τους όρους του μοντέλου. Ο θεατής ίσως κουράζεται γιατί οι καταστάσεις που διέπουν το φιλμ δεν είναι εύκολο να γίνουν κατανοητές. Άνεξάρτητα από τις αντιλήψεις των νέων κιν/φιστών, θα ήθελα ότι η ταινία δεν εμπίπτει στους όρους του «εμπορικού κιν/φου». Ο ύστερικός χαρακτήρας της, όπως είπατε αρχικά, δημιουργείται από τη σύγκρουση του προϋπάρχοντος μοντέλου και των δικών μου τάσεων και προθέσεων. Το αποτέλεσμα δεν ανταποκρίνεται ούτε στις δικές μου αντιλήψεις ούτε στο μοντέλο της ΦΙΝΟΣ ΦΙΑΜ. Πιστεύω πως αυτή η σύγκρουση δημιουργεί αυτό που λές «κούραση του θεατή». Προσπαθώντας να παραγάγω το μοντέλο, που χαρακτηριστικά του είναι η κατανοητικότητα κι η μαγεία, καταστρέφω τη μαγεία, δηλ. την περιορίζω στο επίπεδο της φωτογραφίας, των ντεκόρ, στο επίπεδο των λήψεων.





Ναί, όμως όλα αυτά τα στοιχεία μαζί, δε φτιάχνουν μαγεία.

Το ένα στοιχείο συγκρούεται με το άλλο.

Το έρωτικό στοιχείο υπάρχει στον Κολοκοτρώνη που παρουσιάζεται με την εξιδανικευμένη μορφή του αγωνιστή - κατηγορούμενου, ενώ ξέρουμε ότι άνηκε σ' ένα αντιμαχόμενο πολιτικό κόμμα.

Όπως και στα ντεκόρ, προσπάθησες να δώσεις τον Κολοκοτρώνη όχι όπως ήταν πραγματικά αλλά σύμφωνα με τη «λαϊκή μνήμη».

.... το έρωτικό στοιχείο...

Οι ταινίες της οργανωμένης παραγωγής παρουσιάζουν πολλές φορές το δικαστήριο σά χωρο ταξικής πάλης όπου απονέμεται ή δικαιούσνη σύμφωνα με τα συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης, ικανοποιώντας ταυτόχρονα τη λύτρωση του κοινού με το να το κάνει να ταυτίζεται με τα πάθη κάποιου ήρωα.

Το «ταξικά» στην προκειμένη περίπτωση είναι λαθεμένο. Επίσης θα έπρεπε να διορθωθεί και το «έθνικά», ίσως με το «αντιφασιστικά».

Ίσως αυτό να αποτελεί μια πρόοδο πάνω στο κλασικό χάπυ-εντ του δικαστηρίου.

Η κατασκευή της ταινίας είναι τέτοια που κι αν ακόμα ο Κούρκοιλος ήταν στις δόξες του, δε θα είχε οικονομική επιτυχία. Είναι μια ταινία εκ των προτέρων καταδικασμένη. Τελικά η πορεία του σκηνοθέτη μέσα στο χώρο του συστήματος είναι μια πορεία αυτοκαταστροφής.

Αυτό είναι αλήθεια, δεν φτιάχνουν μαγεία.

Επίσης λείπει ή έντριγκα, κι αυτό το στοιχείο που θα το λέγαμε έρωτικό.

Η θέση του Κολοκοτρώνη είναι εξιδανικευμένη από την την άποψη της αναπαράστασής του. Στο φιλμ δεν είναι δραματικό πρόσωπο. Από ένα σημείο και πέρα κρύβεται, φεύγει, αποτελεί την άφορη της διαμάχης, όμως τελικά δεν διαγράφεται σά δραματικό πρόσωπο. Ήταν μες στις προθέσεις μου να τον κρύψω, να μην υπάρχει.

Ναί, όσον αφορά την αναπαράστασή του (δηλ. άμφιση, περνούρες, στάση). Ο Κατράκης δεν είναι ο Κολοκοτρώνης, που ήταν κοντόχοντρος. Βέβαια και μόνο ή παρουσία του Κατράκη, το παράστημα, ή φωνή του, είναι .....

Όταν είπα έρωτικό στοιχείο το έννοούσα στην πιο κοινή του αντίληψη. Με την έννοια ενός άντρα και μιας γυναίκας που έρωτεύονται. Αναμφισβήτητα ο Κολοκοτρώνης είναι ιδωμένος «έρωτικά», περισσότερο όμως απ' αυτόν είναι «έρωτικά» ιδωμένος ο Πολυζωίδης.

Φυσικά στην περίπτωση της κατασκευασμένης ιστορίας. Έδώ 1) Δεν είναι κατασκευασμένη 2) Είναι ιδωμένη «έθνικά» και όχι ταξικά.

Θάλεγα πώς την είδα αντιμπεριαλιστικά. Όμως στο φιλμ δεν υπάρχει άπονη δικαιοσύνης. Ο Κολοκοτρώνης καταδικάζεται, ο Πολυζωίδης επίσης. Όσον αφορά την άπολογία του ή την έξοδο από τη φυλακή δεν νομίζω πώς υπάρχει καμιά άιση άπονη δικαιοσύνης. Στην έξοδο του Πολυζωίδη απ' το κελλι ή κάμερα παραμένει μέσα σ' αυτό, δίνοντας έτσι την έντύπωση ότι κάποιος μένει εκεί φυλακισμένος.

Κι ενάντια στα δεδομένα του μοντέλου. Βέβαια, ή ίδια ή οργανωμένη παραγωγή έχει ξεπεράσει την άναγή του χάπυ-εντ και άρχισε να πουλάει και το κακό τέλος, που το πέρασε στην κατανάλωση. Στην ταινία αυτή δε λυτρώνεται ο ήρωας, ούτε τουφεκίζεται χάρη κάποιων ιδανικών.

Πιστεύω πώς πάντα αυτοκαταστρέφεται είτε δουλεύεις μέσα στο σύστημα είτε έξω απ' αυτό. Στο προσωπικό έπιπεδο πάντα αυτοκαταστρέφεται. Είναι διαφορετά τρόπον. Σημασία έχει να μη πιστεύεις στο μοντέλο. Η αυτοκαταστροφή μου είναι προσωπική μου υπόθεση κι εκφράζεται από την προσπάθειά μου να καταστρέψω το μοντέλο, δουλεύοντας μέσα στην οργανωμένη παραγωγή. Αυτό άποδείχεται κιόλας. Οι ταινίες μου ποτέ δεν ήταν

έμπορικές, ποτέ δεν φέρανε ύπερκέρδος. Όπως πιστεύω ότι και οι νέοι κιν/φιστές κάνοντας τις ταινίες τους έξω από την οργανωμένη παραγωγή προσπαθούν να καταστρέψουν το μοντέλο. Αυτοί απ' έξω, εγώ από μέσα. Αν υπήρχαν πολλοί της δικής μου πίστης μέσα στην οργανωμένη παραγωγή πάλι θα φτάναμε στο ίδιο άποτέλεσμα. Η κρίση των μεγάλων εταιρειών θα εκδηλώνονταν 10 χρόνια νωρίτερα. Βέβαια μέσα από το σύστημα (μιλώ για την Ελλάδα) δεν θα φτιάχναμε «γλώσσα»...

Το κοινό σε ποίο βαθμό επηρεάζει την κατάσταση.

Το κοινό μπαίνει μετά στο παιχνίδι. Κατευθύνεται από τις οργανωμένες εταιρείες, με τη διαφήμιση, την κρατική πολιτική κ.λ.π. Το κοινό δεν είναι από την άρχή μέσα στο παιχνίδι.

Αυτό το αντι-μοντέλο που προτείνεις, θα γίνει μελλοντικά ένα μοντέλο. Και μετά θα πρέπει πάλι να καταστραφεί...

Μά αυτή είναι γενικά ή κίνηση της τέχνης και του πολιτισμού γενικά. Να φτιάχνει αντι-μοντέλα και να τα καταστρέφει μόλις γίνουν μοντέλα.

Απ' το γύρισμα της ταινίας Με τη λάμψη στα μάτια (1966). Ο σκηνοθέτης κάτω από την τέντα.





## Συζήτηση με τόν Δῆμο Θεό γιὰ τὴν ταινία του

### Κιέριον

Ὁ Δῆμος Θεός γεννήθηκε τὸ 1935 στὴν Καρδίτσα Θεσσαλίας. Παρακολούθησε μαθήματα στὴν Κινηματογραφικὴ Σχολὴ Σταυράκου. Τὸ 1959 σκηνοθέτησε στὸ Πειραματικὸ Θέατρο τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν τὸ *Μάθημα* τοῦ Ἰονέσκο. Τὸ 1961 συνεργάζεται στὴ Δωδεκάτη Αὐλαία. Τὸ 1963 - 64 γυρίζει μαζί με τὸν Φῶτο Λαμπρινὸ τὸ ντοκιμανταίρ *100 Ὁρές τοῦ Μάη*. Μέχρι τὸ 1965 δουλεύει σὰν βοηθὸς σκηνοθέτη σὲ ἐμπορικὲς ταινίες. Τὸ 1966 συνεργάζεται σὰν δ/ντὴς παραγωγῆς στὸ φιλμ *Οἱ βοσκοὶ τῆς Ἀναταραχῆς* τοῦ Νίκου Παπατάκη. Τὸ 1967 - 68 σκηνοθετεῖ τὸ *Κιέριον*. Τὸ 1970 σκηνοθετεῖ τὸ *Ὀυράνιο Τόξο*, ταινία μεγάλου μήκους γιὰ τὸ Δεύτερο Πρόγραμμα Τηλεόρασης τῆς Δ. Γερμανίας (ἡ πραγματοποίησή τῆς ταινίας διεκόπη κατόπιν διαφωνίας μετὰ τὸ τμήμα παραγωγῆς τῆς Γερμανικῆς Τηλεόρασης). Τὸ 1974 ἐτοιμαζόταν νὰ γυρίσει τὸν *Καπετάνιο*, ἀλλὰ τὸ σχέδιο ἀνατράπηκε ξαφνικά, πρόσφατα. Τώρα ἐπεξεργάζεται μιὰ ταινία ποὺ ἀποπειρᾶται μιὰ προσέγγιση τῶν ἀρχαίων κοινωνικῶν δομῶν. Τίτλος τῆς θὰ εἶναι ὁ *Θρόνος*.

**Παραγωγή:** Δῆμος Θεός καὶ Γιώργος Παπαλιός  
**Σκηνοθεσία:** Δῆμος Θεός  
**Σενάριο:** Δῆμος Θεός, Κώστας Σφήκας  
**Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος  
**Μουσική:** Στέφανος Βασιλειάδης  
**Μοντάζ:** Βαγγέλης Σερντάρης  
**Ἑρμηνεία:** Ἀνέστη Βλάχος, Ἑλένη Θεοφίλου, Τιτίκα Βλαχοπούλου, Ἑλλη Ξανθάκη, Σταῦρος Τορνές, Κυριάκος Κατζουράκης, Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, Παντελῆς Βούλαρης, Τώνια Μαριετᾶκη.

**Θέμα:** «Προηγήθησαν οἱ Αἰολεῖς. Εἶτα δὲ εἰσέβαλον ἰσχυρὰ γένη γαιοκτημόνων, ἅτινα μεθ' ὄλων τῶν παλαιῶν στοιχείων λατρείας, ἵδρυσαν νέον πολιτισμόν. Ἠκολούθησεν νέα κατοχὴ ὑπὸ τῶν Θεσσαλῶν, τῶν κατοίκων δὲ ἔξανδραποδισθέντων ἐπῆλθεν καὶ ἀλλαγὴ ὀνομασίας τῆς πόλεως, κληθεῖσα Κιέριον. Εἶτα δὲ εἰσέβαλον...»

Πάνω σ' αὐτὸ τὸ κείμενο τοῦ Ἡρόδοτου ἀκούγεται OFF ἢ φωνὴ ἑνὸς Ἀμερικάνου τεχνοκράτη, ποὺ στὴ συνέχεια τὸν βλέπουμε νὰ μιλάει στοὺς δημοσιογράφους προαναγγέλοντας τὴν οἰκονομικὴ ἐξέλιξη τῆς Ἑλλάδας. «Ὅλες οἱ πληροφορίες ποὺ συσσωρεύονται στὰ ἐπόμενα πλάνα δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ συγκεκριμενοποιήσουν γεωγραφικὰ καὶ πολιτικὰ αὐτὸ ποὺ δηλώνεται ἤδη στὸ κείμενο «σχολιασμένο» ἀπὸ τὴ φωνὴ τοῦ ἁμερικανοῦ — τὸν καθορισμὸ τῆς ἐξέλιξης αὐτῆς τῆς χώρας ἀπὸ ξενὴ ἐξάρτηση. Αὐτὸ ἄλλωστε θὰ εἶναι καὶ ὁ ἄξονας ὁλόκληρου τοῦ μύθου τῆς ταινίας. Ὁ ἁμερικανὸς δημοσιογράφος Μόργκαν ἔρχεται στὴν Ἑλλάδα μετὰ ἀπὸ ἓνα ταξίδι τοῦ στὴ Μέσῃ Ἀνατολῇ ὅπου ἔχει συγκεντρώσει στοιχεῖα γιὰ τὸ ρόλο τῶν ἐταιρειῶν πετρελαίου σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ. Ὁ Μόργκαν εἶναι ὑπὲρ τῆς ἐθνικοποίησης τῶν ἀραβικῶν πετρελαίων. Οἱ πράκτορες τῶν καρτέλ ποὺ δροῦν στὴν Ἑλλάδα τὸν δολοφονοῦν. Ὁ φίλος τοῦ δημοσιογράφου Αἴμος Βαγενᾶς συλλαμβάνεται σὰν ὑποπτος ἀπὸ τὴν ἀστυνομία. Ἡ ἀστυνομία συλλαμβάνει ἐπίσης σὰν ὑποπτο τὸν φοιτητὴ Λεὸ, ἐβραῖο καὶ μέλος μιᾶς ἀριστερῆς φοιτητικῆς οργάνωσης. Ὁ Βαγενᾶς ἀποφυλακίζεται γιὰτὴν δὲν ὑπάρχουν ἀποδείξεις καὶ ἀρχίζει πιά μόνος τοῦ τὴν ἀναζήτηση τῶν ἐνόχων, κόντρα στοὺς κρατικὸς μηχανισμοὺς (ἀστυνομία - δικαιοσύνη - τύπος) ποὺ προσπαθοῦν νὰ συγκαλύψουν τοὺς ἀληθινούς ἐνόχους φορτώνοντας τὸ φόνο στὸ Λεὸ. Ἡ ἔρευνα τοῦ Βαγενᾶ δὲν φτάνει πουθενά. Ὁ Λεὸ πεθαίνει στὴν ἀστυνομία. Ἡ ὑπηρετρία τοῦ Ἁγγλου «πράκτορα» δολοφονεῖται ὅταν δέχεται νὰ καταθέσει. Οἱ ἐνοχοὶ ἂν καὶ δοσμένοι ἐξαρχῆς δὲν μποροῦν νὰ κατονομαστοῦν, νὰ τιμωρηθοῦν. Στὸ τέλος τῆς ταινίας ἡ παντοδυναμία τῶν Καρτέλ, τῶν πολυεθνικῶν ἐταιρειῶν, τῶν ξένων πρακτόρων βραβεύεται ἐφιαλτικὰ, ὅπως τ' ἀποσιωπητικὰ μετὰ τὸ «εἶτα δὲ εἰσέβαλον...»

### Ἡ συζήτηση

με τὸν Δῆμο Θεό ἔγινε ἀπὸ τοὺς Μπάμπη Κολώνια, Φρίντα Λιάππα καὶ Μαρία Νικολακοπούλου. Τὰ γράμματα τῶν 8' ἀντιστοιχοῦν στοὺς συντάκτες τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* '74 καὶ τὰ γράμματα τῶν 9' στὸν σκηνοθέτη Δῆμο Θεό

### Κοινωνικὴ συνειδητοποίηση καὶ ἐνοχὴ

Τὸ «Κιέριον» ἀρχίζει καὶ τελειώνει μετὰ τὸ ἴδιο πλάνο (ἀδιάφορο πλῆθος ποὺ πηγαίνονται στοὺς δρόμους), μετὰ τὴ μόνη διαφορὰ ὅτι στὸ τέλος συνοδεύεται ἀπὸ τὸν μονόλογο - σχόλιο: «συνεχίζω νὰ ψάχνω γιὰ συνενόχους μέσα στὸ πλῆθος. Τώρα δὲν μπορῶ νὰ σταματήσω γιὰτὴν εἶμαι συνένοχος πλέον.» Στὸ μετὰξὺ ἔχουμε παρακο-

λουθήσει την πορεία ενός ατόμου, του δημοσιογράφου Αίμου Βαγενά, στην προσπάθειά του ν' ανακαλύψει τους ένοχους ενός εγκλήματος. Για το θεατή, οι ένοχοι είναι έξαρχης δοσμένοι (τα καρτέλ πετρελαίου με τους πράκτορές τους που δρούν στην Ελλάδα) και δεν αποκαλύπτονται στην εξέλιξη του μύθου. Η εξέλιξη του μύθου, πέρα από το ότι φωτίζει τους μηχανισμούς στήριξης της ξένης εξάρτησης (άστυνομία - δικαιοσύνη - τύπος) καταλήγει μόνο στην αυτοσυνειδητοποίηση του ίδιου του ήρωα.

Το πλέγμα ένοχης όμως δεν είναι παρά άπαρχη συνειδητοποίησης. Η συναίσθηση της ένοχης είναι μιὰ μερική μόνο επίγνωση της σχέσης που έχει ο ήρωας με τα πράγματα.

Έννοεις δηλαδή ότι η ταινία καταδείχνει πώς αυτό είναι κάτι που τον περιορίζει αυτόματα και δεν μπορεί να φτάσει σε άλλα επίπεδα συνειδησης;

Πιστεύω ότι αυτό τον ταξικό προσδιορισμό του τον δίνουμε έμεις λογικά και δεν προκύπτει από συσχετισμούς μέσα στην ίδια την ταινία. Τελικά η ταινία μπορεί να οδηγήσει στην ακόλουθη παρεξήγηση: ότι αυτά τα δρια υπάρχουν για τον καθένα, ανεξάρτητα από τους ταξικούς του προσδιορισμούς. Κι αυτό είναι ένα παράθυρο ανοιχτό στον πεσσιμισμό.

#### «Πολιτική άπελπισία»

Νομίζω ότι αν υπάρχει άπελπισία μέσα στην ταινία, αυτή είναι πολιτικής τάξης, και μάλιστα αρκετά συγκεκριμένη. Αυτή η «πολιτική άπελπισία» προσδιορίζεται από την άπουσία του οργανωμένου κινήματος σαν αντίβαρου στις πολυεθνικές εταιρείες πετρελαίου, στις ξένες δυνάμεις, στους άστικούς κρατικούς μηχανισμούς, δικαιοσύνη - άστυνομία - τύπος. Η μόνη αντίρροπη δύναμη είναι οι φοιτητές που όμως κι αυτοί λειτουργούν βασικά στο έποικοδόμημα, λειτουργούν σαν συνειδηση άλλων τάξεων.

Η συνειδητοποίησή του είναι η κοινωνική ένοχη που αισθάνεται, δηλαδή η συνειδητοποίηση γίνεται μέσα από την ένοχη. Αυτό είναι το νόημα της ταινίας. Μιλάμε σήμερα για την άποχτηση νέας συνειδησης. Αυτή τη νέα συνειδηση μπορούμε να την προσεγγίσουμε με χιλίους τρόπους, κι ένας απ' αυτούς είναι η κοινωνική συμμετοχή, η κοινωνική ένοχη. Η συνειδηση δεν υπάρχει μόνο στο επίπεδο της καθαρής γνώσης, υπάρχει βιαμένη.

Αυτός είναι φιλελεύθερος, το λέει άλλωστε κι ο ίδιος. Βρίσκεται χωρίς ταξική κάλυψη, είναι ο άστος φιλελεύθερος Έλληνας — μιὰ ταξική και πολιτική τοποθέτηση που σημαίνει αυταπάτες.

Ναί, βέβαια. Είναι φτιαγμένη έτσι.

Η ταινία δουλεύτηκε πολύ άργά, με τέτοιο τρόπο και τέτοια μέσα που όλα αυτά να μην είναι έντελως ξεκαθαρισμένα. Θάπρεπε ίσως να ήταν πιό ψυχρή, γιατί δεν ήταν στις προθέσεις μου να γίνει μιὰ έλεγεία ή μιὰ πεσσιμιστική ταινία. Ίσως έχει μιὰ όπτική άποχρωση άπελπισίας και έλεγείας αλλά αυτό είναι μιὰ γεύση, αν θές, περισσότερο, και πάντως δεν ήταν μέσα στις προθέσεις μου. Οι ταξικές και πολιτικές συντεταγμένες οδηγούν το πράγμα έντελως άλλου.

Αυτές οι παρατηρήσεις είναι πράγματι σωστές. Δεν υπάρχουν άλλες κοινωνικές δυνάμεις αντίροπες, γιατί οι φοιτητές λειτουργούν στο κάτω - κάτω περιθωριακά, μεταβατικά, δεν έχουν ταξικά αίτήματα. Έδώ θα μπορούσε να γίνει μιὰ άναφορά στο ότι η εργατική τάξη δεν υπήρχε, δεν μπορούσε να υπάρξει σε μιὰ σκοτεινή πολιτική περίοδο, όπως της έφταετίας. Μόλο που δεν δηλώνεται ρητά η ιστορική περίοδος, βασικά η ταινία αναφέρεται στην έφταετία, γιατί πριν την έφταετία υπήρχε εργατική τάξη οργανωμένη σε συνδικάτα. Μπορεί να το πει κανείς σταράτα, ότι η άπουσία άλλων κοινωνικών δυνάμεων που αντιπολιτεύονται το μηχανισμό, ή σημάτων που να υποδηλώνουν ότι λειτουργούν αυτές οι δυνάμεις, άποτελεί άρνητικό στοιχείο στη δόμηση του έργου. Η μόνη σήμανση για τις λαϊκές τάξεις είναι η υπηρέτρια, που θα έπρεπε όμως να ήταν πιό λειτουργικά δομημένη στην τάξη της: Η υπηρέτρια σκοτώνεται τυχαία. Ο Βαγενάς της ζητάει να πάει για μάρτυρας. Αυτή δέχεται. Έτσι αυτόματα απομονώνεται από τον κοινωνικό της χώρο. Το ότι γίνεται θύμα δεν είναι σε συνάρτηση με τον κοινωνικό της χώρο αλλά γιατί δέχτηκε να καταθέσει. Έτσι μέσα στην έντριγκα της ταινίας παραμένει ξεκρέμαστη κι ενώ άνήκει σ' ένα κοινωνικό χώρο, δεν συνδέεται οργανικά μαζί του.

Μερικές παρατηρήσεις τώρα πάνω στο φοιτητικό κίνημα όπως παρουσιάζεται στην ταινία. Υπάρχει η σκηνή με την πολιτική ομάδα του Λεό που γίνεται άναφορά στη σχέση τους με Παρίσι - Ρώμη. Αυτό αν συνδυαστεί με την άπουσία των κοινωνικών δυνάμεων — άπουσία που λειτουργεί ενεργητικά μέσα στην ταινία — υποδηλώνει ότι όχι μόνο η ύπαρξη των προβλημάτων που εγγράφονται στην ταινία αλλά και η λύση τους άνάγεται σε διεθνές επίπεδο.

Η σχέση του Βαγενά με τους φοιτητές μοιάζει διαφορούμενη, και η στάση του άπέναντι στο Λεό γίνεται θετική, μόνο μετά τη σύλληψη του Λεό, που είναι και το μόνο όρισμένο, πολιτικά δράση, πρόσωπο της ταινίας.

Ένα από τα πιό ενδιαφέροντα σημεία της ταινίας είναι ο τρόπος που φωτίζει, χωρίς να αναλύει, τα ενδιαμέσα στηρίγματα της ξένης εξάρτησης, όπως οι άμφιταλαντεύσεις του άνακριτή και η ύποταγή του τελικά στο μηχανισμό, ή άστυνομία που αποδίδεται τελειώς σφαιρικά, από τη βία που χρησιμοποιεί στην άνάκριση μέχρι την άμχανία του χαφιέ μπροστά στον πίνακα της Γκουέρνικα στο σπίτι του Βαγενά.

Η όλη δομή της ταινίας έχει κάτι το άποσπασματικό, το τυχαίο, κι ο Βαγενάς κάνει μιὰ έρευνα που είτε άπωθείται είτε σταματάει και τα διάφορα στοιχεία που υπάρχουν δεν συνδέονται ποτέ για να δώσουν κάτι συγκεκριμένο.

Όλα αυτά είναι όπωσδήποτε συνειδητά. Δηλαδή, αν θέλεις, ύπαγορεύονται από προσωπικές αντίληψεις ιδεολογικές αλλά και από συγκεκριμένα μου βιώματα την έποχη που οι Έλληνες φοιτητές πηγαινοέρχονταν στο έξωτερικό. Θυμάμαι π.χ. όταν ήμουνα στο Παρίσι το 1965 - 66 και οι άποστατές είχαν πιώσει τον Ν. Καραμανλή, μαζέψαμε στο Παρίσι ύπογραφές για να τον άφήσουν. Σε επίπεδο φοιτητικό αυτόματα συνδέεται το κίνημα το Παρισινό με το κίνημα το Έλληνικό.

Όσο άφορά τη σχέση του Βαγενά με τον Λεό, αυτός είναι ένας φιλελεύθερος που δουλεύει στη φοιτητική στήλη σε μιὰ έφημερίδα και τσαλαβουτάει με έξτρεμιστές, νομοταγείς του Κόμματος, δεξιούς. Δεν βλέπει με καλό μάτι το Λεό γιατί άνήκει στις άκαριες περιπτώσεις μαρξιστή. Έλεγε πολλά, ν' αλλάξουν όλα άμέσως, να γίνει ταξική επανάσταση, πράγματα που δεν πολυαρέσουν στους λιμπεραλίστες. Όταν αλλάζει γνώμη για το Λεό είναι γιατί τον βλέπει σαν θύμα, νοιώθει αισθήματα συμπόνιας... Τώρα, γιατί ο Λεό είναι Έβραϊός; Μ' αυτό ήθελα, να προσδιορίσω μιὰ αντιπολίτευση μέσα στο Κομμουνιστικό Κίνημα, ν' άποτίσω ένα φόρο τιμής στον Τρότσκι. Υπάρχουν δηλαδή νύξεις: τον λένε Λεό, είναι Έβραϊός, υπάρχει ένα βιβλίο του Τρότσκι στη σκηνή που τον πιάνουνε. Όλες αυτές οι σημάσεις δεν παραπέμπουν ειδικά σε τροτσικιστές, αλλά σε μιὰ αντιπολίτευση μέσα στο Κομμουνιστικό Κίνημα, και δεν είναι τόσο ταξικές όσο φιλολογικές της πολιτικής.

Υπάρχουν εδώ όρισμένες σημάσεις που έχουν ενδιαφέρον. Στο συμβούλιο των δικαστών π.χ. υπάρχει και ο άστυνομικός. Αυτό δεν γίνεται ποτέ, εν τούτοις υπάρχει στην ταινία... Ύστερα, η σκηνή στο σπίτι του Βαγενά με τους δυο χαφιέδες δεν υπήρχε στο σενάριο, ήταν όλο αυτοσχεδιασμένο. Θα μπορούσε δηλαδή ο χώρος άστυνομία να πιαστεί σ' όλες του τις εκφάνσεις, να πειραματιστεί πάνω σ' αυτόν σε πολλά επίπεδα. Προσπάθεια είναι. Το θέμα είναι να έχεις καιρό και λεφτά να ψάξεις... Έτσι θα μπορούσε να πιάσω και την εργατική τάξη, ν' άρχίσουμε δηλαδή να δουλεύουμε κι εκεί σιγά - σιγά. Είχα τραβήξει γύρω στα 10 - 12 χιλιάδες μέτρα νεγκατιφ και το πέταξα γιατί δεν έβγαινε πουθενά, πειράματα ήταν.

Ναί, άκριβώς. Συνέχεια το κάθετι που πάει να γίνει πολύ συγκεκριμένο, διαλύεται από ένα άλλο στοιχείο που μπαίνει. Όταν π.χ. γίνεται η άνάκριση, ξαφνικά ο άνακριτής κοιτάζει στο δρόμο και βλέπει άνθρώπους που κουβαλάνε πακέτα. Αυτό δεν έχει καμμιά συγκεκριμένη σημασία, άπλά σπάει τη λογικότητα της σκηνης. Αυτό είναι όλο. Να μπει κάτι άσχετο, να σπάσει τη συγκέντρωση, να γίνει ένα ρήγμα. Ήδη η ταινία μεταχειρίζεται πολλά στυλ κι έντελως έτερόκλητα μεταξύ τους. Βλέπεις, από έντελως νεορεαλιστικές επιφάνειες μέχρι σχεδόν σχηματοποιημένους έξπρεσιονισμούς, όπως το σε μαύρο φόντο συμβούλιο των δικαστών. Όλα αυτά είναι έπιτηδες φτιαγμένα έτσι, για να μην έχει πολύ συγκεκριμένο ύφος η ταινία. Όλο το έργο έχει μιὰ τάση έρευνας σ' όλα



τά επίπεδα, είτε στις σημάσεις, είτε στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, της αναπαράστασης. Δεν μ' ενδιέφερε αν ξβγαίνε μια ένότητα απ' όλα αυτά, περισσότερο έκανα δοκιμές, πειραματιζόμενα. Ήδη τὸ δτι ἔκλεισε ἡ ταινία εἶναι κακό. Εἶναι λόγοι οἰκονομικοὶ ποὺ σὲ κάνουν νὰ κλείνεις τὴν ταινία...

Μπορεῖ νάσαι κι ἔτσι. Πάντως ἐκεῖνο ποὺ δὲν μοῦ βγάξεις ἀπὸ τὸ μυαλό εἶναι ὅτι δὲν μπορῶ νὰ φορμάρω, σὰν Ἑλληνας, τὴν Ἑλλάδα. Ἴσως ἕνα σφάλμα τῆς ταινίας εἶναι ὅτι ὑπάρχουν πάρα πολλὰ θεματολογικὰ στοιχεῖα. Θὰ μπορούσαν δηλαδὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἔρευνες νὰ γίνονται σὲ πολὺ πιδ ἀσήμαντα πράγματα. Βασικὰ ὅμως δὲν μπορῶ νὰ πιστέψω ὅτι μπορεῖς νὰ φορμάρεις σίγουρα πράγματα στὴν Ἑλλάδα. Θὰ πέσεις ἔξω.

Γιατί δὲν ὑπάρχει τίποτα. Ὅλα εἶναι ἀέρας, νερό, δὲν ὑπάρχει τίποτα ποὺ νὰ τὸ ἀγγίζεις καὶ νὰ εἶναι αὐτό... Βρίσκεσαι συνεχῶς στὸν ἀέρα. Ὅλη αὐτὴ ἡ χώρα εἶναι ἀλεξίπτωτο, δὲν ξέρεις ποῦ πατάει, τί γίνεται, δὲν ξέρεις τίποτα ἀπολύτως.

Τώρα ποὺ θέλω νὰ γυρίσω τὸν Ἄρη Βελουχιώτη καὶ θέλω νὰ εἶναι οἱ σημάσεις πολὺ ζυγιασμένες, πάλι τὸ φοβᾶμαι. Κι ἐδῶ εἶναι τὸ δίλημμα. Οἱ σημάσεις στὴν πολιτικὴ δὲν εἶναι σταθερές. Μπορεῖ σὲ ἀρχέτυπα νὰ κάνεις ἀπόλυτες σημάσεις, ἀλλὰ στὴν πολιτικὴ εἶναι δίκοπο μαχαίρι. Σοῦ δίνονται βέβαια ὀρισμένες σταθερές μέσα στὴν πολιτικὴ ἱστορία, ποὺ ὅμως δὲν ἰσχύουν Α PRIORI, ὅπως π.χ. ἡ μαρξιστικὴ προσέγγιση ποὺ ὅμως δὲν εἶναι ἀπόλυτη γιὰ τὸν Τρίτο Κόσμο. Ἀπὸ κεῖ βγαίνει καὶ ὁ ἐπικαιρικὸς χαρακτήρας αὐτῶν τῶν σημάσεων ποὺ ἰσχύουν τὴ μιά μέρα ἐνῶ μετὰ λές, πάλιωσε ἡ ταινία.

Ναί, σ' αὐτὸ ἔχεις δίκιο. Εἶναι πολὺ σημαντικό νὰ μπορέσεις νὰ προσεγγίσεις σταθερὰ κάποιες δομὲς στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ δύσκολο. Στὴ Γερμανία π.χ. εἶναι εὐκόλο, μᾶς καὶ οἱ δομὲς εἶναι προδιαγεγραμμένες μέσα στὴ βιομηχανικὴ ἐπανάσταση γιὰ 200 - 300 χρόνια. Στὴν Ἑλλάδα, ὅμως, αὐτὸ εἶναι δύσκολο.

Μὰ εἶναι, σαφῶς εἶναι. Τὸ ἐργατικὸ κίνημα δὲν ἔχει ταυτότητα.... δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἡ ταυτότητά του, ὅτι δηλαδὴ εἶναι ἐργατικὸ κίνημα, γιατί ἄλλοιῶς καὶ ἡ μέχρι τώρα ἱστορία του θὰ ἦταν διαφορετικὴ. Ἐπίσης οὔτε κι ἡ ἀστικὴ τάξη ἔχει ταυτότητα, γιατί ἂν εἶχε δὲν θὰ ἔκανε ὅ,τι ἔκανε. Χτύπησε τὸ Βενιζέλο, χτύπησε τὸν Παπανδρέου. Θὰ τοὺς χτυποῦσε ἂν εἶχε ταυτότητα, ἂν ἤξερε ποῖοι εἶναι ποὺ τὴν ἀποτελοῦν; Τὸ ἴδιο λοιπὸν ἔγινε καὶ στὸ ἐργατικὸ κίνημα. Κι ἂν μιλάμε γιὰ ἀμφισβήτηση καὶ

Αὐτὸ ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ ἀντιστοιχία ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴ σχεδὸν νευρωτικὴ ἀναζήτηση τοῦ ἥρωα νὰ βρεῖ τοὺς ἐνόχους καὶ στὴν ἀναζήτηση τῆς ταινίας νὰ βρεῖ τὴν ἐνότητά της μέσα ἀπὸ τὰ ἑτερόκλητα στυλ καὶ τοὺς πειραματισμούς της. Ὁ ἥρωας πλησιάζει στὴν ἀνακάλυψη τῶν ἐνόχων, συμβαίνει κάτι ποὺ γυρίζει τὴν ἔρευνά του πίσω, ξαναρχίζει. Ὅλη του ἡ πορεία εἶναι μιά σειρά ἀπὸ ἐκκινήσεις καὶ σταματήματα ποὺ τὸν πλησιάζουν ἢ τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴν ἀνεύρεση τῶν ἐνόχων. Πιστεύω ὅτι τὰ διάφορα στυλ τῆς ταινίας λειτουργοῦν πολὺ σὲ σχέση μ' αὐτὴ τὴ μορφή ἀναζήτησης τοῦ ἥρωα.

Γιατί;

#### Τὸ στυλ σὰν ἀπόρροια μιᾶς ἀντίληψης

Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ ταινία σημαδεύεται ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ παράχτηκε καὶ ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἰδεολογία της καὶ ὅσον ἀφορᾶ τὰ διαφορετικὰ τῆς στυλ καὶ τὴν παρέμβαση τοῦ τυχαίου. Ἀρχίσεις νὰ τὴ γυρίζεις πρὶν ἀπὸ τὴ δικτατορία, συνέχισες κρυφὰ στὸ διάστημα τῆς δικτατορίας καὶ μετὰ τὴ δικτατορία ξαναδοῦλεψες τὸ ἠχητικὸ μέρος καὶ τὸ μοντάζ. Ἔτσι αὐτὴ ἡ ρευστότητα ποὺ ὑπάρχει βγαίνει καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ σὺ ἄλλες μέρα σ' αὐτὰ τὰ χρόνια, ὅπως ἄλλαξαν καὶ τὰ κοινωνικοπολιτικὰ δεδομένα γύρω σου.

Μόνο ποῦ, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ποὺ ἀνήκει στὸ ἐποικοδόμημα μπορεῖς νὰ θίξεις τὶς δομὲς ποὺ δὲν εἶναι τόσο ρευστές.

Αὐτὸ ὅμως, ἔτσι ποὺ τὸ λές, σημαίνει καὶ μιά πολιτικὴ ἀδυναμία τοῦ κινήματος στὴν Ἑλλάδα...



Πλάνα ἀπὸ τρεῖς διαφορετικὲς σκηνές - τρεῖς διαφορετικὰ στυλ.

τό θεωρούμε αυτό προοδευτικό, έλπίδα, λείπει ή ταυτότητα και αυτό είναι το πιδ τραγικό...

Θα ρωώ πώς ή «πολιτική άπελπισία» ής ταινίας πού έλεγα πριν λίγο, ή ακόμα καλύτερα τό πολιτικό άδιέξοδο στο όποιο οδηγεί, όρίζεται από την άπουσία του μαζικού κινήματος με άξονα την εργατική τάξη, πού όπως είπαε όμως δεν έχει βρει την ταυτότητά ής άρα, δεν μπορεί να λειτουργήσεί μέσα στη δομή ής ταινίας σαν ή κύρια δύναμη αντίδρασης στο μηχανισμό πού καταδειχίνεται.

Έτσι είναι. Πρέπει να μπείσεί σε μεγάλα γεγονότα για ν' αναλύσεισεί διαλεκτικά αυτά τα πράγματα. Όταν φτάνει, μιá δλόκληρη χώρα να την έλέγχει και να έχεισεί όπλα και μετά τα όπλα αυτά να τα παραδίνεις γιατί συμφώνησαν ό Τσώρτσιλ με τό Στάλιν στη Γιάλτα, ή στιγμή πού ή Ελλάδα έχει 25 χιλιάδες ταγματoσφαλίτες έτοιμους να πετοσκόψουνε τό σύμπαν, λές κάτι περίεργο συμβαίνει, δεν μπορείσεί να ζητάς πολλύ συγκεκριμένα μοντέλα για να τό εξηγήσει. Κι όμως έγινε στην Ελλάδα, πουθενά άλλο. Τό να στριμώξεισεί τα πράγματα και να κάνεις παραλληλισμούς με μοντέλα ευρωπαϊκά μπορεί να σε οδηγήσει σε δογματισμούς και άφηρημένες εκτιμήσει. Όπως όποτε λειτουργούνε συγκεκριμένες δυνάμεις σ' αυτή ή χώρα, με την έννοια ότι είναι συμπαιγείσεί και ξερόννε τί προγράμματα έχουνε. Αυτέσεί είναι οι άπάνω δυνάμεις, ή άρχουσα τάξη, ή άρχουσα ιδεολογία. Από κάτω μεριά είναι χάος, δεν υπάρχουν προγράμματα, δεν υπάρχουν εκτιμήσει. Η άριστερά έλεγε δεν θα γίνει δικτατορία· όλοι λέγαμε θα γίνει, ή άριστερά έλεγε όχι. Κι αυτό δεν είναι χτεσινό, είναι τριάντα σαράντα - χρόνια συνέχεια.

Όλα αυτά, οι πολιτικές εκτιμήσει, οι κοινωνικές διαπιστώσει, οι ιδεολογικές αντίληψει, άποτελούν κατά κάποιο τρόπο τα A PRIORI ής ταινίας. Η ίδια ή ταινία άρχίζει με κλασικά πρότυπα, άλλ' ενώ στίς άστυνομικές ταινίες ό ήρωας κινεί την έντριγκα και δίνει ή λύση, εδώ αντίθετα υπάρχουν έξαρχής όλα τα δεδομένα, έτσι πού να είναι ή έντριγκα πού οδηγεί τον ήρωα, πού τον αναγκάζει να πάρει θέση.

Έδώ παίζουσι ρόλο κι όρισμένα άλλα πράγματα. Από ή μιá μεριά υπάρχει ένα όρισμένο κοινωνικό πρόβλημα, έξωκίνηματογραφικό, κι από την άλλη μπαίνουσι και προβλήματα κίνηματογραφικά. Παίρνω μιá παράδοση, πού σε μένα έχει έπιρροή, τό άμερικάνικο γκαστερικό φίλμ· με βάση αυτή την κουλτούρα προσπαθώ να προσεγγίσω κοινωνικά θέματα. Ίσως να είναι ό χειρότερος τρόπος να προσεγγίσεισεί κοινωνικά θέματα τό να τό έπιχειρείσεί, μέσα από τό άμερικάνικο γκαστερικό φίλμ· με βάση αυτή την κουλτούρα προσπαθώ να προσεγγίσω κοινωνικά θέματα. Ίσως να είναι ό χειρότερος τρόπος να προσεγγίσεισεί κοινωνικά θέματα — τό να τό έπιχειρείσεί μέσα από τό άμερικάνικο γκαστερικό φίλμ — αλλά έτσι έγινε. Συνάμα προσπαθώ να άναιρέσω τό είδος. Ό ήρωας σ' αυτές τίς κλασικές ταινίες θριαμβεύει, στο τέλος πάντα θα δικαιωθεί ήθικά, έχει άναμονές, άγωνίες. Ένώ εδώ αυτά άναιρούνται. Προσπαθώ δηλαδή να μην αντίγράψω τό «μαύρο φίλμ», τό άμερικάνικο, αλλά να άναιρέσω τα ύπομοντέλα του. Είναι δηλαδή κι ένα πείραμα σ' αυτό τό κίνηματογραφικό είδος.

Είναι δουλειά πάνω στη δόμηση. Δεν είναι στη μορφή ίσως. Η μορφή είναι πού τα μπλέκει, πού σε κάνει να λές ότι δεν τό άναιρείσεί τό είδος. Άλλά ή δόμηση είναι αντίθετη.

Είναι όμως μιá άπόπειρα αντίστροφής πού σημαίνει και ταύτιση συγχρόνως. Δεν είναι δουλειά πάνω στη δόμηση μιás κλασικής ταινίας.

Τελικά όμως ή δομή παραμένει, έξακoλουθεί να κυριαρχεί. Για να μπορούμε να μιλήσουμε για άναίρεση, θα έπρεπε να έχει γίνει μιá άνατροπή, στοιχείο προς στοιχείο, έτσι πού ή δομή να μη μπορεί να ξανασταθεί στα πόδια ής, να μην μπορεί να ξαναλειτουργήσει. Έδώ ή δομή άνατρέπεται σε σύνολο, αλλά τελικά έπιβιώνει μετά την ταινία. Δηλαδή είναι σε να παίζω

νεις ένα σύστημα και εκεί πού έχεις τό IN και τό OUT, τα αντίστροφεις και χρησιμοποιείσεί τό OUT σαν είσοδο και τό IN σαν έξοδο, αλλά δεν πειράζεισεί τό μηχανισμό.

Στην άρχή ής ταινίας μπαίνουσι όλα τα στοιχεία, τοποθετούνται, και περιμένουμε έπειτα να παιχτεί τό παιχνίδι, και τό παιχνίδι δεν παίζεται. Ένώ όλα έχουν τοποθετηθεί, έχουν έπιδράσει πάνω στον ήρωα και έχουν καθορίσει ή συμπεριφορά του, αντί να έρθει ή λύση, τελειώνει ή ταινία. Ένα άλλο χαρακτηριστικό ής ταινίας είναι ό τρόπος πού καθορίζεισεί. Στα γενικά πλάνα π.χ. είναι σαν ν' άποκαλύπτεται ό χώρος και μαζί σαν να κρύβεται κάποια διάστασή του. Επίσης ό τρόπος πού άπομονώνεις τα πρόσωπα σε μιá γωνιά του κάδρου αφήνοντας κενό όλο τον χώρο δεξιά ή άριστερά του κάδρου έτσι πού τό γκρό πλάν να μη λειτουργεί ποτέ σαν γκρό. Έχεισεί πάντα την αίσθηση μιás άπόκλισης από ένα καθάρισμα πού θάταν τό φυσικό...

Ναι... ναι. Άντίστροφο παράδειγμα είναι τό «MADE IN USA» του Γκοντάρ. Η δομή δεν ξαναστέκεται στα πόδια ής. Γίνεται ή άναπαράσταση στη φαντασία πλέον, στο μυαλό του θεατή.

Προσπάθησα να υπάρχει ένα στήσιμο ής μηχανής άπρόσωπο αλλά είχα και τον πειρασμό να κάνω πλαστικά πλάνα. Γινότανε δηλαδή συνέχεια μιá πάλη ν' άποφύγω τον αισθητισμό (πού υπάρχει π.χ. στη σεκάνς ής έπίσκεψης του Βαγενά στο σπίτι του Λεό) και μαζί να μην είναι χωρίς αίσθηση τα πλάνα. Για μένα τό πρόβλημα ής φόρμας ξαναμπαίνει τώρα πού σκέφτομαι να γυρίσω τον Άρη Βελουχιώτη, αν δηλαδή θα έπιμείνω άυστηρά στην ένότητα ενός στυλ, όπως κάνει ό Μπρεσσόν κι ό Γιάντσο ή όχι. Δεν έχω ξεκαθαρίσει αν θέλω να παίζω τό ρόλο ενός στυλίστα ή ενός ανθρώπου πού διεκδικεί την έπικοινωνία μέσω ής πληροφόρησης. Τό καιριο έρώτημα είναι, αν θέλεις, να παίζεις τό ρόλο του δημιουργού ή να δουλέψεισεί στη βάση ής έπικοινωνίας, ταξικά, να δώσεισεί πληροφορίες. Η όλη πορεία του Κλούγκε π.χ. ή του Γκοντάρ από ένα σημείο και μετά όδήγησε σε μιá τέτοια δουλειά πληροφόρησης. Βέβαια αυτή ή πορεία προϋποθέτει κοινωνικές ομάδες για να την στηρίξουν γιατί μοιραία ανατρέπει όλη ή διαδικασία του κυκλώματος παραγωγή - έκμετάλλευση. Προϋποθέτει λοιπόν κοινωνικές ομάδες έτοιμες να συνεργαστούνε πάνω στην έπικοινωνία... Βέβαια σε χώρες όπως ή Γερμανία π.χ., ό ρόλος του δημιουργού δεν μπορεί να λειτουργήσει, δεν τον πιστεύει κανείς, γιατί ή άστική κουλτούρα τέλειωσε για πάντα, κι από κει και πέρα μπαίνει τό θέμα ής πληροφόρησης σε ταξική βάση. Τό θέμα είναι ξεκαθαρισμένο για αυτούς. Σε χώρες όμως όπως ή Ελλάδα, ή Πορτογαλία, ή Τουρκία, ή άστική κουλτούρα δεν έφτασε στο μάξιμουμ των δυνατοτήτων ής, παίζει ακόμα προοδευτικό ρόλο, κι έτσι μιá ταινία με άστικό κώδικα έπικοινωνίας μπορεί ακόμα να λειτουργήσει προοδευτικά...



Άπό τίς 100 Ώρες του Μάη των Δήμου Θεού και Φώτου Λαμπρινού



### Σάκης Μανιάτης

Γεννήθηκε το 1944, στη Μεσσήνη Μεσσηνίας Τελειώνει τη Σχολή Σταυράκου το 1969. Από το 1965 ως το 1969 δουλεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη, όπερατέρ και μοντέρ σε 10 ταινίες. Το διάστημα 1969-71 είναι συνεργάτης του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Από το 1969 δουλεύει σαν όπερατέρ σε 30 μικρού μήκους και 7 μεγάλου μήκους ταινίες, και σαν μοντέρ 20 μικρού και 3 μεγάλου μήκους. Από το 1972 γυρίζει ντοκιμανταίρ μεγάλου μήκους με θέμα τη Μάνη.

Έχει κάνει τις μεταφράσεις των θεατρικών έργων: *Ο Υμνός Βασιλιάς* του Α. Ζαρού, και *Η Παρεξήγηση* του Α. Καμού.

Το 1974 γυρίζει τα *Μέγαρα* (με τον Γιώργο Τσεμπερόπουλο). Επίσης το 1974 δουλεύει σαν όπερατέρ σε δύο ταινίες με θέμα την Κύπρο (μα με σκηνοθεσία του Ν. Κούνδουρου, και μα με σκηνοθεσία του Μ. Καζογιάννη).

### Γιώργος Τσεμπερόπουλος

Γεννήθηκε το 1950. Σπούδασε οικονομικά στην ΑΣΟΕΕ. Παράλληλα με τις σπουδές του δουλεύει σδόν κινηματογράφο σαν φωτογράφος σε γυρίσματα και σαν βοηθός σε πολλές μικρού μήκους ταινίες. Πρωταγωνιστής και βοηθός σκηνοθέτης στην ταινία *Άσπρο - Μαύρο τών Ρεντζή - Ζερβού* το 1973, γυρίζει το 1973-74 με τον Σάκη Μανιάτη τα *Μέγαρα*.

## Σάκη Μανιάτη και Γιώργου Τσεμπερόπουλου

### Μέγαρα

### Μία έπιστολή

Για να πάψουν οι δημοσιογράφοι να μου ζητούν συνεντεύξεις για τα «ΜΕΓΑΡΑ» και για να κατανοήσουν (πιθανόν) οι κάθε είδους «επαναστάτες» τη θέση μου - που τόσο άβιαστα και (συχνά) ήλιθια τοποθετούν - θα πω μόνο δυο λόγια.

Δέν πιστεύω πώς πίσω από οποιαδήποτε συνέντευξη ή έκδηλωση προς τιμήν μου, κρύβεται τίποτα το καθαρό. Για χρόνια δλόκληρα το βουλώνουμε και μοναδική μας φροντίδα, είναι ή ύπακοή κ' ύποταγή στην (στρατιωτική σαν άνθρωποι και καλλιτεχνική σαν καλλιτέχνες) κλίκα. Ξαφνικά μεταπηδάμε, ως δια μαγείας, από το χάος της δουλοπρέπειας στο χάος της καπηλείας...

Δέν πιστεύω πώς κάποιος που - άρκετά συμπτωματικά - γράφει μ' ένα στυλό, μ' ένα πινέλλο ή με μια κάμερα, έχει να προσθέσει τίποτα περισσότερο στο έργο του. Άλλοίμονο αν ή «γραφή» του χρειάζεται και την επί πλέον επέμβασή του για να «υπάξει».

Δέν πιστεύω πώς το κοινό, όσο κι αν (νομίζει ότι) διψάει γι αυτού του είδους την «επαφή», κερδίζει τίποτα. Μάλλον θολώνεται περισσότερο.

Δέν πιστεύω πώς οποιαδήποτε κριτική (άκομα κ' ή πιό σωστή) μπορεί να έχει σχέση με την τέχνη. Δέχομαι τη θέση της σαν μεσάζοντα ανάμεσα στην τέχνη και το κοινό. Δηλαδή σαν εισιτήρια. Δηλαδή σαν χρήμα. Όμως πέρα απ' αυτό;

Δέν πιστεύω στην εύκολία με την οποία χειροκροτάμε τα «μιλώντα» που (τάχα) μās έκφράζουν. Μοιάζει πολύ με την εύκολία που σκύβουμε το κεφάλι... Κι άκομα μοιάζει με την εύκολία με την οποία ξαφνικά — σήμερα — ζητάμε μόνο δύο είδη κινηματογράφου: το πορνό και την πολιτική ταινία!

Δέν πιστεύω σ' αυτούς που μιλάνε κατά της καπηλείας. Οι περισσότεροι απ' αυτούς, καπηλεύονται την καπηλεία τών άλλων. Και για να τελειώνουμε, δέν πιστεύω στους ήρωες - καλλιτέχνες. Κυρίως σ' αυτούς! Γιατί μόνο ένας τρόπος υπάρχει — σήμερα — για να γίνεις ήρωας: να πατήσεις στις πλάτες τών άλλων ώστε να βγεις πιό ψηλά...

Εγώ λοιπόν που δέν θέλω να 'μαι ήρωας (και επομένως να σέβνομαι σαν το σκουλήκι στις φυλλάδες) κρατώ το στόμα μου καλά κλεισμένο. Άρνούμαι την ύποπτη έλευθερία τών ημερών μας κι απλά δηλώνω:

πώς ΑΠΟΛΥΤΩΣ τίποτα από ό,τι δημοσιεύεται ή λέγεται, δέν μπορεί να με έκφράζει ή να με δεσμεύει. Άκομα κι όταν κάποιος μιλούν έξ όνόματός μου...

Άθήνα 10 Νοέμβρη 1974  
Σάκης Μανιάτης

Άσήμαντη λεπτομέρεια:  
Το κείμενο αυτό δόθηκε στις έφημερίδες «ΝΕΑ», «Βήμα», «Άκρόπολις», «Άπογευματινή», «Νέα Ελλάδα», «Άθηναϊκή», «Ριζοσπάστη», «Αύγή». Συμβαίνει να μην έχω υπόψη μου που άνήκουν και τί πρεσβεύουν οι παραπάνω έφημερίδες. Διαβάζω καμμιά φορά που καθεμιά τους μιλάει για «έλευθερίες» και «δημοκρατίες».

Τό έν λόγω κείμενο λογοκρίθηκε κι απορρίφθηκε απ' όλους...

14.11.64  
Σ.Μ.



Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος γεννήθηκε το 1941. Σπούδασε κινηματογράφο στο Παρίσι, όπου κι έζησε συνέχεια δέκα χρόνια. Δίδαξε σαν καθηγητής στην Κινηματογραφική Σχολή της Vaugirard. Το 1966 γύρισε τη μικρού μήκους ταινία *Κυριακή* (στην Αθήνα), το 1969 τη μικρού μήκους *Andreu* (στο Παρίσι), και το 1971 την επίσης μικρού μήκους *Cinélone* (στο Παρίσι). Τα *Χρώματα της Ίριδος* είναι η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία.

## Συζήτηση μέ τον Νίκο Παναγιωτόπουλο για την ταινία του

### Τα χρώματα της "Ίριδος"

#### Θέμα:

Ένα κινηματογραφικό συνεργείο ετοιμάζεται να γυρίσει ένα διαφημιστικό φιλμ, ξημερώματα, σε κάποια έρημη παραλία. Ξαφνικά από το βάθος του τοπίου εμφανίζεται ένας «άγνωστος» κρατώντας μια ανοιχτή όμπρέλα. Οι άνθρωποι του συνεργείου προσπαθούν με φωνές να τον απομακρύνουν από το χώρο του πλάνου που γυρίζουν, αυτός ζητάει γνώμη, στρέφεται προς τη θάλασσα και προχωρώντας αργά, χάνεται στο νερό. Μένει στην επιφάνεια ή όμπρέλα. Μετά τη γενική κατάπληξη και τις άκαρπες προσπάθειες για την ανεύρεσή του, το συνεργείο εγκαταλείπει το χώρο του γυρίσματος, αφήνοντας τη χωροφυλακή για τις τελευταίες αναζητήσεις. Ο μόνος που μένει πίσω αδυνατώντας να πιστέψει στην εξαφάνιση είναι ο μουσικός της ταινίας, που εκείνο

τόν καιρό δουλεύει το θέμα μίας μουσικής «κωμωδίας». Γυρίζει σπίτι του σκεπτικός και αρχίζει να προβληματίζεται για ό,τι είδε. Στην επιδίωξη του να το εξηγήσει και να το επιβεβαιώσει, έρχεται σ' έπαφή με τα διάφορα πρόσωπα του συνεργείου. Ορισμένοι συμφωνούν μαζί του, άλλοι είναι επιφυλακτικοί ή αδιάφοροι. Συγχρόνως το γραφείο παραγωγής της διαφημιστικής ταινίας, κάτω από πιέσεις «άνωτέρων», αποφασίζει να κατασιγάσει το θόρυβο γύρω από την υπόθεση, παρουσιάζοντας σε πρέξ κόνφερανς την εξαφάνιση του «άγνωστου» σαν ένα διαφημιστικό τρυκ κάποιου προϊόντος. Ο μουσικός καταφέρνει ν' αποκτήσει μια κόπια από το φιλμ όπου είχε καταγραφεί η εμφάνιση και η εξαφάνιση του άγνωστου αλλά, παρά το άναμφισβήτητο ντοκουμέντο, οι μάρτυρες, ένας-ένας, πείθονται ότι το όλο γεγονός είναι μια πετυχημένη διαφήμιση. Ο μουσικός απομονώνεται σιγά-σιγά από το περιβάλλον του. Η αδυναμία του για έπαφή με τα πρόσωπα του χώρου όπου ζει και κινείται (άγνωστοι του δρόμου, συνάδελφοι, φίλοι, ή γυναίκα του) περνάει και στους όνειρικούς του επιβάτες. Η επιμονή του για την «αλήθεια» κινητοποιεί γύρω του ένα μηχανισμό: παρακολουθήσεις, ανακρίσεις από τη μιά, πιέσεις για υποχώρηση από την άλλη. Τελικά προεκτείνει την εμπνευσή του για το φινάλε της μουσικής κωμωδίας, στην απόφαση αναπαράστασης της εξαφάνισης. Το κινηματογραφικό συνεργείο ξαναπαίρνει τη θέση του στην παραλία, μπροστά στις αρχές και στο πλήθος το συγκεντρωμένο για το θέαμα. Μοιράζονται όμπρέλες, προϊόντα της εταιρείας που εκμεταλλεύεται διαφημιστικά την εκδήλωση. Ο μουσικός μακιγιάρεται, παίζοντας το ρόλο του «άγνωστου» και επαναλαμβάνει την ακριβή πορεία του άλλου. Αδιάφορος στις δήθεν φωνές του συνεργείου μπαίνει αργά στη θάλασσα και εξαφανίζεται. Όλοι τα χάνουν. Το πλήθος, μετά από ένα στιγμιαίο δισταγμό, σπάζει με την πίεσή του τα τοποθετημένα διαχωριστικά σχοινιά και ορμάει φωνάζοντας προς τη μεριά του συνεργείου και της θάλασσας.

#### Η συζήτηση

μέ τον Νίκο Παναγιωτόπουλο έγινε από τους Τάνη Λυκουρέση, Τάκη Παπαγιαννίδη και Πάνο Παπαδόπουλο. Στο κείμενο που ακολουθεί τα γράμματα των 8 αντιστοιχούν στους συντάκτες του Σύγχρονου Κινηματογράφου 74 και τα γράμματα των 9 στον σκηνοθέτη Νίκο Παναγιωτόπουλο

#### Η άναίρεση...

Ας αρχίσουμε με μιá γενική παρατήρηση. Βασικό στοιχείο του φιλμ είναι η *άναίρεση*, που ξεκινά από τον ίδιο τον τίτλο. Η λέξη Ίρις δεν δηλώνει το χρωματικό φάσμα, αλλά το όνομα «της κοπέλας». Αυτή η χρήση επιφέρει την άναίρεση των πρώτων έντυπώσεων, αλλά στη συνέχεια δεν προωθεί την εξέλιξη της ταινίας. Παραμένει ένα στάσιμο στοιχείο — ένα εύρημα. Η ίδια άναίρεση λειτουργεί και όταν ο ήρωας πάνω στην απόγνωσή του φτάνει στο μανέκέν, βγάζει το πιστόλι να την σκοτώσει, και τελικά όλα αυτά βλέπουμε να συμβαίνουν στον ύπνο.

Είναι σωστό αυτό που λές. Είναι ένα φιλμ πάνω στην άναίρεση. Δεν μπορεί νάναι θέμα ή άναίρεση; Αυτό ξεκινάει από το ότι εγώ δεν έχω συγκεκριμένες θέσεις πάνω στον κινηματογράφο, δηλαδή δεν ξέρω τί είναι

κινηματογράφος, τί είναι μιὰ ταινία. Αυτό με άπασχολεί και με προβληματίζει πολλά χρόνια τώρα. Ξεκινώντας λοιπόν απ' αυτήν την έμμονη, αν θέλεις, ιδέα, δούλεψα την ιστορία, ή το ανέκδοτο που άποτελεί το θέμα της ταινίας, και παράλληλα υπέβαλα, κατά κάποιο τρόπο, το έρώτημα τί είναι ο κινηματογράφος, τί είναι μιὰ ταινία. Μιὰ ταινία μπορεί να μιλήσει για τη πραγματικότητα ή όχι; μήπως υπάρχει κάποια σχέση άνάμεσα στη ψευτιά του κινηματογράφου και στη ψευτιά της πραγματικότητας; Μ' αυτές τις άμφιβολίες, όλες πάνω στο ίδιο το μέσο έκφρασης, δέν μπορείς νάχεις ξεκαθαρισμένες άπόψεις για την ιστορία που διηγείσαι.

Ναί, μιὰ αυτό είναι ένα παιχνίδι που δημιουργείται όταν μέσα στο έργο ο ήρωας διηγείται μιὰ ιστορία παρ' όλο τον παραλογισμό της. Σ' αυτή την κλασικά δραματουργημένη ιστορία υπάρχει μιὰ παρεξήγηση. Όλες οι ιστορίες ξεκινάνε από μιὰ παρεξήγηση, και το δράμα και ή κωμωδία. Νά που άπευθύνεται το έπεισόδιο του τζαμου που είναι κίτρινο. Πίσω απ' αυτό το παιχνίδι δέν υπάρχουν ιδεολογικές συστάσεις. Είναι μιὰ άνοιχτή ταινία, ο καθένας θα βρει μόνος του το κλειδί και θα την άποκρυπτογραφήσει.

#### ...και ή ιδεολογική της λειτουργία

Χρησιμοποιώντας όμως την άναίρεση και άνατρέποντας «το καλάμπουρι» μεταξύ κωμικού και τραγικού, έχω την έντύπωση ότι ή ταινία άποκτά έναν άπελπισμένο χαρακτήρα με υπαρκτάξιακές διαστάσεις, που τοποθετεί το πρόβλημα με μιὰ μυστηριώδη έξαφάνιση, και με μιὰ δεύτερη μυστηριώδη έξαφάνιση το λύνει. Δηλαδή έξαφανίζεται κάποιος, ο ήρωας άναρωτιέται γι' αυτό και το πώς, και προσπαθεί μέσα απ' το περιβάλλον του να τ' άνακαλύψει. Στη περιήγηση που κάνει στο χώρο του, διαπιστώνει μιὰ δυσαρμονία του έαυτού του με το περιβάλλον και άποφασίζει να λυτρωθεί στη θάλασσα, κατά κάποιο τρόπο στο άσυνειδητο. Αυτό είναι μιὰ ιδεολογική θέση.

Έδώ όμως μιλάς για μιὰ άόριστη άισιοδοξία που δέν προτείνει τίποτα. Το πλήθος άνοίγει όμπρέλες, αλλά δέν ξέρουμε αν τρέχουν να μπουν και αυτοί στο νερό. Το πλάνο κόβεται τη στιγμή που σπάνε τα σχοινιά. Είναι μιὰ σκηνή που την παρουσιάζεις τρεις φορές, τη μιὰ με τον «άγνωστο», την άλλη με τον ήρωα, και τη τρίτη με το πλήθος. Γι' αυτό ένα απ' αυτά τα εύρηματα θάπρεπε να άντιτίθεται σ' άλλα (έχοντας άντιστοιχίες σ' ένα ρεαλιστικό επίπεδο) άκριβώς για να μορφοήσει να τ' άναδείξει άφοϋ στο γεγονός αυτό ισχύει συνειδητά ή άσυνειδητά για σένα ή προώθηση ενός μηνύματος: ή άόριστη δράση, ή φυγή, αυτή ή άπελπισία που προτείνει ο ήρωας.

Άπελπισμένη ταινία; Όλη του ή συμπεριφορά είναι σε πλήρη δυσαρμονία με το χώρο του. Όλες του οι έπαφές και οι σχέσεις φτάνουν σε άδιέξοδο. Σαν άποτέλεσμα έρχεται το γεγονός ότι αυτός μπαίνει στη θάλασσα και έξαφανίζεται, πράγμα καθόλου άχρηστο, γιατί ή δεύτερη έξαφάνιση άποδεικνύει τη πρώτη. Από αυτή την άποψη ή ταινία δέν είναι καθόλου πεσιμιστική. Ούτε άπελπισμένη. Μπορεί ή πράξη του νάνα πράξη άπελπισίας που όμως να οδηγεί σε μιὰ άισιοδοξία· και οδηγεί σ' αυτήν από τη στιγμή που άποδεικνύεται ή πρώτη έξαφάνιση με τη δεύτερη έξαφάνιση. Γι' αυτό ο κόσμος σπάει τα σχοινιά και μπαίνει μέσα στο χώρο. Βλέπουμε ν' άνοίγουν σιγά-σιγά όμπρέλες και από αυτή την αντίδραση του πλήθους, ίσως, βγαίνει μιὰ άισιοδοξία ότι ή πράξη του αυτή δέν πάει χαμένη.

Άδιαφορώ για τη συνέχεια της κίνησης του πλήθους. Ό ήρωας, έκτος από την ένστικτώδη αντίδρασή του άπέναντι σ' ένα σύστημα, δέν έχει να προτείνει τίποτα. Άν θές γενικά προτείνει έναν άγώνα χωρίς συγκεκριμένους σκοπούς. Είναι ένας άνθρωπος που σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας τείνει να βγει έξω από τα περιθώρια, να πάει λίγο πιο μακριά από τους άλλους. Για μένα ο ήρωας παίζει τη ζωή του στη ταινία, γιατί άλλοιώς δέν μπορεί να τη ζήσει, δέν μπορεί να είναι πραγματικός. Από τη στιγμή που γίνεται πραγματικός βγαίνει απ' τη ταινία, βγαίνει απ' το πλάνο — βγαίνει απ' το χώρο — βγαίνει απ' το θέαμα, δηλαδή βγαίνει απ' τη ζωή που είναι θέαμα. Γιατί ή σημερινή κοινωνία είναι οργανωμένη σαν θέαμα. Με τη διαφορά όμως ότι αυτό γίνεται στο τέλος συνειδητά τελετουργικό, όταν αυτός έτοιμάζεται να μπει στη θάλασσα. Είναι ένα είδος θυσίας που γίνεται από το ίδιο το άτομο. Μέσα απ' αυτή τη θυσία άναζητά μιὰ ένωση. Υπάρχουν παραδείγματα στην ιστορία. Οι Γάλλοι φοιτητές του 1830, οι Ρώσοι Δεκεμβριστές είναι το ίδιο πράγμα· άναζητούσαν, με μιὰ άπελπισμένη πράξη που

Δέν υπάρχει όμως στο εύρημα ένα πραγματικό επίπεδο.

Στην ταινία δέν υπάρχει όμως ή σύγκρουση του πραγματικού επιπέδου με το φανταστικό που θα βγάλει αυτή την ταύτιση: δηλαδή δέν έγγραφεται στη δομή του φίλμ ώστε να στηριχτεί αυτή ή άσυνείδηση. Δέχεσαι άσθαιρέτα αυτό το επίπεδο της φαντασίας και δουλεύεις μ' αυτό.

Είπες ότι δέν μπορεί να το ξεχωρίσει, άρα δέχεσαι ότι είναι άλληλένδετα, όποτε πρέπει να υπάρχει και το πραγματικό στοιχείο.

Φυγές στο άσυνειδητο, όπως αυτή στη θάλασσα, υπάρχουν και δομικά μέσα στη ταινία σου. Τέτοιες είναι οι φυγές με κατάληξη τη μουσική, πχ. το τραγούδι της Πάολας σκηνή που τελειώνει σ' ένα σημείο χωρίς καμμιά άναφορά μετά, πουθενά άλλο. Το μπαλέτο του Μέτση πάλι χρησιμεύει και για κάποιο «καλάμπουρι» στο διπλανό δωμάτιο, όπου ή έκμετάλλευση της ίδιας μουσικής, του ίδιου έρεθίσματος, συνεχίζεται με μιὰ άλλη άντιμετώπιση· πλάι χορεύουν βάλς. Επί πλέον ο ήρωας είναι μουσικός. Στο ανέκδοτο με το όνειρο του συγγραφέα, ή φυγή είναι ο έρωτας: είναι εκείνο άκριβώς που βρήκε μέσα από τον ύπνο του, μιὰ κατάσταση που έβγαλε το άσυνειδητο. Και αυτό φαίνεται να προτείνει.

Δέν είναι ένα δικό του όμως βίωμα, είναι ενός συγγραφέα. Η φυγή στη μουσική, στο ύψο στοιχείο, στον έρωτα, έστω και αν το άρνησαι και το κοροϊδεύεις, είναι προτάσεις που κάνεις· μπορεί να σου χουν βγει μόνες τους.

Δέν τα παίρνουμε σαν τυχαία αυτά τα στοιχεία.

κάνανε, τον τρόπο μιās ένωσης. Είναι μιὰ έρμηνεύα άναρχορομαντική, αν θέλεις. Διαφωνώ και πάλι με το χαρακτηρισμό «άπελπισία της συγκεκριμένης πράξης». Δέχομαι, έστω, μιὰ άπελπισία, που ή διαπίστωσή της όμως είναι μιὰ θετική πράξη και μιὰ έλπίδα.

Όχι, καθόλου. Αυτή ή ταινία θα μπορούσε να υπάρχει χωρίς το παράλογο της πρώτης σκηνής και της τελευταίας, με μιὰ έκκίνηση τελείως ρεαλιστική. Το ότι έγω ήθελιμένα έβαλα αυτές τις σκηνές, δείχνει ότι για μένα ή «πραγματικότητα» του κινηματογράφου φτιάχνεται από τη δημιουργική φαντασία του ανθρώπου-του κινηματογραφιστή. Δηλαδή το να πάρεις στοιχεία από τη ζωή, ή να πάρεις στοιχεία από το κεφάλι σου και να φτιάξεις μιὰ ταινία είναι το ίδιο πράγμα.

Ναί, γιατί πιστεύω ότι αυτό το επίπεδο της φαντασίας δέν μπορεί κανένας να το ξεχωρίσει από τη ζωή.

Ναί, υπάρχει· μόνο στο βασικό εύρημα δέν υπάρχει.

Δέν το προτείνω, το κοροϊδεύω· γιατί όλα αυτά τα διηγείται ο παραγωγός, ένα πρόσωπο ήδη χαρακτηρισμένο από τον θεατή. Δέν είναι προσωπική μου πρόταση.

Είναι στοιχεία που υπάρχουν μέσα στο φίλμ και ο θεατής μπορεί να τα πάρει όπως θέλει.

Δέν είμαι τόσο σίγουρος όπως έσύ. Έχω κριτική διάθεση άπέναντι σ' αυτό. Βάζω τον παραγωγό να το πει, όπως βάζω πριν το μανεκέν να πει για τα χρώματα «έγω βλέπω κόκκινο, έσύ κίτρινο»· και γι' αυτό πολλοί με κατηγορησαν ότι είναι πρόταση δικιά μου, ενώ έγω έχω μιὰ έπίσης κριτική άπέναντι της στάσης. Άλλά το ότι υπάρχει σαν παιχνίδι μέσα στη ταινία, αυτό θα πει ότι ένυπάρχει και σε μένα χωρίς άμφιβολία. Παραμένει όμως άξεκαθάριστο.

Τελικά ή συζήτηση για τα χρώματα καταλήγει σ' ένα ρεαλιστικό στοιχείο, όταν ο ήρωας λέει ότι θα πάει στο Νύφη που Φοράει Μαύρα, δηλαδή σ' ένα φιλμ. Το αρχικά παράλογο του διαλόγου «προσγειώνεται», δεν είναι ένα ξεκάρφατο καλαμπούρι.

Αντίθετα σκηνές όπως της Πάολας ή του Μέτση «άπογειώνονται», δημιουργώντας λειτουργικά παύσεις μέσα στο χρόνο και στη δράση της ταινίας. Με τον ίδιο τρόπο, το πλάνο του Σαββόπουλου παρεμβάλλεται, σαν τις καρτέλες με τους υπότιτλους στο βωβό κινηματογράφο, και διακόπτει το φιλμικό χρόνο μέσα στο ίδιο το πλάνο.

Βεβαίως όλα προσγειώνονται.

Ακριβώς. Κατ' αρχήν επιδίωξα το εξής πράγμα και το πέτυχα: να κάνω μια ταινία χρησιμοποιώντας ένα και μόνο φακό. Δεν κατάλαβα ποτέ γιατί αλλάζουν φακό στον κινηματογράφο. Οί σκηνές θεματικά είναι ανεξάρτητες ή μια από την άλλη και το κάθε πλάνο είναι ανεξάρτητο το ένα από το άλλο, δηλαδή δεν ξαναμοντάζ τέτοιο πού να εξυπηρετεί το ρυθμό· μ' αυτή τη μέθοδο ήθελα να πετύχω ώστε κάθε σκηνή να έχει αρχή, μέση και τέλος, όπως μια ταινία. Σε όρισμένα πλάνα ήθελα να κρατήσω κάποιους χρόνους νεκρούς. Έκείνο που λείπει στη ταινία για μένα είναι η επιμονή της μηχανής μερικές φορές, αφού είχε τελειώσει ή σκηνή ή και πριν αρχίσει ή σκηνή ή και στη μέση της σκηνής. Λείπουν αυτοί οι νεκροί χρόνοι, όπου δεν γίνεται πια τίποτα. Όταν δεις τη ταινία υπάρχει ένας πολύ μεγάλος κίνδυνος: ή ελαφράδα της πού είναι ήθελημένη 100% και έχει ενοχλήσει πάρα πολύ κόσμο. Κινδυνεύει ο σκηνοθέτης για χάρη της να πέσει τελειώς σε μια κωμωδία, μια τυποποιημένη σάτιρα, παίρνοντας την καρδιά από τα διάφορα θέματα, και μ' ένα μοντάζ σκηνή-σκηνή πάλι, να δώσει αυτή την ελαφράδα. Έγώ νομίζω ότι αν υπήρχαν περισσότερες ούρες θα έδιναν αυτό το βάρος, έτσι τεχνητά, πράγμα που θάταν ωφέλιμο.

Ο πρωταγωνιστής ποτέ δεν στέκεται κριτικά απέναντι στο περιβάλλον του, κι αυτό γιατί δεν προσπαθεί να δει τα πράγματα από μια άλλη θέση. Η μόνη δυνατότητα γι' αυτό που του δίνεται μέσα απ' τα δεδομένα του φιλμ είναι οί άνθρωποι του συνεργείου. Όταν καταφεύγει σ' αυτούς, βλέπουμε τη συνάντηση να γίνεται έξω απ' το σπίτι του ήχολήπτη. Η κάμερα δεν μπαίνει στο έσωτερικό, δίνοντας την εντύπωση ότι δεν θέλει να άλλοιώσει την αντίληψη του ήρωα, και του θεατή μέσα από τον ήρωα, για ένα συγκεκριμένο χώρο. Είναι ή μόνη στιγμή πού ο ήρωας προσπαθεί να συνδιαλλαγεί με ανθρώπους άλλης τάξης, και σταματάει εκεί.

Οί λόγοι στυλ λειτουργούν σ' αυτή τη σκηνή, και μάλιστα παράλληλα με την ιδεολογία του προσώπου.

Δεν μπορεί. Υπάρχει ο διάλογος πού τον εμποδίζει. Πάντως ο λόγος πού δεν μπαίνει μέσα δεν είναι για να μη χαλάσει το στυλ· θα μπορούσε ή μηχανή πολύ ώραία να μπει και μέσα.

Ο ήρωας είναι ένας άστος, όπως είμαστε πάρα πολλοί ίσως, ανήκει σ' ένα χώρο πού εγώ ξέρω και κινούμαι, και μέσα σ' αυτόν ένστικτωδώς προσπαθεί να βρει μια άκρη. Δεν οδηγείται από καμιά ιδεολογία. Το φιλμ είναι μια διερεύνηση ενός χώρου πού στον κινηματογράφο μας αποφεύγεται συστηματικά, λες και δεν υπάρχει αυτή ή κατηγορία ανθρώπων, αυτή ή τάξη στην Ελλάδα, και μέχρι στιγμής δεν τους αντιμετωπίζει κανείς. Το βρισκω πολύ ενδιαφέρον να γίνει μια ταινία πάνω σ' αυτόν τον περιορισμένο αλλά υπαρκτό χώρο, όπου εγώ κινούμαι και πού στο κάτω-κάτω τον ξέρω καλύτερα από έναν άλλο πού δεν τον ξέρω καθόλου.



I. Το ζευγάρι  
II. 'Απ' τη σκηνή με την Πάολα  
III. 'Απ' την σκηνή με το Πειραματικό μπαλέτο  
IV. 'Απ' τη σκηνή με τον Σαββόπουλο



Διαφωνώ με τη λέξη διερεύνηση. Ο ήρωας κινείται στο χώρο αλλά δεν τον διερευνά. Δεν αισθάνεται μια πάλη του φακού με τον χώρο-ντεκόρ, ώστε να υπάρχει ή έννοια της διερεύνησης. Απλώς υπάρχει ένα ντεκόρ, μέσα εκεί υπάρχουν τα πρόσωπα χωρίς επιπλέον αυτά να έχουν αντίθεση με τον χώρο που βρίσκονται. Άρα ο ήρωας στην αναζήτηση που κάνει και στο ξέσπασμα που οδηγείται, μούκανε εντύπωση γιατί δεν ξέσπασε στο δικό του σπίτι, ενώ αντίθετα τα πάντα μένουν στη θέση τους. Τα δέχεται έτσι. Θάπρεπε από μια στιγμή και ύστερα να «τα κάνει λίμπα», αν θές, χωρίς να το συνειδητοποιεί.

Μέσα ειδικά στο σπίτι του δεν την κατάλαβα καθόλου αυτή την πρόκληση. Ίσα-Ίσα τον βλέπουμε σαν αντικείμενο του καναπέ του, σαν μαξιλάρι.

Τόν έαυτο του όμως δεν τον βλέπει μ' αυτό το τρόπο.

Προκλητικά όχι, άνετα ναι.

Πρόκληση όμως σημαίνει ότι θάχει και μια αντίθεση μ' αυτό το χώρο. Εγώ τον βλέπω να έναρμονίζεται μ' αυτόν και από τη στιγμή που έχει τα ξέσπασμα ως προς τους άλλους που ανήκουν σ' αυτό το χώρο, θάπρεπε να έχει και ως προς τον δικό του, δηλαδή το σπίτι του, μια και το σπίτι παίζει ρόλο σαν έρεθισμα οπτικό, δρα ρόλο φιλικό.

Το σπίτι του δεν φαίνεται να τον ένοχλει όμως.

Παίρνει μια σημαία και τη βάζει σ' ένα άδειο κεφάλι κούκλας. Ύστερα;

Εγώ το είδα σαν ξεκάρωτη αναφορά σε μια συγκεκριμένη πολιτική κατάσταση. Λειτουργεί όπως και τα άστεια της ταινίας.

Την συνομπάει τη γυναίκα του. Δεν βλέπω να έχουν μια σύγκρουση ίσομερή. Του λέει αυτή κάτι, αυτός λέει για τα τρανζίστορες. Δεν έρχεται σ' ένα διάλογο μαζί της.

### Διερεύνηση, πρόκληση, ή αποδοχή;

«Κάνει λίμπα» το χώρο, με την έννοια ότι ενεργεί προκλητικά. Γιατί ο ήρωας σ' όλο το έργο ενεργεί τελείως προκλητικά. Έναντίον της οργανωμένης κοινωνίας είναι μια σκέτη πρόκληση.

Ύστερα το χιούμορ που μ' αυτό αντιμετωπίζει τις καταστάσεις, είναι πρόκληση απέναντι σε μια κοινωνία.

Τόν έαυτο του, ακόμα περισσότερο, βλέπει με ειρωνεία. Προκλητικά, κατά τη γνώμη μου, κινείται και σ' όλο το χώρο.

Άνετα θα κινείται έτσι και αλλιώς, αφού είναι γέννημα αυτού του χώρου. Άνετα αλλά προκλητικά.

Προσωπικά δεν νομίζω ότι είναι ο ειδικός χώρος που τον ένοχλει. Τον ένοχλει έξισου ο χώρος του μακινίστα ή του ηλεκτρολόγου όσο και το σπίτι του.

Υπάρχει ή σκηνή που λέει «πρέπει να βάλω μια τάξη». Πάει πάνω και βάζει τάξη στα πράγματα.

Αυτό μπορεί να είναι ανεπαίσθητο, αλλά είναι μια πρόκληση.

Ύστερα υπάρχει και η δυσαρμονία με τη γυναίκα του, βασική πρόκληση στη τάξη πραγμάτων. Αυτή η δυσαρμονία δεν έρχεται σ' αντίθεση μ' αυτό τον χώρο;

Ίσα-Ίσα που έρχεται σε πολύ μεγάλη σύγκρουση μ' αυτή. Υπάρχουν πολλοί τρόποι ναρθεις σε σύγκρουση με το περιβάλλον, τον χώρο. Στην ταινία είναι ένας τρόπος που περνάει από κάτω, δεν είναι κραυγαλέος. Άλλοιως θάταν ένας τρόπος κλισιαρισμένος. Το παιχνίδι που κάνει αυτός συνέχεια — γιατί η ταινία είναι ένα παιχνίδι, κι ο ήρωας παίζει θεατρικά, κι όλοι παίζουν θεατρικά μέσα στο έργο — όλο το παιχνίδι είναι πρόκληση ενάντια στο φιλικό-θέαμα από τη μια και στην οργανωμένη κοινωνία από την άλλη.

Επιμένεις σε μια πρόκληση απέναντι στη κοινωνία, την οργανωμένη μάλιστα, όπως παρουσιάζεται μέσα και από το σπίτι του ήρωα. Καμιά πρόκληση δεν βρίσκω στο πολύ ώραίο τραπέζι με τα πολύ ώραία σεβίτσια όπου αυτός και η γυναίκα του καταλήγουν. Θάπρεπε ν' αντιδράσει. Δεν μπορεί να δεχτεί πάλι τα ίδια πράγματα που έστω και άσυνειδήτα πολεμάει. Αν τα δέχεται ο ίδιος, γιατί τα βάζει με τους άλλους που και αυτοί τα δέχονται; Μοιάζει να έχει συμβιβαστεί με τον ίδιο του τον χώρο, και να τ' έχει ήδη συνειδητοποιήσει; Άρα δεν μπορεί να είναι πολέμος των άλλων που δεν τ' έχουν. Θάχει συμβιβαστεί και ως προς τη συμπεριφορά του με τους άλλους.

Είπες «συνειδητοποιεί». Άρα αυτή η αλλαγή του έχει ψυχολογικό έρεθισμα. Κι επιπλέον παίζει βασικό ρόλο στη μεταστροφή του ήρωα και την τελική αντίδρασή του.

Πίσω απ' αυτό το θέατρο όμως, όταν μακιγιάρεται, υπάρχει και ένα συνειδητό ψυχολογικό αντίκρισμα.

### Οι χώροι...

Η φωτογραφία της ταινίας έχει μια λάμψη άσυνήθιστη για τον κινηματογράφο μας. Αυτή ακριβώς η αίσθηση που επιδιώκεις, «το στυλ», ενισχύει την αντίληψη του θεατή ότι ο χώρος που βλέπει δεν έχει πολλές σχέσεις με την Αθήνα που ξέρει. Έχουμε μπροστά μας μια κοσμοπολίτικη όψη. Αυτό όμως ίσως οδηγεί σε μια απομόνωση σχετικά με τον γενικό κοινωνικό χώρο. Ο ήρωάς σου, διαλεγμένος από τον συγκεκριμένο δικό του χώρο, μπορεί να λειτουργήσει πιδ έξω; Έτσι δικαιολογείται το ότι ένστικτώδεια διάλεξε το έξωτερικό του σπιτιού του μακινίστα, που τελικά λειτουργεί πιδ σωστά από το αν ήταν έσωτερικό: ο πρωταγωνιστής είναι έξω από τον χώρο του μακινίστα και έτσι του επιβάλλεται ένα απόρητο.

Η συμπεριφορά του δηλ είναι μια πρόκληση απέναντι σ' όποιον συναντάει με τη γυναίκα του, στο σπίτι του μέσα, ο ίδιος ο ήρωας όταν γυρνάει και μιλάει προς τη μηχανή είναι μια πρόκληση. Όταν λέει στο φακό «δώδεκα παρά πέντε, πρέπει να πηγαίνω» είναι μια πρόκληση απέναντι στην ίδια την ουσία του θεάματος. Και το θέαμα είναι η ουσία αυτής της κοινωνίας. Ζούμε σε μια κοινωνία θεάματος 100%. Το θέαμα εκφράζει περισσότερο από ό,τι άλλο αυτή τη κοινωνία. Είναι το εμπόρευμα-βεντέτα της κοινωνίας. «Ό,τι έπρεπε να είναι κατ' εϋθείαν βιωμένο από τους ανθρώπους, απομακρύνεται σε μια αναπαράσταση. Στη κοινωνία και στο θέαμα. Αυτή είναι ακριβώς η θέση της ταινίας. Η πρόκληση υπάρχει. Αυτό για μένα είναι η ουσία του φίλμ. Εγώ κινούμαι προκλητικά σαν σκηνοθέτης απέναντι στο ίδιο το υλικό μου, την ταινία, όπως ο πρωταγωνιστής κινείται προκλητικά απέναντι στην οργανωμένη κοινωνία. Δηλαδή η δικιά μου αντίδραση στο θέαμα είναι η ίδια με την δικιά του απέναντι στη κοινωνία. Στο σπίτι του έχει πάρει την απόφασή του, γι' αυτό είναι και τόσο ήρεμος. Είναι συνειδητός. Σοβαρεύει. Έν συνεχεία είναι σοβαρός στο ανακριτικό γραφείο, είναι σοβαρός στην αναπαράσταση. Κινείται τελείως τελετουργικά. Από εκείνο το σημείο του φίλμ γίνεται πραγματικός, ενώ μέχρι τότε παίζει. Στο τέλος της ταινίας, όταν συνειδητοποιήσει το πρόβλημά του παύει να παίζει.

Έστω, αλλά εκεί πια η μεταλλαγή του περνάει στην ιεροτελεστία, ή σοβαρότητά του αυτή είναι πάλι φτιαχτή. Κουμπώνει το σακάκι του, πάει στο μαγνητόφωνο, έρχεται πιάει τη γυναίκα του άφύσικα. Όλα είναι τελείως φτιαχτά. Όταν μακιγιάρεται στη πλάζ παίζει θεατρικά.

Όχι, ψυχολογικά δεν λειτουργεί, είναι «θέατρο». Όταν κινηματογραφικό πρόσωπο μέσα από το ίδιο το θέατρο που παίζει, συνειδητοποιείται. Μέσα από το μακιγιάζ, τη κατασκευασμένη αυτή κατάσταση, τη σκηνοθετημένη ιστορία, συνειδητοποιείται.

Ήθελα μια φωτογραφία 100% κινηματογραφική, αυτή που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε στις ταινίες. Άσυνήθιστη για την Ελλάδα ναι, όχι όμως για τον κινηματογράφο. Φοβήθηκα ότι η ταινία με μια ελεύθερη φωτογραφία

και πλανήρισμα δεν θά έσπεκε. Και δεν θά έσπεκε γιατί τώρα υπάρχει μια φόρμα στέρεη, αντίθετα μ' όλο το άλλο πράγμα που δεν είναι καθόλου στέρεο, άλλοιως θάχαμε ίσως ένα δραματικό σύνολο. Προσπάθησα με κάθε τεχνικό τρόπο να σπάσω το κοντράστο και το τελείως συγκεκριμένο της φωτογραφίας. Είναι πολύ δύσκολο να δουλέψεις έτσι στην Ελλάδα. Αντιμετωπίζεις προβλήματα με τους ανθρώπους που κάνουν την ταινία, και δεν έχουν συνηθίσει να δουλεύουν με αυτόν τον τρόπο. Τα έργαστήρια πάλι αρνούνται να σου βγάλουν τις γκάμες που ζητάς. "Υστερα ξβλεπα, και επέμεινα να το δει και ο θεατής, ότι η Φιλοθέη δεν έχει σχέση με τα Χαυτεία. Μέσα σε δύο χιλιόμετρα οι διαφορές της Αθήνας είναι τεράστιες. Επιλέγοντας τους χώρους ήθελα κομμάτια κινηματογραφικά, χωρίς αντίκτυπο στη ζωή αν θές.

### ή όμορφιά...

Τέτοιες διαφορές δεν φαίνονται στην ταινία. Αντίθετα όλοι αυτοί οι χώροι εκφράζουν μια τάξη που ζει με την αστική αντίληψη περί όμορφιάς. Ένας αντίκτυπος στο πραγματικό το ίδιο.

Ήθελα νάναι χώροι ώραϊοι κινηματογραφικά. Υπάρχει μια διαφορά: δεν έφτιαξα ένα σπίτι όπως θάταν το σπίτι ενός άστου μουσικού ή ενός άστου σκηνοθέτη. Οι χώροι είναι ψεύτικοι, όπως ψεύτικοι είναι και οι άνθρωποι. Είναι κινηματογραφικά πρόσωπα που κινούνται σε κινηματογραφικούς χώρους και προσπαθούν να έχουν μια έπαφή με τη ζωή. Και την έπαφή με τη ζωή την έχουν όταν βγούνε από το θέαμα. Μόνο έτσι γίνεται η έπαφή. Είναι καθαρά κινηματογραφικά πρόσωπα, τελείως άπαλλαγμένα από τη ψυχολογία. Ο παραγωγός φοράει καπέλο, μαύρα γυαλιά, άσπρο σακάκι, καπνίζει πούρο συνεχώς. Δεν νομίζω ότι υπάρχει σήμερα στην Ελλάδα τέτοιος παραγωγός. Άρα τα στοιχεία του δεν περιγράφουν ένα χώρο. Ήθελα απλώς νάναι ένας παραγωγός «κινηματογραφικός» αλλά Χόλλυγουντ. Έτσι είναι ή συμπεριφορά όλων των προσώπων της ταινίας, γι' αυτό να μη τα συγχέουμε με μια τάξη της Ελλάδας.

### ο κινηματογράφος...

Η έξωτερική όμως εμφάνιση των χώρων και των προσώπων της ταινίας είναι σύμφωνη με το αστικό ιδεώδες, όπως φαίνεται μέσα από τα ξένα περιοδικά, και καθορίζει μια τάξη.

Είναι ένα ιδεώδες που έχει έμφυσησει ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος έχει περάσει πολύ στη ζωή και ιδίως ο Αμερικάνικος. Αν δεν υπήρχε όλη αυτή η μυθολογία του κινηματογράφου, δεν ξέρω αν θα φιλάγαμε μια γυναίκα με τον ίδιο τρόπο που την φιλάμε σήμερα, ή αν θα της λέγαμε τα ίδια πράγματα. Δεν είμαι τόσο σίγουρος. Ήθελα να περάσει αυτό στη ταινία. Είναι με λίγα λόγια ένα φιλμ κινηματογραφόφιλου ανθρώπου ο οποίος προσπαθεί ν' άπαλλαγεί απ' αυτή τη λογική.

Η όμορφιά μέσα στο φιλμ δεν είναι για μένα ένα ιδανικό. Βγαίνει κατ' εϋθειαν από έναν κινηματογράφο άλλο, τον Αμερικάνικο αν θές μιας συγκεκριμένης περιόδου. Επιμένω στο ότι ο φακός δεν διερευνά αυτό τον χώρο. Υπάρχει μια άποσταση έφ' όσον υπάρχει ένας φακός και η μηχανή κινείται μέσα στο χώρο χωρίς να γοητεύεται απ' αυτόν. Υπάρχει ένα ντεκόρ πάρα πολύ ώραϊο και οι κινήσεις της μηχανής γίνονται προς όλες τις διευθύνσεις. Δεν υπάρχει καμμία αυταρέσκεια της μηχανής, θα μπορούσε και αυτή να κάνει περίπλοκες κινήσεις, να βγάλει λυρισμό. Αυτό το πράγμα δεν υπάρχει. Η μηχανή απλώς παρακολουθεί τα πρόσωπα, δεν γίνεται καμμία κίνηση για τη κίνηση.

Μιλās για μιá διάσταση ανάμεσα στο χώρο και στη μηχανή αλλά προτιμάς ο χώρος νάναι παντού ώραϊος, όπου και αν είναι η μηχανή. Γιατί από τη μιá έχεις το ντεκόρ και από την άλλη το ένισχύεις με τη φωτογραφία. Επίσης τα ρούχα των ήθοποιών είναι «ώραϊα». Τελικά έχουμε ένα αποτέλεσμα πολύ «ώραϊο» που περιλαμβάνει και τους ήθοποιούς. Αυτό το «ώραϊο» στην ουσία μου δίνει μιá αίσθηση άπειλης.

Έδω είναι το πρόβλημα. Είναι αποπνικτικός αλλά ο ήρωας δεν το συνειδητοποιεί. Μπαίνει στη θάλασσα και εξαφανίζεται γιατί οι άλλοι δεν του δίνουν τις απόδειξεις που ζητάει, και όχι ο χώρος αυτός καθ' αυτός που είναι μέσα· αυτά δηλ. τα πρόσωπα του συνεργείου, γιατί μ' αυτά έρχεται σ' έπαφή, από τον παραγωγό μέχρι τον μακινίστα. Ο θεατής βλέπει τον ήρωα να έπαναστατεί μπαίνοντας στη θάλασσα. Δεν δέχεται όμως να μην αντιδρά στο χώρο αυτό του σπιτιού του, τον συγκεκριμένο, που προσφέρει μιá αισθητική τελειότητα, ένα κρύψιμο δηλαδή των πραγμάτων, ενώ αυτός θέλει να τα διερευνήσει. Δεν βλέπει ότι είναι επικαλυμμένα και τη στιγμή που θα το καταλάβει να τα «γδάρει». Υπάρχει ένα κενό: θάπρεπε να περάσει ένα ενδιάμεσο στάδιο πριν πέσει στη θάλασσα. Που δεν υπάρχει.

### και ή πραγματικότητα

Αυτό ακριβώς. Δεν το αισθάνεται γι' αυτό και δεν πείθει κανέναν το γεγονός ότι πάει και πέφτει στη θάλασσα.

Ναι αλλά αυτό το ταβάνι είναι ένα ώραϊο ταβάνι, ένας ώραϊοποιημένος χώρος, με άναφορές σε μιá πραγματικότητα.

Αυτή ή «προσπάθεια» υπάρχει σ' όλες τις ταινίες.

Την άπειλή τη βλέπω σαν άδιέξοδο. Εϊδικά σ' αυτούς τους χώρους, τους τελείως ψυχρούς και άσπρους, που λείπουν τα κάδρα απ' τους τοίχους. Πολύ βασιική στη ταινία είναι ή σχέση του ήρωα με τη γυναίκα του, όπου ή πρώτη έπαφή τους μέσα στο χώρο είναι τελείως είδυλική. Αυτή καθαρίζει φασολάκια και αυτός της παίζει φλάουτο, καθισμένοι στη βεράντα σε ψάθινες πολυθρόνες. Από κει και πέρα αρχίζει ή σύγκρουση και αυτός ο χώρος γίνεται πραγματικά άποπνικτικός, σιγά-σιγά.

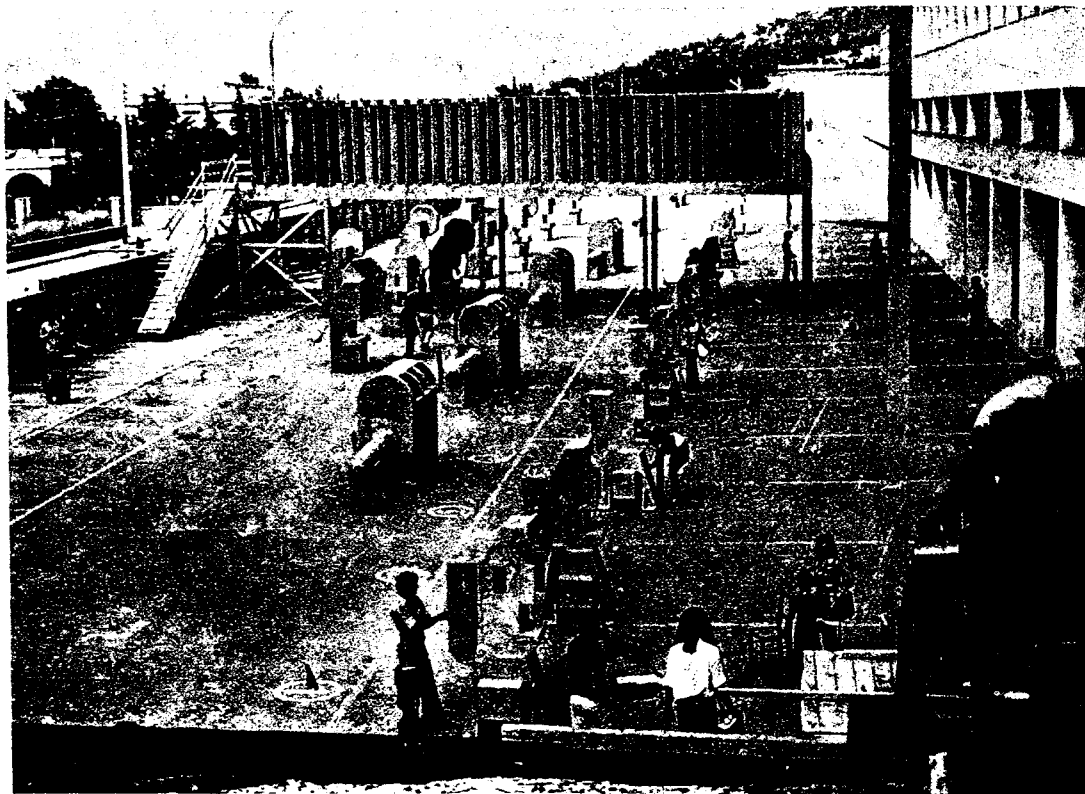
Μά αντι να «γδάρει τα πράγματα» γδέρνει τον εαυτό του που είναι πολύ πιό σημαντικό. Κινείται μέσα στο σπίτι συνεχεία, ανεβαίνει-κατεβαίνει σκάλες, κάνει βόλτες, τρέχει, χωρίς να λείει τίποτα. Δεν έχει όμως να ανταλλάξει αυτόν τον χώρο μ' άλλον. Δεν νομίζω ότι του φταίει ο χώρος. Δεν το αισθάνομαι αυτό, αλλά ούτε και αυτός το αισθάνεται μέσα στη ταινία.

Στη θάλασσα δεν τον οδηγεί το γεγονός ότι οι άλλοι δεν μιλούν τα ίδια πράγματα μ' αυτόν. Τον οδηγεί το ότι ή έπαφή μ' αυτόν τον χώρο δεν του λείει τίποτα. Ο ήρωας δεν έχει καμμία σχέση με το συνεργείο. Δεν ξέρω αν αυτό βγαίνει από τη ταινία, αλλά ο ήρωας είναι ένας μουσικός που για πρώτη φορά πήγαινε να γράψει μουσική σε διαφημιστικό. Γι' αυτό ή γυναίκα του τον ρωτά «πώς πήγε το κινηματογραφικό σου βάπτισμα;». Ο σκηνοθέτης, ο μακινίστας και ο παραγωγός είναι άτομα διαβρωμένα. Όλοι αυτοί δουλεύουν μαζί άσχετα αν ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Είναι ένα σύστημα. Δεν είναι μιá μικρογραφία του κόσμου του αλλά μιá μικρογραφία του σινεμά. Η γυναίκα του που είναι ο βασικός του σύμμαχος, το βασικό του στήριγμα, που κινείται με πολύ ώραϊα φορέματα στον πολύ ώραϊο χώρο, έρχεται σε σύγκρουση μαζί του. Και τον έρωτα που κάνουν τον γελοιοποιώ τελείως: τελειώνουν και κοιτάζουν το ταβάνι καπνίζοντας τσιγάρο. Βλέπεις ότι και αυτή ή φυγή είναι τελείως κενή. Κοιτάνε το ταβάνι σαν ταβάνι.

Ο χώρος αυτός είναι ψεύτικος, τα πρόσωπα επίσης. Γι' αυτό είναι έτσι ή ταινία, φανερά κατασκευασμένη. Για να φύγουμε από τη διαμάχη αν ο κινηματογράφος είναι ή ζωή ή όχι. Αν μπορεί να καταγράψει τη ζωή, πράγμα που για μένα είναι αδύνατο. Με τα δικά του μέσα, με τη δικιά του αλήθεια προσπαθεί νάρθει σ' έπαφή με τη ζωή.

Περισσότερο ή λιγότερο! Στα Χρώματα της Ίριδος αυτή ή «προσπάθεια» ήθελα να γίνει θέμα!





Ο Κώστας Σφήκας γεννήθηκε το 1927 στην Αθήνα. Είναι κινηματογραφικά αὐτοδίδακτος.

Το 1959-60 γράφει τὸ σενάριο γιὰ τὴν ταινία τοῦ Γ. Ζερβουλᾶκου «Τὸ σπῆτι τῆς Ἰδονῆς». Λίγο ἀργότερα συνεργάζεται μετὰ τὸ Β. Βασιλικὸ στὸ σενάριο τῆς ταινίας «Μικρὲς Ἀφροδίτες» τοῦ Ν. Κούνδουρου.

Τὸ 1961 γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία μικροῦ μήκους Ἐγκαίνια, τὸ 1962 τὴν ἐπίσης μικροῦ μήκους Ἀναμονή. Τὸ 1967 γράφει σὲ συνεργασία μετὰ τὸν Δ. Θεὸ τὸ σενάριο τῆς ταινίας Κιέριον τοῦ Δ. Θεοῦ.

Τὸ 1967-68 γυρίζει τὸ ντοκυμανταίρ Θηραϊκὸς Ὁρθρος. Τὸ 1974, τὴν ταινία Μοντέλο, πού βραβεύεται στὸ 15ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Γράφει κριτικὲς κινηματογράφου στὸ περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» καὶ σ' ἄλλα ἔντυπα.

Ο Κ. Σφήκας ἔχει παίξει σὲ πολλὲς ταινίες νέων Ἑλλήνων σκηνοθετῶν, π.χ. Κιέριον, Μέρρες τοῦ '36, Τὰ Χρώματα τῆς Ἰριδος, καθὼς καὶ σὲ πολλὲς ταινίες μικροῦ μήκους. Ἐπαιξε ἐπίσης καὶ στὴν ταινία τοῦ Φλάισμαν «Τὸ Λάθος».

## Συζήτηση μετὰ τὸν Κώστα Σφήκα γιὰ τὴν ταινία του Μοντέλο

### Θέμα:

«Ὁ πλοῦτος τῶν ἐθνῶν, αὐτὸς ὁ τεράστιος σωρὸς ἐμπορευμάτων...»

Ἄν ψάξεις στὴν ἀγορὰ μετὰ προσοχή, γιὰ πρῶτο ἐμπόρευμα θὰ βρεῖς τὸν ἑαυτό σου.

Κοιτάζοντας κάποιος μὲ ἀπ' τὶς μπιέλες ἐνὸς μηχανισμοῦ, φώναξε: βλέπω τὸ κεφάλι μου.

Τοῦ μοντέλου πού παραδοκεῖ ἀπὸ τὸν δέκατο ἑβδομο αἰῶνα, προτείνεται ἡ θεωρητικὴ φόρμουλα μετὰ τὴ μορφὴ μοναδικῆς εἰκόνας. Οἱ ἐπιστημονικὲς ἀνακαλύψεις ἐκφράζονται μετὰ παράθεση συμβόλων, πού συγκροτοῦν μιὰν ἐξίσωση. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ σελοῦλόυντ ἔγινε ἡ ἀπόπειρα, ὄχι ν' ἀναπαρασταθεῖ, ἀλλὰ νὰ παρασταθεῖ μετὰ σημεῖα τὸ μοντέλο πού μετατρέπει τοὺς ζωντανοὺς σ' ἐξαρτήματα καὶ ἐμπορεύματα.

Ἡ ἀπόπειρα ἀποκλείει κάθε μετατόπιση τοῦ κάδρου μέσα στὸ χῶρο, ἀφοῦ ἡ διάρκεια καὶ τὸ τέλος τοῦ μοντέλου, δηλαδὴ ὁ χρόνος, εἶναι καὶ παραμένει ἀκόμη ὁ ἀγνωστος τῆς ἐξίσωσής μας.

Ὁ ἀφηρημένος χῶρος καὶ χρόνος ἐπιτρέπουν ἀφαίρεση τοῦ ἤχου. Ἴσως ὁ καθένας τὸν ἀνακαλύψει μέσα στὸ ρυθμὸ.

### Ἡ συζήτηση:

μετὰ τὸν Κώστα Σφήκα ἔγινε ἀπὸ τὴν Φρίντα Λιάππα καὶ τὴν Τζίνα Κονίδου. Τὰ γράμματα τῶν 8' ἀντιστοιχοῦν στοὺς συντάκτες τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου '74, καὶ τὰ γράμματα τῶν 9' στὸν σκηνοθέτη Κώστα Σφήκα

Μιὰ συζήτηση γιὰ τὸ Μοντέλο γίνεται καταρχὴν ἀναγκαῖα ἐξαιτίας τῆς «μή-ὀμαλης» λειτουργίας τῆς ταινίας. «Μή-ὀμαλη» μετὰ τὴν ἔννοια ὅτι δὲν βρίσκει «ὀμαλη» ἀνταπόκριση ἀπὸ τὸ κοινὸ. Ἔχει μεγάλο ἐνδιαφέρον νὰ ἐξετάσει κανεὶς τὸν τρόπο πού δέχεται τὸ κοινὸ τὴν ταινία τὴν ὥρα πού τὴ βλέπει. Δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὴν εἰκόνα, πρόσκαιροι ἐρεθισμοὶ τοῦ τραβοῦν τὴν προσοχή, καὶ ἀπ' αὐτοὺς διασπᾶται καὶ δὲν διαβάσει τὴν ταινία. Τί ἐννοοῦμε μ' αὐτό; Ἐνῶ τὸ κάδρο, πάντα σταθερὸ, τὸ ἔχει πάντοτε μπροστὰ του καὶ παρακολουθεῖ τὶς κινήσεις πού γίνονται μέσα του, τὴ στιγμή πού ἕνα ἀπὸ τὰ «προϊόντα» ἀναδύεται καὶ σχεδὸν καλύπτει τὴν ὀθόνη, ὁ θεατὴς ξαφνιάζεται, ἡ προσοχή του ἀποσπᾶται καὶ δύσκολα ἐπανερχεται στὴν «ὀμαλη» προηγούμενη θέση τοῦ θεατῆ.

Κινηματογράφος - κινηματογραφιστὴς - κοινὸ.

Ἐνας συνάδελφός μου, πού παρακολουθοῦσε τὰ τελευταῖα γυρίσματα, μοῦ εἶπε: «Κάνεις ἀπόλυτο κινηματογράφο». Ἐννοοῦσε ὅτι δουλεύω κυρίως πάνω στὴν εἰκόνα, γιὰ νὰ πετύχω τὴν αὐτάρκεια τῆς εἰκόνας. Τὸ ἴδιο πράγμα, ἀπὸ πρώτη ματιὰ, θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πεῖ καὶ γιὰ τὸν βουβὸν κινηματογράφο, ὅπου μὴν ὑπάρχοντας ὁ ἤχος προβάλλεται περισσότερο ἢ εἰκόνα. Ὅμως στὸν βουβὸν ἢ εἰκόνα ὑπονοοῦσε τὸν ἤχο. Τὰ στόματα δηλ. ἀνοιγόκλειναν, πράγματα ἐπεφταν, ἔσπαζαν· ὑπῆρχαν ὅλα τὰ ἀκουστικὰ γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Προσπαθοῦσε μετὰ κάθε τρόπο νὰ μπεῖ στὴν καθημερινὴ ζωῆ...

... είχε ένα «ρεαλιστικό», κατά κάποιο τρόπο, χαρακτήρα.

#### Η σιωπή

Σ' αυτήν ακριβώς την αίσθηση συντείνει κι η απουσία ήχου. Είναι αδύνατο να φανταστεί κανείς τί ρόλο θα μπορούσαν να παίξουν οι μηχανικοί ήχοι μές την ταινία.

Τελικά μπορώ να πω, μ' επιφυλάξεις βέβαια γιατί έχω δει μιά μόνο φορά την ταινία σου, πως η προβληματική για την εξέταση του καθαρά μορφικού επίπεδου, του καθαρά εικονικού, του εικαστικού, αν θές, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και την ανάλυση που μπορείς να κάνεις για την ταινία και στο ιδεολογικό επίπεδο. Η άμεση ιδεολογική ανάγνωση που κάνει κανείς συνήθως όταν βλέπει μιά ταινία, παρατήρησα πως υποχωρούσε συνεχώς την ώρα που την έβλεπα και στη θέση της έμπαινε η παρακολούθηση κι η εξέταση της φόρμας και της λειτουργίας αυτής της φόρμας στην ταινία σου.

... και η ταινία που θα κάνεις πάλι έχει εικαστικές αναφορές, αν δεν ξεκινάει από εικαστική αντίληψη και μόνο...

... ενώ εδώ συμβαίνει το αντίστροφο. Θέλαμε να δείξουμε κάτι που φανταζόμαστε, κι αυτό το επισημαίνουμε συνέχεια στον θεατή. 'Ακόμα και τα στοιχεία της αποδιάθρωσης που υπάρχουν στην ταινία, που είναι από τα λάθη της (π.χ. το γεγονός ότι δεν έχουμε πετύχει έναν τέλεια μηχανικό ρυθμό στην κίνηση, κι ο καθένας καταλαβαίνει πως πίσω απ' αυτές τις φιογούρες υπάρχουν άνθρωποι), κι απ' αυτές τις ρωγμές βγαίνει η αίσθηση της κατασκευής, του μή-πραγματικού. 'Ο χώρος μοιάζει ένας βιομηχανοποιημένος χώρος, μ' και ταυτόχρονα κατασκευασμένος, φανταστικός, ψεύτικος.

Νομίζω πως η σιωπή συνδέεται με την αίσθηση του θανάτου που γεννάει η ταινία. Νομίζω πως υποβάλλει μιά αίσθηση θανάτου. Σ'α να είναι ένα νεκροταφείο, τελικά, που περιέργα αποτελεί και ένα μπαλέτο. Είναι ένας μηχανισμός που γεννάει θάνατο. Και ταυτόχρονα είναι ένας φανταστικός μηχανισμός. 'Ολα αυτά νομίζω τα υποβάλλει με μεγαλύτερη συνέπεια η σιωπή, από οποιοδήποτε ήχο. Τίποτα δε μπορεί να υποκαταστήσει αυτή την υποβολή που δημιουργεί η σιωπή. Δεν πρόκειται για παύσεις. Πρόκειται για απόλυτη σιωπή που νομίζω πως ταυτίζεται μ' αυτή τη διαρκή γέννα θανάτου που υπάρχει μέσα στην ταινία. 'Ιδιαίτερα τα πρώτα μηχανήματα θυμίζουν ὄρθιες σαρκοφάγους. Και είναι ένσυνείδητα φτιαγμένα έτσι από τα στοιχεία που βρήκα στα prospectus των διαφόρων βιομηχανιών.

'Ηθελα να αποδείξω ότι ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να έχει μιά τέτοια ὁμορφιά που να κάθεται ὄρες κανείς να τον κοιτάζει. 'Από κει ξεκινάει η ιδέα ότι ένα κάρδο και μόνο μπορεί να περικλείσει τη μεγαλύτερη έκφραση αυτού του κόσμου.

Ζήλευα τους ζωγράφους. Γιατί μπορούν να παίξουν με τον κόσμο. Αυτή η περιοδικότητα που καταφέρουν οι κυβιστές, όταν διεισδύουν μέσα σ' ένα κομμάτι ζωής. 'Όπως το σπάσιμο μιάς ανθρώπινης φιογούρας σε πολλά πλάνα που είναι ταυτόχρονα τοποθετημένα πάνω σε μιά επιφάνεια. Για να υποβάλλουν την ιδέα αυτής της πολυπλοκότητας. Χωρίς να ενδιαφέρει αν πείθουν ή όχι. Τόσο που κάνουν τους άλλους να σκεφτούν, αυτό με κάνει να θέλω να κάνω κινηματογράφο. Στο Μοντέλο ήθελα να πλησιάσω και από μιά κατεύθυνση τη μουσική. Δηλ. να δημιουργηθεί ένα είδος ὀπτικής μουσικής. Δηλαδή, να

είναι μόνη, γυμνή ή κίνηση και να υποβάλλει την αίσθηση ενός ρυθμού· και μέσα από το χρώμα να υποβάλλονται ὀπτικές τονικότητες.

Αυτά τα πράγματα τὰ φιλοδοξούσα πολύ. Δεν τὰ κατόρθωσα όμως. Πλησίασα κάπως προς αυτήν την κατεύθυνση την ταινία γιατί η ρυθμική της φύση γίνεται ὑπερτροφική από την κίνηση των αντικειμένων· και ἐκεί ὁ ρυθμός κυριαρχεί τόσο πολύ, που τους άλλους ρυθμούς τους αφήνει σαν ένα φόντο. Δηλαδή καταντάει η ταινία σαν ένα κοντσέρτο για ένα ὄργανο κι ὁρχήστρα. Γίνεται ὑποτονική ή παρουσία των ἄλλων στοιχείων που συντονίζονται τον ρυθμό. 'Ηθελα να έχω μεγαλύτερες δυνατότητες ἐνορχηστρωτικής λειτουργίας μέσα στο φίλμ. 'Η ταινία ὡστόσο, τελικά, με ὑποχρεώνει να κάνω ένα εἶδος μοτι perpetui. 'Εχω μιά σειρά από μοτι perpetui, τέσσερα, πάνω στα ὁποία λειτουργούν. Τὸ μοτι perpetuo από τη φύση του είναι μονότονο, αυτοεπαναλαμβάνεται συνέχεια. 'Η παρόμοια φύση και τοῦ θέματός μου με ὑποχρεώνει να μείνω σε μιά ἐπαναληπτικότητα που ακριβώς αυτή μου ἀφαιρεί τὴ δυνατότητα να παίξω με τὸ ρυθμό, να καταστήσω ἀκόμα ἐντονότερη τὴ μουσική φύση αὐτοῦ τοῦ ρυθμοῦ. Γιατί αὐτὴ ἡ κοντσερτική φύση τῆς ταινίας, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι είναι ένα σόλο (τὰ ἀντικείμενα που ἐμφανίζονται) και ὅτι ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεία αποτελοῦν τὴν ὁρχήστρα. Αὐτὸ είναι μιά δεσμευτική κατάσταση. 'Ακόμα και τὸ κοντσέρτο ἔχει δυνατότητα για περισσότερες παραλλαγές. 'Ενώ ἐδῶ είναι ένα μοτι perpetuo και ἄλλα μοτι perpetui γύρω-γύρω, ὁπότε οἱ δυνατότητες ρυθμικοῦ παιχνιδιοῦ μειώνονται στο ελάχιστο.

Δεν συμφωνῶ ἀπόλυτα μ' αὐτὴ τὴν ἀνάλυση που κάνεις για τὰ ἀντικείμενα, γιατί πιστεύω ὅτι τὰ ἀντικείμενα μπαίνουν σαν ένα στοιχείο ἀνατροπῆς μέσα στην ταινία και για μένα αὐτὸ είναι πάρα πολύ σπουδαῖο. Δηλαδή, ξαφνικά γίνεται μιά ἐμβολή ἐνός ἄλλου στοιχείου, τὸ ὁποῖο ἀπὸ ένα σημείο και μετὰ γίνεται και τὸ καθοριστικό...

... και στο ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος πιά, αὐτὸ είναι και τὸ καθοριστικό σ' αὐτὸ που ἐμπεριέχει ἡ εἰκόνα. Δηλαδή αὐτὰ τὰ πράγματα που παράγονται είναι ἐκεῖνα που ὁρίζουν αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους. Κι ἔτσι αὐτὴ ἡ ἔννοια ἐμβολῆς και συνεχοῦς κίνησης, νομίζω ὅτι ἔχει μεγάλη λειτουργικότητα μέσα στην ταινία. 'Ετσι που τὸ σπάσιμο τοῦ ρυθμοῦ και ἡ ἀνάδειξη αὐτοῦ τοῦ σόλο...

'Ο τρόπος που ἐμφανίζονται τὰ ἀντικείμενα είναι ἐντονος και νομίζεις ὅτι θὰ σὲ πνίξουν.

'Ασφαλῶς.

... ναί. Είναι στην ἴδια τὴ φύση τῆς ταινίας· και γι' αὐτὸ καταξιώνεται. Μπορεῖ αὐτὸ τὸ στοιχείο να δημιουργεῖ τὴν εἰδοποιὸ διαφορά τῆς φύσης τῆς ταινίας, ἀλλά, ὁπωςδήποτε είναι δεσμευτικό. Γιατί οἱ δυνατότητες για ρυθμικές παραλλαγές στις ἄλλες ὁμάδες μειώνονται και αὐτὲς οἱ σταθερὲς μένουν τελικά ἕνα πλαίσιο για να τονίσει τὴν παρουσία περισσότερο τοῦ σόλο.

Μερικοὶ φίλοι θέλανε να με παρασύρουν, ἄλλοι σὲ ταχύτερο, ἄλλοι σὲ ἀργότερο ρυθμὸ τῶν ἀντικειμένων και πέρασα πάρα πολλοὺς διαταγμούς. Τελικά δὲν θέλησα να ὑπερβολικά τελετουργική ἢ παρουσία τῶν ἀντικειμένων ὥστε να μὴ χρειάζεται να γίνει πῶς ἄργος ὁ ρυθμὸς τους. 'Απ' τὴν ἄλλη πάλι μερὰ δὲν ἤθελα να ὑπερβάλλω τὴν ἀπειλητικὴ αἴσθηση τοῦ ρυθμοῦ.

Τελικά είναι άπειλητικά.

Έκείνο που τους δίνει αυτό το χαρακτήρα, δεν είναι πια ο ρυθμός, αλλά το γεγονός ότι τα αντικείμενα δρασκελούν όλες τις σχέσεις διαστάσεων της ταινίας και φτάνουν στο SUPER GRO PLAN. Έκεί βρίσκεται περισσότερο ή άπειλη. Παρά στο ρυθμό.

#### Η έντύπωση του φανταστικού και η λειτουργία της

Καταλαβαίνω, τί θέλεις να πεις. Θα έπρεπε αυτό το δοκάρι, σά χάρισμα που είναι, να φτάνει μέχρι το θεατή, για να του δημιουργήσει την έννοια του χωρισμένου. Όμως αυτό δεν το κάνω, ήθελημένα, γιατί, έτσι όπως είναι, δημιουργεί μιάν ανασφάλεια για το θεατή. Μία λογική ανασφάλεια. Δεν μπορεί να εξηγήσει το χώρο απόλυτα. Και νομίζω ότι αυτό το στοιχείο είναι πολύ σημαντικό.

Σκεφτόμουν συνεχώς πώς λειτουργεί αυτό το στατικό κάδρο που σ' αφήνει και παρατηρείς όλα του τα στοιχεία και ξαφνικά ανακαλύπτεις μιά παγίδα που σου έχει στήσει αυτό το κάδρο — ως πούμε το δοκάρι που είναι μέσα στη μέση. Ξαφνικά βλέπεις ότι αυτό το κάδρο είναι παράλογο.

Τρομακτικά. Έχεις την έντύπωση συνεχώς ενός φανταστικού χώρου. Το ίδιο ως ένα βαθμό ισχύει και για το εικαστικό μέρος. Ένώ το κάδρο σου δίνει την έντύπωση μιάς *Pittura metafisica*, ενός πίνακα του *De Ciriaco*, τα αντικείμενα που έχουνται καταπάνω σου είναι στοιχεία καθαρά *Pop Art*. Έτσι πού, σε μιά στιγμή, ή εισβολή στοιχείων της *Pop Art*, δηλ. μιάς ζωγραφικής της καταναλωτικής κοινωνίας, και το ζωγραφικό φόντο, που είναι μιά ζωγραφική που αντιστοιχεί σε μιάν άλλη κοινωνική στιγμή, δημιουργεί μιά διαλεκτική σχέση μεγάλης σημασίας.

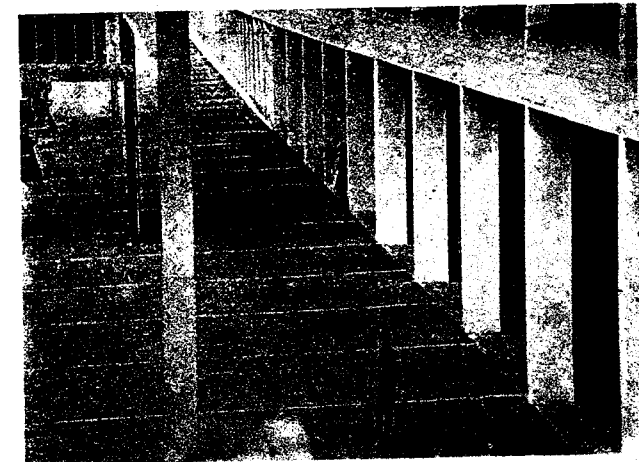
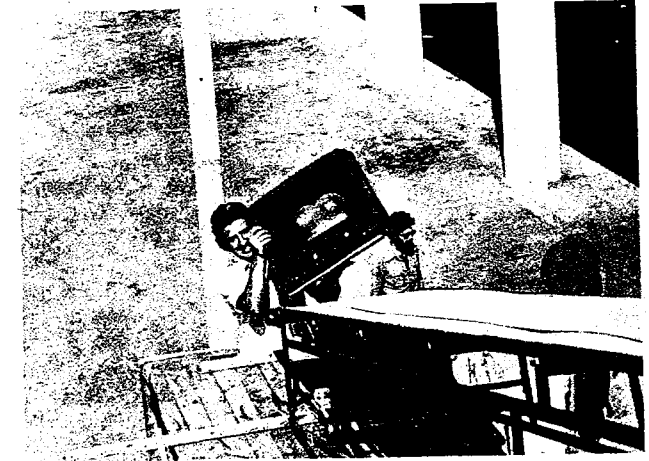
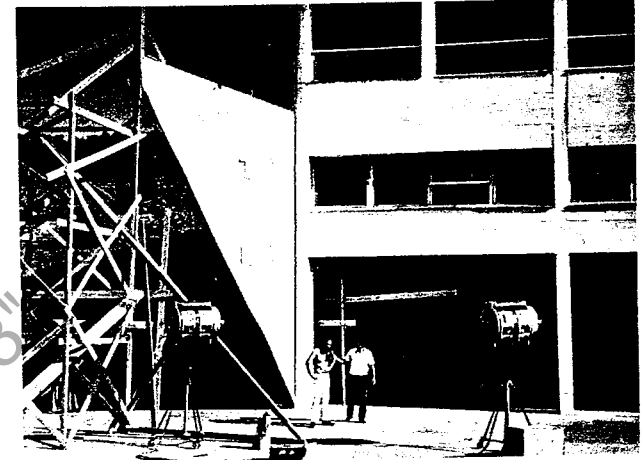
Ένα άλλο από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της ταινίας, είναι το γεγονός ότι έχει τυπωθεί στο άρνητικό. Τί σε οδήγησε σ' αυτή τη λύση; Και γιατί γύρισε σε εξωτερικό χώρο;

Γιατί σε κλειστό χώρο και σε ποζιτίφ ήταν αδύνατο να πετύχουμε αυτή την προοπτική σε συνδυασμό με τους χρωματικούς τόνους και την καθαρότητα των τόνων αυτών. Σε σχέση με το συγκεκριμένο φυσικό ντεκόρ (στην αλλη του Κολλέγιου Θηλέων) χρησιμοποιήσαμε και συγκεκριμένα φίλτρα που έδωσαν αυτούς τους τόνους, τις σκιές και τα χρώματα στο νεγκατίφ.

Αντίθετα, στο ποζιτίφ, ή εισβολή της μέρας σ' όλο το ντεκόρ ήταν πέρα για πέρα απογοητευτική. Φαινόταν σαν πραγματικός χώρος έντελώς μακιγιαρισμένος.

Θέλω να σάς πω και κάτι που θα σας φανεί πιθανόν απολογητικό. Πάντοτε ένιωθα μιάν αποστροφή για το ρεαλισμό. Ποτέ δε δοκίμασα να δημιουργήσω μιά ποιητική κατάσταση μέσα από την καθημερινότητα, ίσως γιατί αυτή την καθημερινότητα την βίωνα σε μεγάλο βαθμό θεωρητικά. Με τον *Θηραϊκό Όρθρο* ήταν άλλο πράγμα, γιατί σ' εκείνη την ταινία — που σαν ντοκιμανταίρ μπορεί να θεωρηθεί πέρα για πέρα «ρεαλιστική» — την πραγματικότητα την τραβούσα την ώρα που συνέβαινε, δεν την δημιουργούσα. Κι έπειτα, καθώς πάντοτε στη ζωή μου έβαζα ιδεολογικούς στόχους που έμεναν άπραγματοποίητοι, ήθελα να τους πετύχω μέσα από την τέχνη. Βρίσκω πάντως ενδιαφέρον το πρόβλημα της κατασκευής αυτής της ταινίας. Ακόμα και στο τόσο απλό θέμα της εύρεσης του χώρου.

Ακριβώς... Έβλεπα πως αυτός ο κατακερματισμός του χώρου στον κινηματογράφο, γίνεται τελικά για να ποικίλουμε το θέμα. Με τους μεγάλους καλλιτέχνες μπορεί να μην υπάρχει τέτοιο πρόβλημα, γιατί αυτοί ξέραν να



χειρίζονται άριστα τόν χώρο, ώστόσο στόν κινηματογράφο αυτό γινόταν τίς περισσότερες φορές για νά σπάσει ή στατικότητα, νά σπάσει ή μονοτονία, για νά παρασύρουμε τόν θεατή σέ καινούργιους χώρους αυταπάτης. Κι αυτή ή ψευτιά τής αυταπάτης μ' ένοχλούσε πολύ.

Μέ την ταινία μου, ήθελα, ξαφνικά, νά υποχρεώσω τόν θεατή νά καθηλωθεί πάνω σ' ένα στοχασμό, πράγμα πού έχει ιδιαίτερη αξία. Τελικά, έρχομαι σέ ρήξη μέ τόν θεατή. Είναι σάν νά τού κουνάω ένα κόκκινο πανί για νά έκφράσει τόν μίσος του έναντίον μου.

Γιατί ό θεατής δέ θέλει νά βλέπει αυτό πού παθαίνει. Ένα άλλο θέμα τώρα. Οί άνθρωποι φιλμ έχουν τά ίδια χρώματα μέ τά αντικείμενα πού παράγονται.

Έγώ, δέν τόν βρίσκω άπλοϊκό. Ίδίως άν τόν κοιτάξεις αυτό από την εικαστική πλευρά τής ταινίας. Γιατί όλες οί ιδεολογικές αναφορές, ή οί όποιες αναφορές περιεχομένου κάνει κανείς από την ταινία τίς κάνει μέσα από όπτικές διαδικασίες, από χρωματικές σχέσεις, σχέσεις σχημάτων και ρυθμών.

Όστόσο σκέφτομαι πώς ή ταινία παρουσιάζει ένα θεωρητικό πρόβλημα: άκίνητοποιεί μιá στιγμή στόν χρόνο — τή στιγμή τών καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής — κι αυτήν τήν προβάλλει σέ άπεριοριστό χρόνο. Καί χωρίς νά μπορώ νά μιλήσω μέ σιγουριά, κάνω τή σκέψη μήπως μ' αυτόν τόν τρόπο εισάγεται μιá μεταφυσική έννοια στήν ταινία.

Ναί. Ήθελα μέσα άπ' αυτό νά υποβάλω τήν ιδέα ότι είναι και ή πρώτη ύλη τους ταυτόχρονα. Ένας συνάδελφος θεώρησε τήν μ' αυτό τόν τρόπο μετατροπή τής ανθρώπινης φιλμ σ' έξάρτημα μιάς μηχανής, σάν άπλοϊκό εύρημα. Ήρθανε στιγμές πού κι έγώ είχα — κι έχω ίσως άκόμα — άμφιβολίες γι' αυτό.

Σ' αυτό είχε πολύ δίκιο ένας συνάδελφος πού μου είπε ότι είναι μιá έσωστρεφής ταινία. Αυτή ή έσωστρεφείά της μέ στενοχωρεί γιατί τελικά μου δυσκολεύει τήν επικοινωνία μέ τόν θεατή. Όμως σκεφτόμουνά ότι οί «συμβολικοποιησεις», άς πούμε, τής ταινίας έχουν μιá τόση άπλοϊκότητα πού υπέθετα ότι ό θεατής θά τόν κατανοούσε. Αυτή, λόγω χάρη, ή εικαστική διαδικασία τής μετατροπής σέ έξάρτημα - πρώτη ύλη - έμπόρευμα και μετά από τά έμπορεύματα, ή σειρά τών τεμαχισμένων ύπολειμμάτων πού είναι τά μέλη, τ' άχρηστα, πού σάν κομάτια περνάν κι αυτά από τήν ταινία μεταφοράς, μπροστά άπ' τά μάτια τού θεατή — κι εκεί ολοκληρώνεται ό κύκλος τών νοημάτων τής ταινίας — ένα πράγμα και μόνο σημαίνει για τόν θεατή. Τού έχουμε έκθέσει ένα βασικό στοχασμό, μιá βασική κρίση για τή θέση του μέσα στή διαδικασία τής παραγωγής. Σ' αυτό θέλω νά τόν καθηλώσω: και τόν προσπάθησα μέσα από τή διάρκεια τού χρόνου. Θέλω νά συσσωρεύσω στό θεατή ένα χρόνο πού νά τού άφήνει μιá αίσθηση θανάτου. Γι' αυτό ή ταινία κρατά μιáμιση ώρα.

Νομίζω πώς ή ταινία έχει ένα συγκεκριμένο στοιχείο πού προσδιορίζει τόν γεγονός ότι αναφέρεται στό καπιταλιστικό μοντέλο. Γιατί, από μιá άλλη μεριά, θά μπορούσε κανείς νά τή δει και σάν όποιοδήποτε μοντέλο, άκόμα και τής παραγωγής τών σοσιαλιστικών χωρών άφου αυτή ή σχέση ύξια - εργασία δέν έχει άκόμα καταργηθεί, στό επίπεδο πού βρίσκονται μέχρι σήμερα οί σοσιαλιστικές οικονομίες. Τό στοιχείο πού καταδείχνει ότι πρόκειται για τόν καπιταλιστικό μοντέλο είναι τά παιδιά. Η παρουσία τών παιδιών στήν παραγωγή. Έφ' όσον λοιπόν ό καπιταλισμός δέν έχει άκόμα συντριβεί σάν σύστημα, έγώ είμαι υποχρεωμένος νά δείξω ένα φίλμ πού νά υποβάλει τήν ιδέα ότι αυτό τόν μοντέλο διαρκεί, ύπάρχει άκόμα. Και δέν μπορώ νά προβλέψω τόν τέλος του. Γι' αυτό, τόν πλάνο είναι ένα. Γιατί ό χρόνος έχει μιάν άπόλυτη ένότητα, μιάν

άπόλυτη ροή. Είναι σάν μιá έξίσωση πού έχει έναν άγνωστο: τόν χρόνο. Κι ό χρόνος θά πάψει νά ύπάρχει άπ' τή στιγμή πού θά λυθεί ή έξίσωση αυτή, όταν θά τελειώσει τόν μοντέλο. Όσο ρέει, δέ μπορείς νά τόν μετρήσεις.

Μέσα του όμως δέν έγγράφονται οί αντίθεσεις εκείνες πού θά τόν ανατρέψουν...

Τό μοντέλο έξυπνοεί μιá δύναμη πίσω του. Σίγουρα λείπει ή επαναστατική δράση, ή δύναμη πού θ' ανατρέψει τόν μοντέλο. Έκείνο όμως πού γεννά τόν μοντέλο, ή καταστροφή, δείχνει ότι τόν μοντέλο θά πάψει νά ύπάρχει. Η καταστροφή συσσωρεύεται. Τό έργο όπωσδήποτε δέ θά μπορούσε νά δείξει τήν καταστροφή αυτού τού μοντέλου από μιá δύναμη, πού ναι μέν ύπάρχει μέσα του, άλλά παρουσιάζεται σάν άριθμός, σάν άφηρημένη παρουσία. Έδώ, έχουμε άφηρημένα στοιχεία πού συμβολίζουν τόν προτοές παραγωγής, γιατί τόν έργο ούσιαστικά κεντρώνεται πάνω στό προτοές παραγωγής. Δέν έχει δυνατότητα νά προβάλλει τόν πλήρες διαλεκτικό σχήμα πού άποτελεί τόν καθολικό φαινόμενο τής καπιταλιστικής κοινωνίας. Είναι μιá άδυναμία πού τή σκέφτηκα πολύ, άλλά δέ βρήκα λύση.

Η δική μου σκέψη είναι μήπως ή έρμηνευτική τής ταινίας πρέπει νά ναι τελείως άλλιόκλη. Νά ξεφεύγει, δηλαδή, από τόν σχήμα τού προτοές παραγωγής και τής μαρξιστικής έρμηνείας, πού θές νά μορφοποιήσει, και νά ξεετάζει, σέ πρώτη γραμμή, τόν μορφικό τής επίπεδο. Όπότε, πραγματικά, σου άφήνει μιá αίσθηση τού τραγικού πού άποδεσμεύεται από τήν άμεση άνάγνωση τών καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής μέσα στήν ταινία.

## Ραπόρτο τού Γιώργου Καβάγια

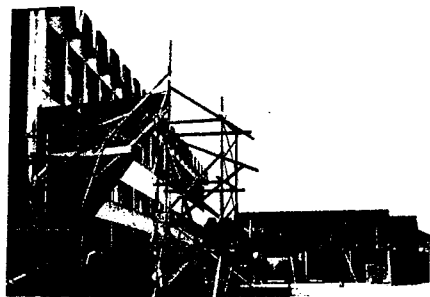
Όταν ό Κώστας Σφήκας μέ κάλεσε νά συζητήσουμε για μιá ταινία πού σχεδίαζε νά κάνει, δέ μπορούσα φυσικά νά φανταστώ τί θά γυρίζαμε. Άκόμα έξ' άλλου, κι ό ίδιος δέν είχε καταλήξει σέ όριστικό σχέδιο. Μιά ιδέα, ένα δράμα ήταν, πού προσπαθούσε νά μου τόν περιγράψει. Δέν τόν έπιανα καλά. Ήταν πολύ δύσκολο.

Ήξερα ήδη τόν Κώστα από άρκετά χρόνια. Ήμαστε φίλοι. Τού είχα γυρίσει και τήν ταινιούλα «Έγκαίνια». Είχαμε και πολλά κοινά ενδιαφέροντα. Άλλά αυτό δέν τ' έπιανα. Πού άκούστηκε μιá ταινία, μιáμιση ώρα, χωρίς νά κουνηθεί ή μηχανή καθόλου. Πήγαινε πολύ. Παρ' όλ' αυτά, θά τόν βοηθούσα. Είμαι στή δουλειά μου άρκετά ό τύπος τού χαμαιλέοντος πού χρειάζεται... «ό όπερατέρ πρέπει νά προσαρμόζεται σ' αυτό πού ό κάθε σκηνοθέτης τού ζητά». Ήταν ό όπερατέρ είναι κολλημένος σ' ένα στυλ, χάρη. Αυτό και ότι κάτι έξρω από ζωγραφική, σχέδιο, προοπτική κ.λ.π. μάς βοήθησε. Όταν βάλαμε κάτω χαρτιά και μολύβια κι άρχισα νά σχεδιάζω, ότι ό Κώστας μου περιέγραφε, τόν πλάνο, τόν ένα αυτό και μοναδικό σ' όλη τήν ταινία, έπαιρνε μιá ύπόσταση πιά, έπαυε νά είναι κάτι στή φαντασία μόνο. Είδαμε στό χαρτί τόν κτίριο δεξιά πού χάνεται στόν όρίζοντα ή προέκτασή του. Τή γέφυρα και τόν έργοστάσιο πού κόβονται άπότομα από μιá κάθετη γραμμή. Τά μηχανήματα, κάτι σκαριφήματα στήν τύχη, εκείνης τής στιγμής. Ναί, ήταν ένα πλάνο τελείως «άλλο». Και τά αντικείμενα πού θά άνεβαίνανε στό φακό. Και οί άνθρωποι πού θά περπατούσαν στό δρόμο ή θά «δούλευαν» στίς μηχανές.

Ἀρχίσαμε κατόπιν νὰ δουλεύουμε λεπτομέρειες. Κάθε μέρα σχεδὸν συναντιόμαστε καὶ σχεδιάζουμε. Ὁ Κώστας βόηκε προσπεκτικὴ μηχανήματα πού ἐγὼ τὰ σχεδίασα προσαρμόζοντας τὴν προοπτικὴ τους σ' αὐτὴν τοῦ σχεδίου τοῦ πλάνου. Ἔτσι, παίρνοντας ἰδέες ἀπὸ πραγματικὰ μηχανήματα, καταλήξαμε σ' ὀρισμένα σχέδια μηχανημάτων πού θὰ κατασκευάζαμε μὲ διάφορα ὕλικά. Παράλληλα ψάχναμε γιὰ χώρο. Γυρίσαμε δὴ τὴν Ἀττική. Δὲν βρῖσκαμε κατάλληλο ἢ ἂν βρῖσκαμε δὲν μᾶς τὸν ἔδιναν... Ἡ περιπλάνηση τράβαγε, ὥσπου βρέθηκε τὸ Κολλέγιο στὴν Ἁγία Παρασκευή. Παράλληλα, τρεχάματα γιὰ μεταφορικὴ ταινία πού θὰ ἀνέβαζε τὰ ἀντικείμενα στὸ φακό, γιὰ τὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα κ.λ.π.

Τώρα γεννιόταν τὸ πρόβλημα τοῦ συγκεκριμένου σχεδίου πού θὰ ἀνταποκρινόταν σ' ἓνα πλάνο μ' ἓναν ὀρισμένο φακό, μὲ τὴν κάμερα στημένη σ' ὀρισμένο ὕψος μὲ ὀρισμένη κλίση πρὸς τὰ κάτω. Ἔκανα ἀπανωτοὺς ὑπολογισμοὺς. Κατέληξα στὸν φακό μὲ ἔστιακό μήκος 40 χιλιοστὰ ἀλλὰ μὲ κάδρο κομμένο ἀπὸ πάνω καὶ κάτω ὥστε ἡ ἀναλογία νὰ εἶναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅση μὲ πόρτα 1:1,83. Λίγο ἀκόμα καὶ φτάναμε στὸ σινεμασκόπ. Ὁ φακὸς 40 ἦταν πιὸ κατάλληλος κυρίως ἀπ' τὴν ἀποψη ὅτι ἐξυπηρετοῦσε στὸ μασκάρισμα γιὰ νὰ μπορούμε ν' ἀλλάζουμε σασί. Πιὸ εὐρύνωνιος θὰ δίδε ὀπτικὸ πεδίο μὲ γωνία τέτοια πού δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν καλύψουμε μὲ κανένα τρόπο. Μ' ἄλλα λόγια, ἔπρεπε κάποιο στιγμή, ἢ ὀθόνη νὰ γεμίσει τελείως ἀπὸ ἓνα ἀπ' τὰ ἀντικείμενα (πού θὰ ἀνέβαιναν μὲ τὴ μεταφορικὴ ταινία) καθὼς θὰ ἔστριβε γιὰ νὰ βγεῖ σὲ λίγο ἀπ' τὸ κάδρο. Ὑπολογίσαμε αὐτὸ νὰ γίνεταί τουλάχιστον κάθε φορὰ πού θὰ πλησίαζε νὰ τελειώσει τὸ φιλμ. Τότε καθὼς τὸ κάδρο θὰ σκεπάζονταν τελείως ἀπ' τὸ ἀντικείμενο, τὸ γύρισμα θὰ σταματοῦσε καὶ φυσικὰ θὰ ἀκίνητοποιούνταν τὰ πάντα. Θὰ ἀλλάζαμε σασί καὶ θὰ συνεχίζαμε. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ μᾶς δυσκόλεψε λίγο στὸ γύρισμα γιὰ τὴ Μίτσελ τοῦ Φίνου στὴν ὁποία φτιάξαμε εἰδικὴ πόρτα γιὰ τὸ κάδρο πού θέλαμε, δὲν ἦταν ρεφλέξ καὶ δὲν μπορούσα νὰ παρακολουθῶ ἀπ' τὸ βιζιέρ πότε ἀκριβῶς μασκάρονταν ἡ εἰκόνα. Τὸ ἔξωτερικὸ βιζιέρ πού διαθέτει αὐτὴ ἡ μηχανή, ἔχει βέβαια διόρθωση γιὰ παράλλαξη ἀλλὰ δὲν ἐξυπηρετοῦσε. Ὁ φακὸς 40 πάλι, ἐνῶ ἔλυσε ἓνα πρόβλημα, δημιουργοῦσε ἄλλο. Θέλαμε τὰ ἀντικείμενα νὰ εἶναι ἀπὸ 1-2 μέτρα μέχρι τὸ ἄπειρο. Αὐτὸ τὸ βᾶθος πεδίου θὰ ἐπιτυγχάνονταν μόνο ἂν ἡ λήψη γινότανε μὲ διάφραγμα πιὸ κλειστὸ ἀπὸ F/8. Καὶ μὲ τὸ ἔγχρωμο φιλμ, ἀκόμα καὶ πουςαριμένο, θέλαμε τρομερὴ ἔνταση φωτὸς γι' αὐτὸν τὸ σκοπὸ. Ὅλα τὰ ἄρρα τῆς Ἑλλάδας ἂν συγκεντρῶναμε, πάλι δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ πετύχουμε τόσο φωτισμὸ καὶ συγχρόνως νὰ δώσουμε στὸ θεατὴ μιὰ εἰκόνα μὲ ἄπλετο φῶς πού νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση μέρας. Ἔτσι καταλήξαμε στὴν ἀπόφαση νὰ γυρίσουμε μὲ ἥλιο. Ἀλλὰ ὁ ἥλιος ἀλλάζει διαρκῶς θέση καὶ μαζί οἱ σκιὲς μετακινουῦνται. Πῶς θὰ πετυχαίναμε ὁμοιογένεια ἀπὸ σασί σὲ σασί; Ἄν φερεῖται τὸ 5ο τρακοσάρι φιλμ τὸ τελειώσαμε σήμερα τ' ἀπόγευμα καὶ αὐριο πρῶι συνεχίζαμε μὲ τὸ 6ο, οἱ σκιὲς θὰ ἦταν στὸ ἓνα ἔτσι καὶ στὸ ἄλλο ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά. Ἀποφασίσαμε λοιπὸν νὰ γυρίζουμε κάθε ἀπόγευμα ἀπ' τὴς 4 ὠς τὴς 5 περίπου. Αὐτὰ μὴνα Αὐγούστο. Τὸ περιθώριο τῆς μιᾶς ὥρας ἦταν πολὺ στενὸ. Τὸ μόνο πού μπορούσαμε νὰ κάνουμε ἦταν νὰ προηγουῖνται πολλὲς πρόβες ὡς τὴς 4. Ἐπρεπε γενικὰ νὰ μελετῶνται τὰ πάντα. Ἦδη, πρὶν ἀπ' τὸ γύρισμα εἶχαν προηγηθεῖ πρόβες ἐπὶ μῆνες. Μέσα στὴ μιὰ ὥρα τοῦ γυρίσματος δὲν ὑπῆρχαν περιθώρια γιὰ λάθη. Ἀρκετὲς μέρες φύγαμε χωρὶς νὰ τραβήξουμε ἢ τραβήξαμε καὶ τὰ πετάξαμε. Ἄν συνέβαινε ἓνα λαθάκι στὸ γύρισμα, ἔπρεπε νὰ σταματήσουμε καὶ νὰ ξαναρχίσουμε ἀπ' τὸ σημεῖο πού ἀρχιζε τὸ νέο σασί. Σημειωτέον ὅτι κάθε σασί δίνει χρονικὴ διάρκεια περὶ τὰ 11 λεπτά. Ἔτσι μπορεῖ νὰ πῆγαιναν δὴ καλὰ ὡς τὰ 10 λεπτά καὶ ἐκεῖ νὰ σταλῶναμε. Ἐπρεπε νὰ πετάξουμε δ.τι τραβήξαμε ὡς τὰ 10 λεπτά καὶ νὰ ἐπαναλάβουμε.

Τὸ ζήτημα τοῦ κάδρου εἶπαμε ὅτι τὸ λύσαμε πρῶτα στὰ χαρτιά. Μὲ τὴ βοήθεια βιζιέρ στήθηκε τὸ ντεκόρ καὶ τὸ νέο πρόβλημα ἦταν πῶς θὰ φαινόταν ὅτι τὸ κτίριο προεκτείνονταν στὸ ἄπειρο ἐνῶ στὴν πραγματικὴ τὸ κτίριο σταματοῦσε μετὰ ἀπὸ ὀγδόντα μέτρα ἀπ' τὴν κάμερα. Στὴν ἀρχὴ σκέφτηκα νὰ βάλουμε μπρὸς ἀπ' τὸ φακό ἓνα μικρὸ τελάρο τριγωνικὸ μὲ τὴν



προέκταση τοῦ κτιρίου ζωγραφισμένη πάνω του. Ἀλλὰ τὰ ἀντικείμενα πού ἔφευγε ἢ μεταφορικὴ ταινία θὰ κρυβόντουσαν ἢ θὰ χτυποῦσαν πάνω του. Τελικὰ τὸ τελάρο ἔγινε, ἀλλὰ τεράστιο, καὶ μῆκε κει πού τελείωνε τὸ κτίριο καὶ κάθετα στὴν πρόσοφί του. Σχεδιάστηκε κατάλληλα καὶ ἀπ' τὴ θέση τῆς κάμερα ἔδινε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ κτίριο συνεχίζεται. Στὴν ἀρχὴ τὸ τελάρο ἔγινε τετράγωνο ἀλλὰ τὸ σχέδιο πάνω του ἦταν τριγωνικὸ. Ἡ κάτω του πλευρὰ ἀκουμποῦσε στὸ δρόμο. Οἱ ἠθοποιοὶ στὸ δρόμο ἐμφανίζονταν βγαίνοντας ξαφνικὰ πίσω ἀπ' τὴν κάθετη γραμμὴ, σὲ θέση δηλαδὴ ἀντίθετη ἀπ' τὸ κτίριο καὶ ἀκριβῶς ἐκεῖ πού τελείωνε αὐτὸ. Ὁ Κώστας τὸ εἶχε φαντασθεῖ ἄλλιως. Οἱ ἠθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους πολὺ μακριὰ, στὸν ὀρίζοντα σχεδόν. Αὐτὸ δὲν γινότανε διότι τὸ τελάρο ἔφραζε τὸ δρόμο. Ξαφνικὰ εἶδα τὴ λύση. Ἐκοψα τὸ τελάρο ἀπὸ κάτω ἀφαιρώντας δ.τι δὲν εἶχε σχέση μὲ τὸ σχέδιο πού ζωγραφίστηκε πάνω του. Ἔτσι ἀπὸ κάτω ἔμεινε ἓνα κενὸ μέσα ἀπ' τὸ ὅποιο βλέπαμε τοὺς ἠθοποιοὺς νὰ ἔρχονται ἀπ' τὸ ἄπειρο, καὶ φυσικὰ περνοῦσαν κάτω ἀπ' τὸ τελάρο. Ὅσο βρῖσκονταν πίσω του, κινδύνευαν νὰ κρυφτοῦν ἀπ' αὐτὸ. Ἄν πάλι οἱ ἠθοποιοὶ πῆγαιναν πολὺ δεξιὰ του, κινδύνευαν νὰ κρυφτοῦν ἀπ' τὴν κάθετη γραμμὴ πού χωρίζε τὸ κάδρο. Αὐτὸς ὁ κίνδυνος κρυψίματος ἦταν ἀκόμα ἓνα στοιχείο πού δὲν μπορούσα νὰ ἐλέγξω εὐκόλα ἐπὶ διάρκεια τοῦ γυρίσματος, ἐπειδὴ ἡ κάμερα δὲν ἦταν ρεφλέξ. Θὰ πεῖτε γιατί δὲν πήραμε μιὰ Ἀριφλέξ. Σύμφωνα, ἀλλὰ μόνο ἡ Μίτσελ ἔχει ὑποδοχὴ γιὰ πόρτες ἔξτρα.

Μετὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ προβλήματα εἶχαμε νὰ κανονίσουμε τὸ ὕψος τῆς γέφυρας καθὼς καὶ τὴν ἀπόστασή της ἀπ' τὸ φακό, τὴν τοποθέτηση τῶν μηχανῶν, τὸ ταίριασμα τῶν χρωμάτων στὶς φιοῦρες, στὰ μηχανήματα κ.λ.π. Προβλήματα δὲν ἔλειψαν ποτέ. Γι' αὐτὸ χρειαστήκαμε καὶ δεῦτερο καλοκαίρι γιὰ νὰ τελειώσουμε. Τὸ τελικὸ πρόβλημα ἦταν τὰ χρώματα. Ἀρχικὴ ἀπόφαση ἦταν ἡ φυσικὴ ἀπεικόνιση τῶν κινηματογραφουμένων. Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν προβολὴ ἀρνητικῆς εἰκόνας ἦταν κοινὴ. Βλέπαμε, ὁ Κώστας καὶ ἐγὼ, στὴ μουσικὴ περὶ τὰ σκάρτα ἀρνητικά γιὰ νὰ μελετήσουμε τὴν κίνηση. Μᾶς ἔκανε ἐντύπωση ἡ ἀρνητικὴ εἰκόνα. Ἀπὸ κει καὶ πέρα ἀρχίσαμε τοὺς πειραματισμοὺς γιὰ νὰ καταλήξουμε σ' αὐτὸ πού εἶδαμε ὅλοι. Τὰ ἀντικείμενα βάρφτηκαν ἔτσι ὥστε στὸ ἀρνητικὸ νὰ δείχνουν δ.τι εἶδαμε. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὶς στολὲς τῶν ἠθοποιῶν καὶ τῶν ἀνδρειακῶν. Κάθε μέρα φωτογραφίζαμε χρώματα καὶ τὰ μελετοῦσαμε στὸ ἀρνητικὸ. Μὲ τὸ πέρασμα στὸ θετικὸ καὶ ξανά σὲ ἀρνητικὸ τὸ ὅποιο καὶ θὰ προβάλλονταν τελικὰ, μὲ τὴν παρεμβολὴ διαφόρων φίλτρων, πετυχαίναμε διαφορετικὰ ἀποτελέσματα. Δὲν ἔμεινε παρὰ νὰ διαλέξουμε. Στὴ λήψη χρησιμοποιήσα διαφορετικὸ φίλτρο στὸ ἐργαστάσιο καὶ τὴ γέφυρα ἀπ' αὐτὸ πού ἔβαλα στὸ δρόμο ὥστε νὰ πετύχουμε ἓναν χρωματικὸ διαχωρισμὸ στὸ χῶρο. Ἔτσι χρώματα, σύνθεση, κίνηση, τρεῖς τελάρου κ.λ.π. ἔκαναν δὴ μαζί αὐτὸ τὸ πλάνο. Μερικοὶ εἶπαν: Δὲν ἦταν παρὰ ἓνα πλάνο.

Ναί, ἀλλὰ τί πλάνο!



Ὁ Κώστας Σφήμας στὸ γύρισμα





Παραγωγή: Σινετική  
Κινηματογράφηση - Μοντάζ: Τάκης Χατζόπουλος, Βαγγέλης Ήλιόπουλος  
Επιμέλεια ήχων: Γιώργος Παπαδάκης

Ο Τάκης Χατζόπουλος γεννήθηκε στο Γάζωρο Σερρών το 1942. Τελειώνοντας το Νυχτερινό Γυμνάσιο Θεσ/νίκης, συνεργάζεται σαν βοηθός στο σενάριο και στο γύρισμα του *Ούρανο* του Τάκη Κανελλόπουλου. Δουλεύει σαν βοηθός και μοντέρ. Τα τέλη του 1965 γυρίζει τις *Πρέσπες*, που τον επόμενο χρόνο παίρνουν στο φεστιβάλ Θεσ/νίκης βραβείο καλύτερου ντοκιμανταίρ. Το 1969 γυρίζει τη *Γυναικοκρατία* (παραγγελία Αμερικάνου Παραγωγού). Δουλεύει σαν συντάκτης στην εταιρεία διαφημιστικών ταινιών Cinetic, που συμβάλλει και στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών.

## Συζήτηση με τον Τάκη Χατζόπουλο και τον Βαγγέλη Ήλιόπουλο για την ταινία τους

### Γάζωρος Σερρών

#### Θέμα:

Το ντοκιμανταίρ του Τάκη Χατζόπουλου *Γάζωρος Σερρών* διερευνά τον τρόπο ζωής που επιβάλλουν σ' ένα καπνοχώρι οι συγκεκριμένες παραγωγικές σχέσεις. Η ταινία δεν είναι μια γενική οπτική και ήχητική περιγραφή των προβλημάτων του χωριού. Αρχίζει με το μάζεμα του καπνού και τελειώνει με το βελόνιασμά του· κι ανάμεσά τους άρθρώνονται μια σειρά επεισόδια που ορίζουν το οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο του χωριού. Μέσα από ανθρώπινες περιπτώσεις ή στιγμές αυτού του συγκεκριμένου κοινωνικού χώρου, καταδείχνονται τα βασικά προβλήματα που αντιμετωπίζει η ελληνική ύπαιθρος: μετανάστευση, έλλειψη εργατικών χεριών, είσβολη αστικών στοιχείων μέσα στην τοπική κουλτούρα, το ασφυκτικό μιάς ζωής που είναι δουλειά-σπίτι, σπιτι-δουλειά, ή τάση φυγής που αυτή δημιουργεί, και το άδιέξοδο αυτής της φυγής.

Η αναχώρηση του μετανάστη που γύρισε στην Ελλάδα για να μείνει μαζί με τη Σουηδέζα γυναίκα του και τα παιδιά του, κι αναγκάζεται να ξαναφύγει, έτσι όπως καταγράφεται στην ταινία, συνθέτει όλους τους ύποκειμενικούς κι αντικειμενικούς παράγοντες που ορίζουν το πρόβλημα μετανάστευση.

Το κολύμπι των τσοπάνων στη στέρα, ή παρέα που τραγουδά μπροστά στο βενζινάδικο το «Τί Λωζάνη, τί Κοζάνη» κι ή σχεδόν άτελειώτη κυριακάτικη βόλτα στους δρόμους του χωριού, είναι δηλωτικά της ζωής σ' αυτόν τον χώρο έξω από τη δουλειά, κι ερμηνευτικά (όπως κι άλλα) αυτής της τάσης φυγής που εκφράζεται κυρίως στο έπεισόδιο με την κοπέλλα.

Μα κι ή ίδια ή τάση φυγής, μ' όλες τις επενδύσεις της αστικής ιδεολογίας, θ' ανατραπεί στο κομμάτι με τον ντόπιο στάρ της τηλεόρασης που επιστρέφει στο χωριό για να μείνει εκεί.

Το κομμάτι που συγκεντρώνονται προϊόντα ή χρήματα από τους χωριάτες, γυρνώντας από σπίτι σε σπίτι με την εικόνα της Αγίας Τριάδας, και τη φωνή του παπᾶ: «'Αν το εκκλησίασμα είναι καλό, τότε ο παπᾶς μπορεί να το κάνει ακόμα καλύτερο. Και τότε ένα λαό αξίζει κανείς να τον αγαπά» βάζει το πρόβλημα της έκφρασης της έξουσίας μέσα από την εκκλησία στον δοσμένο κοινωνικό χώρο, και της στάσης που τηρεί ο αγροτικός πληθυσμός απέναντι στο φαινόμενο θρησκεία.

Μέσα από μια σειρά τέτοιων επεισοδίων, αποκαλύπτεται σιγά-σιγά ο χώρος, σ' αναφορά πάντα με τον βασικό του καθορισμό: την παραγωγή. Η ταινία είναι θελημένα φτωχή και θελημένα άντι-ωραία. Το πρώτο ανατρέπει την καθιερωμένη σχέση θροί παραγωγής - κινηματογραφικό έργο, το δεύτερο τη σύμβαση θεατής-θέαμα. Μ' αυτόν τον τρόπο ή ταινία προτείνει έναν άλλο τρόπο επικοινωνίας με το κοινό, που ή αποτελεσματικότητά του θα κριθεί από τα ιδιαίτερα κανάλια κυκλοφορίας που θα έχει τη δυνατότητα ν' ακολουθήσει ή ταινία για να φτάσει στο κοινό.

#### Η συζήτηση

Με τους Τάκη Χατζόπουλο και Βαγγέλη Ήλιόπουλο έγινε από τους Μπάμπη Κολώνια και Φρίντα Λιάππα. Στο κείμενο που ακολουθεί τα γράμματα των 8' αντιστοιχούν στους Συντάκτες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* 74 και τα γράμματα των 9' στους κινηματογραφιστές Τάκη Χατζόπουλο και Βαγγέλη Ήλιόπουλο.

#### Η ανάπτυξη της καθιερωμένης σχέσης θεατή - θεάματος

Είδαμε την ταινία δυο φορές, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και στην κινηματογραφική λέσχη της Μητροπόλεως, κι επισήμαναμε και στις δυο περιπτώσεις μια σχεδόν ταυτόσημη αντίδραση του κοινού, ανεξάρτητα απ' τον διαφορετικό τρόπο που εκδηλώθηκε. Το κοινό δηλαδή αρνιέται να τοποθετηθεί απέναντι στην ταινία που του ανατρέπει την α priori στάση που απέναντι σ' ένα ντοκιμανταίρ, και την άπυθεί. Θα θέλαμε κατ' αρχήν να προσδιορίσουμε το χαρακτήρα αυτής της άπυθης.

Βασικά, πηγαίνοντας ο θεατής να δει μια ταινία δυο ώρων πηγαίνει έχοντας ορισμένες απαιτήσεις, διαφορετικές από κείνες που θα είχε αν έμπαινε στην αίθουσα με μια τελείως άλλη σύμβαση, ότι πάει δηλαδή να δει μια ταινία μικρού μήκους. Έτσι, περιμένει να δει ένα θέαμα

που δεν τον πληγώνει, ένα θέαμα με δοσμένη φόρμα, με μύθο, κατά κύριο λόγο. Η ταινία τον κουράζει, όχι μόνο στην προβληματική της, αλλά και στην αισθητική της. Στο ότι το κάθε θέμα, ως ποίμα, εξαντλείται κι άφου εξαντληθεί έχει κι ένα κενό. Στο ότι η φωτογραφία δεν είναι μια καλή φωτογραφία με τα στάνταρ δεδομένα, δεν είναι μια ήσυχη, λαμπικαρισμένη φωτογραφία. "Αν αφαιρέσεις δηλαδή από κάθε κομμάτι της ταινίας το 1/3, από τον ήθοποιό, την κοπέλλα, το μετανάστη, απ' αυτόν που πάει στους γύφτους, απ' αυτόν που ξεφορτώνει, από την ίδια την παραγωγή του καπνού αν αφαιρέσεις το 1/3, δηλαδή συνολικά 20-25 λεπτά, είναι μια ταινία μέσα στα όρια, με τις εναλλαγές που χρειάζεται ο θεατής, για να την παρακολουθήσει, χωρίς να τον προκαλέσει. Έτσι, βέβαια, αποδέχεται αυτόματα τον παραδοσιακό ρυθμό του θεατή. Από την άλλη μεριά, όμως, δεν τον καλείς, όπως π.χ. στην ταινία του Σφήκα, για να δει μια ταινία, έστω ντοκυμανταίρ, με τη σύμβαση ότι ανατρέπεται ο τρόπος που έχει συνηθίσει να παρακολουθεί μια ταινία. Ύστερα είναι και ο βαθμός συμμετοχής του κοινού από την άποψη της θεματογραφίας, στο ποσοστό που τα θέματα που πραγματεύεται η ταινία δεν τον ενδιαφέρουν άμεσα. Η ταινία βοηθάει σ' ένα ιδεολογικό μετασχηματισμό, αλλά αυτό στο βαθμό που ο ίδιος ο θεατής μπαίνει μέσα στην ταινία, όχι με την έννοια της ιδεολογικής ταύτισης ή απόρριψης, αλλά με την έννοια της τοποθέτησης απέναντι σ' ένα ύλικό που ανεξάρτητα από την πολιτική του τοποθέτηση, είναι υποχρεωμένος να σταθεί απέναντί του και δεν μπορεί να το αγνοήσει.

Πέρα απ' αυτά που είλες ένα άλλο στοιχείο που λειτουργεί πολύ δυνατά στο θεατή είναι η εξιδανίκευση (sublimation) που έχει κάνει για το χώρο που διερευνά η ταινία, κι αυτή η εξιδανίκευση του υπαγορεύει και τις αισθητικές του απαιτήσεις απέναντι στην ταινία. Ο άγροτικός χώρος, δηλαδή, έχει την κακομοιριά ή τα προβλήματά του, αλλά δεν παύει να είναι «άγριος», να είναι «φολκλόρ», πράγμα που απαιτεί μια άλλη «εικονογράφηση» του. Η ταινία, όμως, όχι μόνο δεν έχει τέτοια στοιχεία, αλλά συνεχώς δείχνει πως δεν θέλει να τα έχει, πράγμα που επιβάλλει μια άλλη αισθητική στο θεατή, που σημαίνει μια άλλη στάση απέναντι στον ίδιο το χώρο. Τελικά η απώθηση λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Και στο επίπεδο προσέγγισης της ταινίας και στο επίπεδο προσέγγισης του θέματος. Γιατί αυτό το κοινό που συζητάμε — Αθήνα, Θεσσαλονίκη — άλλη σχέση έχει συνηθίσει να έχει και με τον κινηματογράφο και με τον άγροτικό χώρο. Και τα δυο αυτά ανατρεπόμενα μέσα στην ίδια ταινία, το σοκάρουν φοβερά.

#### Η διερεύνηση της πραγματικότητας

Στο «Γάζωρο» επιχειρείται η διερεύνηση της πραγματικότητας της ελληνικής υπαίθρου, όπως και στην προηγούμενη δουλειά σου στις «Πρέσπες». Η διαφορά τους

βρίσκεται στον τρόπο που προσεγγίζει και διερευνά το χώρο. Στις «Πρέσπες» υπήρχε ως ένα βαθμό ένας εξωραϊσμός, μια εξιδανίκευση του αντικείμενού σου. Ο «Γάζωρος» έγγραφεται σε οικονομικούς δρους, αρχίζει δηλαδή και τελειώνει με τη διαδικασία παραγωγής, το μάξιμα των καπνών, στην αρχή, και το βελόνιασμα των καπνών, στο τέλος. Κι είναι αυτή η διαδικασία που καθορίζει όλα τα στοιχεία που θα λειτουργήσουν, πιά, μέσα στην ταινία σαν συνέπεια αυτού του δοσμένου οικονομικού πλαισίου. Έτσι η ταινία ορίζεται από αυτές τις δυο επαναλαμβανόμενες κινήσεις της αρχής και του τέλους, όπως ορίζεται και δλόκληρο το χωριό.

Αυτή η ιδεολογική επεξεργασία του ξαώρου μοιάζει κυριολεκτικά σαν εκπόρευση.

Η ταινία αποτελείται από κομμάτια, αντιπροσωπευτικά μιας διαδικασίας ζωής μέσα σ' ένα χώρο που, όπως μας παρατήρησες, ορίζεται από την παραγωγή του. Κι εκεί πρέπει να ψάξει κανείς να δει, ή παραγωγή αυτή με τα στοιχεία που δίνει η ταινία, τί δυνατότητες δίνει στους ανθρώπους και τί πολιτιστικό πλαίσιο δημιουργεί. Από τη μια μεριά η γεωργική παραγωγή δημιουργεί μια συγκεκριμένη κουλτούρα, και από την άλλη, από τη στιγμή που αρχίζει κι αναπτύσσεται η επικοινωνία, βλέπουμε να φτάνουν στο χωριό στοιχεία πολιτιστικά του αστικού χώρου, πράγμα που οδηγεί σε μια σύγκρουση... Στην περίπτωση του ήθοποιού π.χ. μέσα στην ταινία, είναι συμπυκνωμένη όλη η μυθολογία της αστικής επιτυχίας που επιστρέφει στο χωριό και αυτοαναιρείται.

Δεν είναι εκπόρευση. Προσωπικά έχω μια θεωρία. Αν δεν υπήρχε η δυνατότητα μετανάστευσης, αυτός ο βιασμός ο εξωτερικός θα ήταν προτός επαναστατικός. Αν αναγκάζανε τους ανθρώπους να μένουνε σ' αυτό το χώρο με τις ίδιες οικονομικές δυνατότητες που έχουνε, αυτό θα τους επαναστατικοποιούσε. Τώρα μπορούν — ή μπορούσαν — να πηγαίνουν στη Γερμανία μετανάστες, έχουνται στην Αθήνα και γίνονται οικοδόμοι, σερβιτόροι ή ανοίγουν ένα μαγαζί. Όμως πάντα το αδιέξοδο παραμένει και φαίνεται πολύ έντονα στο τέλος της ταινίας με την αφήγηση του μετανάστη. Δηλαδή, δεν είναι πιά διέξοδος ή φυγή, ούτε για τον ήθοποιό, ο οποίος γυρίζει να φτιάξει μια φάρμα και ο οποίος για το χωριό είναι ο πετυχημένος, ούτε για το μετανάστη, γιατί αυτοί ζούν σαν σκυλιά στην ξενιτειά προκειμένου να μαζέψουν 200.000 ή 500.000 για να αγοράσουν ένα διαμέρισμα στη Θεσσαλονίκη.

Είλες πριν πως η ταινία αποτελείται από «κομμάτια αντιπροσωπευτικά μιας διαδικασίας ζωής...» Για μās, αυτή η αποσπασματικότητα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ταινίας. Αρνιέσαι δηλαδή τη χρήση μιας περιγραφικής κάμερα και την σε πρώτο επίπεδο καταγραφή του χώρου, που θα σε οδηγούσε είτε στην παγίδα της αλήθειας, που η ίδια η αυθεντικότητα του χώρου περικλείει, είτε στην εύκολη καταγγελία. Αντίθετα διαλέγοντας κι επιμένοντας σ' ορισμένες στιγμές ή πρόσωπα της πραγματικότητας που διερευνάς, προσπαθείς να βγάλεις το γενικό από το συγκεκριμένο, το ειδικό, και προχωράς σε μια άλλη διαδικασία αποκάλυψης του χώρου και των σχέσεων που υπάρχουν σ' αυτόν, οικονομικών, πολιτιστικών, κοινωνικών κ.λ.π.

Θα μπορούσε κάθε μια από τις στιγμές αυτές, ή τα πρόσωπα, να είναι μια ταινία μικρού μήκους που σε πρόεκταση να κουβαλάει δυνάμει μέσα της όλα τα προηγούμενα και τα επόμενα που υπάρχουν μέσα στην ταινία, όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το χώρο. Υπάρχει αυτή η λειτουργία αλληλοσυμπληρώματος που όμως δεν είναι ποσοτική, αλλά ποιοτική. Μπορούμε να προσθέσουμε ή ν' αφαιρέσουμε πράγματα από την ταινία και η ταινία να μεταφέρει τα ίδια πράγματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όπως είναι τώρα η ταινία λειτουργεί προσθετικά. Η ταινία δηλαδή δεν τελειώνει. Μια συνέντευξη που έδωσα εγώ στην τηλεόραση θα μπορούσε να είναι ένα κομμάτι της ταινίας. Η ταινία έχει άπειρες δυνατότητες, δεν κλείνει. Αλλά αυτό το άνοιγμα, δεν είναι ποσοτικό, είναι ποιοτικό, εγώ δίνω ορισμένα κλειδιά κι από κει και πέρα εσύ με την δική σου διεισδυτικότητα μπορείς να προεκτείνεις την ταινία... Ύστερα πως βγαίνουν οι σχέσεις μέσα από το ειδικό. Η έξουσία π.χ. δεν υπάρχει μέσα στην ταινία ούτε με το πρόσωπο του χωροφύλακα, ούτε με το πρόσωπο της Άγροτικής Τράπεζας, ή του ελεγχόμενου συνεταιρισμού. Υπάρχει μόνο με το πρόσωπο της εκκλησίας που είναι η πιο στέρεη δομή μέσα στην Ελλάδα, μια δομή πέρα από τάξεις και κόμματα, αποδεκτή απ' όλους. Έτσι υπάρχει το κομμάτι που, άμεσα μετά την παραγωγή, πάνε με την εικόνα της Αγίας

Τριάδας και μαζεύουνε από τόν κόσμο καπνά, σάρι, λεφτά. Βλέπεις ότι ή σχέση της με τόν κόσμο είναι σχέση πάρε-δώσε, πού πιέζει τόν χώρο. Φαίνεται μέσα στην ταινία ότι επιδιώκει άμεσα νά πάρει πράγματα άλλα τελικά τί κάνει; προσπαθεί νά διαμεσολαβήσει τή σχέση τής εκάστοτε έξουσίας, τής εκάστοτε κατεστημένης τάξης, είτε αυτοί λέγονται άστοί, είτε φεουδάρχες, είτε ότιδήποτε άλλο, με τόν κόσμο.

Άκόμα τò κομμάτι τής αναχώρησης τού μετανάστη. Άκούμε 4 γλώσσες: τή λέξη τσαμπούκ - τσαμπούκ, πού στά τούρκικα σημαίνει γρήγορα, τò διάλογο με τή γυναίκα του πού γίνεται σουηδικά, έλληνικά πού μιλάνε τὰ παιδιά και ό μετανάστης πού θέτει όρους οικονομικούς για νά δικαιολογήσει τήν αναχώρησή του, τήν επιστροφή, και τή νέα του αναχώρηση και μετά ένα βουλγάρικο τραγούδι πού αναφέρεται σε μιὰ παρόμοια κατάσταση και μετά έρμηνεύεται «Φεύγω μανούλα μου...»

Έτσι λειτουργεί και τò κομμάτι με τούς γύφτους πού σημαίνει τήν είσοδο τού καπιταλισμού μέσα στην παραγωγή. Οί παραγωγοί ζητούν νά βρουν χέρια έλεύθερα για νά καλλιεργήσουν τὰ χωράφια τους, ακούγεται μιὰ ανάλυση για τò πόσο κοστίζει τò μεροκάματο πού δέν είναι και άποδοτικό κι ακούγεται κι ένα τραγούδι τούρκικο πού μιλάει για τόν Τσακιτζή, έθνικοαπελευθερωτικό ήρωα πού έφτασε σαν τέτοιος στη Μακεδονία μέσα από τούς πρόσφυγες τής Μ. Άσίας. Μετά ακούγεται ή φωνή κάποιου άλλου μετανάστη πού έφυγε τò '57 γιατί δέν είχε ούτε είκοσάρικο. Στη συνέχεια, υπάρχει ή άποψη αυτών πού άσχολούνται με τò εμπόριο στο χωριό και προσπαθούν νά κάνουν μιὰ αναπαραγωγή καπιταλιστικών σχέσεων μέσα στο χωριό πού όμως είναι άδύνατη έτσι πού είναι ρημαγμένος ό τόπος. Τελικά, όλα τὰ κομμάτια τής ταινίας προσπαθούν μέσα από μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση κάθε φορά νά διερευνήσουν τò κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο τού χωριού πού, όντας έποικοδόμημα, όρίζεται από τήν παραγωγή.

#### Φιλμικός χρόνος, εικόνα, ήχος και αφήγηση

Άς πάρουμε για παράδειγμα τò κομμάτι πού τραγουδούν τò «Τί Λωζάννη, τί Κοζάνη». Έκει καταργείται για τò θεατή ή σύμβαση ότι ακούει τò τραγούδι από ένα τζούκ μπόξ όπου ό ίδιος έχει κάνει τήν έπιλογή αλλά ακούει νά τò τραγουδούν ολόκληρο και μάλιστα άσύγχρονα. Γίνεται μιὰ προσπάθεια νά τού βγάλεις τὰ κέντρα έπικοινωνίας με τόν έξω κόσμο, όπως δηλαδή αυτός έχει μάθει νά λειτουργεί σε σχέση μ' αυτό τò τραγούδι. Ένώ δηλαδή θά τò άκουγε από τò ραδιόφωνό χωρίς νά τόν ένοχλήσει, μέσα στην προσπάθεια νά τον άπομονώσει και νά τόν βάλεις νά σκεφτεί αυτά τὰ πράγματα πού βλέπει, άντιδρά.

Ή αφήγηση ενός ανθρώπου μπροστά στη μηχανή θά λειτουργούσε όπως λειτουργεί ένα γκρό-πλάν. Ήθελα ν' άποφύγω κάτι τέτοιο πού θά σήμαινε ταύτιση τού θεατή. Αυτό άλλωστε τò τονίζει κι ή ίδια ή εικόνα πού είναι τελείως άποδιαρθρωτική, όπου άλλα λέγονται, άλλα βλέπεις εκείνη τή στιγμή νά συμβαίνουν και θά πρέπει νά έχεις τεντωμένη τήν προσοχή σου για νά τὰ ψάξεις όλα

Σ' όλα σχεδόν τὰ κομμάτια τής ταινίας υπάρχει μιὰ διατήρηση σχεδόν τού φυσικού χρόνου έτσι πού ό φιλμικός χρόνος, πού έχει συνηθίσει νά δέχεται ό θεατής, διαστέλλεται, λειτουργεί μη ρεαλιστικά και συμμετέχει στην παραγωγή τού νοήματος.

Ένα ακόμα βασικό στοιχείο τής ταινίας είναι τò πώς λειτουργεί ό λόγος. Όλες οι άφηγήσεις είναι off, πράγμα πού από τή μιὰ μεριά έμποδίζει νά ταυτιστεί ό θεατής με τò συγκεκριμένο ύποκείμενο πού μιλάει κι από τήν άλλη χωρίς ή αφήγηση νά χάνει τόν προσωπικό της χαρακτήρα γίνεται ό λόγος ενός συλλογικού ύποκειμένου.



Πάνω: από τις Πρέσπες (1965)

Κάτω: Άπό τή Γυναικοκρατία (1969)







Από το Γάζωρο Σερρών



αυτά μαζί. Πολλές φορές μιλάει άλλο πρόσωπο απ' αυτό που υπάρχει στην εικόνα, όπως π.χ. στα καπνά ή εκεί που ξεφορτώνουν το σιτάρι.

Το γενικό τελικά παράγεται μέσα από τη σύνθεση δύο τελείως συγκεκριμένων πραγμάτων, μίας εικόνας σχεδόν νατουραλιστικής στο περιεχόμενό της κι ενός λόγου που είναι καθαρά ύποκειμενικός, αυτός καθαυτός. Η σχέση όμως ανάμεσά τους, που αποτελεί και το λόγο της ταινίας, προχωράει προς την απόκτηση γνώσης, πιά, κι όχι την καταγραφή μίας απλής κατάστασης.

Βρίσκεις την εικόνα νατουραλιστική;

Όχι σαν ποιότητα, αλλά σαν περιεχόμενο. Η διάρκεια όμως που έχει, το ότι δηλαδή, εγγράφονται όλες οι λεπτομέρειες κάθε συγκεκριμένης σκηνής, και η επανάληψη της την κάνει να χάνει το νατουραλιστικό της, αν θέλεις, χαρακτήρα...

Γιατί έπεμενες τόσο πολύ σ' αυτή την αποδιαισθητική μορφή της ταινίας με τη διαστολή του φιλμικού χρόνου και την σχεδόν μόνιμη ανεξαρτητοποίηση της ήχου-τικής μπάντας; Π.χ. σε μία σκηνή μπαίνει μία off αφήγηση που δεν συνδέεται άμεσα με την εικόνα, μπαίνει ένα τραγουδί που το έχουμε ξανακουσει και μαζί υπάρχει και ο ήχος του περιβάλλοντος.

Άς δούμε τη λειτουργία του κινηματογράφου, πόσο φασιστική είναι. Παίζεται μία ταινία, από κάτω κάθονται οι θεατές, σκοτεινιάζει ή αϊθουσα. Οι θεατές δεν μπορούν να διακόψουν, να επέμβουν· υπάρχει μία ταινία που λέει τα δικά της και μία σειρά από θεατές από κάτω που αντιλαμβάνονται τα δικά τους, έχουν αφηθεί τελείως και την παρακολουθούν. Έδω γίνεται μία ένσυνείδητη προσπάθεια αποδιαισθησης όλων αυτών των πραγμάτων. Υπάρχει η σύμβαση ότι είναι μία κλειστή αϊθουσα, υπάρχει σύμβαση ότι παίζεται μία ταινία αλλά συγχρόνως δεν προσπαθούμε εμείς να τον μπάσουμε, να τον έγκλωβίσουμε συναισθηματικά μέσα σ' αυτά που συμβαίνουν στην ταινία. Δίνονται στο θεατή μία σειρά από πληροφορίες που προσπαθούμε να τις μετασχηματίσουμε ποιητικά, στο βαθμό που έχουμε την ικανότητα να το κάνουμε, αλλά συγχρόνως υπενθυμίζουμε στο θεατή, κάθε στιγμή, τον κίνδυνο μίας μυθοποιητικής ταύτισης μ' αυτό που του δείχνεται. Γι' αυτό η λειτουργία του ήχου, από τον πρώτο ήχο που μπαίνει, μέχρι και τον τελευταίο, είναι τέτοια.

Και συγχρόνως υπάρχει μία αυτοαναίρεση και στο επίπεδο του θέματος και στο επίπεδο της φόρμας. Είχες κάνει μία παρατήρηση, ότι όσο περνάει ο καιρός τόσο περισσότερο λειτουργεί μέσα σου η ταινία. Πιστεύω ότι η αποδιαισθητική γραφή της ταινίας λειτουργεί έτσι και στο κοινό, που η ταινία το άφορα άμεσα σαν προβληματική, γιατί δεν τη βλέπει σαν εικονογράφηση και μετά την ξεχνάει, αλλά περνάει πιά μέσα, τον ενοχλεί, τον κάνει να τη σκεφτεί... Το μόνο άλλωστε που μπορεί να κάνει ιδεολογικά μία σειρά τέτοιων ταινιών, είναι να βοηθήσει στον ιδεολογικό μετασχηματισμό, στο βαθμό βέβαια που μπορεί να το κάνει αυτό μία ταινία.

Παρόλη την αποδιαισθητική γραφή της ταινίας, την ουδετερότητά της απέναντι στο αντικείμενό της, υπάρχει από τη μεριά σου μία συγκεκριμένη προσέγγιση, μία αγάπη για τα πρόσωπα και το χώρο που παράγει μία συναισθηματική ποιότητα, έναν κρυμμένο βαθύτατο λυρισμό, αν θέλεις.

Έκτος από το «Νανούκ του Βορρά» εγώ δεν έχω δει άλλα ντοκυμανταίρ που να περνάνε από τους ανθρώπους, νάνια ανθρωποκεντρικά, ως πούμε, κι όχι περιγραφές, μία περιήγηση της μηχανής στο χώρο, όπως ήταν π.χ. οι «Πρέσπες» ή ο «Θηραϊκός Όρθρος». Μία άλλη αντίληψη δηλαδή, ένα ντοκυμανταίρ μέσα από τους ανθρώπους...

Τους ανθρώπους δεν τους χρησιμοποιούμε για να δείξουμε κάτι, τους σεβόμαστε. Μετά, δεν υπάρχει ή διάκριση καλοί - κακοί, είναι άνθρωποι προσδιορισμένοι από την παραγωγή και την κουλτούρα του χώρου, με την ιδιαιτερότητά του ο καθένας.

Ναί, γιατί διαφορετικά είναι ξεκάθωτο. Έχουμε τραβήξει και κομμάτια περιγραφικά που όμως δεν μπορούσαν να ενταχθούν μέσα στην ταινία... Τό να τραβήξει ένα πράσινο χωράφι με μπλε ουρανό είναι μια θαυμάσια εικόνα, είναι ή αστική ούδετερότητα, δείχνουμε δηλαδή το χωράφι και κατά συνέπεια όρισαμε την ύπαιθρο. Δεν είναι όμως έτσι...

#### Η αναγκαιότητα ενός καινούργιου τρόπου διανομής

Κατ' αρχή θελω να δουλέψει ή ταινία ως έξις: Να γίνουνε μια σειρά προβολές σ' ένα εξειδικευμένο κοινό — κοινωνιολόγους, οικονομολόγους κλπ — για να προκαλέσει μια συζήτηση προς αυτούς. Δηλαδή: «ή ταινία μιλάει για όρισμένα πράγματα, έσεις τί έχετε να πείτε;». Αυτό είναι πέρα από την κινηματογραφική της λειτουργία. Από κεί και μετά θέλω να παιχτεί σ' ένα αγροτικό κοινό και να υπάρξει συζήτηση πάνω στην ταινία. Αυτό μ' ενδιαφέρει από την άποψη της αλληλεπίδρασης, τί φτάνει δηλαδή από την ταινία σ' αυτούς τους ανθρώπους και τί μπορούν αυτοί οι άνθρωποι να μου δώσουν έμένα, έτσι που την επόμενη φορά να είναι πιό προωθημένη ή δουλειά μου. Πιστεύω βασικά πώς ο κινηματογράφος είναι ταξικός, και πρέπει να είναι. Δεν είναι πέρα από προβλήματα, δεν είναι άταξικός, απλά θέαμα, ψυχαγωγία. Θέλω, δηλαδή, ή ταινία να παιχτεί έξω από το έμπορικό κύκλωμα. Έτσι βάζεις και μια καινούργια σύμβαση για το θεατή, τον καλείς να δεί μια συγκεκριμένη ταινία και να συζητήσει πάνω σ' αυτή, που σημαίνει ότι ή ταινία λειτουργεί διαφορετικά από ό,τι στο θεατή που μπαίνει σε μια αίθουσα πληρώνοντας ένα εισιτήριο και μη ξέροντας τί πρόκειται να δεί.

Η ταινία γυρίστηκε με λίγα χρήματα, 100.000, γιατί πιστεύουμε ότι αυτό σου δίνει μια πιό μεγάλη ανεξαρτησία, δηλαδή το ότι δεν υπάρχει παραγωγός, μεσάζων κλπ, μαζί με το μικρό κόστος, σε αποδεσμεύει σ' ένα ψηλότερο βαθμό στην προσέγγιση και τη διερεύνηση του θέματος. Έπισης γίνεται μια προσπάθεια μείωσης του κεφαλαίου, έτσι που ή καπιταλιστική σχέση επένδυσης - απόσβεσης να υπάρχει σε όσο γίνεται μικρότερο βαθμό. Βασικό θά ήταν οι ταινίες αυτές να ήταν προϊόντα κοινωνικών ομάδων, κομμάτων κλπ. Ένα άλλο στοιχείο όσον αφορά την παραγωγή της ταινίας είναι ότι αμβλύναμε τη σχέση ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το συνεργείο. Από τη μιά δεν υπήρχε μεγάλο συνεργείο κι από την άλλη δεν υπήρχε συνεργείο σε τεχνοκρατική βάση, δεν υπήρχαν δηλαδή άνθρωποι που πουλούσαν εξειδικευμένη εργασία έναντι κάποιας άμοιβης. Οι άνθρωποι που δούλεψαν σ' αυτή την ταινία ήμασταν εγώ, ο Βαγγέλης Ηλιόπουλος σαν όπερα-

Τελικά ο χώρος λειτουργεί μέσα από τους ανθρώπους και γι' αυτούς.

Είπες πριν, ότι ή ταινία μπορεί να βοηθήσει στον ιδεολογικό μετασχηματισμό των ανθρώπων του συγκεκριμένου χώρου καθώς και κείνων που τους υποχρεώνει να σταθούν απέναντι στο ύλικό της ταινίας. Αυτό το γεγονός σε συνάρτηση με τη φόρμα της ταινίας (16 χιλ., όχι λαμπερή εικόνα, όχι τέλεια εργαστήρια, και τελικά ανάιρεση της κλασικής αντίληψης για το ντοκυμανταίρ) πέρα από το καινούργιο ιδεολογικό περιεχόμενο που δίνει σε μια στάση απέναντι στον κινηματογράφο (και θά θέλαμε να μιλήσουμε μετά γι' αυτό), επιβάλλει και ένα καινούργιο τρόπο διανομής της ταινίας.

Αυτός ο τρόπος έκμετάλλευσης της ταινίας είναι έφικτός γιατί ή ταινία είχε τόσο χαμηλό κόστος παραγωγής.

Αυτός ο τρόπος παραγωγής - έκμετάλλευσης που προτείνει ή ταινία και που είναι σε έμεση σύνδεση με την αισθητική της, όρίζει κι αυτό το καινούργιο ιδεολογικό περιεχόμενο της στάσης απέναντι στον κινηματογράφο γενικά, και τον ελληνικό ανεξάρτητο κινηματογράφο, ειδικότερα. Από τη μιά, αντικαθιστά τον αστικό μύθο του «δημιουργού», με τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής ομάδας με κοινές ιδεολογικο-αισθητικές αναφορές που συναποφασίζει για το φτιάξιμο μιας ταινίας κι από την άλλη αποκαθιστά μια άλλη σχέση κινηματογραφιστή - ταινίας - θεατή.

Λέγαμε πριν ότι ο τρόπος παραγωγής της ταινίας δηλώνει μια διαφορετική ιδεολογική στάση κι αυτό σημαίνει ότι βγαίνει έξω από το μύθο του «δημιουργού». Στη φάση που περνάει σήμερα ο ελληνικός κινηματογράφος αυτός ο μύθος συνεχίζει να λειτουργεί, κι αυτό, αν θέλεις, καθορίζει και τις διαφορετικές μορφές εξάρτησης του, μιάς και για να κάνει κάποιος τη «μεγάλη» (με την έννοια της σημαντικής του έργου) ταινία θά χρειαστεί, είτε 2 εκ., είτε 10 εκ.

τέρ κι ο Ζαχαρίας Δερματās σαν οικονομολόγος και μερικοί άλλοι, που όλοι δεν δουλέψανε σε τεχνοκρατική βάση αλλά όσο ήταν δυνατό συμμετείχαν στη λήψη των αποφάσεων. Ήδη, για μās, αυτό ήταν ένα πολύ σημαντικό κι και προωθημένο βήμα για την παραγωγή μιάς ταινίας. Η ταινία δηλαδή είναι προϊόν συλλογικό. Άνεξάρτητα από το ποιός είναι ο σκηνοθέτης, ποιός ο όπερατέρ ή ο οικονομολόγος, προσπαθούμε να συμμετέχουμε όλοι στη λήψη της απόφασης, για το τί θά παραχθεί και πώς θά παραχθεί.

Θά ήθελα να ξεκινήσω από αυτό που λέμε «ανεξάρτητος κινηματογράφος». Νομίζω ότι εδώ γίνεται ένα λάθος που το κάνουμε όλοι μας τα τελευταία χρόνια. Έχουμε, όλοι μας, αποδεχτεί τον όρο «έλληνικός ανεξάρτητος κινηματογράφος» και πιστεύουμε ότι έχουμε μια ιδεολογική ταυτότητα. Δεν την έχουμε, πώς να το κάνουμε. Είναι μια μυθολογία που την καλλιεργήσαμε έμεις και που άρχισε να καλλιεργείται από τις ταινίες μικρού μήκους. Είχε φτάσει ο τύπος να μυθοποιεί όποια ταινία κι αν γινότανε, μικρού μήκους, και, κατ' επέκταση, έμās όλους. Και ξαφνικά έγω ήμουνα σκηνοθέτης για δέκα χρόνια επειδή το 1966 έκανα τις «Πρέσπες» που σε τελευταία ανάλυση θά μπορούσε να ήταν απλά μια ταινία που θά με βοηθούσε έμένα να προχωρήσω λίγο πέρα πέρα. Λέγαμε επί δέκα χρόνια ο Τάκης Χατζόπουλος με τις «Πρέσπες», ο Παντελής Βούλγαρης με το «Τζίμης ο Τίγρης» κλπ, πράγμα που απλά δεν έκανε τίποτ' άλλο από το να αναπαράγει τη μυθολογία του «δημιουργού» και του «νέου», που δεν έκανε τίποτα άλλο από το να δουλεύει συσκοτιστικά στον κόσμο. Δεν ήμασταν και δεν είμαστε όμοιογενείς ιδεολογικά, δεν δουλεύουμε στον ίδιο χώρο και το μόνο κοινό που έχουμε είναι μια συλλογική διάθεση να κάνουμε έναν κινηματογράφο πιό προχωρημένο απ' αυτόν που έχει καταφέρει μέχρι σήμερα να κάνει το σύστημα. Από κεί και πέρα, δεν υπήρχε καμιά άλλη ταυτότητα, τίποτα. Κι έμεις, αν θέλεις, σκόπιμα, αν θέλεις, σκοταδιστικά, προσπαθούσαμε να λέμε ότι έχουμε μια ταυτότητα. Ήμασταν οι «νέοι κινηματογραφιστές». Τώρα χρησιμοποιούμε τον όρο «ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές». Λέμε «ανεξάρτητος κινηματογράφος». Το επίθετο «ανεξάρτητος» δεν προσδιορίζει τί είδους ανεξάρτητος είσαι. Φεύγεις από την εξάρτηση του Φίνου, πās στην εξάρτηση του Παπαλιού, φεύγεις κι από τους δυό, πās στην εξάρτηση της ΕΤΒΑ. Τελικά, ανεξαρτησία είναι ή έπιλογή εξάρτησης που κάνεις...

Έμεις προτείνουμε με την ταινία μās ένα τρόπο. Μπορείς να κάνεις ταινίες με 50.000, 100.000 ή 200.000 δραχμές, ποσά άστεία σε σχέση μ' αυτά που διατίθενται, κι αυτές οι ταινίες να έχουν πραγματικά πρόθεση να προσεγγίσουν όρισμένα προβλήματα ή να κάνουν αισθητική έρευνα, αναπροσδιορίζοντας συνάμα τη σχέση τους με το κοινό στο όποιο απευθύνονται. Πρέπει ν' αναλάβουμε τα μέσα παραγωγής κι έκμετάλλευσης στα χέρια μας. Αυτό αποφασιμένα και ξεκάθαρα. Τότε, μόνο, θά κάνουμε ελληνικό κινηματογράφο. Κι ο ελληνικός κινηματογράφος δεν περνάει μέσα από μύθους, περνάει μέσα από την ίδια του την πραγματικότητα που δεν είναι ούτε ένα πρόσωπο, ούτε μια ταινία, είναι το σύνολο έργων και προσώπων, είναι ή ίδια ή κουλτούρα του ελληνικού λαού...



Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός  
 Σενάριο-Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς  
 Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης  
 Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος  
 Έρμηνεία: Μιχάλης Μπογιαρίδης, Στ. Κα-  
 πός, Βύρων Τσαμπούλας, Βάνα  
 Φιτσώρη.

## Συζήτηση με τον Τάσο Ψαρρά για την ταινία του

### Δι' άσημαντον άφορμήν

Ο Τάσος Ψαρράς γεννήθηκε το 1948. Το 1967 άρχισε τις σπουδές του στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσ/νίκης, τις οποίες και συνεχίζει. Το 1969 γυρίζει την πρώτη του μικρού μήκους ταινία *Παρουσία*. Το 1970 γυρίζει το μικρού μήκους ντοκυμανταίρ 40,38,22,57 που παίρνει μέρος στο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης, και βραβεύεται με το Βραβείο Δημοσιο-γράφων. Το 1971 σκηνοθετεί το επίσης ντοκυμανταίρ *Υπερθέαμα 71*. Το 1972 γυρίζει το *Μελλελέ*, και το 1973 το *Θαύμα*, μικρού μήκους ντοκυμανταίρ και τα δύο που παίρνουν μέρος στα φεστιβάλ Θεσ/νίκης των αντίστοιχων έτων, και παίρνουν το Βραβείο Δημοσιογράφων. Το 1974 σκηνοθετεί την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία *Δι' Άσημαντον Άφορμήν*.

**Θέμα:** Τόπος.— Ένα καπνοχώρι της Μακεδονίας. Μετά το μάζεμα των καπνών οι παραγωγοί αρχίζουν έπαφές με τους καπνέμπορους για το πουλήμα. Η κατάταξη των καπνών σε κατηγορίες από τους κρατικούς υπάλληλους σε συνδυασμό με τις χαμηλές τιμές ασφαλείας που έχει όρισει το κράτος εύνοούν άποφασιστικά τὰ συμφέροντα των καπνεμπόρων.

**Χρόνος.**— Λίγο μετά το 1950, σε προεκλογική περίοδο. Ο έμφύλιος είναι ακόμα πολύ πρόσφατος και οι έπιπτώσεις του αισθητές στην καθημερινή ζωή. Περίοδος που το συνδικαλιστικό κίνημα προσπαθεί ν' άνασუნταχθεί.

**Θέμα.**— Η διαδικασία και οι δυσκολίες δημιουργίας άγροτικού συνεταιρισμού από τους ίδιους τους άγρότες μέσα στις συνθήκες εκείνης της έποχής. Η άποτυχία του έγχειρήματος έπισφραγίζεται μ' ένα φόνο, όπου θύτης και θύμα ανήκουν και οι δυο στο ίδιο στρατόπεδο, το στρατόπεδο των καταπιεζόμενων.

**Δόμηση.**— Η ταινία αρχίζει με τη δίκη του Μιχάλη που κατηγορείται για το φόνο του Μήτσου. Η εξέταση των μαρτύρων εισάγει στην ταινία το θέμα της ζωής των καπνοπαραγωγών και τὰ πραγματικά τους προβλήματα, μέχρι την ιδέα για συνεταιρισμό που ήταν ιδέα του Μιχάλη. Ο τελευταίος που αποδέχεται αυτό το σχέδιο και επιτρέπει με την συμμετοχή του την πραγματοποίησή του είναι ο Γρηγόρης, ο πιδ πλούσιος παραγωγός του χωριού και γνωστός δεξιός (ο πατέρας του είχε σκοτωθεί άπ' τους άντάρτες). Ο Γρηγόρης είναι αυτός που θά ύποστηρίξει τον συνεταιρισμό άπέναντι στον χωροφύλακα και ο μόνος που θά μιλήσει ξεκάθαρα και άφοβα για τον συνεταιρισμό στο Δικαστήριο. Ο άγροφύλακας παρακολουθεί τις κινήσεις των παραγωγών και δίνει πληροφορίες στους καπνέμπορους (έτοιμάζεται συντα-ρισμός, ο Μήτσος μπορεί νά «σπάσει» γιατί χρωστάει πολλά, κλπ.). Ο Μήτσος, ο πιδ φτωχός παραγωγός του χωριού, σπάει κάτω από τον διπλό έκβιασμό: των καπνοπαραγωγών που του «άποκαλύπτουν» ότι και οι άλλοι έχουν σπάσει, και της γυναίκας του που του θυμίζει τις οίκονομικές τους άνάγκες και τον ώθει νά πουλήσει. Οί γυναίκες γενικά, όποτε παρουσιάζονται άπό την ταινία μέσα στο σπίτι, λειτουργούν άντιδραστικά. Άντίθετα σε μιá σκηνή που παρουσιάζονται στο χωράφι (δηλαδή μέσα στην παραγωγή) άποδεικνύονται πιδ συνειδητοποιημένες άπό τους άντρες τους.

Γενικό χαρακτηριστικό της ταινίας είναι ότι και ή ίδια (σάν ύφος, σάν στύλ, σάν δόμηση...) μιλάει την ίδια γλώσσα με τους ήρωές της και κατά συνέπεια άναζητάει ένα κοινό που νά μιλάει κι αυτό την ίδια γλώσσα, ένα κοινό δηλαδή βασικά άγροτικό ή τουλάχιστο έπαρχιώτι-κο (: με την καθαρή έννοια της λέξης, δηλαδή ένα κοινό πιδ κοντά στα πραγματικά προβλήματα της υπαίθρου).

### Η συζήτηση

έγινε άπό την Φρίντα Λιάπλα και τον Τάκη Παπαγιαννίδη. Τὰ γράμματα των 8' άντιστοιχούν στους συντάκτες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* 74 και τὰ γράμματα των 9' στον σκηνοθέτη Τάσο Ψαρρά.

Οί δυο όπτικές γωνίες για νά δεις τό φόνο οί κοινωνικές σχέσεις στό χωριό

Ή ταινία σου προσπαθεί νά δώσει απάντηση στό γιατί έγινε ένας φόνος, και λειτουργεί σέ δύο επίπεδα. Τό πρώτο αναφέρεται στή διαδικασία ανακάλυψης τής αλήθειας μέσα από ένα θεσμό τού νομικού έποικοδομήματος τής άστικής κοινωνίας, και τό δεύτερο στήν πορεία ανακάλυψης τής αλήθειας σέ συνάρτηση μ' έναν άλλο, ταξικό, προσδιορισμό, πού όμως δέν δηλώνεται μέσα στήν ταινία. Ή ταινία αρχίζει με τό πλάνο τού φόνου, συνεχίζει με τό πλάνο τού δικαστηρίου, και τελειώνει με τό αρχικό πλάνο, ενώ ακούγεται off ή φωνή τού Εισαγγελέα πού εκθέτει την άποψη τής κυρίαρχης τάξης για την «άσημαντη άφορμή» τού φόνου. Ή ταινία δείχνει πώς ή κυρίαρχη τάξη άπωθει τά αληθινά αίτια ενός φόνου, μά ή ίδια άδυνατεί νά διερευνήσει σέ βάθος αυτά τά αίτια.

Θά θέλαμε νά επιμενουμε σ' αυτές τις δύο διαφορετικές όπτικές, γιατί νομίζουμε πώς ενώ στήν περίπτωση τού δικαστηρίου ή αλήθεια είναι φανερή, ή άλλη όπτική δέν όρίζεται ίσως πού νά γίνεται ή διερεύνηση τών πολιτικών, ψυχολογικών και άλλων αίτιων πού θά δικαιολογούσαν ή όχι τό φόνο. Κι υπάρχει ακόμα μία πρόσθετη παρατήρηση σ' αυτό πού είπες πριν. Είτε ό φόνος άποτελεί άπλή άφορμή για νά διερευνηθούν οί δομές τής άγροτικής κοινωνίας, είτε τόν βλέπεις σαν κατάληξη μιας συγκεκριμένης διαδικασίας (τής άπόπειρας για τή δημιουργία ενός άγροτικού συνεταιρισμού), όποτε, κατά τή γνώμη μας, ή έντόπιση τών δομών τής άγροτικής κοινωνίας δέν είναι άπαρκείς για νά τόν ερμηνεύσουν. Τό κενό, δηλαδή, όσον άφορά τά αίτια τού φόνου παραμένει.

Ή ταινία όμως σέ σχέση με τό Μιχάλη δηλώνει όρισμένα στοιχεία του, είναι κομμουνιστής και γυρίζει από την έξορία.

Ό φόνος στήν ταινία βλέπεται από δύο διαφορετικές όπτικές. Αυτές οί διαφορετικές όπτικές λειτουργούν διαφορετικά ή μία άπ' την άλλη. Και μέσα άπ' αυτή τή διπλή διαδικασία ανακάλυψης τών αίτιων τού φόνου προσπαθώ ν' άνιχνεύσω τις κοινωνικές δομές τής έλληνικής ύπαιθρου.

Έκείνο πού μ' ένδιέφερε στήν ταινία ήταν οί σχέσεις πού υπάρχουν στό χωριό, άπ' τή μία μεριά, και ό φόνος, άπ' την άλλη. Έπομένως, δέν μπορούμε νά δούμε την ταινία από τή σκοπιά τών άστών ιδεολόγων· θά πρέπει νά δούμε πώς βρίσκονται οί άνθρωποι μέσα στον χώρο τους, πώς είναι τοποθετημένοι, ποιές είναι οί καταβολές τους. Σ' αυτή την περίπτωση δέν μπορεί κανείς νά ζητά ιδεολογική δικαίωση για τόν ήρωα τής ταινίας, μάς κι είναι ένας άνθρωπος πού δρα θυμικά και δέν άποτελεί έκφραση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας. "Υστερα, οί αναφορές πού γίνονται μέσα στήν ταινία για τή ζωή του στό χωριό δέν φανερώνουν μία πολιτική συνέπεια. Μ' αυτόν τόν τρόπο, άν θέλετε, φανερώνεται μία κριτική στάση άπ' τή μεριά μου για τό γεγονός ότι ό ήρωας δέν έχει πάντα συνέπεια στή θέση του και για τό ότι πολλές φορές τό προσωπικό στοιχείο παίζει βασικό ρόλο. Μην ξεχνάμε πώς στό χωριό ό άριστερός δέν είναι ένας σέ βάθος ιδεολόγος, ή ένα σέ βάθος πολιτικό πρόσωπο· έχει δηλ. μία πολιτική τοποθέτηση, αλλά δέν είναι άμετακίνητα προσηλωμένος σ' αυτήν.

Άπό τό σενάριο κιόλας έβλεπα ότι μπορεί νά υπάρχει ένα ιδεολογικό πρόβλημα στή συμπεριφορά τού Μιχάλη, προτιμήσα όμως νά φανούν οί μεταπτώσεις του όπως και οί μεταπτώσεις άλλων προσώπων τής ταινίας. Ό Γρηγόρης για παράδειγμα είναι δεξιός, παιδί τού Προέδρου τού χωριού επί Μεταξά, κι όμως έρχεται σέ συνεννόηση με τό Μιχάλη για τό φτιάξιμο τού συνεταιρισμού. Δέν είναι δηλαδή άμετακίνητος πολιτικά αλλά προσπαθεί νά ξεπεράσει όρισμένα προβλήματα δικά του και τού χωριού, χωρίς νά σκοπεύει σέ ποιοτικές μεταβολές.

Αυτά τά στοιχεία δέν είναι άπόλυτα ξεκαθαρισμένα μέσα στήν ταινία, όπως δέν είναι και στήν αληθινή ιστορία. Ποτέ ό ίδιος ό Μιχάλης δέν έχει μιλήσει για τή δική του θέση. "Ό,τι ξέρουμε είναι προσδιορισμοί από τρίτους.



I. Αρχή τής ταινίας: Ή καρνοουλλογή  
II. Στο καφενείο άποφασίζεται ή δημιουργία τού συνεταιρισμού  
III. Άπό τή σκηνή τού προεκλογικού λόγου

Ο θεατής ξέρει, ότι ο Μιχάλης έλειπε για ένα διάστημα από το χωριό. Η μόνη εξήγηση που δίνεται για την απουσία του στο θεατή, είναι οι αναφορές των χωρικών στο παρελθόν του: «Άλλοι λέγανε ήταν φυλακή, άλλοι λέγανε ήταν εξορία, άλλοι λέγανε ότι ήταν στη Θεσσαλονίκη». Αυτές οι αναφορές σε συνάρτηση με το ρόλο που παίζει ο Μιχάλης για το φτιάξιμο του συνεταιρισμού σημαίνουν για το θεατή μια συγκεκριμένη ιδεολογική και πολιτική ταυτότητα του Μιχάλη, ίσως όχι εκείνη του συνειδητού κομμουνιστή, πάντως όμως του ανθρώπου με πολιτική και ταξική συνείδηση πιά άναπτυγμένη σε σχέση με το υπόλοιπο χωριό.

#### Ένα ιδεολογικό κενό.

Εδώ θα θέλαμε να επιμελούμε σ' αυτό που νομίζουμε ότι αποτελεί το ιδεολογικό κενό της ταινίας. Ο Μιχάλης σκοτώνει το Μήτσο, τον άνθρωπο που έσπασε το συνεταιρισμό. Η ταινία αφήνει άξεκαθάρσιτη την πράξη του ως προς τα αίτια της, έτσι που να παραπαίει ανάμεσα στην ένβρασμα ψυχικής ορμής αντίδραση του προδομένου αγωνιστή και στην έν ψυχρά έκταληση από τον συνειδητό επαναστάτη.

Αν αυτό που λές, έτσι ξεκάθαρα, φαινόταν μέσα στην ταινία, δεν θα υπήρχε αυτό που λέμε ιδεολογικό κενό της ταινίας. Μιλώντας με τα δεδομένα της ταινίας έχουμε α) τη βία ψυχολογική αντίδραση του Μιχάλη, β) την πληροφορία από δυο χωριάτες, ότι τα καπνά πουλήθηκαν σ' έξευτελιστικές τιμές γ) την απολογία του Μιχάλη στο δικαστήριο, δ) την αναπαράσταση του φόνου. Ο φιλικός και πραγματικός χρόνος που μεσολαβεί, από την αρχική έκρηξη του Μιχάλη μέχρι την επανάληψη του πλάνου του φόνου, δεν οδηγεί σε μια άμεση σύνδεση της ψυχολογικής συμπεριφοράς του ήρωα και της πράξης του. Κι ακόμα, τα δύο άλλα πλάνα (β,γ) που παρεμβάλλονται, παραπέμπουν στην ερμηνεία της πράξης αυτής καθ' έαυτης (ο Μήτσοσ πρόδωσε τις ελπίδες όλων, τα καπνά πουλήθηκαν σ' έξευτελιστικές τιμές) κι έτσι για το θεατή το κενό παραμένει μη ξέροντας, που ακριβώς να εντάξει το Μιχάλη και την πράξη του, μη έχοντας άλλωστε στη διάκριση της ταινίας άλλες ψυχολογικές αναφορές για τον ήρωα.

Δεν νομίζω πως μπορούμε να μιλήσουμε για ταξική συνείδηση στην περίπτωση του Μιχάλη. Ο Μιχάλης αντιδρά σε μια ορισμένη πραγματικότητα και η συμπεριφορά του ορίζεται από αντικειμενικούς λόγους κι όχι από την ιδεολογική του ένταξη. Τώρα δσον άφορά το παρελθόν του, δεν έπεμβαίνω για να το σκιαγραφήσω. Υπάρχει μια κατάθεση στο δικαστήριο, του Γρηγόρη, που μιλάει για το συνεταιρισμό κι είναι ο πρώτος που υπερασπίζεται το συνεταιρισμό και τις ενέργειες του Μιχάλη. Επίσης είναι εκείνος που παίρνει την πρωτοβουλία να υπερασπίσει το συνεταιρισμό όταν τους καλεί ο νωματάρχης, κι εκείνος που ξέρει το δεξιό βουλευτή. Για το πολιτικό λοιπόν παρελθόν του Γρηγόρη γίνονται σαφείς νύξεις κι ο Γρηγόρης ορίζεται σαν δεξιός. Ο Μιχάλης όμως είναι ή μάζα, είναι ο φοβισμένος που μπορεί να είναι ο άριστερός, αλλά δεν είναι ποτέ ο συνειδητός άριστερός, είναι ο άριστερός που βγήκε μέσα από μια πρακτική. Ύστερα οι αναφορές που γίνονται, όπως «κουκουές», είναι χαρακτηρισμοί που γίνονται για οποιοδήποτε άνησχο στοιχείο στο χωριό. Τώρα, ο Μιχάλης έλειπε από το χωριό. Μπορεί να ήτανε στη Θεσσαλονίκη ή στην Αθήνα κι ακόμα δεν διευκρινίζεται, γιατί έχει κάνει φυλακή. Από τη μεριά του δικαστηρίου, αυτό μένει θηλημένα σκοτεινό. Το δικαστήριο ξετάζει μια συγκεκριμένη κατηγορία και δεν το ενδιαφέρει να έρευνήσει για ποιο λόγο ήταν φυλακή προηγουμένως ο Μιχάλης, αφήνοντας να ύπονοηθει ότι ήταν για κάποιο ποινικό αδίκημα.

Έτσι όπως ορίσαμε προηγουμένως το Μιχάλη θα πρέπει να αποκλείσουμε ότι, σκοτώνοντας το Μήτσο, έκανε μια επαναστατική πράξη. Αντιδρά σίγουρα έν βρασμα ψυχικής ορμής και ή στάση του στο δικαστήριο φέρνει μέσα της πολλά στοιχεία αυτοήρωοποίησης. Η στάση του στο δικαστήριο όταν λέει «Δέν μετανιώνω που τον σκότωσα» είναι στιγμιαία, θυμική. [Σ] αυτό το πλάνο ύπάρχει μια δεύτερη ήχητική μπάντα που γίνεται ένα σούσουρο από το άκροατήριο, ακούγονται φράσεις όπως «τί λέει ο βλάκας», σημάδι ότι το χωριό αντιδρά σ' αυτή τη στάση].

Κατ' αρχήν ή αγανάκτηση του Μιχάλη είναι φανερή, όταν πετάει το καπέλο του και λέει «θα τους γλείφουμε τα πόδια τώρα», ύπάρχει ή έξωτερύκευση μιας ψυχολογικής έκρηξης. Ύστερα, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας γίνονται

ψυχολογικές αναφορές στον ήρωα. Για παράδειγμα, ή σκηνή που γίνονται προτάσεις για τα μέλη της επιτροπής του συνεταιρισμού και ο Μιχάλης δυσαναοχεται όταν καθένας προτείνει τον έαυτό του για μέλος της επιτροπής. Θέλει όπωσδήποτε να είναι μέλος στη διοίκηση, ύπάρχει δηλαδή μια νύξη ότι επιζητάει την ήρωοποίηση ο Μιχάλης. Γι' αυτό άλλωστε, έντελως επιτηδευμένα, δεν προτείνει τον έαυτό του δημιουργώντας αίσθηση στους υπόλοιπους, και μόλις τον προτείνουν άμέσως δέχεται και τελειώνει το πλάνο εκεί. Αυτό το στοιχείο λοιπόν της ήρωοποίησης και της δικαίωσης δεν θάπρεπε να παραγνωριστεί σαν ψυχολογικό στοιχείο του χαρακτήρα του Μιχάλη. Υπάρχουν άλλωστε κι άλλα σημεία της ταινίας που δείχνουν ότι δεν βλέπει μόνο το γκρουπ, αλλά θέλει να προβάλλει και το προσωπικό του στοιχείο, όπως εκεί που άπομονώνει έναν-έναν τους χωριάτες και μιλάει μαζί τους. Κι ακόμα στα αρχικά πλάνα της ταινίας, τον βλέπουμε μέσα στα καπνά άπομονωμένο και όταν λέει «να οργανωθούμε» κάνει μια προσπάθεια να πλησιάσει, να πάει κοντά στην ομάδα. Είναι ο άνθρωπος δηλαδή που επιζητάει, και την ένταξη του μέσα στο σύνολο και την επιβολή του πάνω σ' αυτό το σύνολο. Όσον άφορά τώρα τις πολιτικές προεκτάσεις της συμπεριφοράς του ήρωα, θα πρέπει να τονιστεί ότι οι αντιφάσεις του είναι αντιφάσεις που ύπάρχουν σ' όλους τους χωρικούς, σ' όλο τον κόσμο που δεν ήταν ιδιαίτερα ένημερωμένος. Αυτή άλλωστε είναι και ή θέση μου, πιστεύω ότι ο έκφυλισμός του άγροτικού κινήματος οφείλεται και στο ότι ποτέ δεν υπήρχε μια ομάδα, ένα γκρουπ διαφώτισης. Είναι ακόμα και μια κριτική στάση άπέναντι σ' αυτό που θα λέγαμε οργανωμένο ΚΚΕ. Ύστερα δσον άφορά το πολιτικό παρελθόν αυτού του χώρου: Αυτά τα χωριά δεν έχουν θιγει από τον έμφύλιο, μια άναφορά που κάνω σ' αυτό είναι τα δίπατα σπίτια. Στην περιοχή του Κιλκίς τα σπίτια έχουν καταστραφεί από τις μάχες κι έχουν χτιστεί καινούργια μονόπατα. Τα σπίτια των καπνοπαγωγών είναι δίπατα, όπου επάνω κάθεται ή οικογένεια και κάτω ξεραίνουν τα καπνά. Απέφυγα λοιπόν να γυρίσω στην περιοχή του Κιλκίς όπου εκεί ύπάρχουν μονόπατα σπίτια, γιατί δεν ήθελα να ύπάρξει άναφορά στον έμφύλιο έτσι που να φανεί πως ο ήρωας βγαίνει μέσα από ένα χωριό όπου έδρασαν άντάρτες.

Για να τελειώσουμε με το φόνο, θα θέλαμε να σε ρωτήσουμε πως αντιμετώπιζεις την άποψη ότι, με την ταινία σου, φορτώνεις ακόμα ένα έγκλημα στην, τόσο συκοφαντημένη από την άστική τάξη, άριστερά και μάλιστα ένα έγκλημα που σ' επίπεδο πολιτικό γίνεται πράγματι για «άσημαντη άφορμή»; Πολλοί θεωρούν ότι αυτό μπορεί να είναι μέχρι και πολιτικά επικίνδυνο Τί λες γι' αυτό;

Γιατί διάλεξες αυτό τον τρόπο κινηματογράφησης; Α.χ. άλλωστε γωνιών λήψης χωρίς λόγο κ.λ.π.

Πάνω σ' αυτό ή θέση μου είναι σαφής, γιατί δεν ύπάρχει ένα έγκλημα από τη μεριά ενός κόμματος ή ενός κινήματος αλλά ένα έγκλημα που γίνεται από κάποιον Μιχάλη.

Η ταινία γυρίστηκε μέσα στη δικτατορία. Το γύρισμα άρχισε το Φεβρουάριο και κράτησε μέχρι μέσα Ιουλίου. Σκοπός μου λοιπόν ήταν να μπορέσει ή ταινία να παιχτεί μέσα στη δικτατορία και να μπορέσει να λειτουργήσει στο πραγματικό της κοινό. Η προβληματική μου, δσον άφορά



τήν αισθητική της ταινίας, ήταν συνυφασμένη με τα επικίνδυνα σημεία που είχε το σενάριο, που ήταν το μελό, το φοκλόρ και η έρμηνεία. Έπρεπε επομένως να βρω μια τέτοια λύση που να μη με οδηγήσει σε ένα εκχυδαϊσμένο στυλ αφήγησης και ταυτόχρονα να μην απωθεί το κοινό που μ' ενδιαφέρει να τη δει. Δεν χρησιμοποιώ το πλάνο σαν κύτταρο, αλλά δεν κάνω και πλάνα-σεκάνς. Μ' έπηρεάσε δηλαδή το γεγονός πως αυτή η ταινία θ' απευθυνόταν σε ένα κοινό που δεν θάταν δεκτικό σε αισθητικές αναζητήσεις, όπως μπορεί να είναι το κοινό των αστικών κέντρων. Ύστερα το γεγονός ότι βάζω τα πρόσωπα της ταινίας να μιλούν την τοπική διάλεκτο έχει άμεση σχέση με το έγκλημα. Θέλω δηλαδή να ανιχνεύσω ένα συγκεκριμένο άνθρωπο κι ένα συγκεκριμένο χώρο κι όχι να γενικεύσω, που σημαίνει ότι θά έβαζα τους ήθοποιους να μιλάνε αστικά, ούδέτερα. Οί άνθρωποι στην ταινία μιλάνε όπως και δρούν. Αυτό βέβαια δημιουργούσε κι ένα πρόβλημα με τους ήθοποιους, γιατί έπρεπε να βρω ήθοποιους που να μπορούσαν να μιλάνε έτσι, για να μη φτάσω στο ψεύτικο κι επιτηδευμένο. Έτσι πήρα ήθοποιους από τα μπουλούκια της Θεσσαλονίκης και ήθοποιους με βάση την καταγωγή τους. Τρεις από τους βασικούς ήθοποιους κατάγονται από καπνοχώρια.

Ένα πρόβλημα που αφορά την αισθητική της ταινίας είναι ο τρόπος που καθάρεται και οι άλλες πλάνων. Στην ταινία δεν χρησιμοποιούνται καθόλου γκρό και τα κοντινά πλάνα είναι ελάχιστα, πουθενά δεν απομονώνεις ένα πρόσωπο μέσα στο κάδρο. Έτσι πολλές φορές όταν σε ένα πλάνο έχει κάποιους ανθρώπους να μιλάνε έχοντας διαλέξει μια ορισμένη θέση της μηχανής, αλλάζεις πλάνο αλλάζοντας ελαφρά τη θέση της μηχανής, είτε διαλέγεις μια άλλη γωνία έχοντας όλους πάλι μέσα στο πλάνο, ενώ ούτε απομονώνεις ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ούτε πηγαίνεις πιο κοντά ή πιο μακριά στα πρόσωπα. Αυτό γίνεται σχεδόν σε όλα τα εσωτερικά και ακόμα στα πλάνα που έχεις στα χωράφια. Έτσι, καμιά φορά, έχεις την αίσθηση ότι αυτές οι άλλες πλάνων ή ο τρόπος που καθάρεται, δε βγαίνει από κάποια συγκεκριμένη αναγκαιότητα της ίδιας της λειτουργίας της ταινίας.

Μ' αυτό που είπα ήθελα απλά να επισημάνω ότι η αλλαγή ενός πλάνου δεν δείχνει πάντα και την αναγκαιότητα αυτής της αλλαγής. Ποιά ήταν, ως πούμε, η αισθητική του ντεκουπάς σου.

Πώς αντιμετώπισες τη χρήση της μουσικής στην ταινία;

Δεν συμφωνώ μ' αυτό και νομίζω ότι δεν είναι απόλυτο. Άπ' τη μια μεριά, υπήρχε μια πρακτική αναγκαιότητα που με οδήγησε στην αλλαγή αυτών των γωνιών. Μη ξεχνάτε πως είχα να κάνω με ανθρώπους που έρχονταν για πρώτη φορά σε επαφή με τον κινηματογράφο και δεν μπορούσαν να αποστηθίσουν ένα ολόκληρο κείμενο. Κι ακόμα πολλοί απ' αυτούς δεν ξέρανε γραμμάτια και τους διαβάζαμε το κείμενο για να το μάθουν. Μερικές παύσεις και γωνίες υποδείχθηκαν ακριβώς από μια τέτοια πρακτική. Από την άλλη μεριά, δεν ήθελα να χρησιμοποιήσω το πλάνο, σαν πλάνο κύτταρο, καθώς και να απομονώσω ψυχολογικά τα πρόσωπα. Αυτό βέβαια έχει σχέση και με τους χώρους γυρίσματος. Στο καφενείο π.χ. δεν λειτουργεί σαν πρόσωπο, αλλά μέσα στο σύνολο. Έτσι λοιπόν κάποιες γωνίες ήταν αποτέλεσμα καθαρά πρακτικών προβλημάτων και μαζί έκανα και τη σκέψη ότι αυτό κάποτε θα προβληθεί στον κόσμο που είναι συνηθισμένος σε μια δοσμένη κινηματογραφική γραφή. Εγώ προσπαθώ να ξεφύγω από αυτά τα πρότυπα αλλά δεν μπορώ να φτάσω σε μια άκραια προσωπική αισθητική.

Η αισθητική του ντεκουπάς μου ήταν βασικά να μην απομονώσω τα πρόσωπα, να αποφύγω όσο γίνεται το φοκλόρ και αν υπάρχουν άτυχες γωνίες οφείλεται σε πρακτικές δυσκολίες, βασικά ήθοποιών και χώρων.

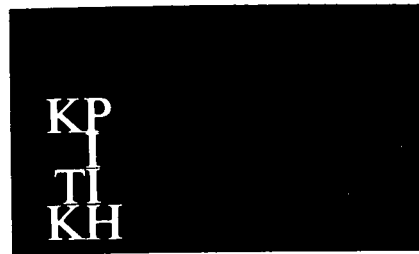
Δανείστηκα το μουσικό θέμα της ταινίας από τα τραγούδια του χωριού. Όλα τα μουσικά στοιχεία βγαίνουν από το χωριό εκτός από τη χρήση μιας γκάϊντας που όμως δεν αλλοιώνει το χαρακτήρα της μουσικής. Ήταν ένα πρόβλημα που μου τέθηκε από την αρχή αν θα χρησιμοποιήσω έντεχνη μουσική ή αν θ' αφήσω να βγει η μουσική από τον ίδιο το χώρο. Αυτό το πρόβλημα άλλωστε, αν θα επέμβω δηλαδή εγώ ή όχι, ήταν γενικό πρόβλημα της ταινίας όχι μόνο για τη μουσική αλλά και για την ιδεολογία και τη γλώσσα της ταινίας. Βασικά, διάλεγα πάντα τη δεύτερη λύση.



I. Από το πρώτο ντοκιμανταίρ του Τάσου Ψαρρά 40,38,22,57  
 II. Από το γύρισμα του Μελλελέ ('Ο σκηνοθέτης πίσω άριστερά)  
 III. Από το Θαύμα



I. 'Από την ταινία 'Αθήνα του 'Αντώνη Ρίζου 'Αλευρά  
 II. 'Από την ταινία 'Ο παππούς μου του Νίκου του Θανάση Νέτα  
 III. 'Από την ταινία 'Η αφήγηση της 'Αντιγόνης



## Οι μικρού μήκους ταινίες στο 15ο φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου

● Βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους ντοκιμανταιρ άπενεμήθη στον παραγωγό και σκηνοθέτη Γ. Διζικιρίκη για την ταινία «'Ελληνες λαϊκοί ζωγράφοι». Χρηματικό έπαθλο 70.000 δρχ.

● Το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικρού μήκους με υπόθεση πρώτου έργου νέου σκηνοθέτη άπενεμήθη στον σκηνοθέτη Νικόλαο 'Αλευρά για την ταινία «'Ο παπούς μου». Χρηματικό έπαθλο 20.000 δρχ.

● Βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους με υπόθεση άπενεμήθη στον 'Αθανάσιο Νέτα σκηνοθέτη και παραγωγό της ταινίας «'Η αφήγηση της 'Αντιγόνης». Χρηματικό έπαθλο 70.000 δρχ.

● Το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικρού μήκους ντοκιμανταιρ πρώτου έργου νέου σκηνοθέτη δέν άπενεμήθη.

● Στην Μάγδα Νικολαΐδου - Ζερβού — Νίκο Ζερβό, παραγωγούς και σκηνοθέτες της ταινίας «'Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα στην σημερινή 'Ελλάδα». Χρηματικό έπαθλο 40.000 δραχμές.

### 'Ελληνες Λαϊκοί Ζωγράφοι του Γ. Διζικιρίκη

Μέσα στην (όχι και πολύ πλούσια) «φιλολογία» γύρω από τις ταινίες μικρού μήκους, υπάρχουν δύο κείμενα<sup>1</sup> που κατά τη γνώμη μας προσδιορίζουν ικανοποιητικά τα βασικά στοιχεία από τα όποια εξαρτάται ή παραγωγή αυτών των ταινιών στην 'Ελλάδα. Σ' αυτά τα κείμενα επισημαίνεται καθαρά ότι το υπάρχον σύστημα παραγωγής-διανομής-έκμετάλλευσης, με τον οικονομικό αποκλεισμό που επιβάλλει, καθορίζει και στο ιδεολογικο-αισθητικό επίπεδο την προβληματική των ταινιών μικρού μήκους, καθώς επίσης μεταθέτει το πρόβλημα της άνυπαρκτης άγοράς σ' έναν συναγωνισμό στα πλαίσια του φεστιβάλ για το βραβείο.

'Η φετεινή παρουσία των μικρού μήκους ταινιών στο 15ο φεστιβάλ ελληνικού Κινηματογράφου, σε σχέση με τις προηγούμενες χρονιές ήταν πενιχρή. Αυτό ωστόσο δέν σημαίνει ότι ή παραγωγή το 1973-74 περιοριζόταν σ' αυτές. Πολλές ταινίες δέν πήραν μέρος σ' αυτό γιατί κόπηκαν από την Προκριματική 'Επιτροπή (στα έπόμενα τεύχη μας θ' αναφερθούμε και σ' αυτές). 'Η οικονομική και πολιτική κρίση ωστόσο του περασμένου χρόνου φάνηκε να έπηρέασε σε αρκετά ψηλό βαθμό την παραγωγή τους, κι έτσι, αντίθετα από ό,τι συνέβη με τις μεγάλου μήκους ταινίες φέτος, και με τις μικρού μήκους τα χρόνια '72 και '73, ή φετεινή παραγωγή δέν στάθηκε κάτι σημαντικό γι' αυτόν τον παραμελημένο κι άπροστάτευτο τομέα του κινηματογράφου στον τόπο μας.

'Η ταινία του Γ. Διζικιρίκη 'Ελληνες Λαϊκοί Ζωγράφοι (δέν μπορεί κανείς παρά να άπορησει για το γεγονός ότι άπέσπασε το βραβείο μικρού μήκους ντοκιμανταιρ) είναι ένα χαρακτηριστικό σύμπτωμα της ιδεαλιστικής αντίληψης τόσο για την 'Ιστορία όσο και για την Τέχνη. 'Η ιδεαλιστική αντίληψη της 'Ιστορίας έπεμβαίνει βασικά με δυο τρόπους: πρώτον με το ότι ή ταινία «στήνει» το θέμα της στη βάση των κατηλετυκίων δρων «έθνικη

Digitized and archived issues of "Synchronos Kinimatografos 1969-1973" by http://dlab.phs.uoi.gr/janetplakis

ανάταση», «θρησκευτική έκσταση» κλπ., (έτσι, τὰ γεγονότα τοῦ 1821, τοῦ 1912-14 ἢ τοῦ 1940 «ἐρμηνεύονται» μέσα ἀπὸ τὰ γνωστὰ καλούπια τῆς επίσημης ἰδεολογίας ὅπως τὰ «ξέρουμε» ἀπὸ τὸ δημοτικὸ σχολεῖο). Δεύτερον, μὲ τὸ ὅτι ὁ κύριος ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς («λαϊκοί»), ποὺ ὑπάρχει καὶ στὸν τίτλο τῆς ταινίας, ἀποδίδεται χωρὶς καμιά παραπέρα διάκριση (ἢ ἔστω διευκρίνιση) στὸν Θεόφιλο καὶ στοὺς ἄγιογράφους, στοὺς ἐπώνυμους καὶ στοὺς ἀνώνυμους, στοὺς προγενέστερους καὶ τοὺς σύγχρονους: χρησιμοποιεῖται δηλαδὴ ὁ ὅρος *ἀνιστορικά*.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἰδεαλιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη ἐκδηλώνεται κι αὐτὴ μὲ δυὸ τρόπους: πρῶτον, στὸ πῶς στέκεται ἡ ταινία ἀπέναντι στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τὴν ὁποία ἐξηγεῖ ὅπως εἴπαμε σὰν ἀποτέλεσμα «θρησκευτικῆς ἔξαρσης» κλπ. Καὶ δεύτερον, στὸ πῶς δομεῖται ἡ ἴδια ἡ ταινία, ἢ ὁποία ἀντὶ νὰ διερευνήσει ἢ νὰ ἀναπτύξει τὸ θέμα τῆς περιορίζεται στὸ νὰ τὸ ἐκθέσει, προϋποθέτοντας βέβαια ὅτι τὸ «κατέχει» καὶ ὅτι ὁ ρόλος τῆς εἶναι νὰ τὸ «μεταδόσει» στὸν θεατὴ. Ἀναπαράγεται ἐδῶ ἡ γνωστὴ σὲ ὅλους μας σχέση ἀνάμεσα στὴν «ἔδρα» καὶ τὸν «μαθητὴ», ὅπου ἡ «ἔδρα» ὄχι μόνον δὲν παράγει γνώση ἀλλὰ καὶ ἐμποδίζει τὴν παραγωγή γνώσης μὲ τὸ νὰ ἐκμεταλλεῖται κατηλυτικὰ διάφορα παράπλευρα πεδία ποὺ θεωροῦνται ἂν ὄχι ταμποῦ τουλάχιστον σὰν δεδομένα ὡς πρὸς τὸ συγκεκριμένο κάθε φορὰ θέμα. (Ἡ ταινία, συγκεκριμένα, κατηλυεῖται ἀκριβῶς τὴν ἑλληνικὴ ἱστορία γιὰ νὰ «πλασάρει» τὴν δικιά τῆς ἀνιστορικότητα).

Τελικὰ ἔχουμε μιὰ αὐθαίρετη καὶ ἀσυνάρτητη κατασκευὴ ποὺ ἀναμγνύει ἐτερόκλητα στοιχεῖα (ζωγραφικούς πίνακες, βιογραφικὰ δεδομένα, ἱστορικὰ δεδομένα, καρτποσταλικὲς εἰκόνες ἀπὸ τὴν σημερινὴ «γραφικὴ» ὑπαιθρο, ἀκόμα καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ ντοκυμανταίρ), στοιχεῖα ποὺ δὲν συντίθενται σὲ ἐνιαῖο σύνολο, σὲ κανένα ἐπίπεδο. Οὐσιαστικὰ τὸ θέμα ποὺ ὑποδηλώνει ὁ τίτλος «παρακάμπτεται», ἡ ταινία μιλάει μόνον «γύρω» ἀπ' αὐτό, «μ' ἀφορμὴ» αὐτό, ἀλλὰ ποτὲ γιὰ αὐτό.

Ὁ Ν. Ἀλευρᾶς μὲ τὸ φιλμ «*Ὁ Παπούς μου*» θῆλῃσε νὰ κάνει μιὰ μελέτη πάνω στὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ κινηματογραφούμενο ἀντικείμενο καὶ τὴν κινηματογράφισή του. Δηλώνει ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι δὲν τὸν ἐνδιαφέρει τί θὰ εἰπωθεῖ, παρὰ μόνον νὰ παρουσιάσει τὸ ἀντικείμενό του (ὁ παπούς ποὺ ἀφηγεῖται) στὴ φυσικὴ του διάρκεια. Δηλώνει ἐπίσης καὶ κάθε ἀλλαγὴ μπομπίνας φιλμ. Ἡ φωνὴ ὁμως τοῦ σκηνοθέτη (ἐκτὸς πλάνου) ποὺ κατευθύνει, ἀνατρέπει, ἢ ἀπαιτεῖ ἀπ' τὸν ἀφηγητὴ-ἀντικείμενο νὰ προσαρμόσει τὴν ἀφήγησή του σὲ ὁρισμένα πλαίσια, ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἐπέμβαση τοῦ σκηνοθέτη, καὶ αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν «μυθοποίηση» τοῦ ἀντικείμενου ποὺ γίνεται στὸ τέλος, (ὅταν τὸ πείραμα θεωρεῖται ὅτι ἔχει τελειώσει, μᾶς δίνεται μιὰ σειρὰ φωτογραφιῶν ποὺ ἀποτελοῦν ἀναδρομὴ στὴν προηγούμενη ζωὴ τοῦ παποῦ), κάνουν τὴν ταινία νὰ λειτουργεῖ (ἀνεξάρτητα ἀπ' τὶς προθέσεις τῆς) «παραδοσιακὰ» γιὰ τὸν θεατὴ.

Τάκης Παπαγιαννίδης

### Ἡ ἀφήγηση τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Θανάση Νέτα

Ἡ ἀφήγηση τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Θανάση Νέτα βασίζεται σὲ τὶς ἀναμνήσεις τῆς γαργιάς τοῦ σκηνοθέτη σχετικὰ μὲ τὶς περιπέτειες καὶ μετακινήσεις τῆς οἰκογενείας τῆς ἀπὸ τὴ Ρωσία μέχρι τὸν Πειραιά, μέσα στὰ χρόνια 1910-1924, περίπου. Ὁ Νέτας ἀκολουθεῖ γιὰ τὴ κατασκευὴ τῆς ταινίας τοῦ τὸ παράδειγμα τοῦ Παπαστάθη στὰ *Γράμματα ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ*: χρησιμοποιεῖ τὴν τεχνικὴ τοῦ κολάζ μὲ μέσο τὴ τρυκέζα. Φωτογραφικὸ ὑλικὸ καὶ στοιχεῖα ζωγραφικῆς-κινηματογράφου συνθέτουν τὸ ὁπτικὸ μέρος τοῦ φιλμ, ἐνῶ στὴν ἠχητικὴ μὲντάντα ἐναλλάσσονται ἀφηγήσεις προσώπων καὶ ἀποσπάσματα λαϊκῆς - τοπικῆς - αὐθεντικῆς μουσικῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα δικαιώνει τὶς ἐπιφυλάξεις ποὺ δημιουργεῖ πάντα ἡ ἐπιμονὴ τῆς χρήσης καὶ τῆς δικαίωσης ταυτόχρονα τῆς τεχνικῆς σὰν τέχνης.

Ἡ τρυκέζα, ὄργανο κατασκευῆς περιπλόκων ἢ μὴ συνδυασμῶν, γίνεται καὶ στὴν Ἀφήγηση τῆς Ἀντιγόνης γιὰ ἄλλη μία φορὰ ἀπὸ μέσο σκοπός, καθὼς ἡ ἴδια ἡ χρῆση τῆς καθορίζει τὸ ντεκουπάξ τῆς ἀφήγησης καὶ τὰ πλάνα τῆς εἰκόνας. Ἡ τεχνικὴ ἔτσι, μὲ τὴ χρῆση-παρουσία τῆς, ἐνισχύει καὶ καταστρέφει τὴν ἴδια στιγμή τὸ κείμενο. Ὁ θεατὴς φορτίζεται πιεστικὰ μὲ τὴ «συγκίνηση» τῆς παλιᾶς φωτογραφίας, ὅπου πάνω τῆς ὁ ἀφηγητῆς-σκηνοθέτης-τεχνικὸς τῆς τρυκέζας κινεῖ μὲ ὅλους τοὺς δυνατοὺς τρόπους τὸ φακὸ του, προσπαθώντας λαμβασμένα νὰ ζωντανέψει ἕνα ὑλικὸ ποὺ ὅλη του ἡ ἀξία στηρίζεται στὸ ὅτι ἀκριβῶς εἶναι «νεκρό». Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐξαντλοῦνται ἐξ ἀρχῆς τὰ περιθώρια ὅπου ἡ συγκεκριμένη τεχνικὴ θὰ μπορούσε νὰ ἐκφρασεῖ σὰν τέχνη καὶ νὰ ὀδηγήσει τὴν ἀφήγηση τῆς ταινίας στὴν ἀναγκαῖα κριτικὴ στάση ἀπέναντι στὴν ἴδια τῆς τὴν ὑπαρξή. Ἀντίθετα, τὸ ἔργο ἀποκτᾶ, σ' ὅλη του τὴ διάρκεια, ἕνα καθορισμένο στυλ, ποὺ τελικὰ πετυχαίνει μόνον νὰ προβληματίσει τὸν κάθε θεατὴ, πῶς δὲν σκέφτηκε κι αὐτὸς νὰ καταγράψει τὴν ἀφήγηση τῆς δικιάς του γαργιάς-Ἀντιγόνης.

Τῶνης Λυκουρέσης

### Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα τοῦ Ἀντώνη Ζεοβοῦ

Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα, τιλοφορεῖται ἡ ταινία ποὺ παρουσίασε ὁ Ἀντώνης Ζεοβός. Τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς ἔρευνας δίνεται σὲ ὑπότιτλο, καὶ εἶναι ἡ θέση τῆς γυναίκας μέσα στὴν παραγωγή καὶ, γενικότερα, μέσα στὴν ἑλληνικὴ ἀστικὴ κοινωνία. Θέμα ὅπωςδήποτε πολὺ μεγάλο ποὺ δὲν θὰ εἶχε κανένας τὴν ἀπαίτηση νὰ ἐξαντλεῖται σὲ μιὰ ταινία μικροῦ (καὶ γιὰ τὴν ἀκρίβεια, μεσαίου) μήκους. Ἔτσι ἀπ' τὴν ἀρχὴ οἱ ἀπαιτήσεις μας περιορίζονται σ' αὐτὸ ποὺ δηλώνει ὁ τίτλος, καὶ ἐκεῖ στρέφεται καὶ ἡ κριτικὴ μας.

Ἡ κοινωνιολογία διαλέγεται σὰν ἐργαλεῖο γιὰ μιὰ ἔρευνα καὶ ἐπιχειρεῖται ἢ χρησιμοποίησέ τῆς σὰν νὰ εἶναι δεδομένη ἢ ἐπάρκειά τῆς καὶ ἡ δυνάμει ἀποτελεσματικότητά τῆς. Καὶ φαίνεται νὰ ἀγνοεῖ ὅτι ἡ κοινωνιολογία (τουλάχιστον αὐτὴ ἡ ἐπίσημη, ἀκαδημαϊκὴ κοινωνιολογία ποὺ «κυκλοφορεῖ» στὸ φιλμ) δὲν εἶναι καμιά οὐδέτερη ἐπιστῆμη (ἂν ὑπάρχουν «οὐδέτερες» ἐπιστῆμες...), ἀλλὰ ὄργανο τῆς κυρίαρχης τάξης ταγμένο στὴν ἐξυπηρέτηση τῶν συμφερόντων τῆς καὶ στὴν διασφάλιση τῆς κυριαρχίας τῆς. Ἔτσι κάθε προσπάθεια νὰ χρησιμοποιη-

θει αυτό το όργανο για ένα σκοπό αντίθετο με τα συμφέροντα αυτής της τάξης, είναι καταδικασμένη να οδηγηθεί σε άδιέξοδο. Δεν είναι λοιπόν παράξενο που κι αυτή έδω ή «άπόπειρα», όχι μόνο δεν προωθεί καθόλου το αντικείμενο της έρευνάς της, αλλά και αλλάζει τελικά αντικείμενο: γίνεται «άπόπειρα για καταξίωση της κοινωνιολογικής μεθόδου». Καταξίωση, που γίνεται στη συνείδηση του θεατή (:μιάς μερίδας τουλάχιστο των θεατών) μέσα από το ψέμα που, άθελά της ίσως, πλασάρει ή ταινία, ότι δηλαδή τα όρια που διαπιστώνει ο θεατής είναι όρια δυνατοτήτων της συγκεκριμένης ταινίας και όχι όρια της χρησιμοποιούμενης μεθόδου. Αυτό, έξ' άλλου, υποβάλλεται ήδη από τον βαρύγδουπα «σεμνό» τίτλο της ταινίας, που δηλώνει επιφυλάξεις μόνο για την ταινία προϋποθέτοντας συγχρόνως ένα, υπεράνω κριτικής ή άμφισβήτησης, κύρος της κοινωνιολογίας.

Τ.Π.

Στο 'Αθήναι, του 'Αντώνη Ρίκου, το κυρίως θέμα μοιάζει να είναι ο χρόνος υλοποιημένος σε θέματα που βρίσκονται στο χώρο και που ο φακός διαλέγει να έχουν τη σφραγίδα από το πέραςμά του αντιπαραθέτοντάς τα σε άλλα όπου φαίνεται η διάθεση επικάλυψης της φθοράς και των αλλοιώσεων που έχει προκαλέσει. Πρόσωπα μ' έντονη τη διάθεση της απόκρυψής του, ανθρώπινα μέλη με καλυμμένα από κοσμήματα τα ίχνη της ροής του, κυκλοφορούν στη βιτρίνα της πόλης και αντιπαρατίθενται σ' εκείνα που φέρουν άκάλυπτα τα σημάδια του χρόνου και που τα συναντά κανείς σε χώρους άπωθημένους απ' αυτήν (π.χ. λαχαναγορά). Οί στολές πάνω σ' ανθρώπινα σώματα και πάνω στις κοιλίες των καταστημάτων τονίζουν μαζί με άλλες αναφορές το παιχνίδι του είναι και του φαίνεσθαι. Τα καινούργια κτίρια προβάλλονται ενώ (σωστά) ο φακός μπαίνει «στα κλεφτά» από την τρύπα μιάς φθαρμένης άθηναϊκής αυλόπορτας για ν' αντιμετωπίσει τη σεκάνς των παλιών σπιτιών. "Ένα κομμάτι νάυλον προστατεύει το εικόνημα που προσκυνούν οί πιστοί προσπαθώντας έτσι να επιβραδύνει το ρυθμό φθοράς του, υπογραμμίζοντας μ' αυτό τον τρόπο την ύλη του και τους νόμους που τη διέπουν. Αντίσταση στο χρόνο και στο γεγονός σε σχέση με μιά κοινωνικοπολιτική άναφορά είναι και ή διαφορετικής ύφης μουσική που θέλει ο δημιουργός της ταινίας ν' ακούγεται τη στιγμή που παρελαύνει μιά στρατιωτική μπάντα. Αυτή ή επέμβαση στο ήχητικό μέρος σε συνδυασμό με άλλες άνάλογες, με την έπιλογή των θεμάτων (οί νέοι έμφανίζονται έλάχιστα στη ταινία τόσο όσο χρειάζεται για να καταγραφεί ή αντίθεση), και με πλάνα που ή διάρκειά τους άναιρεί το όπτικό θέμα άνάγοντάς το στη ρίζα του έρεθισμού και της προσωπικής αίσθησης του δημιουργού, κάνει την ταινία να προσεγγίζει περισσότερο τα όρια της υποκειμενικής όπτικής και ψυχογραφίας του κατασκευαστή της παρά εκείνα του ντοκυμανταίρ, (όπου το περιεχόμενο και το φαινόμενο ταυτίζονται), χωρίς όμως και να άναιρείται ή αυθεντικότητας των σκηνών (λήψεων). 'Απ' αυτή την άποψη ή ταινία συγγενεύει σαν είδος παρόλες τις διαφορές μορφής και φόρμας με την 'Ολυμπία, ταξιδιωτικό του Λυκουρέση. Στο όλο έπιχειρήμα μπορεί να προστεθεί ή ποιητική κωμικότητα, (άνάλογη εκείνης του Τατί: όπου

'Αθήναι του 'Αντώνη Ρίκου

το φαινόμενο μοιάζει να παρουσιάζεται και να λειτουργεί αυτό καθαυτό άπογυμνωμένο από την άναγκαιότητα και το σκοπό που το παράγει), που βγαίνει από τον τρόπο άντιμετώπισης της σκηνής της άνάδυσης και κατάδυσης των ανθρώπων στις κυλιόμενες σκάλες, (που δεν φαίνονται), άνάμεσα στο άδιάφορο πλήθος. Η στάση του δημιουργού δε άπέναντι στο ύλικό του, πέραν της άναγωγής που προαναφέρθηκε, δηλώνεται στο ότι ο ξεναγός της ταινίας είναι ένας ξένος και στην άπομυθοποιητική (μέσα από τη γελοιοποίηση της μυθοποιητικής προσπάθειάς της) ξενάγηση στην πόλη, στο πρώτο μέρος του φίλμ.

Συμπερασματικά, παραβλέποντας μιά κάποια υποχώρηση του δημιουργού άπέναντι στο ύλικό του με άποτελεσμα ένα μικρό πλατυασμό και μιά κάποια άτολμία στη δομή, ή ταινία είναι από τις άξιολογότερες και ίσως ή άξιολογότερη του φετινού φεστιβάλ.

Πάνος Παπαδόπουλος

Τρεις από τις ταινίες του 15ου φεστιβάλ (ή Πασαρέλα του Λ. Μπίγκα, το Μή του Ν. Σιλέλη και το Παρασκευή ώρα 9 του Γ. Πανουσόπουλου) έχουν σαν κοινό χαρακτηριστικό την υπέρβαση της ρεαλιστικής τους βάσης και την άδυναμία να βρουν τους κατάλληλους ιδεολογικούς όρους που θα μπορούσαν να έκμεταλλευτούν την υπέρβαση και να την προσανατολίσουν. Έτσι ή δόμηση και των τριών αυτών ταινιών παραμένει ούδετέρα «ύπερ-ρεαλιστική», «συμβολιστική» ή «φαντασματική» χωρίς να άποκτά καμιά έσωτερική δυναμική. Άλλο κοινό τους χαρακτηριστικό, θεματικό αυτή τη φορά, είναι ή ύπαρξη ενός χώρου «μη-άρεστού» («έχθρικού»), ως προς τον όποιο ή κάθε μιά απ' αυτές τις ταινίες «προτείνει» την δικιά της τοποθέτηση. Στην Πασαρέλα προτείνεται σαν μέσο λύτρωσης ένας Μεσσίας που ξαναγεννιέται από άλλεπάλληλους θανάτους, μιά αντίληψη πέρα για πέρα μυστικιστική. Το Μή αντιπαραβάλλει στον «έχθρικό χώρο» (που έκφράζεται με την κυριαρχία μιάς έπιολτικής υπεραστυνομίας), το ψυχολογικό έπίπεδο (παράκρουση, νύρωση) που οδηγεί τον ήρωα στη λύτρωση (φυγή). Τέλος στο Παρασκευή ώρα 9 το «άλλο» που αντιπαρατίθεται στο «μη-άρεστό» είναι ή «άλλη πλευρά» του ίδιου του «μη-άρεστού»: το ίδιο σύμβολο (το φύλλο της κληματαριάς) έκφράζει ταυτόχρονα το «καλό» και το «κακό», το «ήμερο» και το «άγριο», το «πράσινο» και το «κόκκινο».

Στη ταινία Ένας κάποιος Σίσυφος του Α. Γαλανάκη, διαπιστώνουμε μιά άδυναμία έντοπισμού του αντικείμενου που έπιχειρεί να καταγράψει έπιστρατεύοντας ένα μελοδραματικό νατουραλισμό.

Το SMILE του Γ. Σιφριανού έχει την βασική άδυναμία όλων σχεδόν των έλληνικών καρτούνς: δεν καταφέρνει να ξεπεράσει το αρχικό εύρημα πάνω στο όποιο υποτάσσεται ή υπόλοιπη αφήγηση.

Το Έυπνημα της Άνοιξης του Γιάννη Γρίβα, είναι τυπικό δείγμα της παρεξήγησης γύρω απ' την «νατουραλιστική άπεικόνιση», ή όποια σπάνια υπερβαίνεται, κι αυτό μόνο χάρη σε μιά εύκολη έκστατικότητα άπέναντι στα «θαύματα της φύσεως».

Τ.Π.

Τὴν τελευταία μέρα τοῦ φεστιβάλ, καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων, παίχτηκαν δεκατρεῖς μικροῦ μήκους ταινίες, πού ὄλες τους εἶχαν γυριστεῖ στὴ διάρκεια τῆς δικτατορίας, καὶ εἴτε εἶχαν ἀπορριφτεῖ ἀπὸ τὶς λογοκριτικὲς ἐπιτροπὲς τῶν χουντικῶν ὑπουργείων, εἴτε εἶχαν γυριστεῖ στὸ ἐξωτερικὸ χωρὶς καμμιά δυνατότητα νὰ προβληθοῦν στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἐκδήλωση αὐτὴ ὑποτίθεται πὼς ἐπεδίωκε νὰ καλύψει τὸ κενὸ πού εἶχε παρουσιαστεῖ στὴν κανονικὴ ἐμφάνιση τῶν μικροῦ μήκους ταινιῶν στὰ φεστιβάλ λόγω τῶν ἀπαγορεύσεων. Καὶ λέμε «ὑποτίθεται» γιατί τελικὰ ἔτσι ὅπως προβλήθηκαν αὐτὲς οἱ ταινίες, τὸ μόνο ἀποτέλεσμα πού εἶχαν ἦταν νὰ ἐφησυχάσει ἡ συνείδηση τοῦ 15ου (καὶ λεγόμενου 1ου «μεταπελευθερωτικοῦ» ἀπὸ πολλοῦς) φεστιβάλ. Κι ἐξηγούμαστε: τὸ φεστιβάλ ἔκανε ἀπρόθυμα δεκτὸ τὸ αἶτημα νὰ συμμετάσχουν τῆ φετινῆ χρονιά στὸ πρόγραμμα του· ἀλλὰ πῶς; Δὲν τοὺς ἔδωσε τὸ δικαίωμα νὰ παίξουν ἐντὸς συναγωνισμοῦ (μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι ὁ κανονισμὸς ὀρίζει σὰν συναγωνίσιμες μόνο τὶς ταινίες πού γυρίζονται ἕνα χρόνο πρὶν ἀπὸ τὸ φεστιβάλ) καὶ δὲν ἀναθεώρησε τὶς ἀποφάσεις πού εἶχαν πάρει οἱ προκριματικὲς ἐπιτροπὲς (σὰν νὰ μὴν ἔμπαινε τὸ θέμα τῆς πολιτικῆς σκοπιμότητας καὶ σ' αὐτὲς, πού εἶχαν ἐπενδύσει μὲ δῆθεν καλλιτεχνικὰ κριτήρια τὴν πολιτικὴ λογοκρισία πού ἀσκοῦν). Ἔτσι φτάσαμε νὰ δοῦμε τὶς δεκατρεῖς αὐτὲς ταινίες χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἐνημέρωση: στάθηκε πολὺ δύσκολο νὰ μάθει κανεὶς ἀπὸ τὰ πρὶν τοὺς τίτλους τῶν ταινιῶν, καὶ πρακτικὰ ἀδύνατο νὰ πληροφορηθεῖ κάτι παραπάνω γιὰ τοὺς σκηνοθέτες, τὸ χρόνο τοῦ γυρίσματος, τὸ θέμα, τὸ λόγο τῆς ἀπαγόρευσής τους κ.λ.π. Ἐπειτα, οἱ συνθήκες προβολῆς πού τοὺς ἐπεφύλαξαν τὶς ἐξαφάνισαν κυριολεκτικὰ: τὴν Κυριακὴ τὸ ἀπόγεμα, τὸ ἀπροετοίμαστο κοινὸ ὑποχρεώθηκε νὰ παρακολουθήσει μὰ μαραθῶνια προβολή, ἕνα πολὺωρο «θέαμα», φτιαγμένο ἀπὸ ἑτερόκλητα καὶ ἀραδιασμένα μὲ ἐντελῶς τυχαῖο τρόπο τὸ ἕνα πλάι στὸ ἄλλο στοιχεῖα. Τὸ φεστιβάλ τὶς ἔβγαλε κυριολεκτικὰ «ἐκτὸς συναγωνισμοῦ» αὐτὲς τὶς ταινίες. Καὶ μπορεῖ νὰ ἔχει ἡσυχὴ τὴ συνείδησή του: αὐτὲς τὶς «ταλαιπωρημένες» καὶ «ἀδικημένες» ταινίες τὶς «εἶδε»: Ἄλλο θέμα, ἂν τὸ κοινὸ, οὐσιαστικά, δὲν τὶς «εἶδε»...

Μιὰ γενικὴ διαπίστωση ἀπὸ τὴν ἀναδρομικὴ προβολὴ τῶν «κομμένων» ταινιῶν εἶναι ὅτι, συνολικά, τὸ ἐπίπεδόν τους ἦταν πολὺ ψηλότερο ἀπ' ὅσων συμμετείχαν ἐπίσημα στὸ πρόγραμμα τοῦ 15ου φεστιβάλ, καὶ ἴσως ψηλότερο, γενικά, ἀπὸ τὸ μέσο ἐπίπεδο τῶν ἐπίσημων συμμετοχῶν τὰ τελευταία χρόνια.

Κι ἐκεῖνο πού ἀποτελεῖ πραγματικὰ εὐχάριστη ἐκπληξη εἶναι ὅτι, ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ταινίες, ἀρκετὲς ἦταν ἐκείνες πού εἶχαν αὐτοσυνείδηση (εἶχαν ἐπίγνωση δηλαδή πὼς εἶναι μικροῦ μήκους ταινίες), καὶ μ' αὐτὸ σὰν γνώμονα ἀντιμετώπιζαν τὸ θέμα τους (ἢ προσπαθοῦσαν νὰ τὸ ἐντοπίσουν) καὶ καθόριζαν τὴ μορφή τους (ἢ τουλάχιστον προσπαθοῦσαν νὰ τὴν διερευνήσουν).

Τὸ παραπάνω γενικὸ συμπέρασμα γίνεται σίγουρα πιὸ κατανοητὸ ἂν δοῦμε συγκριτικὰ τὶς διάφορες ταινίες. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο διαπιστώνουμε ὅτι τὸ πιὸ ὀλοκληρωμένο ἀποτέλεσμα συμβαδίζει μὲ τὴν ἐπίτευξη μιᾶς ἰσορροπίας ἀνάμεσα σ' ἕνα θέμα συγκεκριμένο, «αὐτοπεριοριζόμε-

# 13

## μικροῦ μήκους ταινίες

## ἐκτὸς συναγωνισμοῦ

νο» (στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης), καὶ σὲ μιὰ μορφικὴ κατασκευὴ πού, ἀπ' τὴ μιὰ, «σέβεται» τὴν αὐτονομία τοῦ συγκεκριμένου θέματος, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη, τὰ ὅρια τῆς χρονικῆς διάρκειας τῆς ταινίας. Αὐτὸ συμβαίνει μὲ τὴν ταινία *Οἱ Δράκοι* τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου, καθὼς καὶ μὲ τὸ *Πακέτο* τοῦ Θανάση Ρακιντζῆ. Ἐκεῖ, ὅμως, πού οἱ δύο ταινίες διαφέρουν εἶναι στὴ σχέση τους μὲ τὴν πραγματικότητα, καὶ συγκεκριμένα στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο «παράγονται» τὰ θέματά τους ἀπ' αὐτὴν τὴν πραγματικότητα καὶ ἀπ' τὸν τρόπο πού ἐπιστρέφουν σ' αὐτὴν. Ὁ «μῦθος» τοῦ Ἀριστόπουλου προκύπτει ἀπὸ τὴν γενικὴ θεώρηση μιᾶς πραγματικότητας, καὶ ἐπιστρέφει σ' αὐτὴν σὰν σφαιρικὴ συνείδησή της.

Ὁ Ρακιντζῆς ἐπιλέγει μιὰ συγκεκριμένη κατάσταση τὴν ὁποία ἀπομονώνει ἀπὸ τὸν περίγυρό της καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ τὴν μεταδώσει σὰν συνολικὴ «πληροφορία», μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασία πού μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι διαδικασίᾳ μεγέθυνσης. Συγκεκριμένα ἡ ταινία καταγράφει τὸν νεκρὸ χρόνο, ὅταν ὁ ἥρωας περιμένει τὸ τηλεφώνημα πού θὰ ἀποτελέσει τὸ «σήμα» γι' αὐτὸν γιὰ νὰ περάσει στὴ «δράση» (μεταφορὰ ἐνὸς πακέτου μὲ παράνομο ἐντύπο ὕλικό). Πρὶν ἀπὸ τὸ τηλεφώνημα ὁ ἥρωας καὶ ἡ κοπέλα πού εἶναι μαζί του στὸ δωμάτιο, κάνουν ἀδιάφορες, νωθρὲς κινήσεις, ἀνταλλάσσουν ἀδιάφορες κουβέντες... Δὲν ὑπάρχουν παρὰ μόνο σὲ σχέση μ' αὐτὸ πού θὰ γίνεῖ, μὲ αὐτὸ πού θὰ κάνουν. Ἀμέσως μετὰ τὸ τηλεφώνημα καὶ οἱ δύο τους ὑπάρχουν, τώρα καὶ ἐδῶ: κάνουν ἔρωτα, ὁ ἥρωας ντύνεται βιαστικά, βγαίνει... Τὸ γενικότερο ἱστορικὸ πλαίσιο, μέσα στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται τὸ ἐπεισόδιο πού καταγράφει ἡ ταινία, δίνεται διακριτικὰ καὶ ἀσχολίαστα (ὑπαινικτικὰ θὰ λέγαμε). Ἔτσι ἡ ταινία μπορεῖ νὰ λειτουργήσει μόνο ἀπέναντι σ' ἕνα κοινὸ τὸ ὁποῖο ἔχει βιώματα τέτοια πού νὰ ἀντιστοιχοῦν στὰ σημαίνοντα τῶν διάφορων σημαίνοντων στοιχείων τῆς ταινίας (τὸ πακέτο, τὸ τηλεφώνημα, τὸ ραδιόφωνο κ.λ.π.). Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ ταινία τοῦ Ρακιντζῆ, ἂν καὶ σχεδὸν ἄρτια καθ'αυτὴ, πέφτει στὴν παγίδα τῆς ἀντίληψης ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του ἀνανάκληση μιᾶς πραγματικότητας. Τελικὰ τὸ «Πακέτο», ἐπιτυχῆς ἐνδοσκοπικὴ ἐνὸς μέρους μιᾶς πραγματικότητας, ἔχει τὸ μειονέκτημα ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιστρέψει καὶ νὰ λειτουργήσει αὐτοδύναμα μέσα στὴν πραγματικότητα: δὲν μπορεῖ νὰ παραγάγει κανενὸς εἶδους συνείδηση.

Τὴν παραγωγή συνείδησης μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀναγωγῆς ἐνὸς «μικροῦ» θέματος σ' ἕνα ἄλλο «μεγάλον» ἐπιδιώκει ἡ ταινία τοῦ Ἀλέξη Δάρρα τὸ *Λατομεῖο*, χωρὶς νὰ μποροῦμε τελικὰ νὰ ποῦμε ὅτι τὸ πετυχαίνει. Τὸ συγκεκριμένο ἐργατικὸ ἀτύχημα δὲν «προκύπτει» ἀπὸ τὴν περιγραφή τῶν συνθηκῶν δουλειᾶς στὸ λατομεῖο, ὅπως ἐπιχειρεῖ νὰ κάνει ἡ ταινία, καὶ ἔτσι ὅλη ἡ κατασκευὴ μένει μετέωρη σὰν ἀσχολίαστη εἶδηση στὰ «ψιλὰ» τῶν ἐφημερίδων, πού ὁ καθένας τοποθετεῖ καὶ ἐρμηνεύει σύμφωνα μὲ τὴ συνείδηση καὶ τὴ γνώση πού εἶχε πρὶν τὴν διαβάσει.

Ἄν γιὰ τὸ *Λατομεῖο* μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι μιὰ ταινία μὲ «μῦθο», πού ὅμως ὁ τρόπος πού προσεγγίζει τὸ ἀντικείμενό της δίνει τὴν ἐντύπωση ντοκυμανταίρ, κάτι ἀνάλογο συμβαίνει (ἀβίαστα αὐτὴ τὴ φορὰ) μὲ τὴν ταινία τῆς Φρίντας Λιάππα *Μετὰ Σαράντα Μέρη*, πού ἐπιχειρεῖ



Ἀπὸ τὸ Πακέτο τοῦ Θανάση Ρακιντζῆ



νά περιγράψει την αίσθηση μοναξιάς ενός φαντάρου στην πρώτη του έξοδο από το στρατόπεδο. Θέλοντας ν' αποφύγει τον «ψυχολογισμό», προσπαθεί νά παραγάγει την αίσθηση αυτή της μοναξιάς μέσα από τη σχέση του «ήρωα» με το «περιβάλλον», τον άπρόσωπο χώρο της (ξένης γι' αυτόν) πόλης. Έτσι όμως το «συγκεκριμένο» θέμα που θέλει νά προβάλλει ή ταινία συμπλέκεται με — και συχνά υποσκελίζεται από — ένα άλλο θέμα που ξεπροβάλλει μέσα από την κατασκευή της: την περιγραφή μιάς όψης της Αθήνας συνθεμένης από διάφορους «άπρόσωπους» χώρους της (γήπεδο, στέκια περαστικών, πορνεία, κ.λ.π.). Μέσα σ' αυτό το δεύτερο θέμα, ή παρουσία του φαντάρου λειτουργεί σαν καταλύτης και μόνο, χωρίς αυτό νά γίνεται συνείδηση της ταινίας. Και τελικά ή ταινία συνθλίβεται ανάμεσα στη δέσμευση που της επιβάλλει ένας από τα πριν επιλεγμένος «μύθος», και στην αδυναμία της νά ελέγξει τη λειτουργία των «ρεαλιστικών» στοιχείων που εισχωρούν στην ταινία, εξαιτίας του ίδιου του τρόπου με τον οποίο έχει γίνει ή κινηματογράφηση της. Κι έτσι το «συγκεκριμένο» θέμα δέν έντοπίζεται μέσα απ' την ταινία παρά μόνο δηλώνεται από το πρώτο και το τελευταίο πλάνο της.

Θέμα δέν καταφέρνουμε νά έντοπίσουμε και στην ταινία - πρωτόλειο του Μάνου Εύστρατιάδη *Έν Μυτιλήνη*. Η συγκεκριμένη πόλη, που δίνει το ύλικό (των εικόνων τουλάχιστον) της ταινίας, εξαφανίζεται μέσα από την αποδιάρθρωση που επιφέρουν οι στυλιστικές αναζητήσεις του σκηνοθέτη στην τεχνική σύνθεση που επιχειρεί νά κάνει με βάση αυτό το ύλικό. Έτσι δέν πετυχαίνεται καμμιά αναγωγή σέ κάτι γενικότερο (ή επαρχιακή καθημερινότητα; ή σύνδεση παρόντος με το «ιστορικό» παρελθόν;...), που όπως φαίνεται ήταν μέσα στις προθέσεις της ταινίας, παίρνοντας υπόψη μας ότι ή πόλη αυτή αντιμετωπίζεται σέ μιά συγκεκριμένη στιγμή — τη μέρα μιάς εθνικής έπετειού· αν ή ήμερομηνία έπαιζε συνειδητά τó ρόλο καταλύτη θά μπορούσε νά «άποπροσωποποιήσει» τόν χώρο, παρέχοντάς του έτσι μιά γενικότερη ταυτότητα.

Πειραματική, «προσωπική» μάλιστα, θά λέγαμε, έρρευνα πάνω στη μορφή είναι ή ταινία του Νίκου Γραμματικόπουλου *Δοκίμο 3/4*. Με τó νά παίρνει ένα άπεριόριστο ύλικό για νά ψάξει μετά μέσα σ' αυτό νά βρει τόν έαυτό της, δηλ. νά συγκεκριμενοποιήσει τó θέμα της και τη μορφή της, ή ταινία καταδικάζεται νά μήν óδηγηθεί πουθενά. Ένώ, αντίθετα, ó Λάκης Κιολίδης με την ταινία του *Κουπεπέ*, έχοντας περιορίσει τó ύλικό του στην άμεση καθημερινή χειρονομία και κίνηση, καταφέρει τελικά νά συνθέσει μέσα απ' αυτό μιά ταινία - σχολίο, χωρίς πολλές φιλοδοξίες βέβαια, άλλ' óπωςδήποτε συμπαθητική.

Ένδιαφέρον σαν σύλληψη (κι ως ένα βαθμό και σαν πραγματώση) ήταν τó φίλμ των Χρήστου Τσάκου και Εύθ. Φιλιπλόγλου *Σύν Ένα Πλάν* Ένα, που όμως είχε τó βασικό μειονέκτημα ότι δέν κατάφερε νά δημιουργήσει κανάλια επικοινωνίας με τόν θεατή. Από την ταινία πάλι, του Σίμου Βαρσαμίδα *Καλημέρα Έρωτες* λείπει σχεδόν όλότελα ή αίσθηση της έλλειπτικότητας (τόσο στό περιεχόμενο του κάθε πλάνου, όσο και στή σύνθεση των έπεισοδίων), έτσι που τελικά παραμένει άνεξδοτολογική και δέν καταφέρει νά αναχθεί στό επίπεδο μιάς είρωνι-



Από τó Μετά 40 μέρες της Φρίντας Λιάπτα



Από τó Έν Μυτιλήνη του Μάνου Εύστρατιάδη



Από τó Κουπεπέ του Λάκη Κιολίδα

κο - τραγικής καταγγελίας που φαίνεται νά ήταν ή πρόθεσή της.

Τήν ταινία *Στήν Άκρη* του Γιώργου Καριπίδη δέν μπορούμε νά τη σχολιάσουμε γιατί ó (ελάχιστος είν' αλήθεια άλλ' άπαραίτητος για την κατανόησή της) λόγος της ήταν στα όλλανδικά (και βέβαια άμετάφραστος). Αυτό που είδαμε ήταν μιά σειρά από ένδιαφέροντα πλάνα δεμένα με μιά σωστή αίσθηση ρυθμού.

Άφήσαμε τελευταίες δύο ταινίες, βασικά πειραματικές, που πιστεύουμε ότι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ένδιαφέρον. Πρόκειται για τó *Δυό - τρία Πράγματα...* του Γιάννη Σμαραγδή, και τó *Στιγμιότυπα από μιά Έκδρομή* του Γιώργου Κόρρα. Η πρώτη, παρά τις φιλοδοξίες της, δέν καταφέρει νά ξεπεράσει τó επίπεδο της άσκησης πάνω σ' ένα στυλ, ενώ τó θέμα της περιορίζεται νά λειτουργεί σαν πρόφαση. Δέν παύει όμως νάχει ένδιαφέρον (ένδιαφέρον εργαστηριακό), κυρίως γιατί είναι μιά άπόλυτα συνειδητή κατασκευή. Η δεύτερη, *Στιγμιότυπα από μιά Έκδρομή*, φαίνεται νά ξεκινάει με λιγότερες φιλοδοξίες κι έχοντας επίγνωση του γεγονότος ότι είναι άσκηση. Και τελικά πετυχαίνει μιά σύνθεση που την καταξιώνει σαν αυτόδύναμο, ολοκληρωμένο έργο. Η διάρκειά της είναι χαρακτηριστική, αυτό που θά λέγαμε ταινία «μεσαιού» μήκους: ξεπέρασε τά όρια μιάς ταινίας μικρού μήκους από «έσωτερική» ανάγκη· δέν έπεκτάθη-κε ώστε νά γίνει μιά ταινία μεγάλου μήκους, γιατί δέν έμπαινε τέτοια άπαιτηση από τις δικές της ανάγκες: σταμάτησε στα όρια όπου βρήκε στόν έαυτό της. Και για τήν τελευταία ταινία παραθέτουμε στό τέλος του σημειώματος αυτού αναλυτική κριτική παρουσίαση, που εξέτάζει τόν ιδιαίτερο τρόπο λειτουργίας τους, και κατά συνέπεια τόν ιδιαίτερο τρόπο άνάγνωσης που άπαιτούν από τόν θεατή σαν πειραματικές άσκησης που είναι.

Δέν άναφερόμαστε καθόλου σ' αυτό τó σημείωμα στην ταινία του Κώστα Χρονόπουλου *Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών*. Κι αυτό σκόπιμα, γιατί ή ταινία (διάρκεια 45' περίπου) είναι μιά ιδιαίτερη περίπτωση. Έγινε στό έξωτερικό στή διάρκεια της δικτατορίας με σκοπό ν' άντισταθμίσει τη χουντική προπαγάνδα στίς συνειδήσεις των ευρωπαϊκών λαών και συγχρόνως νά κρατήσει άνεβασμένο τó ήθικό των Έλλήνων μεταναστών. Γι' αυτόν λοιπόν τó λόγο, καθώς και για τó λόγο ότι επιλέχτηκε για ν' αντιπροσωπεύσει τη χώρα μας στό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης, θ' άσχοληθούμε μαζί της ιδιαίτερα. Τό ίδιο θά κάνουμε και για την ταινία του Άριστόπουλου *Οί Δράκοι*, άφ' ενός γιατί κι αυτή μās άντιπροσώπευσε στό Διεθνές Φεστιβάλ μαζί με την ταινία του Χρονόπουλου, και άφ' έτέρου γιατί ήταν ή πιό ολοκληρωμένη δουλειά που είδαμε στόν τομέα των ταινιών μικρού μήκους τόσο στό Έλληνικό φεστιβάλ (έντός και έκτός συναγωνισμού) όσο και στό Διεθνές.

Υπενθυμίζουμε ότι τó Διεθνές Φεστιβάλ πλησίαζε ήδη πρós τó τέλος του όταν ή όργανωτική Έπιτροπή «άνακάλυψε» ότι οι δυό αυτές ταινίες δέν έχουν τó δικαίωμα νά διαγωνίζονται (και νά βραβεύονται), πράγμα που προκάλεσε την παραίτηση της Κριτικής Έπιτροπής του Διεθνούς Φεστιβάλ...

Μπάμπης Κολώνιας

Τὸ «Ἑλλάς Ἑλλήνων Χριστιανῶν» εἶναι ὀπωσδήποτε ἐνδιαφέρουσα ἂν καὶ ἄνιση ταινία, πού ἡ ἴδια ἡ δομὴ τῆς ἀποκαλύπτει τὸ σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο γυρίστηκε: νὰ καταγγεῖλει τὴν στρατιωτικὴ χούντα στοὺς ξένους μεταφράζοντας σὲ εἰκόνες τὸ σλόγκαν πού πλάσαρε ἡ δικτατορία σὰν «ἰδεολογική» τῆς βίας. Ἔτσι στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας (ἀποσπάσματα ἀπὸ μιὰ πανηγυρικὴ ἐκδήλωση στὸ στάδιο γιὰ τὴν ἡμέρα τῆς «Πολεμικῆς ἀρετῆς τῶν Ἑλλήνων») δίνεται — ἀσχολίαστα ἀπ' τὴ μεριὰ τῆς ταινίας — ἡ ἐκδοχὴ τῶν συνταγματαρχῶν γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ Ἱστορία. Στὸ τρίτο μέρος ἐπιχειρεῖται νὰ φτιαχτεῖ ἡ εἰκόνα τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς πραγματικότητας δίνοντας ὑπερβολικὰ μεγάλη ἔμφαση στὸν ρόλο τῆς ἐκκλησίας. Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ μέρη πού ἀναφέρονται στὸ (δικτατορικὸ) σήμερα, παρεμβάλλεται ὁ «λόγος» τῆς ταινίας πού μιλάει πιά σὲ «πρῶτο πρόσωπο»: ἀποκαλύπτει ἡ ἀλήθεια γιὰ τὴν πιὸ πρόσφατη ἱστορία τῆς Ἑλλάδας — ἀπὸ τὸ 1944 ὡς τὸ 1967. Αὐτὸ εἶναι σίγουρα καὶ τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον τμήμα τῆς ταινίας. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἀμέσως μεταπολεμικὴ περίοδο, ὅταν ὁ λαὸς εἶχε οὐσιαστικὰ τὴν ἐξουσία στὰ χέρια του, καταγγέλει τὴν προδοσία πού ὀδήγησε τελικὰ στὴν ἥττα τοῦ κινήματος, προχωράει στὴν ἐποχὴ τῆς ἐγκαθίδρυσης τοῦ καταπιεστικοῦ κράτους τῆς δεξιᾶς, περνάει στὴν ἀπαρχὴ τῆς νέας λαϊκῆς ἐξέγερσης (Ἰούλης 1965) καὶ ἀποκαλύπτει τὰ πραγματικὰ αἰτία τοῦ πραξικοπήματος τοῦ 1967 (: ὁ ἱμπεριαλισμὸς καὶ τὰ ξένα μονοπώλια εἶχαν περισσότερη ἐμπιστοσύνη στοὺς συνταγματάρχες γιὰ τὴν ἀποτελεσματικὴ διαφύλαξη τῶν συμφερόντων τους στὴν Ἑλλάδα, ἀπ' ὅ,τι στοὺς ἀστούς πολιτικούς πού κι αὐτοὶ ἦταν πρόθυμοι νὰ διαφυλάξουν τὰ ἴδια συμφέροντα). Καὶ μόνο τὸ κινηματογραφικὸ ὕλικό ἀπὸ ντοκουμέντα αὐτῆς τῆς περιόδου πού περιέχει ἡ ταινία, φτάνει γιὰ νὰ κερδίσει τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ὅσων ἀκόμα δὲν συμφωνοῦν ἀπόλυτα μὲ τὴν πολιτικὴ τῆς τοποθέτηση.

Ἡ βασικὴ ἀνισορροπία τῆς ταινίας ὁμως προέρχεται ἀπὸ τὸν τρόπο σύνδεσης τῶν τριῶν αὐτῶν μεγάλων ἐνοτήτων καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ἐγγενεῖς ἀδυναμίες τοῦ τρίτου μέρους. Καὶ πρῶτα - πρῶτα δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἐκπλήξει τὸ γεγονός ὅτι ἐνῶ ἡ ταινία παρουσιάζει ἕνα λαὸ νὰ βρῆται ἐπὶ εἰκοσιτρία χρόνια συνέχεια σχεδὸν στὸ προσηκόνιο τῶν πολιτικῶν ἐξελίξεων νὰ χάνει ἐντελῶς τὸ πρόσωπό του κάτω ἀπὸ τὴ δικτατορία. Γιατί στὸ τρίτο μέρος ἡ ταινία δὲν βρίσκει νὰ παρουσιάσει παρὰ ἕναν «γραφικὸ» καὶ ὑπανάπτυκτο (βλ. τὶς σκηνὲς ἀπὸ τὰ καπνοχώρια, κ.λ.π.) ἢ ἀφάνταστα θρησκόληπτο (βλ. τὴν πολὺ μεγάλη σὲ διάρκεια σεκάνς ἀπὸ τὴν περιφορὰ τῆς εἰκόνας στὴν Τήνο). Εἰδικὰ ἡ θρησκόληψία ἀποκτὰ μιὰ ἰδιαίτερη βαρύτητα μέσα στὴν ταινία. Ἀρνούμαστε βέβαια νὰ πιστέψουμε ὅτι μιὰ δικτατορία μπορεῖ, μέσα σὲ λιγότερο ἀπὸ μιὰ γενιά, νὰ ποτίσει ἕναν λαὸ μ' αὐτὸ τὸ «ὄπιο» σὲ τέτοιο βαθμὸ. Ἀλλὰ ἂν δὲν εἶναι ἔτσι θὰ πρέπει ἡ θρησκόληψία νὰ ὑπῆρχε ριζωμένη ἀπὸ πρῶν, ὁπότε ἀναρωτιόμαστε πῶς δὲν ἐπιδροῦσε πρὶν ἀπὸ τὸ 1967... Μ' αὐτὸ τὸ παράδειγμα θέλουμε ἀπλῶς νὰ ἐπισημάνουμε τὸ γεγονός ὅτι τὰ τρία μέρη τῆς ταινίας λειτουργοῦν ἀνεξάρτητα τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο χωρὶς νὰ προχωροῦν σὲ μιὰ σύνθεση πού νὰ καλύπτει ὅλη τὴν ταινία. Ἀλλὰ ἂν αὐτὸ εἶναι ἤδη μιὰ πρώτη ἔνδειξη ὅτι ἡ διαλεκτικὴ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Κώστα Χρονόπουλου, ἡ ἐντύπωση αὐτὴ ἐνισχύεται ἂν σταθοῦμε καὶ ἐξετάσουμε

## Ἑλλάς Ἑλλήνων Χριστιανῶν τοῦ Κώστα Χρονόπουλου



## Οἱ Δράκοι τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου



τὸ κάθε μέρος χωριστά. Καὶ ἰδιαίτερα τὸ τρίτο μέρος ὅπου συνωθοῦνται πάρα πολλὰ ἐπὶ μέρος στοιχεῖα: ἡ τηλεόραση, τὰ κόμικς, οἱ φωτογραφίες τῶν «ἐθνοσωτήρων», σίγουρα ἀποβλέπουν στὸ νὰ ἀποβλακώσουν τὸν ἑλληνικὸ λαὸ, ἀλλὰ ἡ εἰκόνα πού μᾶς δίνεται γι' αὐτὸ τὸ λαὸ δὲν ἔχει καμιά σχέση μ' αὐτὰ τὰ «σύγχρονα» μέσα «πλύσης ἐγκεφάλου». Καὶ ἂν μᾶς δίνεται μιὰ αἰσθησι «ἀποβλάκωσης», αὐτὴ μᾶς παραπέμπει σὲ ἄλλες ἱστορικὲς συνθήκες (π.χ. ἰσπανικοῦ μεσαίωνα) πού ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε δὲν ἦταν ποτὲ κυρίαρχες στὴ χώρα μας. Ἔτσι ἔχουμε μιὰ διπλὴ ἀπουσία: ἀπὸ τὸ «ἰδεολογικὸ ἐποικοδόμημα» πού μᾶς παρουσιάζει ἡ ταινία λείπει ὁ λαὸς πού τὸ «ὑφίσταται», καὶ ἀπ' τὸν λαὸ πού μᾶς δείχνει ἡ ταινία λείπουν τὰ «αἷτια» τῆς ἐξαθλίωσής του.

Ἐντοπίσαμε τὴν κριτικὴ μας στὸ τρίτο μέρος τῆς ταινίας ὄχι τυχαῖα: ἡ γραμμικότητα τοῦ δευτέρου μέρους ἀφήνει βέβαια καὶ πάλι «ἔξω» τὴν διαλεκτικὴ, ἀλλὰ ἐδῶ αὐτὸ εἶναι δικαιολογημένο ἂν ὄχι καὶ θεμιτὸ ἀπ' τὴ στιγμή πού ἡ ταινία θέλει νὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ σὰν ἄμεση πολιτικὴ προπαγάνδα, πράγμα πού ἀπαιτεῖ βέβαια ἡ πολιτικὴ θέση νὰ «λέγεται», νὰ δηλώνεται ἀπερίφραστα, ἀλλὰ ὄχι κατ' ἀνάγκη καὶ νὰ ἀποδεικνύεται.

Ὅσο γιὰ τὸ πρῶτο μέρος ἐκεῖ πιά ἡ ἔλλειψη διαλεκτικῆς εἶναι ἀπόλυτα δικαιολογημένη: ἡ εἰκόνα πού οἱ συνταγματάρχες δίνουν γιὰ τὴν Ἱστορία εἶναι μονοσήμαντη καὶ στηρίζεται στὴν «ἰδεολογικὴ» βάση πού ἀποτελεῖ τὸ ζεύγος «ἐννοιῶν» ἑλληνικὰ ἰδεώδη — ἀντικομμουνισμὸς. Καὶ ἡ εἰκόνα τῶν ἰδιῶν σὰν καθεστῶς εἶναι κι αὐτὴ τὸ ἴδιο μονοσήμαντη.

Ἄν λοιπὸν τελικὰ καταξιῶνεται ἡ ταινία δὲν εἶναι τόσο γιὰ τὴν ἀξία της σὰν ταινία ὅσο γιὰ τὴν ἀξία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει σὰν πολιτικὴ πράξη.

Τὸ νὰ κάνεις, στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας, μιὰ ταινία ἀλληγορικὴ πάνω στὸ θέμα τῆς ἐγκαθίδρυσης καὶ ἐπιβολῆς μιᾶς συγκεντρωτικῆς, αὐταρχικῆς, καταπιεστικῆς καὶ ἐγκληματικῆς ἐξουσίας χωρὶς νὰ πέσεις στὸν εὐκολο συμβολισμὸ εἶναι ὀπωσδήποτε δύσκολο ἔργο. Ἀλλὰ τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸ τὸ «δύσκολο ἔργο» ὁ Κώστας Ἀριστόπουλος μπόρεσε νὰ τὸ φέρει σὲ πέρας, δὲν εἶναι ἡ μόνη (ἂν καὶ ἴσως εἶναι ἡ πρώτη) ἀρετὴ τῆς ταινίας του *Οἱ Δράκοι*. Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ τονίσουμε καὶ πού ξεπερνάει τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπικαιρικότητας, εἶναι ὅτι ἡ ταινία ἀνήκει σ' αὐτὸ τὸ σπάνιο (γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ κινηματογράφο) εἶδος πού εἶναι ἡ ὀλοκληρωμένη, αὐτάρκης καὶ αὐτοδύναμη, ταινία μικροῦ μήκους. Ὑπάρχει μιὰ ἱστορία πού εἶναι ἡ ἱστορία πού ἀφηγεῖται ἡ ταινία, ὑπάρχουν ἥρωες πού εἶναι οἱ ἥρωες τῆς ἱστορίας τῆς ταινίας, ὑπάρχουν ἐπεισόδια πού συμβαίνουν στοὺς ἥρωες αὐτῆς τῆς ἱστορίας, καὶ ὅλα αὐτὰ σὲ ἕνα χῶρο πού εἶναι ὁ χῶρος τῆς ταινίας. Ὁ τρόπος διαγραφῆς τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὰ διάφορα πρόσωπα, ὁ τρόπος ἐγγραφῆς τῶν προσώπων στὸ χῶρο, ὁ τρόπος ἔνταξης τῶν διάφορων ἐπεισοδίων μέσα στὴν ἀφηγοῦμενη ἱστορία, κλπ., συνθέτουν τελικὰ μιὰ ταινία ἡ ὁποία δὲν χρειάζεται «πατερίτσες» (δηλαδή «γραμμικὲς» συνδέσεις μὲ τὴν ἐξωφιλμικὴ πραγματικότητα) γιὰ νὰ στηριχθεῖ. Ἡ ταινία πιά σὰν σύνολο (γιὰ τὸν θεατὴ: σὰν βίωμα) μπορεῖ νὰ λειτουργήσει ἐλεύθερα, νὰ ἐνταχθεῖ στὴν ἔξω ἀπ' αὐτὴν πραγματικότητα, νὰ ἐπενεργήσει πάνω σ' αὐτή. Ἐνῶ δηλαδή συνήθως ἡ

(όποιαδήποτε) ταινία προϋποθέτει και έκμεταλλεύεται την πραγματικότητα, που ό θεατής έχει βιώσει μέχρι τη στιγμή που μπαίνει στην αίθουσα, για να μπορέσει να καταξιωθεί στη συνείδηση του θεατή σαν ταινία, ό 'Αριστόπουλος καλεί τον θεατή να βιώσει την «πραγματικότητα» της ταινίας του έτσι που να έχει, βγαίνοντας από την αίθουσα, ένα παραπάνω όπλο για να αντιμετώπισει την πραγματικότητα.

Μάθημα κινηματογραφικής γραφής, και συγχρόνως κάτι παραπάνω: μάθημα για τó τί είναι (ή: τί θά μπορούσε, τί θάπρεπε να είναι) *κινηματογράφος*.

Μπάμπης Κολώνιας

Ό Γ. Κόρρας παρουσιάζει μιá σκέψη πάνω στο κινηματογραφικό ύλικό, την ιδιότητα του, την παραγωγή του και τις πιθανότητες μετασχηματισμού του. Γιατί σ' αυτή την περιπέτεια της περιπλάνησης, του λόγου και της άκίνησας έκφράζεται μιá ιδιόμορφη αντίληψη σχετικά με την «ποιότητα» της κινηματογραφικής γλώσσας.

Συναντάμε στο φίλμ του Κόρρα δυό στοχασμούς πάνω στην ποίηση, έναν έκ των «έσω» κι έναν έκ των «έξω», στοχασμούς που αντιτίθενται ό ένας στον άλλο δίχως ν' αλληλοεξουδετερώνονται, και που καταλήγουν σ' ένα περίεργο είδος κινηματογραφικής πρακτικής, ή όποια ματαιώνει το άρχικά καθορισμένο της νόημα. Έτσι, δέν θά συμφωνούσαμε μ' εκείνον που θάβλεπε στο φίλμ μονάχα την περιγραφή μιás μοναξιάς, ενός άδιέξοδου, ενός βαλτώματος: άν πράγματι τά θέματα αυτά υπάρχουν μέσα στην ταινία, θάπρεπε να βρούμε μέσα σε ποιá δομή έγγράφονται και ποιό σχήμα παίρνουν κάτω άπ' την δράση αυτής της δομής. Τό πρόβλημα δηλαδή που θέτει τό φίλμ έχει σχέση με την αλληλεπίδραση και ιεράρχηση των μη ιδιότυπων κωδίκων και των ιδιότυπων φιλικών κωδίκων, σχέση που δίνει στα «Στιγμιότυπα άπό μιá έκδρομή» την αξία τους και καθορίζει τό χώρο του προβληματισμού τους.

Άς αρχίσουμε άπ' τόν τίτλο: τό φίλμ συντίθεται άπό «στιγμιότυπα», τίποτε λιγότερο, τίποτε περισσότερο. Άπόψεις, παρατηρήσεις, καταγραφές άπό ένα άσήμαντο γεγονός, χωρίς δράση, χωρίς «μήνυμα», χωρίς «ιστορία». Τό φίλμ είναι οί περιθωριακές σκέψεις ενός συγγραφέα για τό έργο που γράφει, οί σημειώσεις κι οί παραπομπές πλάι στη σελίδα, κάθε τί τό άσήμαντο και τό περιττό, αυτό που ό κλασικός συγγραφέας θά πέταγε στα σκουπίδια. Άν λοιπόν άπ' την ταινία του Κόρρα άπουσιάζει τό κλασικό κείμενο με την πλοκή του και τό νόημά του, αυτός κρατά ό,τι περισσεύει: τό μη - γραμμικό, τό άποσπασματικό, τό τεμαχισμένο, τό άτέλειωτο, τό άκωδικοποίητο. Κι όλη ή ταινία άναλαμβάνει να κωδικοποιήσει άκριβώς τό άκωδικοποίητο και τό άσημαιολόγητο, άναλαμβάνει να κωδικοποιήσει τό χάσμα και τό λευκό, να τυποήσει τη στιγμή και την άόρατη παρουσία του κλασικού κειμένου.

Ό τρόπος γραφής του Κόρρα είναι καθαρά «άνθολογικός» θά μπορούσαμε να πούμε. Κι όπως άκριβώς ό άνθολόγος έλέγει να παρουσιάσει τό πιό τυπικό και παραδειγματικό ποίημα, ό Κόρρας παρουσιάζει τό άτυποποίητο, γεγονός που ήδη οδηγεί σε μιá νέου είδους άνθολόγηση, σε μιá καινούργια ποιητική γλώσσα, που φορτίζεται άπ' τό νέο νόημα που διαμορφώνεται άπ' τό

## Στιγμιότυπα άπό μιá έκδρομή

του Γιώργου Κόρρα



γεγονός ότι μπαίνει σε κυρίαρχη θέση τό άσήμαντο. Νόημα όμως που δίχως την τυποποιητική δράση του άνθολόγου δέν θάταν δυνατό να παραχτεί. Όσο κι άν μπορεί να φανεί παράξενο, νομίζουμε ότι εκεί βρίσκεται τό μεγαλύτερο ενδιαφέρον της δουλειάς του Κόρρα. Άν, συνηθέστερα, μη ιδιότυποι κινηματογραφικοί κώδικες, όπως οί εικαστικοί, οί νοηματικοί και οί άκουστικοί έγγράφονται μέσα σ' ένα φίλμ άπό μιá κλασική, διαφανή και όλική σκοπιά, έδώ έγγράφεται τό μη φανερό αυτών των κωδίκων, τό άπόν στοιχείο τους, τό μη - σημαντικό. Έτσι τό φίλμ θά μπορούσε να είχε ένα «σημαντικό» κέντρο (τό κλασικό κείμενο του συγγραφέα με την πλοκή του και τό νόημά του). Λέμε: «θά». Γιατί κέντρο δέν υπάρχει σ' αυτή την ταινία, παρά μόνο σαν άφορμή παραπομπών: ή δομή της είναι άποκεντρωμένη, χωρίς αρχή και τέλος, άφου άκριβώς ή έλλειψη της αρχής και του τέλους, αυτών των θεολογικών κατηγοριών της ιδεαλιστικής σκέψης, είναι που δομεί βαθειά την ταινία και που της προσφέρει τη μουσική της ποιότητα. Μόνο μέσα σ' αυτή την αντιμεταφυσική προοπτική μπορούμε ν' αξιολογήσουμε τά παιχνίδια με τό χρόνο και τις διάρκειες, τό φόρτισμα και τό άδειασμα του πλάνου άπ' την ένταση του, τη διαδοχή της κίνησης και της γαλήνης, την παρεμβολή της θάλασσας, τις αντιθέσεις του τοπίου και τις αντιθέσεις της μη ψυχολογικής συμπεριφοράς των ήρώων.

Ποιοί είναι λοιπόν οί νέοι κώδικες σε σχέση πάντα με τους παλιούς κώδικες που τους είχαν θέσει στο περιθώριο, σε θέση «στιγμιότυπου»;

Είναι μορφές λόγου, κίνησης και σιωπής που έχουν τους στοιχείο: δηλαδή είναι στερεότυπα, κλισέ. Τό ήδη — γνωστό και τό ήδη — ιδωμένο (είτε σε άλλα φίλμ — κυρίως ξένα, είτε στην καθημερινή πρακτική) αποτελούν σ' αυτά τά «Στιγμιότυπα» τό κύριο ύλικό της ποιητικής τους γλώσσας που έρχεται σε αντίθεση με την «έσωτερική» τους ποίηση, όπως γράψαμε και πιό πάνω για τους δυό αντιτιθέμενους στοχασμούς πάνω στην ποίηση. Δηλαδή: άν ή κύρια πρόθεση του φίλμ είναι ή μετάδοση μιás σκέψης πάνω στην περιπέτεια της άκίνησας ψυχών και προσώπων, που πυρήνας της θά μπορούσαν ναταν οί σίχτοι του Μαλλαμέ: «Άλλοίμονο! ή σάρκα είναι περίλυπη, κι έχω διαβάσει όλα τά βιβλία. Να φύγω! Να φύγω!» Σ' αυτήν την περίπτωση ή παράθεση των κλισέ (ένα ρεμπέτικο, μιá άνάγνωση άπό ένα βιβλίο, μιá στερεότυπη άναφορά στο γουέστερν, μιá άλλόκοτη φράση, ή θάλασσα, ό σθρανός...) δημιουργεί μιá ποιητική γλώσσα που διαφέρει άπ' αυτό που λέμε ποίηση (και πούναί βαρυσμένο μ' όλη την μυθολογική κληρονομιά της «έκφρασης»). Η γλώσσα αυτή έχει τους κανόνες της. Και σ' αυτό τό όδοιπορικό της μόνωσης τά σώματα δίχως ψυχή, ό λόγος δίχως την πηγή του, ή μοναξιά χωρίς την αίτία της, δέν είναι παρά στοιχεία αυτών των κανόνων, στοιχεία που υπερβαίνουν ή ματαιώνουν τό «προσωπικό μήνυμα» του σκηνοθέτη, και που προτείνουν στο θεατή να τά ταξινομήσει, να τά άπολαύσει και να τά διαβάσει τέτοια όπως είναι, τίποτε λιγότερο, τίποτε περισσότερο: στιγμιότυπα, κλισέ.

Νίκος Λυγγούρης  
(Νοέμβριος 1973)

## 3ο διεθνές φεστιβάλ Θεσσαλονίκης



Το Διεθνές Φεστιβάλ άρχισε φέτος, άμέσως μετά την λήξη του Έλληνικού. Στο πρόγραμμά του, εκτός από την επίσημη συμμετοχή ταινιών μεγάλου μήκους — μη διαγωνιζομένων — και μικρού μήκους — διαγωνιζομένων — είχαν ένταχθεί τέσσερα άφιερώνματα, στον Ιταλικό κινηματογράφο, στον Λατινοαμερικάνικο, στην Έλληνική σάτιρα και στη παιδική ταινία (τά δύο τελευταία άμφιβόλου έπιλογής). Και οι δύο φετεινές έπιτροπές, οργανωτική και κριτική είχαν σαν μέλη πρόσωπα ικανά να προωθήσουν την άποτελεσματικότητα της λειτουργίας του Φεστιβάλ, όπως φάνηκε, μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον. Γρήγορα όμως έγιναν άισθητές άτέλειες που όφειλονταν στον περιορισμένο χρόνο και της έπιλογής. Αυτές, βέβαια, δεν άνααιρούν το θετικό της προβολής καλών ταινιών, που και σαν άριθμός άλλα και σαν ποιότητα κινηματογραφικών στυλ, ήταν άξιοσημείωτος σε σύγκριση με τις αντίστοιχες Ξένες εκδηλώσεις.

Η χρησιμότητα όμως ή μη του ίδιου του θεσμού του Φεστιβάλ τίθεται κάτω από σοβαρά έρωτηματικά, καθώς ή κριτική έπιτροπή άντιδρώντας στις «πιέσεις» που δεχόταν, άποφάσισε να τον άμφισβητήσει δημόσια, άμυνόμενη και έπιτιθέμενη συγχρόνως στο ρόλο των «περιορισμένων άρμοδιοτήτων» που προσπάθησαν να της έπιβάλουν.

Βασική άφορη έδωσε ή έντός συναγωνισμού ταινία μικρού μήκους του Κώστα Χρονόπουλου «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών». Άφου είχε προβληθεί ήδη έπίσημα, ή οργανωτική έπιτροπή είδοποίησε την κριτική ότι θέτει εκτός συναγωνισμού τη παραπάνω ταινία χαρακτηρίζοντας άκυρη τη συμμετοχή της, σαν φιλμ φτιαγμένο το 1972 και όχι το 1973 (σύμφωνα με τον κανονισμό ή ταινία πρέπει να έχει φτιαχτεί μέσα στα δύο τελευταία χρόνια). Ο Χρονόπουλος άντιδρώντας ύπενθύμισε και στις δύο έπιτροπές ότι ή ταινία του έγινε μετά τον Σεπτέμβριο του 1972, άρα άποκλειόταν άδικα. Αυτό δεν έφερε καμία άλλαγή στην άπόφαση της οργανωτικής έπιτροπής, που δείχνοντας τις πραγματικές της διαθέσεις, έθεσε εν συνεχεία εκτός συναγωνισμού την έπίσης πολιτική ταινία μικρού μήκους του Κώστα Άριστόπουλου «Οί Δράκοι» (ταινία άπαγορευμένη να προβληθεί τη τελευταία διετία) και το κινούμενο σχέδιο του Θόδωρου Μαργακού «Σο...». Άπό την άλλη μεριά ή κριτική έπιτροπή πιστεύοντας στην άνάγκη άνανέωσης της όλης εκδήλωσης, άποφάσισε να λειτουργήσει άνεξάρτητα από τους περιορισμούς που της επέβαλαν τά άρθρα του κανονισμού του Διεθνούς Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Έτσι υιοθέτησε συζήτηση μεταξύ κοινού, σκηνοθετών και έπιτροπής, μετά την προβολή της ταινίας, στην αίθουσα του Φεστιβάλ.

Άνάλαβε να γνωστοποιήσει στους δημοσιογράφους, στο κοινό και στους παρευρισκομένους κινηματογραφιστές, τις δεσμεύσεις που προκύπτουν από τη σύνδεση του Φεστιβάλ με τη ΦΙΑΠΦ ή διεθνή όμοσπονδία ένωσης κινηματογραφικών παραγωγών, φορέα των συμφερόντων των μεγάλων κινηματογραφικών τράστ, και ειδικά των Άμερικανικών. Η ΦΙΑΠΦ συγκεντρώνει τους περισσότερους παραγωγούς του κόσμου και έλέγχει, όπως θέλει, τον τρόπο λειτουργίας των διαφόρων Φεστιβάλ, μέσα από τις ταινίες των μελών της. Η ΦΙΑΠΦ συγκεκριμένα, δεν έπιτρέπει την προβολή ταινιών μεγάλου μήκους - έντός συναγωνισμού στη Θεσσαλονίκη, ενώ οι μικρού μήκους ταινίες άν και διαγωνιζόμενες δεν ύπάρχει φόβος να τυχουν μιάς ξαφνικής διεθνούς άναγνώρισης. Έτσι το Διεθνές Φεστιβάλ παραμένει σ' ένα έλεγγόμενο «έρασιτεχνικό» επίπεδο. Το πρόβλημα είναι άν μπορεί να άνέβει αυτό το επίπεδο και άν ναί, γιατί; έφ' όσον μάλιστα δεν καταφέρνει ή δεν θέλει να

### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Παναγιώτης Μαυρίδης  
Μέλη: Σπύρος Παγιατάκης  
Γεράσιμος Δώσσας  
Γιάννης Μαρκόπουλος  
Γιώργος Μιχαηλίδης

### ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Ζύλ Ντασσέν - Σκηνοθέτης, Παραγωγός (ΗΠΑ)  
Μέλη: Μαρσέλ Μαρτέν - Κριτικός (Γαλλία)  
Άντζελ Βάγκελσταϊν - Σεναριογράφος (Βουλγαρία)  
Τζάν Μαρία Βολοντέ - Ήθοποιός (Ιταλία)  
Άντόνιο Ντά Κούνα Τέλλες - Σκηνοθέτης (Πορτογαλία)  
Κώστας Ταχτοής - Συγγραφέας (Έλλάς)  
Θόδωρος Κρητικός - Κριτικός (Έλλάς)  
Ρένα Γεωργιάδου - Σκηνογράφος (Έλλάς)

προωθήσει την Έλληνική κινηματογραφική παρουσία μέσα άπ' αυτό. Η κριτική έπιτροπή στη συζήτηση αυτή, έπεσήμανε τά άρθρα 1, 9 και 17 του κανονισμού του Φεστιβάλ, που τά άρνήθηκε σαν δεσμευτικά για μιά άνανεωτική διάθεση. Τέλος άρνούμενη να ύποκύψει στις έπίσημες ή άνεπίσημες πιέσεις για μιά κατευθυνόμενη βράβευση και δεσμευμένη συγχρόνως για άλλαγές που θα έπιθυμούσε, άποφάσισε να παρατηρηθεί. Το κείμενο με τους λόγους που την όδήγησαν στην άπόφασή της διαβάστηκε πριν από τη βραδυνή προβολή του Σαββάτου, ένώπιον του κοινού. Παρά τη σημασία της πράξης που χαρακτηρίζε μιά δημοκρατική μάχη για έναν άδέσμευτο και θετικό ρόλο του Φεστιβάλ Θεσ/νίκης, το κοινό δεν συνεητοποίησε την άξία της στιγμής. Η άνακοίνωση της κριτικής έπιτροπής έχει ως έξης: «Έχω την τιμή να σας άνακοινώσω την άπόφαση της Κριτικής Έπιτροπής ύπογραμμίζοντας ότι ή άπόφαση αυτή έλήφθη με πλήρη όμοφωνία των μελών της.

1. Η κριτική έπιτροπή έπιθυμεί να εκφράσει την εκτίμησή της προς την οργανωτική έπιτροπή του φεστιβάλ για τις άοκνες προσπάθειες που κατέβαλε για να άνοιξη τον δρόμο για ένα πιο δημοκρατικό και ποιοτικά καλύτερο φεστιβάλ, και μάλιστα, σ' ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα και κάτω από δυσχερείς συνθήκες.

2. Η κριτική έπιτροπή έκλήθη από την οργανωτική έπιτροπή να ύποβάλει προτάσεις για την βελτίωση του Φεστιβάλ και ήδη, ύπέβαλε μερικές σε συνέντευξη τύπου που συνεκάλεσε γι' αυτό τον σκοπό. Θεώρησε ιδιαίτερα σκόπιμο να τονίσει ότι οι παρόντες κανονισμοί του φεστιβάλ, το βάζουν σε μειονεκτική θέση εν ύψει των νομίμων φιλοδοξιών του σαν διεθνούς φεστιβάλ.

3. Η κριτική έπιτροπή πληροφορήθηκε την πέμπτη ήμέρα των εργασιών της, ότι ή οργανωτική έπιτροπή άποσύρει τις τρεις Έλληνικές ταινίες από το έπίσημο πρόγραμμα των διαγωνιζομένων ταινιών. Η δικαιολογία που προβλήθηκε σχετικά είναι ότι, οι τρεις αυτές ταινίες δεν πληρούν τους όρους του κανονισμού, συγκεκριμένα του άρθρου 8, σύμφωνα με το όποιο οι διαγωνιζόμενες ταινίες πρέπει να έχουν παραχθεί κατά την διάρκεια των δύο έτών πριν από το φεστιβάλ. Η κριτική έπιτροπή εκφράζει την λύπη της που με τον τρόπο αυτό δεν προβάλλεται καμιά Έλληνική ταινία σ' ένα φεστιβάλ που οργανώνεται στην Έλλάδα και από Έλληνες. Η κριτική έπιτροπή παρακάλεσε τον οργανωτική έπιτροπή να άναθεωρήσει την άπόφασή της έπειδή θεωρεί ότι ο κανονισμός επίδεχεται μιά πιο έλαστική έφαρμογή, όπως συμβαίνει σε πολλά φεστιβάλ, ιδιαίτερα έπειδή ώρισμένα είδη ταινιών δε στάθηκε δυνατόν να προβληθούν στην Έλλάδα τά τελευταία έφτά χρόνια. Η κριτική έπιτροπή έπέστησε την προσοχή της οργανωτικής έπιτροπής στο γεγονός ότι και άλλες, μη Έλληνικές ταινίες, δεν πληρούν τους όρους του κανονισμού, και μόνο τότε ή οργανωτική έπιτροπή κοινοποίησε στην κριτική έπιτροπή την άπόφασή της να άποσύρη και τις προαναφερθείσες μη Έλληνικές ταινίες από τον διαγωνισμό.

Η κριτική έπιτροπή έκρινε όμόφωνα ότι ή παραπάνω άπόφαση της οργανωτικής έπιτροπής έλήφθη προς άποφυγήν της βράβευσης των τριών Έλληνικών ταινιών.

4. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ή κριτική έπιτροπή πήρε όμόφωνα την άπόφαση να μη δώσει κανένα βραβείο. Θεωρεί λυπηρό που άισθάνθηκε την ήθικη ύποχρέωση να άποφυγή την άπονομή ούδούποτε βραβείου, κυρίως έπειδή έκρινε ότι τουλάχιστον μιά από τις τρεις Έλληνικές ταινίες, ή ταινία «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών», έχει όλες τις άρετές που θα δικαιολογούσαν τη βράβεισή της.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ή κριτική έπιτροπή δηλώνει ότι θεωρεί πως ή άποστολή της έληξε σήμερα Σάββατο, 5 Οκτωβρίου 1974 και ώρα 8 μ.μ.  
Η όλομέλεια της κριτικής έπιτροπής»

Η οργανωτική έπιτροπή άπαντώντας στην άπόφαση της κριτικής και εκτελώντας μάλλον «όδηγίες» (τρία από τά πέντε μέλη της βρισκόνταν στην Άθήνα άγνώντας ίσως το συγκεκριμένο πρόβλημα και το ένα από τά δύο μέλη που ήταν στη Θεσσαλονίκη δήλωσε δημόσια την αντίθεσή του για την επέμβαση στις διαγωνιζόμενες ταινίες), μίρσασε στον τύπο μιά δικιά της άνακοίνωση που απέφυγε όμως να τη γνωστοποιήσει έπίσημα στα μέλη της κριτικής έπιτροπής. Συγχρόνως έβγαλε εκτός συναγωνισμού και Ξένες ταινίες που είχαν τα ίδια μειονεκτήματα με τις Έλληνικές άποκλεισμένες, προσαπθώνοντας έτσι, έστω και την τελευταία στιγμή, να «άντικειμενικοποιήσει» την άπόφασή της. Το κείμενο της οργανωτικής έπιτροπής είναι το έξης: Η οργανωτική έπιτροπή του 3ου διεθνούς φεστιβάλ κινηματογράφου, λαβούσα γνώση της άποφάσεως της κριτικής έπιτροπής, άνακοίνωσε τά έξης:



Έκφράζει τās εύχαριστίās τής πρὸς τὰ μέλη τής κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἀφ' ἑνὸς διὰ τὴν συμμετοχὴν των εἰς τὴν ἐπιτροπὴν καὶ ἀφ' ἑτέρου διὰ τὴν συμβολὴν των εἰς τὴν τέλει του φεστιβάλ.

Υπογραμμίζει δὲ τὸ διεθνὲς φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ὑφίσταται κατόπιν ἀναγνωρίσεως ὑπὸ τῆς ἐν Παρισίοις ἐδρευούσης διεθνoῦς ὁμοσπονδίας ἐνώσεων κινηματογραφικῶν παραγωγῶν καὶ λειτουργεῖ ἐπὶ τῆς βάσει κανονισμοῦ, ἐγκεκριμένου παρ' αὐτῆς καὶ συμφῶνoυ πρὸς τās καταστατικὰς διατάξεις τῆς αἱ ὁποῖαι ἰσχύουν δι' ὅλα τὰ ἀνεγνωρισμένα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου.

Συμφῶνoς πρὸς τὸν κανονισμόν του, εἰς τὸ διεθνὲς φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης δύνανται νὰ διαγωνισθοῦν μόνον ταινία μικροῦ μήκους, αἱ ὁποῖαι παρήχθησαν κατὰ τὴν πρὸ τῆς τελέσεως τοῦ φεστιβάλ διαιτάν, αἱ δὲ ἐξ αὐτῶν ἑλληνικαὶ ἐπὶ πλέον δέον νὰ πληροῦν τās προϋποθέσεις, τās τεθειμένας ὑπὸ τῆς ἑλληνικῆς νομοθεσίας, εἰ δι' ἄλλως ἢ διαγωνιστικὴ συμμετοχὴ εἶναι ἀφ' ἑαυτῆς ἄκυρος καὶ οὐδὲν νόμιμον ἀποτέλεσμα δύνανται νὰ παραγάγῃ. Ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ διεθνoῦς φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, κατὰ καθῆκον ἐκoinοποίησεν ἐπισήμως εἰς τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν πίνακα τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, αἱ ὁποῖαι ἐπλήρουν τās προϋποθέσεις τοῦ κανονισμοῦ καὶ ἠδύναντο νὰ διαγωνισθοῦν.

Ὁ καθορισμὸς τῶν ταινιῶν τούτων εἶναι ἔργον τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς καὶ μόνον εἰς τὸ ὁποῖον οὐδεὶς ἕτερος νομιμοποιεῖται νὰ παρέμβῃ, οὔτε νὰ διατυπώσῃ οἰονδήποτε ὑπαινιγμὸν δι' ἰσχυρὰν οἰαδήποτε ἄλλα κριτήρια πλὴν τῶν ἐκ τοῦ κανονισμοῦ ἀπορροεόντων δεδομένου δι' αἱ ἐν λόγῳ ταινία προεβλήθησαν εἰς τὸ φεστιβάλ. Ἡ γενομένη ἀναγραφή εἰς τὸ πρόγραμμα ταινιῶν μὴ πληρουσῶν τoὺς ὅρους τοῦ κανονισμοῦ ὡς διαγωνιστικῶν δὲν μεταβάλλει τὸ γεγονός δι' αὐτὰ δὲν ἠδύναντο νὰ διαγωνισθοῦν.

Ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ, ἐπαναλαμβάνουσα τās εύχαριστίās τῆς πρὸς τὰ μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, ἐκφράζει τὴν λύπην τῆς διότι αὐτὴ διὰ τῆς ἀποφάσεώς τῆς ὅπως μὴ ἀπονεύμῃ τὰ βραβεῖα παρῆβῃ ῥητὴν διάταξιν τοῦ δρθρου 17 τοῦ κανονισμοῦ, ὀρίζουσαν δι' ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ὀφείλει νὰ ἀπονεύμῃ ἅπαντα τὰ ὑπὸ τοῦ κανονισμοῦ προβλεπόμενα βραβεῖα καὶ διακρίσεις.

Ἐπὶ πάντων τῶν ἀνωτέρω ἢ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ διεθνoῦς φεστιβάλ κινηματογράφου θὰ προβῇ εἰς ἔκθεσιν πρὸς τὴν διεθνή ὁμοσπονδίαν ἐνώσεων κινηματογραφικῶν παραγωγῶν (Federation Internationale des Associations des Producteurs de Films).

Μετὰ τὸ τέλος τῆς τελευταίας βραδυῆς προβολῆς τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ τὰ μικρόφωνα πληροφόρησαν τὸ κοινὸ δι' ἡ «συνεπεῖα τῆς χθεσινῆς ἀνακοινώσεως τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, δὲν θὰ γίνῃ ἢ τελετὴ τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων». Σὰν φινάλε τῆς ὅλης ἐκδήλωσῆς τότε, ἕνας νεαρὸς διάβασε μιὰ καταγγελία ἐκ μέρους τοῦ κοινoῦ:

#### ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ

«Τὸ κοινὸ καταγγέλλει τὸν ἀντιδημοκρατικὸν καὶ ἀντιλαϊκὸν χαρακτῆρα τοῦ Φεστιβάλ.

Συγκεκριμένα καταγγέλλει:

1) Τὴν ἀπόφασιν μετὰ τὴν ὁποία τὸ διεθνὲς φεστιβάλ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ΦΙΑΦ (διεθνὴς ὁμοσπονδία ἐνώσεων κινηματογραφικῶν παραγωγῶν), ὁμοσπονδία πού ἐξυπηρετεῖ τὰ συμφέροντα τῶν μεγάλων κινηματογραφικῶν τράστ τοῦ διεθνoῦς καπιταλισμοῦ καὶ εἰδικότερα τοῦ ἀμερικανικοῦ.

2) Τὴν ὑπαρξὴ λογοκρισίας πού κατοχυρᾶνται ἀπὸ τὸν κανονισμόν τοῦ διεθνoῦς φεστιβάλ καὶ πού ἐκδηλώθηκε:

α) Μὲ τὸν ἀποκλεισμὸν ἀπὸ τὸν διαγωνισμόν τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους «Ἑλλάς Ἑλλήνων Χριστιανῶν» τοῦ Κώστα Χρονόπουλου, «Οἱ δρθκοί» τοῦ Κώστα Ἀριστοπούλου καὶ «Σοσ...» τοῦ Θόδωρου Μαργακοῦ.

β) Μὲ τὸν ἀποκλεισμὸν ἐκ μέρους τοῦ προέδρου τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς κ. Μαυρίδη τῆς ταινίας μεγάλου μήκους τοῦ Δημήτρη Μακρῆ, ἃν καὶ εἶχε κληθῆ ἐπίσημα ἀπὸ τὸν κ. Παγιατάκη, μέλος τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ἐξουσιοδοτημένου νὰ καλῇ ταινίας.

γ) Μὲ τὴν προβολὴν λατινο-ἀμερικανικῶν καὶ ἰταλικῶν ταινιῶν στοὺς κινηματογράφους «Ἀριστοτέλειον» καὶ «Ἀλέξανδρος».

δ) Μὲ τὴν προβολὴν ταινιῶν χωρὶς μετάφρασιν μετὰ καλῆ καὶ ἑλλιπῆ μετάφρασιν.

3) Τὴν μὴ συμμετοχὴν τοῦ λαοῦ στὴν ὅλη ἐκδήλωσιν τοῦ φεστιβάλ καὶ εἰδικότερα στὴν κριτικὴν ταινιῶν.

4) Τὸν τρόπον μετὰ τὸν ὁποῖον διαγωνίζονται οἱ ταινίες.

● Παρ' ὅλα αὐτὰ χαίρετίζουμε τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν γιὰ τὴν σημερινὴν τῆς ὡστὴ ἐνέργειαν νὰ μὴ ἀπονεύμῃ βραβεῖα σὲ καμιά ταινία.

● Καταγγέλλουμε ὅλα αὐτὰ γιὰ τὸν ὅτι θέλουμε ἕνα φεστιβάλ πᾶν ὡς ὡστὴς βάσεις, ἐλεύθερον καὶ δημοκρατικόν.

Ἐὐχαριστοῦμε»

Τ.Λ.

#### Κατάσταση Πόλιρκίας, τοῦ Κώστα Γαβρᾶ



Μόνιμα εἶχαμε τὴν ἀπορία τί ἀντιπροσωπεύει τέλος πάντων αὐτὸ τὸ «διεθνὲς φεστιβάλ κινηματογράφου» Θεσ/νίκης. Καὶ τὸ φετεινὸ πρόγραμμα τοῦ κάθε ἄλλο παρὰ ἔλυσεν τὴν ἀπορία μας. Ταινίες ἀξιολογώτατες (Ἀλλονζανφάν) δίπλα σὲ ταινίες ἀπαράδεκτες (Ὁ Τρίτος, κλπ.). Ταινίες τελευταίας παραγωγῆς (Ἀμαρκόρντ, Σουίτ Μούβι) δίπλα σὲ ταινίες παλιές (Ὁ μαῦρος Θεὸς καὶ ὁ ξανθὸς Διάβολος, 1964). Ἐνα τσουβάλι σὲ ὁποῖο κάποιος ἔχει βάλει τὴν πιὸ ἐτερόκλητὴν (ἀπὸ κάθε ἄποψη) πρoμαῖα. Ἄν τώρα σ' αὐτὰ προσθέσουμε τὴν ἑλλιπέστατη ἐνημέρωσιν πᾶνω στὶς προβαλλόμενες ταινίες κατῶς καὶ τὸ γεγονός δι' ἄρκετὲς ἀπ' αὐτῆς παίχτηκαν χωρὶς ὑπότιτλους ἢ καὶ χωρὶς κᾶν ταυτόχρονη μετάφρασιν, θὰ ἔχουμε μιὰ εἰκόνα τοῦ χαοτικοῦ, καὶ ἀδικαίωτου τελικά, αὐτοῦ φεστιβάλ.

Ξεπερνώντας ὅμως αὐτὴ τὴν γενικὴ μαῦρη εἰκόνα, ἃς ἀναφερθοῦμε εἰδικότερα στὶς ταινίες πού προβλήθησαν καὶ πού ἀρκετὲς ἀπ' αὐτῆς παρουσιάζουν ἀναμφισβήτητα ἐνδιαφέρον.

Στὴν τελευταία ταινία τῆς πολιτικῆς του τριλογίας (οἱ ἄλλες δύο εἶναι τὸ Ζ καὶ ἡ Ὁμολογία), ὁ Γαβρᾶς ἔχει πετύχει, σὲ σχέση μετὰ τὶς προηγούμενες, μιὰ σχετικὰ καλύτερη ἰσορροπία. Οἱ «προθέσεις» του δὲν κινδυνεύουν νὰ ἀναιρεθοῦν ἀπὸ τὴν ἔντονη ὑπογράμμισιν τῶν πιὸ ἐξωτερικῶν στοιχείων, ὅπως τὸ σοσπένς, τὸ μελό, κλπ (περίπτωση τοῦ Ζ), οὔτε ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῆς ψυχολογίας πᾶνω σὲ τὸ θέμα (περίπτωση τῆς Ὁμολογίας). Σ' αὐτὸ συντελεῖ κατὰ κύριο λόγο τὸ σενάριο τοῦ Φράνκο Σολίνας. Ἀὐτὴ ὅμως ἀκριβῶς ἢ σεναριακὴ ἐπάρκεια μᾶς βοηθεῖ νὰ ἐντοπίσουμε τὴν βασικὴ ἀνεπάρκεια τῆς μορφῆς τῆς ταινίας (καὶ γενικότερα τοῦ τρόπου κινηματογράφησης πού ἐφαρμόζει ὁ Γαβρᾶς).

Συγκεκριμένα, ἐνῶ τὸ θέμα εἶναι ἡ κατάδειξιν τοῦ τρόπου σύνδεσης τῶν μυστικῶν ἀμερικανικῶν ὑπηρεσιῶν μετὰ τoὺς ντόπιους μηχανισμοὺς καταπίεσης σὲ μιὰ ἐξαρτημένη χώρα, ὁ Γαβρᾶς, μετὰ τὸ νὰ ἐφαρμόζει τὴ «ρεαλιστικὴ ἀναπαράστασιν», κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ «παραδοσιακοῦ» κινηματογράφου, συσσωρεύει στὴν ταινία του πολλὰ «παράσιτα» στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ τὰ ἐκλάβει γιὰ σημαίνοντα στοιχεῖα (παράδειγμα ἡ σεκᾶνς τῶν ἀπαγωγῶν, ὅπου τὸ φάσμα ἀντιδράσεων τῶν ὀδηγῶν τῶν αὐτοκινήτων πού «δανείζονται» οἱ Τουπαμάρος, προκαλεῖ τὸ ἐρώτημα «ποία εἶναι ἡ σχέση τῶν Τουπαμάρος μετὰ τὸν ἀνάνυμο «πληθυσμὸν» τῶν πόλεων»; ἐρώτημα πού δὲν ἐξετάζεται ἀπ' τὴν ταινία καὶ πού προφανῶς δὲν ὑπάρχει πρόθεσιν νὰ τεθεῖ). Ἔτσι, ἐνῶ τὸ γενικὸ ἐρώτημα πού βάζει ἡ ταινία εἶναι ἀναμφισβήτητον ἂν «γιὰ τὸ συμφέρον τῆς ἐπανάστασης πρέπει νὰ σκοτωθεῖ αὐτὸς ὁ πράκτορας», τὸ ἐρώτημα γιὰ τὸν θεατῆ μπορεῖ νὰ ἔχει ἄλλη διατύπωσιν, π.χ. «αὐτὸς ὁ οἰκογενειάρχης μετὰ τὰ πολλὰ παιδιά, πού κάνει γυμναστικὴ κάθε πρωί, κ.ο.κ... ἀξίζει νὰ σκοτωθεῖ;»

Τὸ κεντρικὸ ἐπιχείρημα ὅλων ὅσων ἀκολουθοῦν τὸ δρόμον τοῦ Γαβρᾶ, δηλαδὴ ὅσων κάνουν «πολιτικὸν» κινηματογράφον μέσα σὲ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, εἶναι ἡ ἀποτελεσματικότης. Καὶ τὸ ἐρώτημα πού μπαίνει εἶναι: αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἢ ἀποτελεσματικότης εἶναι πολιτικὰ ἀποτελεσματικὴ; Κατὰ πόσον διασφαλίζεται τὸ «πῶς» φτάνει τὸ «μῆνυμα» στοὺς θεατῆς;



**Ταινίες από τις ανατολικές χώρες**

Ἀπογοητευτική ἡ παρουσία τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν. Ἡ Πολωνία, μὲ τὴν ἐνδιαφέρουσα κινηματογραφικὴ παράδοση, μᾶς ἔστειλε τὸ ἀφόρητα ἀνιαρὸ καὶ ἐντελῶς ἀχρηστο Νοσοκομεῖο τοῦ Ἄγνωστου Στρατιώτη. Ἡ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας, τὸ ἀπαράδεκτο προϊόν πού λέγεται Ὁ Τρίτος. Ἀπὸ τὴν Οὐγγαρία καὶ τὴ Βουλγαρία δυὸ μέτριες ταινίες (Ἔνας Θρύλος γιὰ δυὸ Παλικάρια καὶ Τὸ Τελευταῖο Καλοκαίρι, ἀντίστοιχα). Καὶ ἀπὸ τὴ Ρουμανία μιὰ ταινία πού θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γίνεῖ στὸ Χόλλυγουντ: ἡ Τελευταία Σφαῖρα τοῦ Νικολαέσκου (συνέχεια μιᾶς περσινῆς ταινίας γυρισμένης μὲ τὸν ἴδιο «θῆσσο») εἶναι μιὰ περιπέτεια μὲ γκάγκστερ καὶ ἀστυνόμους (ὅπου βέβαια οἱ γκάγκστερ εἶναι καὶ φασίστες καὶ οἱ ἀστυνόμοι εἶναι καὶ κομμουνιστὲς) φτιαγμένη μὲ τὰ κλισιὰ τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου — ἀπὸ τὸ γκαγκστερικό φιλμ μέχρι καὶ τὸ γουέστερν.

Τέλος ἀπὸ τὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση μᾶς ἤρθε ἡ «ὑπερπαραγωγή» πού λέγεται Τὸ Τούνελ τῆς Ἐλευθερίας. Ἐδῶ τὰ πράγματα εἶναι πιὸ σοβαρὰ γιατί πρῶτα - πρῶτα τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ πολιτικὸ καὶ μάλιστα σύγχρονο καὶ διεθνολογούμενο: τί πρέπει νὰ κάνει ὁ συνεπὴς κομμουνιστὴς σὲ μιὰ χώρα τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς ὅταν ἐπιβάλλεται στρατιωτικὴ δικτατορία. Ἡ γραμμὴ εἶναι σαφής: ὁ συνεπὴς κομμουνιστὴς πρέπει νὰ σκάβει ἐπὶ τρία χρόνια ἓνα τούνελ γιὰ νὰ βγάλει τοὺς βουλευτὲς τοῦ Κόμματος ἀπὸ τὸ στρατόπεδο πού εἶναι κλεισμένοι, ἔστω κι ἂν χρειάζεται, στὸ ὄνομα τῆς ἐπιτυχίας αὐτῆς τῆς ἀποστολῆς, νὰ κάνει καὶ λίγο τὸ χαφιέ· παράλληλα βέβαια πρέπει νὰ ἐπικρίνει τοὺς «ἔξτρεμιστὲς» πού θέλουν νὰ κάνουν ἀπαγωγές, ἐπιθέσεις, ἀκόμα καὶ (ἀκούς ἐκεῖ πράγματα) ἐπανάσταση...

Οἱ δυὸ ἄλλες ταινίες πού ἔχουν ἔρθει μέχρι τώρα στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴ Λαϊκὴ Κίνα (Τὸ Κορίτσι μὲ τὰ ἄσπρα μαλλιά καὶ ἡ περσινὴ συμμετοχὴ στὸ Φεστιβάλ Τὸ Κόκκινο Γυναικεῖο Ἀπόσπασμα) ἦταν ταινίες μπαλέτου. Ἔτσι ἡ Κατάληψη τοῦ Ὄρους Τίγρης μὲ Τέχνασμα, πού παίχτηκε στὰ πλαίσια τοῦ φετινοῦ Φεστιβάλ, ἀποτελεῖ τὴ μόνη μέχρι στιγμῆς γνωριμία μας μὲ τὴ σύγχρονη κινεζικὴ ὄπερα, δηλαδή τὴν ὄπερα πού βγήκε μέσα ἀπὸ τὴ Μεγάλῃ Μορφωτικῇ Ἐπανάστασι. Ἐπειδὴ ἔξ ἀντικειμένου δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ τοποθετήσουμε τὴν ταινία στὸν χῶρο τῆς (σὲ σχέση μὲ τὴν σημερινὴ κατάσταση στὴν Κίνα, σὲ σχέση μὲ τὴν ἐκεῖ ὑπάρχουσα παράδοση στὸν τομέα τῆς ὄπερας ἢ στὸν τορῆα τοῦ κινηματογράφου, κλπ.), θὰ ἀποφύγουμε τὶς γενικὲς καὶ θὰ περιοριστοῦμε σὲ ἐπὶ μέρους παρατηρήσεις.

Καὶ πρῶτα - πρῶτα, ἡ ταινία, ἂν καὶ ὄπερα, στηρίζεται βασικὰ στὴν ἐρμηνευτικὴ, πού εἶναι μιὰ ἐρμηνευτικὰ ἀρκετὰ πρωτότυπη (σύμφωνα πάντα μὲ τὰ δικά μας πολιτιστικὰ δεδομένα): οἱ ἀναφορὲς πού μπόρεσαν νὰ κάνουν οἱ Ἕλληνες θεατῆς τῆς ταινίας εἶναι τὸ παιδικὸ θέατρο (ὅπου παιδιὰ παίζουν ρόλους μεγάλων) καὶ μερικοὶ ἔφτασαν μέχρι τὸ κουνιολογία· καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο, γιατί αὐτὸ πού μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι καθορίζει τὸ «στὺλ» παιξίματος στὴν ταινία εἶναι ὅτι ἡ ἀπόλυτη σχηματοποίησι τῶν χαρακτήρων γίνεται συνειδητὰ καὶ δίνεται ὡς τέτοια. Στὴν ὁθόνη δὲν κυκλοφοροῦν τόσο ἥρωες ὅσο ἰδέες, θέσεις, στάσεις ζωῆς. Ἐννοίες δηλ. πού οἱ διαστάσεις τους εἶναι μεγαλύτερες ἀπὸ τὶς φυσικὲς διαστάσεις τῶν ἀνθρώπων. Ἡ συνέπεια σ' αὐτὸ τὸ

**Ἡ συμμετοχὴ τῆς Λαϊκῆς Κίνας**

Πάνω: Ἀπὸ τὸ Κόκκινο Γυναικεῖο Ἀπόσπασμα  
Κάτω: Ἀπὸ τὸ Κορίτσι μὲ τὰ ἄσπρα Μαλλιά



**Σουΐτ Μούβι, τοῦ Ντούζαν Μακαβέγιεφ**



«ῦφος» ὀδηγεῖ καὶ στὴν ἀντικατάσταση τοῦ γκρὸ πλάν ἀπὸ τὸ πλάν ἀμερικαῖν γιατί ἐκεῖνο πού ἀπαιτεῖται (ἀπὸ τὴν ὅλη οἰκονομία τῆς ταινίας) νὰ ἀπομονωθεῖ σὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμή, νὰ ὑπογραμμιστεῖ ἢ ἄπλᾶ καὶ μόνον ἔστω νὰ ἐπισημανθεῖ, εἶναι ἡ «στάση» ἐνὸς ἥρωα (ἡ «στάση» καὶ μὲ τὶς δυὸ ἐννοίες τῆς λέξης).

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἐνῶ οἱ ἥρωες εἶναι σχηματοποιημένοι δὲ συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὶς καταστάσεις πού παρουσιάζονται μέσα στὸ φιλμ. Βέβαια ὁ Λαϊκὸς Στρατὸς ἔχει ἓνα ἐνιαῖο πρόσωπο, τὸ ἴδιο καὶ οἱ ὀμάδες τοῦ Τσάνγκ Κάϊ Σεκ καὶ ἡ σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ σύνολα εἶναι κι αὐτὴ μονοσήμαντα καθορισμένη. Ὅταν ὁμως ἀντιμετωπίζεται τὸ χωριὸ καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ δυὸ ἀντιμαχόμενα στρατόπεδα τίποτα δὲν παίρνεται ὡς δεδομένο ἢ αὐταπόδεικτο. Ἡ συμμαχία τοῦ χωριοῦ μὲ τὸ Λαϊκὸ Στρατὸ ἔρχεται μετὰ ἀπὸ μιὰ ἀποδεικτικὴ, διαλεκτικὴ διαδικασία. Τελικὰ ἐνῶ τὸ ἐμφανὲς θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ κατάληψη ἀπὸ τὶς δυνάμεις τοῦ Λαϊκοῦ Στρατοῦ τοῦ ὄρους Τίγρης, ὄχυρὸ τῶν ἀντεπαναστατικῶν δυνάμεων, ἡ ταινία ὀλοκληρώνεται γιατί ἐγγράφει μέσα τῆς καὶ τὴν «κατάκτηση» τοῦ χωριοῦ ἀπὸ τὶς ἰδέες γιὰ τὶς ὁποῖες ἀγωνίζεται ὁ Λαϊκὸς Στρατὸς.

Ἔργο μὲ πολλὰ στοιχεῖα πού παρουσιάζουν ποικίλο ἐνδιαφέρον, καὶ πού μειώνουν τελικὰ τὴν ἀπόσταση πού χωρίζει ἀρχικὰ τὸν «δυτικὸ» θεατὴ ἀπὸ ἓνα ἔργο πού προέρχεται ἀπὸ — καὶ ἐγγράφεται σὲ — μιὰ διαφορετικὴ κουλτοῦρα.

Ταινία γαλλο-καναδικῆς παραγωγῆς μὲ γιουγκοσλάβο σκηνοθέτη, Ἕλληνα συνθέτη καὶ ...ἀγγλικὸ τίτλο. Ἄν τώρα σ' αὐτὰ προσθέσουμε καὶ ὅτι ἡ ταινία μιλάει γαλλικά, ἀγγλικά, γιουγκοσλάβικά καὶ ἑλληνικά, νομίζω ὅτι ἔχουμε δώσει ἓνα βασικὸ τῆς χαρακτηριστικὸ: εἶναι μιὰ ταινία διεθνῆς. Τὸ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο προβαλλόμενο θέμα τῆς εἶναι «ὁ ἀνθρώπος»· καὶ τὸ πρόβλημα πού φαίνεται νὰ ἐντοπίζει ἡ ταινία ὡς πρόβλημα τοῦ «ἀνθρώπου» εἶναι ἡ ἀπελευθέρωσή του. Ἄλλὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τί; αὐτὸ τὸ ἐρώτημα μπαίνει ἀλλὰ δὲν ἀπαντιεῖται καθαρὰ. Ἀφήνεται νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἀπέναντι στὸν «ἀνθρώπο» ὑπάρχει «κάτι» πού τὸν δεσμεύει, τὸν ἐμποδίζει, τὸν σκοτώνει (πολλὲς οἱ ἀναφορὲς τῆς ταινίας σὲ νεκρούς, σὲ θύματα πράξεων πού δὲν κατονομάζονται ἄμεσα). Ἄλλὰ ὅς μὴν κοροϊδεύομαστε: μέσα σ' αὐτὴ τὴν κατασκευὴ, πού θέλει νὰ εἶναι σουρεαλιστικὴ, μπορεῖ νὰ μὴν λέγεται τίποτα μὲ τὸ ὄνομά του, ἀλλὰ πολλὰ δείχνονται, καὶ μὲ τὴ λειτουργία τους μέσα στὴν ταινία ἀποκαλύπτουν τὸ παιχνίδι τῆς. Αὐτὸ τὸ «κάτι» πού ἀντιτίθεται στὸν «ἀνθρώπο» καὶ ἐμποδίζει τὴν ἀπελευθέρωσή του εἶναι τὰ κοινωνικὰ συστήματα. Οἱ ἀναφορὲς στὸ καπιταλιστικὸ σύστημα εἶναι τέτοιες πού τὸ «κατηγοροῦν» ὅτι ἡ «κοινωνία τῆς ἀφθονίας» πού δημιούργησε ἔχει φτάσει στὸ παράλογο (βλ. τὸν χρυσωμένο φαλλό, τὸ «διαφημιστικὸ» μὲ τὸ μοντέλο πού κολυμπάει μέσα σὲ σοκολάτα, κλπ.). Οἱ ἀναφορὲς στὸ σοσιαλιστικὸ, καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὸ σοβιετικὸ σύστημα, εἶναι καὶ πιὸ συγκεκριμένες καὶ πιὸ ἐπιθετικὲς: τὸ καρὰβι μὲ τὸ ὄποιο ταξιδεύει ἡ «Γιουγκοσλαβία» μαθαίνουμε ὅτι εἶναι γεμάτο πτώματα καὶ ὅτι προορισμὸς του εἶναι ὁ βυθὸς· στὸ κατάρατι του ἀνάμεσα σὲ διάφορες σημαίες βλέπουμε τὴ φιογούρα τοῦ Μάρξ· κι ἡ φιογούρα πού ὑπάρχει στὴν πρύμνη του

παραπέμπει και αυτή στο Μάρξ· ο νεαρός ναύτης του Ποτέμκιν θα πληρώσει την «άνεμελιά» του με το να βρει τον θάνατο μέσα σ' αυτό το καράβι. Οί φωτογραφίες των Λένιν, Τρότσκι, κλπ. γίνονται φόντο σε σκηνές φορτισμένες με «εικονοκλαστικό» περιεχόμενο (ή γυναίκα που προκαλεί έρωτικά τα παιδάκια, κλπ.). Τα παραδείγματα είναι πολλά (από την γελοιοποίηση της Διεθνούς μέχρι την «καταγγελία» για τον τάφο του Κατίν). Τελικά εκείνο που φαίνεται πολύ καθαρά είναι ότι ο αντισοβιετισμός του Μακαβέγιεφ έχει γίνει πια καθαρός αντικομμουνισμός.

Για τη μορφή και τη δόμηση της ταινίας δεν έχουμε να πούμε τίποτα γιατί απλούστατα δεν υπάρχουν. Από την ταινία μπορεί να αφαιρεθεί οτιδήποτε και να μπει οτιδήποτε. Άλλα σουρεαλισμός δεν σημαίνει αυθαιρεσία. Σημαίνει πρώτα-πρώτα προσωπική γραφή. Αυτό προϋποθέτει ότι το έργο θα έχει μια κάποια «ταυτότητα», ότι ο δημιουργός θα δίνει την «ταυτότητά» του. Δεν μπορούμε εδώ να μην παραπέμψουμε σ' ένα γνήσια σουρεαλιστικό φιλμ που έγινε κι εκείνο από έναν «διεθνοποιημένο» καλλιτέχνη που βρίσκεται σε αντίθεση με το καθεστώς της χώρας του: στο VIVA LA MUERTE του Άρραμπάλ οι προσωπικές φαντασιώσεις του σκηνοθέτη γίνονται ή κινηματογραφική πραγματικότητα της ταινίας. Και οι τολμηρές, ή σαδιστικές, ή σκατολογικές σκηνές που υπάρχουν και στην ταινία του Άρραμπάλ ένοχλούν ακριβώς επειδή εκεί έχουν μια λειτουργία να επιτελέσουν και δεν χρησιμοποιούνται, όπως γίνεται στην περίπτωση του Μακαβέγιεφ, σαν επί μέρους στοιχεία ενός καταναλωτικού θεάματος που δεν προσφέρει στον καταναλωτή-θεατή τίποτα άλλο από μια κάποια καινούργια γεύση σ' ένα βασικά παλιό έδεσμα.

Με τις δυο αυτές ταινίες («Η Πτώση» και «Ντάντυ»), που κατά την γνώμη μας είναι από τις πιο αξιόλογες που παρουσιάστηκαν στα πλαίσια του επίσημου προγράμματος του Φεστιβάλ, ασχολούμαστε εκτενέστερα σε άλλο μέρος αυτού του τεύχους (σελ. ).

Η τελευταία ταινία του Φελλίνι είναι μια προσπάθεια κατάκτησης (και καταγραφής) της μνήμης. Και για τον Φελλίνι μνήμη σημαίνει νοσταλγία, γοητεία, υποκατάσταση της χτεσινής πραγματικότητας από τις φαντασιώσεις του σήμερα. Μια αντίληψη που οδηγεί τελικά στο να υπερφορτίζονται δευτερεύοντα (αυστηρά προσωπικά) σημαίνοντα και να ουδετεροποιούνται ιστορικά φορτισμένες καταστάσεις (π.χ. ο φασισμός στην Ίταλία). Όλα τα γνωστά μας «φαντάσματα» της φελλινικής μυθολογίας κυκλοφορούν και σ' αυτή την ταινία, αλλά έχουν πια αισθητά εξασθενήσει· υπάρχουν αλλά δεν λειτουργούν. Μια νοσταλγική μαγική φιάσα «ντυμένη» ιδανικά με τη μουσική του (μόνιμου συνεργάτη του Φελλίνι) Νίνο Ρότα.

«Σέρπικο» του Σίδνεϋ Λιούμετ: Μια «παραδοσιακή» κατασκευή στην όποια βέβαια το βάρος, τόσο για την εξασφάλιση της έμπορικότητας της ταινίας όσο και για το πλασάρισμα της θέσης της, πέφτει στον στάρ (εδώ ο Άλ Πατσίνο).



Πτώση και Ντάντυ του Πήτερ Χουάιτχεντ

Αμαρκόρντ, του Φεντερίκο Φελλίνι



Οί άλλες ταινίες

«Το Μανιασμένο Πρόβατο» του Μισέλ Ντεβίλ: μια ακόμα έμπορική γαλλική παραγωγή πάνω σε γνωστά μοντέλα. Κοινωνικά προσχήματα, κυριαρχία της ψυχολογίας, τελικά ή άτελεύτητη διαδικασία αναπαραγωγής της άστικης, ή μάλλον της μικροαστικής ιδεολογίας.

«Το Μανιφέστο» του Άντωνη Λεπενιώτη: Ο σκηνοθέτης έκανε την ταινία στην Αυστρία τα χρόνια της έφταετίας και οι αναφορές της στην τότε κατάσταση και συγκεκριμένα στην αντίσταση κατά της δικτατορίας είναι προφανείς (περίπτωση Παναγούλη, υπόθεση σιδηροδρομικών ατυχημάτων, κλπ.). Δυστυχώς ή έντελως ανεπαρκής μετάφραση και ή από τη μεριά μας άγνοια της γερμανικής γλώσσας δεν μάς επιτρέπει να έχουμε γνώμη για την αντιμετώπιση του θέματος από τον σκηνοθέτη. Αυτό που είδαμε ήταν ένα «θρίλερ» με αρκετά αξιόλογα στοιχεία (έπισημαίνουμε ιδιαίτερα την χρήση των έξω-εξωτερικών χώρων), αρκετές σκηνές ολοκληρωμένες (κινηματογραφικά τουλάχιστον) αλλά και μια γενική άνομοιογένεια ύφους και στυλ που δίνει τελικά μια έντονη αίσθηση σύγχυσης.

«Νώε» του Ντάνιελ Μπουρλά: Μία ταινία (υποτίθεται) «έπιστημονικής» φαντασίας που θέλει να μάς πείσει ότι το μόνο πράγμα που είναι τόσο δυνατό ώστε να επιβιώνει και να αναπαράγεται και μετά από μια πυρηνική καταστροφή είναι ή φασιστική, μιλιταριστική ιδεολογία.

Για τις μικρού μήκους ταινίες το Φεστιβάλ είναι διαγωνιστικό. Το έπιπεδο τους όμως κατ' αρχήν δεν αντιπροσωπεύει (αν κρίνουμε από όσες απ' αυτές είδαμε) σε κανένα βαθμό το έπιπεδο στο οποίο βρίσκεται ή παγκόσμια παραγωγή ταινιών μικρού μήκους. Και αυτό είναι φυσικό από τη στιγμή που ή έπιλογή τους γίνεται από τις πρεσβείες και τα προξενεία.

Το αποτέλεσμα ήταν να δούμε μια σειρά από ταινίες κακές («Το Πρώτο Χωριό Λαϊκών Ζωγράφων» — Γιουγκοσλαβία, «Τα Βόδια» — Γαλλία), πληκτικές («Το Έπιθετο Γυναίκα» — Ίταλία) ή απλά αδιάφορες («Πατρίδα ή Θάνατος» — Τσεχοσλοβακία, «Το Τραγούδι των Ψαράδων της Νότιας Κινέζικης Θάλασσας» — Λαϊκή Κίνα, «Ένα, Δύο, Τρία» — Γαλλία). Σχετικά ενδιαφέρουσα ήταν ή ταινία «Αυτό είναι φιλοσοφία», από την Αυστραλία, μια προσπάθεια δοκιμογραφικού κινηματογράφου. Η μουσική έκθεση σαν εργασία, ήταν το θέμα της ενδιαφέρουσας και αρκετά πετυχημένης ταινίας «Μπολερο» του αμερικανού Άλλαν Μίλλερ. Οί πιο ολοκληρωμένες δουλειές πάντως (από όσες τουλάχιστον είδαμε) ήταν ή συμμετοχή της Μ. Βρεταννίας Πειραματικό του Ρόμπιν Ο' Λέμαν με θέμα τις πτητικές συσκευές χωρίς μηχανικά μέσα, ταινία που ολοκληρώνεται και έπιβάλλεται διακριτικά, και ή γοητευτική ταινία κινούμενων σχεδίων Βέλος στον Ήλιο του Τζέραλντ Μάκ Ντέρμοτ, κινηματογραφηση ενός ινδιάνικου μύθου.

Τελικά οί πιο ενδιαφέρουσες ταινίες του προγράμματος ήταν οί έλληνικές «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών» του Χρονόπουλου και «Οί Δράκοι» του Άριστόπουλου. Άλλά αυτές τις σχολιάζουμε στα πλαίσια του Έλληνικού Φεστιβάλ.

Μπάμπης Κολώνιας  
(συνεργ. Φρίντα Λιάππα)

Η ταινία αυτή είναι σηµαδιακή για την όλη πορεία του Ρόσα. Έντυπαρχουν μέσα της τόσο ο λυρισµός που χαρακτηρίζει τις ταινίες της πρώτης περιόδου του (λυρισµός που δεν παύει να λειτουργεί ούτε απέναντι στο πιό «άµεσο», το πιό σκληρό, το πιό ώµο «θέµα»), όσο και το στυλιζάρισµα που θα αποτελέσει το κύριο χαρακτηριστικό των πιό πρόσφατων ταινιών του, της περιόδου που δημιουργεί ένα ιδιόµορφο είδος διεθνιστικού κινηματογράφου.

Αλλά οι µορφικές µεταλλαγές ανταποκρίνονται στη θεµατική ανέλιξη και σχεδόν προκύπτουν απ' αυτή. Η ταινία παρακολουθεί βασικά την πορεία ενός αγρότη που, µετά από ένα φόντο που αναγκάζεται να διαπράξει υπεραµυνόµενος τα συµφέροντά του, βρίσκεται καταδιωγόµενος και άφοβη αναζητήσει χωρίς αποτέλεσµα κάλυψη και σωτηρία δίπλα σε έναν παπά, συναντάει τελικά τον Καγκασέιρο, ενσάρκωση του επαναστατικού αγώνα. Έτσι η πορεία του ήρωα περικλείεται ανάµεσα σε δυο πόλους: την αναντίρρηση, δοσµένη, σήµερα ύπαρκτη, πραγµατικότητα απ' τη µιά και την διεκδίκηση της ανείρεσης' αυτής της πραγµατικότητας απ' την άλλη. Οι δυο αυτοί πόλοι δεν δίνονται από τον Ρόσα αντιπαθητικά αλλά ο δεύτερος αποδεικνύεται διαλεκτικά ότι προκύπτει από τον πρώτο. Η διαλεκτική µεταφέρεται από την θεµατική ανέλιξη, στη δοµή της ταινίας, που περνάει αντίστοιχα από τον ρεαλισµό της άρχης (όπου τα στοιχεία της κάθε εικόνας είναι πολλά, ποικίλα, επάλληλα, µη έρµηνευµένα) στο στυλιζάρισµα του τέλους (όπου όλα είναι απογυµνωµένα από κάθε τι περιττό, έχουν τον συγκεκριµένο ρόλο τους, τις συγκεκριµένες σχέσεις τους το ένα µε το άλλο).

Εκείνο που πρέπει ακόµα να επισηµανθεί είναι ότι στην έπεξεργασία των θεµάτων της ή ταινία (όπως και γενικότερα όλες σχεδόν οι ταινίες του βραζιλιάνικου Cinema Novo) χρησιµοποιεί στοιχεία της ντόπιας λαϊκής παράδοσης, από τη θρησκεία, τους θρύλους κλπ. Στοιχεία ζωντανά για τον βραζιλιάνο θεατή που διασφαλίζουν την αποτελεσµατικότητα της ταινίας. Έξ άλλου οι σκηνοθέτες του cinema novo έχουν διακηρύξει τον πίστη τους ότι «ή επανάσταση έµπεριέχεται στην κουλτούρα των µαζών και ένας κινηματογράφος που θ' άντανανκλά αυτή την κουλτούρα µε τη συνθετότητα και τις αντιφάσεις της, που θ' άντανανκλά τις συγκρούσεις και τη βία που χαρακτηρίζουν την Βραζιλία, θα άντανανκλά και τις αντιθέσεις που κάνουν την επανάσταση δυνατή και απαραίτητη». Η ταινία του Γκλάουµπερ Ρόσα δέχεται και εφαρµόζει το πρώτο σ. έλος της παραπάνω πρότασης και πετυχαίνει να υλοποιήσει έτσι το δεύτερο σκέλος της.

### Ο Μαύρος Θεός και ο Ξανθός Διάβολος του Γκλάουµπερ Ρόσα



Άλλονζανφάν των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι

Το «Άλλονζανφάν» ήταν ίσως η σηµαντικότερη ταινία του φεστιβάλ. Ταινία πολυδιάστατη και πολυσήµαντη που, στα πλαίσια αυτού του σηµειώµατος, δεν θα επιδιώξουµε µια πλήρη ανάλυσή της, αλλά µια κατ' αρχήν µόνο παρουσίασή της.

Σε πρώτη προσέγγιση το «Άλλονζανφάν» είναι ή ιστορία ενός συγκεκριµένου ανθρώπου σε µια συγκεκριµένη ιστορική στιγµή. Ο ήρωας είναι ένας µεγαλοαστός που «κουβαλάει» από τη µιά την ταξική του καταγωγή κι από την άλλη την επαναστατική του ένταξη. Η ιστορική στιγµή είναι ή περίοδος της παλινόρθωσης στη Γαλλία.

Ταινία ανθρωποκεντρική στη βάση της, που όμως, τελικά, δεν έχει για θέµα της τον «άνθρωπο», ούτε σαν συγκεκριµένη ατοµική εκδήλωση ούτε σαν αφηρηµένη έννοια. Βρίσκουµε εδώ αυτό που αποτελεί το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό όλων των έργων των Ταβιάνι: οι άνθρωποι δεν είναι για τους Ταβιάνι παρά φορείς ιστορικών στιγµών, και εκείνο που επιχειρείται είναι, µέσα από τις σχέσεις, τις αντιθέσεις και τις συγκρούσεις των ήρώων, να αποτυπωθεί ή διαλεκτική της Ιστορίας.

Έτσι, στο «Άλλονζανφάν», το θέµα είναι τελικά ή Έπανάσταση, που στη συγκεκριµένη ιστορική στιγµή δεν έγινε γιατί δεν µπορούσε να γίνει. Η επαναστατική όµαδα, που χαρακτηρίζεται από µια έλλειψη «ιστορικής συνειδητότητας» και θέλει να κάνει την επανάσταση άµεσως, έρχεται συνέχεια σε σύγκρουση µε την πραγµατικότητα. Ο ήρωας, που είναι (ιδεολογικά µη συνειδητός) φορέας της «ιστορικής συνειδητότητας», έρχεται σε σύγκρουση τόσο µε την τάξη του πρόβληµα δεν είναι παρά ένα ιστορικό αδιέξοδο και ή κατάληξη έρχεται σχεδόν μοιραία: ο ήρωας και θα προδώσει την Έπανάσταση και θα σκοτωθεί γι' αυτήν. Η Ιστορία σαρώνει, νοµοτελεστικά σχεδόν, ό,τι ανήκει σε άλλη φάση της, και επιβιώνει µόνο αυτό που ενσωµατώνεται µέσα της διαχρονικά: ή Ίδέα της Έπανάστασης (εδώ ο Άλλονζανφάν, ο νέος επαναστατικός ηγέτης, που το όνοµά του δίνει και τον τίτλο στην ταινία).

Όπως είπαµε και στην αρχή, δεν επιχειρήσαµε εδώ παρά µόνο µια πρώτη, σχηµατική, προσέγγιση. Στην ταινία όμως αυτή (που είναι πολύ πιθανό να προβληθεί φέτος στην Αθήνα) θα επανέλθουµε αναλυτικότερα σε προσεχές τεύχος.

### Πανόραµα ιταλικού Κινηματογράφου

Το πανόραµα Ιταλικού κινηματογράφου δεν ήταν σε τίποτα ανώτερο από το επίσηµο πρόγραµµα. Ήταν µάλλον ένα ενδιαφέρον και χρήσιµο συμπλήρωµά του. Η προσφορά του είναι ότι, δίπλα στην τελευταία «λαϊκή (έµπορική) κωµωδία» του Μοντισέλι («Θέλουμε τους Κολονέλους») και στην φιλότιµη (όπως ακούσαµε) αλλά άποτυχηµένη (όπως διαπιστώσαµε) μοντερνίζουσα, έστε-τίζουσα και όλιγον επαναστατίζουσα προσπάθεια του Σουλβάνο Άγκόστι («Το Μυστικό»), µας γνώρισε τρία όνόµατα - τρία διαφορετικά «στίγµατα» στον χώρο του Ιταλικού, αν όχι και του διεθνούς, κινηματογράφου: Μάρκο Μπελόκιο, Καρµέλο Μπένε, αδερφοί Ταβιάνι.

Ο Μπελόκιο έχει κλείσει πιά δεκαετία στον κινηματογράφο κι όμως στην Ελλάδα παρουσιάζεται φέτος για πρώτη φορά. Στα πλαίσια του πανοράματος είδαμε τις δυο τελευταίες ταινίες του «Βιασμός στην πρώτη σελίδα» και «Στό όνομα του Πατρός».

Για τον Βιασμό δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι ταινία που αντιπροσωπεύει απόλυτα τον σκηνοθέτη της. Αυτό άλλωστε είναι φυσικό αν πάρουμε υπ' όψη ότι το σενάριο ήταν κατ' αρχήν δοσμένο (είχε μάλιστα αρχίσει να γυρίζεται από άλλον πριν ανατεθεί στον Μπελόκιο).

Ο Μπελόκιο (που δουλεύει πάντα σε δικά του σενάρια) επενέβηκε δραστικά. Η σημαντικότερη αλλαγή που επέφερε ήταν το να εντάξει την ιστορία της ταινίας σε περίοδο προεκλογικού αγώνα, πράγμα που καθορίζει τελικά την ταινία σε τέτοιο βαθμό που δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε πώς θα ήταν ή ταινία αν στο δρόμο δεν είχε αλλάξει σκηνοθέτη.

Από κει και πέρα η σφραγίδα του Μπελόκιο αναγνωρίζεται, όχι τόσο στην γραμμή της αφήγησης όσο στο πώς αντιμετωπίζονται οι ήρωες της ταινίας. Για τα πρόσωπα εκείνα που ή στάση τους, ή συμπεριφορά τους, οι πράξεις τους μπορούν να δικαιολογηθούν με βάση την ταξική τους θέση, ή διαγραφή τους είναι άψογη, ξεκάθαρη, συγκεκριμένη (το θύμα, ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας, ή γυναίκα του, ο διευθυντής της εφημερίδας, κλπ.). Με τα πρόσωπα όμως που είναι ειδικές, «μυθιστορηματικές», περιπτώσεις τα πράγματα μπερδεύονται: π.χ. ο ψυχολογικός δολοφόνος δεν δικαιώνει την παρουσία του μέσα στο γενικό ψυχρό πλαίσιο της ταινίας (στις ταινίες του Μπελόκιο δεν υπάρχει ψυχολογία χωρίς κοινωνικο-ταξικό υπόβαθρο).

Έτσι υπάρχει μια γενική «άνισορροπία» που προκαλείται από την σύγκρουση ανάμεσα στην προσπάθεια (του σκηνοθέτη) για σαφήνεια και στα δεδομένα (του σεναρίου) που είναι τα τυπικά «μυθιστορηματικής», φτιαχτής, πλοκής.

Όποιοδήποτε μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ή δεύτερη ταινία: Στο όνομα του Πατρός, όπου ο Μπελόκιο αποτυπώνει προσωπικές μνήμες και προσωπικά «φαντάσματα», αλλά με τέτοιο τρόπο που να έγγραφεται πάνω σ' αυτά και ή σημερινή του «συνείδηση». Έτσι πάνω σ' αυτή την εφιαλτική σχεδόν εικόνα του καθολικού οικοτροφείου αποτυπώνονται, αρκετά σχηματικά, οι γενικότερες κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτικές αντιθέσεις της αστικής κοινωνίας. Το «καθεστώς» των παπάδων που επικρατεί στο οικοτροφείο αντιπροσωπεύει ούτε λίγο ούτε πολύ τα θεσμικά πλαίσια, τα φτιαγμένα από και για την αστική τάξη (:έδώ οι μαθητές). Η ταινία εικονογραφεί την κρίση που ξεσπάει όταν τα θεσμικά πλαίσια δεν ανταποκρίνονται πια στις ανάγκες αυτής της τάξης. Σ' αυτή την κρίση την πρωτοβουλία παίρνει και διατηρεί μέχρι το τέλος ο Άντζελο (: ο άστος μαθητής με τη φασιστική νοοτροπία). Ο Φράνκο (: ο φιλελεύθερος άστος με τα καλά αισθήματα και τις αγαθές προθέσεις) βρίσκεται μόνιμα κάτω από την επίδραση της γοητείας του Άντζελο και δεν ορίζεται παρά μόνο στην διαφορά του απ' αυτόν και έτσι μένει ουσιαστικά έξω από τις συγκρούσεις, τόσο τις δευτερεύουσες που εκδηλώνονται (στο έσωτερικό της αστικής τάξης) όσο και τις κύριες που υποβόσκουν (ανάμεσα στην αστική και την εργατική τάξη). Τέλος, ο Σαλβατόρε (: ο συνειδητοποιημένος

## Μάρκο Μπελόκιο



εργάτης) δεν παίρνει ποτέ την πρωτοβουλία στα χέρια του, παρακολουθεί λίγο-πολύ αδιάφορα τις «έξελξεις» και επιχειρεί να επέμβει μόνο όταν οι έσωτερικές αντιθέσεις της αστικής τάξης δημιουργούν κάποιο «ρήγμα», όταν έχει δημιουργηθεί «κρίση εξουσίας», στην οποία όμως δεν έχει συμμετάσχει ο ίδιος, γι' αυτό και τελικά ή επέμβασή του δεν είναι αποτελεσματική. Η αστική τάξη θα καταργήσει τους απαρχαιωμένους πιά θεσμούς της (: το κολλέγιο γκρεμίζεται) και θα συνεχίσει την πορεία της με νέο πρόσωπο (: ο Άντζελο είναι ο αούριανός τεχνοκράτης, προσωποποίηση του «ορθολογισμού»).

Ταινία όποιοδήποτε πεσιμιστική, αφού ή κυριαρχία του φασισμού δείχνεται σχεδόν αναπόφευκτη, μοιραία (και δεν μπορούμε να μη θυμηθούμε εδώ ότι ο «Βιασμός στην πρώτη σελίδα» τελειώνει με μιὰ «μεγαλειώδη» φασιστική συγκέντρωση, που είναι και ή μόνη πολιτική προεκλογική συγκέντρωση που βλέπουμε στην ταινία). Άνεξάρτητα όμως απ' αυτόν τον άδιεξοδικό χαρακτήρα της ή ταινία παραμένει ενδιαφέρουσα. Για τα μορφικά της στοιχεία παραπέμπουμε στο τεύχος 1 του Σ.Κ. '74.

Ο Μπένε είναι μιὰ απόλυτα «προσωπική» περίπτωση: θα μπορούσαμε σ' ένα βαθμό να πούμε ότι πλησιάζει προς την «περίπτωση Φελίνι». Άλλα μιὰ τέτοια προσέγγιση θα έπαιρνε υπ' όψη της μόνο την απόκλιση, τόσο του Μπένε όσο και του Φελίνι, από τους άλλους σκηνοθέτες. Γιατί, κατά τα άλλα, υπάρχουν δυο καιρίες διαφορές ανάμεσά τους: πρώτον ότι, ενώ τα «φαντάσματα» του Φελίνι προέρχονται από τα προσωπικά του βιώματα και δεν παραπέμπουν παρά μόνο στον εαυτό τους, τα «φαντάσματα» του Μπένε προέρχονται από τον χώρο της κουλτούρας (χώρο ήδη διευρυμένο σε σχέση με τον χώρο της ατομικής μνήμης του Φελίνι), και παραπέμπουν σε «ιδέες», αντιλήψεις (ηθικές, θρησκευτικές, αισθητικές). Δεύτερον, ότι ενώ τα «φαντάσματα» του Φελίνι, μη παραπέμποντας παρά μόνο στον εαυτό τους, δεν διαλέγονται ανάμεταξύ τους, πράγμα που οδηγεί σε μιὰ αποσπασματική, παραθετική κινηματογραφική γραφή, τα «φαντάσματα» του Μπένε έχουν αδιάκοπα διάλογο, πράγμα που οδηγεί σε μιὰ γνήσια («ελεύθερη») αλλά όχι και αυθαίρετη) σουρρεαλιστική γραφή. Ένας σουρρεαλισμός που αν δεν γίνεται επαναστατικός σαν τον σουρρεαλισμό του Μπουνιουέλ (της πρώτης τουλάχιστον περιόδου του), είναι μόνο για τον λόγο που είπαμε παραπάνω, ότι δηλαδή την «πρώτη ύλη» του ο Μπένε την παίρνει από τον χώρο της κουλτούρας (χαρακτηριστικοί είναι οι τίτλοι των ταινιών του: Παναγία των Τούρκων, Ντόν Τζιοβάνι, Ένας Άμλετ λιγότερος, Σαλώμη), και όχι από την καθημερινότητα, που όμως μέσα της έγγραφονται οι ιστορικοί, κοινωνικοί, και ταξικοί καθορισμοί, όπως έκανε ο Μπουνιουέλ.

Στη Θεσσαλονίκη είδαμε την τελευταία ταινία του Σαλώμη από το όμώνυμο θεατρικό έργο του Όσκαρ Γουάιλντ. Έργο έκθαμβωτικό και σίγουρα δυσανάγνωστο. Τα φωσφορίζοντα κοστούμια και τα έντονα μακιγιαρισμένα πρόσωπα που κινούνται σ' ένα μονοχρωματικό (μαύρο βασικά) φόντο, τόσο στις «έξωτερικές» όσο και στις «έσωτερικές» σκηνές, καταφέρνουν να δημιουργήσουν την αίσθηση ενός χώρου που να μην είναι τίποτα άλλο από τον χώρο της ταινίας, του κάδρου, της δόξης:

Καρμέλο Μπένε

τὸ ἄσπρο χαρτὶ πάνω στὸ ὁποῖο μποροῦν νὰ κινουῦνται ἀνεμπόδιστα τὰ διάφορα «γραφήματα» συντάσσοντας τὸ δικό τους, πρωτότυπο κείμενο. Ὁ ἦχος, πού προστίθεται σ' αὐτὴ τὴν «εἰκόνα», εἶναι ξερός, «ὕλικός» (καὶ ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ ἔχει στὴν ταινία αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ποιότητα τοῦ «ἦχου»). Δεδομένου ὅτι ἡ ταινία παίχτηκε χωρὶς ὑπότιτλους, δὲν μποροῦμε νὰ ἐντοπίσουμε ὅλους τοὺς ἐρμηνευτικούς κώδικες ὥστε νὰ προχωρήσουμε σὲ μιὰ πλήρη «ἀνάγνωση» τῆς ταινίας. Θὰ περιοριστοῦμε μόνο νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ἡ ταινία δὲν εἶναι ἁπλῶς καὶ μόνο «ιδιόμορφα γοητευτικὴ», ἀλλὰ καὶ διαβρωτικὰ σαρκαστικὴ καθὼς καὶ ἔντονα εἰκονοκλαστικὴ (π.χ. στὴ σκηνὴ ὅπου κάποιος σταυρώνεται μόνος του, ἢ ἀπόγνωσὴ του μπροστὰ στὸ ἀδύνατο τῆς πράξης του καταγγέλλει ἀπροκάλυπτα τὸν ἐγωισμό πού ὑπάρχει σὲ κάθε, σχεδόν, πράξη αὐτοθυσίας).

Τὴν γνωριμία μας μὲ τὸ ἔργο τῶν Ταβιάνι, πού ἔγινε μὲ τὴν παρουσίαση στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τῆς τελευταίας ταινίας τους «Ἀλλονζανφάν», ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὸ πανόραμα μὲ τὸ «Ὁ Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν πετεινό».

Ἡ ταινία καταγράφει τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ ἱστορικὰ ὀρισμένη ἀντίληψη γιὰ τὴν ἐπανάσταση (τὸν οὐτοπικὸ σοσιαλισμὸ) σὲ μιὰ νέα ἀντίληψη (τὸν ἐπιστημονικὸ σοσιαλισμὸ). Τὸ πέρασμα αὐτὸ γίνεται στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ ἐνῶ ὁ ἥρωας τῆς ταινίας, ὁ Τζούλιο, βρίσκεται κλεισμένος στὴ φυλακὴ γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ ἀναρχικὲς πράξεις πού εἶχε ἔκανε σὰν ἀρχηγὸς μιᾶς ἐπαναστατικῆς ὁμάδας. Ὁ Τζούλιο μέσα στὴν ἀπομόνωσή του ὁραματίζεται τὶς ἱστορικὲς ἐξελίξεις σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη πού ἔχει γιὰ μιὰ γραμμικὴ, μηχανιστικὴ ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας. Μετὰ ἀπὸ δέκα χρόνια καὶ ἐνῶ τὸν μεταφέρουν μὲ μιὰ βάρκα σὲ ἄλλη φυλακὴ, διασταυρῶνεται μὲ μιὰ ἄλλη βάρκα πού μεταφέρει ἄλλους, καινούργιους πολιτικούς καταδικασμένους. Ὁ Τζούλιο ἀνοίγει διάλογο μ' αὐτούς, μ' αὐτὴ τὴ νέα γενιὰ τῆς ἐπανάστασης, προσπαθεῖ νὰ συνεννοηθεῖ μαζί τους. Ἀλλὰ μάταια. Δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὴν διαλεκτικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἱστορία πού προσπαθοῦν νὰ τοῦ ἐξηγήσουν αὐτοὶ οἱ νέοι, πού ξέρουν ὅτι δουλεύουν γιὰ τὸ μέλλον καὶ δὲν θὰ περιμένουν νὰ προλάβει ἡ Ἐπανάσταση νὰ τοὺς βγάλει ἀπ' τὰ κελιά τους, ὅπως περίμενε δέκα χρόνια ὁ Τζούλιο νὰ γίνει μὲ τὸν ἴδιο. Καὶ ὁ Τζούλιο, ἥρεμα, χωρὶς νὰ τὸ περιμένει κανένας, θὰ πέσει στὴ θάλασσα. Ἡ ἱστορία τὸν ἔχει ξεπεράσει ἀφήνοντάς τον πίσω. Γιὰ τὴν Ἐπανάσταση ὁ Τζούλιο δὲν εἶναι παρὰ ἡ «ἡρωικὴ προϊστορία τῆς».

Οἱ κυριότερες ἀρετὲς τῆς ταινίας, πού πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ τις ἐπισημάνουμε, εἶναι ἡ λιτότητα, ἡ ἐλλειπτικότητα καὶ ἡ καθαρὸτητα τῆς γραφῆς. Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸ γεγονός ὅτι στὴν ταινία ἡ «ἱστορικότητα» κυριαρχεῖ ἀπόλυτα πάνω στὰ ἰδιαίτερα ἀτομικά, προσωπικά, στοιχεῖα χωρὶς νὰ χρειαστεῖ νὰ τὰ ἐξαφανίσει (: ὁ ἥρωας διατηρεῖ τὴν «ἀτομικὴ» του ψυχολογία, τὶς «προσωπικές» του συνήθειες, προτιμήσεις κλπ.). Ἡ ἀφαιρετικότητα τῆς ταινίας προκύπτει σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς διαδικασίας πού συσχετίζεται διαλεκτικὰ τὸ «εἰδικὸ» μὲ τὸ «γενικὸ», τὸ Ἄτομο μὲ τὴν ἱστορία.

(Γι' αὐτὴ τὴν ταινία παραπέμπουμε τὸν ἀναγνώστη καὶ στὶς συνεντεύξεις τῶν ἀδερφῶν Ταβιάνι πού ἔχουν δημοσιευτεῖ στὸ τεύχος 22 τοῦ Σ.Κ., σελ. 24-33)

### Πάολο καὶ Βιττόριο Ταβιάνι



Οἱ ἀδελφοὶ Ταβιάνι τὴν ὥρα πού συζητοῦν μὲ τὸ κοινό τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γιὰ τὴν ταινία τους.

## Ρετροσπεκτίβα Λατινοαμερικάνικου Κινηματογράφου

Ἡ παρουσίαση τοῦ λατινο-αμερικανικοῦ κινηματογράφου στὰ πλαίσια μιᾶς ἐκδήλωσης παράλληλης πρὸς τὸ ἐπίσημο πρόγραμμα, ἦταν ἴσως ἡ σημαντικότερη προσφορά τοῦ φετεινοῦ διεθνoῦς φεστιβάλ Θεσ/νίκης. Τουλάχιστον σὰν πρόθεση. Κι αὐτὸ γιατί σίγουρα ἀξίζει τὸν κόπο, ἂν ὄχι καὶ ἐπιβάλλεται, νὰ ἀρχίσουμε ἐπιτέλους νὰ γνωρίζουμε τὸν κινηματογράφο τοῦ τρίτου κόσμου, μὲ τὸν ὁποῖο δὲν εἶχαμε ὡς τώρα καμιά ἐπαφή. Ἰδιαίτερα μάλιστα αὐτὴ τὴ στιγμή πού γίνεται προσπάθεια στὴν Ἑλλάδα νὰ μπουῦν οἱ βάσεις γιὰ ἕναν ἐθνικὸ κινηματογράφο. Χῶρες ὅπως ἡ Βραζιλία, ἡ Ἀργεντινὴ, ἡ Κούβα, ὄχι μόνο ἔχουν ἀντιμετωπίσει τὸ ἴδιο πρόβλημα, ἢ κάθε μιὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιαιτερότητά της, ἀλλὰ καὶ ἔχουν προτείνει ἢ κάθε μιὰ τὴν δικιά της ἀπάντηση.

Ἡ κάποια ἐπιφύλαξη πού ἀφήσαμε νὰ φανεῖ ὅτι ἔχουμε ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴν παρουσίαση ὀφείλεται, ὄχι στὴν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν πού μᾶς παρουσιάστηκαν καὶ ἢ ὁποῖα ἦταν γενικὰ ἱκανοποιητικὴ, ἀλλὰ στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔλλειψη ὑποτίτλων μαζί μὲ τὴν παντελὴ ἔλλειψη πληροφόρησης περιορίσαν σημαντικὰ τὴν σημασία της.

Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους, καθὼς καὶ γιὰ λόγους ὑποκειμενικῆς ἀδυναμίας (τὸ πρόγραμμα τοῦ φεστιβάλ ἦταν πολὺ «φορτωμένο» καὶ δὲν μπορέσαμε νὰ δοῦμε ὅλες τὶς ταινίες) θὰ ἀσχοληθοῦμε ἀναλυτικότερα σ' αὐτὸ τὸ σημεῖωμα μόνο μὲ δύο ἀπὸ τὶς τέσσαρες ταινίες μεγάλου μήκους πού προβλήθηκαν.

### Τὰ ὄπλα τοῦ Ρού Γκουέρα



Ἐνα ἀπὸ τὰ πρῶτα δλοκληρωμένα δείγματα τοῦ βραζιλιάνικου CINEMA NOVO, ἡ ταινία κάνει μιὰ καθαρὴ, σφαιρικὴ, «ἐρμηνευτικὴ» παρουσίαση τῆς κατάστασης ἑνὸς βραζιλιάνικου χωριοῦ· παρουσίαση ὄχι περιγραφικὴ ἀλλὰ «διαλεκτικὴ» θὰ λέγαμε. Τὸ χωριὸ μᾶς δίνεται σὲ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή: ὅταν τὸ κράτος στέλνει πρὸς τὸ στρατὸ νὰ πάρει τὴ σοδειὰ τῆς χρονιάς ἐνῶ οἱ ἀγρότες ἀντιμετωπίζουν ἤδη τὸ φάσμα τῆς φυσικῆς ἐκμηδένισής τους σὰν συνέπεια τῆς ξηρασίας πού ἔχει πέσει στὴν περιοχή. Μέσα στὴν ταινία ἐγγράφεται ἀπὸ τὴ μιὰ ὁ ἰδεαλιστικὸς τρόπος ἀντιμετώπισης τοῦ «κακοῦ», πού εἰκονογραφεῖται μὲ τὴν πομπὴ πού ἀκολουθεῖ τὸ «ἱερὸ» βόδι ἀπὸ τὸ ὁποῖο περιμένουν νὰ φέρει βροχὴ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, μέσα ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς καταστάσεις, παράγεται καὶ ὁ ἄλλος τρόπος ἀντιμετώπισης, ὁ συγκεκριμένος, ὑλιστικὸς, ἐπαναστατικὸς (πού προϋποθέτει βέβαια καὶ ἕναν ἄλλο τρόπο ἐντόπισης τοῦ «κακοῦ»). Μιὰ σφαῖρα θὰ βγεῖ ἀπὸ ἕνα ὄπλο χτυπώντας τὸ λάστιχο ἑνὸς στρατιωτικοῦ αυτοκινήτου πού φεύγει φορτωμένο μὲ τὴν σοδειὰ τὴ στιγμή πού ἕνα παιδάκι ἔχει μόλις θεθάνει ἀπὸ τὴν πείνα. Βέβαια αὐτὸς ὁ μεμονωμένος ἡγρότης πού πυροβόλησε θὰ σκοτωθεῖ καὶ ὁ στρατὸς θὰ φύγει μὲ τὴ σοδειὰ. Ἀλλὰ τὸ χωριὸ ἔχει ἀρχίσει νὰ ἐποικτᾷ μιὰ νέα συνείδηση. Ἡ τελευταία σκηνὴ εἶναι ομηραδικὴ καὶ πραγματικὰ συγκλονιστικὴ: οἱ ἀγρότες κατασπαράζουν ὄμοιο τὸ «ἱερὸ» βόδι.

Ἡ ταινία τοῦ Γκουέρα διαπνέεται ὀλόκληρη ἀπ' αὐτὴ τὴ νέα ἀντίληψη γιὰ τὴν χρῆση τῆς κάμερα πού χαρακτηρίζει γενικὰ ὅλο τὸ CINEMA NOVO (στὸ ὁποῖο ἀνήκει καὶ μιὰ ἄλλη ταινία τοῦ φεστιβάλ, στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα αὐτῆ, Ὁ μαῦρος Θεὸς καὶ ὁ ξανθὸς Διάβολος τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα): νέα ἀντίληψη σ' ὅτι ἀφορᾷ τὴ θέση τῆς μηχανῆς, τὴ γωνία λήψης, τὸ καθράρισμα, κλπ., πού



τελικά παράγει, για πρώτη φορά ίσως «συνειδητά», μιὰ φόρμα ύλιστικού κινηματογράφου.

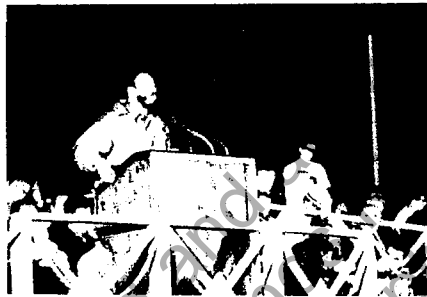
Ἡ φόρμα αὐτή, οἱ «ἀρχές» αὐτὲς πού διέπουν τὴν χρήση τῆς κάμερα, ἐπιτρέπουν στὸ ἐπαναστατικὸ «μῆνυμα», νὰ μὴ μὲνει «πρόθεση» ἢ «δήλωση θέσης» ἀλλὰ νὰ γίνεται πράξη: ἡ ἐπαναστατικὴ θέση παράγεται σὰν ἀμετάκλητη ἀναγκαιότητα μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ταινία (πράγμα πὸ διαπιστώνεται καὶ στὴν ταινία τοῦ Ρόσα). Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἐκπλήσσει πὸ μέσα σὲ μιὰ καὶ μόνο σκηνή, στὰ τελευταῖα λεπτὰ τῆς ταινίας, ἐξατμίζονται ξαφνικὰ ὁ μυστικισμὸς, οἱ προλήψεις, τὸ ἔντονο θρησκευτικὸ συναίσθημα, πράγματα πὸ σ' ὅλη τὴν ταινία φαίνονταν νὰ εἶναι «δεδομένα» πὸ δὲν ἀμφισβητοῦνται.

Ἡ πιὸ φιλόδοξη ἴσως ταινία σ' ὅλη τὴν μέχρι σήμερα ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Φιλόδοξη κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τοὺς στόχους πὸ βάζει: Ἡ ταινία ἐπιχειρεῖ νὰ δώσει ὅλα τὰ δεδομένα, οἰκονομικὰ - κοινωνικὰ - ἱστορικὰ - πολιτικὰ, μιὰς συγκεκριμένης χώρας, τῆς Ἀργεντινῆς, τοποθετώντας συνάμα τὸ πρόβλημα «Ἀργεντινῆ» στὰ πλαίσια ὅλης τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς (κοινότητα προβλημάτων καὶ στόχων), στὰ πλαίσια ὅλης τῆς ἀμερικάνικης ἡπείρου (ἐξάρτηση τῆς νότιας ἀπὸ τὴν βόρεια Ἀμερικῆ) καὶ τελικὰ στὰ γενικότερα διεθνή πλαίσια (ἀποικιοκρατία, ἰμπεριαλισμὸς, μονοπώλια). Εἶναι λοιπὸν μιὰ πολὺ ἀργεντινική καὶ συνάμα πολὺ «διεθνῆς» ταινία, γι' αὐτὸ καὶ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει πὸ ἔχει προκαλέσει ἀτέλειωτες συζητήσεις σ' ὅλο τὸν κόσμο.

Ἡ ταινία ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη καὶ συνολικὰ διαρκεῖ 4,1/2 ὥρες. Δυστυχῶς στὴ Θεσ/νίκη εἶδαμε μόνο τὸ πρῶτο μέρος (διάρκεια 1,1/2 ὥρα). Σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο μέρος δίνονται τὰ δεδομένα τῆς Ἀργεντινῆς καὶ γίνεται μιὰ πρῶτη ἐπεξεργασία τους (: ἐντοπίζονται δύο κοινωνικὲς τάξεις μὲ τὰ ιδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τους, ἡ μεγαλοαστικὴ τάξη καὶ ἡ ἀργοτική, καταδεικνύονται οἱ τρόποι ἀσκησης τῆς καθημερινῆς βίας, καταγγέλλεται ὁ οἰκονομικὸς ἀποικισμὸς τῆς Ἀργεντινῆς ἀπὸ τὴν Η.Π.Α. καὶ ὁ πολιτιστικὸς ἀποικισμὸς της ἀπὸ τὴν Εὐρώπη κυρίως, κλπ.). Βασικὰ σ' αὐτὸ τὸ κομμάτι ἡ ταινία ἀποδεικνύει τὴν σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα ἀλλοτρίωση τῆς Ἀργεντινῆς. Τὸ πρῶτο μέρος κλείνει μὲ ἕνα «ἄνοιγμα» πρὸς μιὰ συγκεκριμένη κατεύθυνση - ὑπόδειξη: τὸ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ Τσὲ Γκουεβέρα «παγώνει» γιὰ πολὺ ὥρα πάνω στὴν ὀθόνη (τὴν ἐποχὴ πὸ γυρίστηκε ἡ ταινία, ὁ θάνατος τοῦ Τσὲ ἦταν πολὺ πρόσφατος καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο καὶ ἀπότιση «φόρου τιμῆς»: ἡ ταινία οὐσιαστικὰ «ἐπιβάλλει» στὸ κοινὸ νὰ κρατήσει «ἐνὸς λεπτοῦ σιγῆς»).

Στὴν συνέχεια (πὸ δὲν προβλήθηκε στὴ Θεσ/νίκη) ἡ ταινία δίνει τὴν πολιτικὴ της ταυτότητα καὶ εἰσάγοντας πᾶ καὶ τὸ προλεταριάτο προτείνει μιὰ συγκεκριμένη ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ. Πολιτικὰ τοποθετεῖται στὴν ἀριστερή, μαρξιστική, πτέρυγα τοῦ περονικοῦ κινήματος καὶ κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα μᾶς δίνει καὶ τὴν πιὸ πρόσφατη ἱστορία τῆς χώρας. Καὶ ἡ πρακτικὴ πὸ προτείνει εἶναι ἡ ἀνάπτυξη ἐθνικιστικῶν κινήσεων σ' ὅλες τὶς χώρες τῆς Λατ. Ἀμερικῆς πὸ σὲ συντονισμό μεταξὺ τους θὰ ἀντιταχθοῦν στὸν Βόρειο-ἀμερικάνικο ἰμπεριαλισμὸ. Ὁ ἐθνικισμὸς κρίνεται ἀπαραίτητος καὶ μάλιστα ἐπαναστατικὸς γιὰτὶ (κατὰ τὴν ταινία πάντα) μόνο ἔτσι μπορεῖ νὰ κατανικηθεῖ ἡ γενικὴ ἀλλοτρίωση πὸ διαπιστώθηκε στὸ πρῶτο μέρος (καὶ πὸ αὐτὴ

### Ἡ "Ἔρα τῶν Ὑψικαμίνων τοῦ Φ. Σολάνας



Σκηνὴ ἀπὸ τὴν Ἔρα τῶν Ὑψικαμίνων

Ὁ Σολάνας στὸ γύρισμα



Ἀπὸ τὴν Ἔρα τῶν Ὑψικαμίνων

«νομιμοποιεῖ» τὴν ἀποικιοποίηση τῆς χώρας) καὶ νὰ γίνει δυνατὴ ἡ ἐθνικὴ ἀπελευθέρωση. Λόγω χώρου δὲν θὰ ἐπεκταθοῦμε ὅμως ἐδῶ ἄλλο στὴν ἐκθεση τῶν πολιτικῶν καὶ τῶν ιδεολογικῶν θέσεων τῆς ταινίας. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ ἀναφερθοῦμε στὸ πῶς ὅλα αὐτὰ πραγματώνονται κινηματογραφικὰ.

Τὸ πρῶτο βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ταινίας εἶναι ὁ ρυθμὸς της. Ἡ ταινία βομβαρδίζει τὸν θεατὴ κάθε στιγμή μὲ σωρεία «πληροφοριῶν». Στὴν ταινία μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τρία «κείμενα»: α) τὸ «κείμενο» πὸ ἀποτελεῖ ἡ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων, β) τὸ κείμενο τοῦ «σπηκᾶς» πὸ ἀκούγεται, καί, γ) τὸ «κείμενο» πὸ γράφεται πάνω στὴν ὀθόνη καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ συνθήματα, πρόσθετα πληροφοριακὰ στοιχεῖα καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ πολιτικὰ κείμενα. Τὰ τρία αὐτὰ «κείμενα» δίνονται στὸν θεατὴ παράλληλα, ἐπὶ ἄλληλα μάλλον, μὲ μιὰ ταχύτητα τέτοια πὸ ὁ θεατὴς ὄχι μόνο δὲν προφταίνει νὰ τὰ ἐλέγξει ἢ ἔστω νὰ τὰ ἀποτυπώσει, ἀλλὰ οὔτε καν καλὰ - καλὰ νὰ συνειδητοποιήσει τί βλέπει, τί ἀκούει, τί διαβάσει. Προλαβαίνουμε ὀρισμένες ἀντιδράσεις: δὲν κάνουμε ἀρνητικὴ κριτικὴ, ἐντοπίζουμε μόνο τὸ τί εἶναι ἡ ταινία: ἡ «Ἔρα τῶν Ὑψικαμίνων» εἶναι μιὰ ἄμεσα πολιτικὴ ταινία, δηλαδή μιὰ ταινία ἀγκιτάτσι καὶ ἐπομένως εἶναι πολιτικὴ πράξη στὸ βαθμὸ πὸ καὶ μιὰ πράξη ἀγκιτάτσι εἶναι πολιτικὴ πράξη. Ἀλλὰ στὸν ἴδιο βαθμὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ δημαγωγική. Ὅπως ὅποτε (καὶ αὐτὸ εἶναι θέση μᾶς ἀπέναντι στὴν ταινία) ὅσο κι ἂν ἀποτελεῖ μιὰ ἀναμφισβήτητη ἐνδιαφέρουσα καὶ πολὺτιμη περίπτωση κινηματογραφικοῦ ἔργου, θὰ ἦταν πολὺ ἐπικίνδυνον νὰ δοῦμε σ' αὐτὴν ἕνα πρότυπο πολιτικῆς ταινίας.

Στὴν παραπάνω θέση μᾶς ἔχουμε νὰ προσθέσουμε καὶ ἕνα πιὸ συγκεκριμένο ἐπιχειρημα ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴν ταινία: Ὑπάρχουν στιγμὲς πὸ ὁ θεατὴς δὲν βομβαρδίζεται ἀπὸ «πληροφορίες» (π.χ. ἡ περιήρημη σκηνὴ τῶν σφαγείων, ἢ ἡ σκηνὴ πὸ καταγγέλλει τὸν ρόλο τῆς διαφήμισης)· πρόκειται ὅμως πάντα γιὰ σκηνὲς μὲ τίς ὁποῖες δηλώνεται μιὰ πολιτικὴ ἀντίθεση (μὲ τὸν ἀμερικάνικο ἰμπεριαλισμὸ, μὲ τίς «50 οἰκογένειες» πὸ ἀποτελοῦν τὴν ἀρχουσα, πλουτοκρατικὴ, ομάδα), ἀντίθεση στὴν ὁποία εἶναι σχεδὸν ἐκ προοιμίου σίγουρο ὅτι συμφωνεῖ ἢ συντριπτικὴ πλειοψηφία τοῦ κοινοῦ, τὸ ὁποῖο κοινὸ τοποθετεῖται ἔτσι σὲ μιὰ στάση «συμμαχίας» μὲ τὴν ταινία καὶ δέχεται σχεδὸν ἐκ προοιμίου μὲ τὴν σειρά του τὴν πολιτικὴ θέση τῆς ταινίας, θέση τὴν ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ κρίνει γιὰτὶ ὁ τρόπος πὸ τοῦ τὴν προσφέρει ἡ ταινία δὲν τοῦ τὸ ἐπιτρέπει. Ὑπάρχει ὅπως ὅποτε ἐδῶ μιὰ κάποια ἀνεπιθύμητα, μιὰ κάποια ἀπάτη πὸ μᾶς ἐπιτρέπει, στὸ βαθμὸ πὸ θέλουμε νὰ τοποθετηθοῦμε ὑπεύθυνα ἀπέναντι στὴ μορφή τῆς ταινίας, νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ταινία ἀποτελεῖ διαφήμιση μιὰς πολιτικῆς θέσης μάλλον παρὰ ἐκθεσὴ της ἢ ἀνάπτυξή της.

Θὰ θέλαμε νὰ ἐπαναλάβουμε τελειώνοντας ὅτι πρόθεσή μᾶς δὲν εἶναι νὰ ἀρνηθοῦμε τὴν ταινία (πὸ ἀπὸ πολλὲς μεριεὲς ἔχει χαρακτηριστεῖ σὰν ὑποδειγματικὴ πολιτικὴ ταινία) ἀλλὰ πιστεύουμε ὅτι ἐφ' ὅσον ἡ ἀπόστασι πὸ μᾶς χωρίζει ἀπ' αὐτὴν (χρονικὰ καὶ γεωγραφικὰ) μᾶς τὸ ἐπιτρέπει, θὰ πρέπει νὰ τὴ συζητήσουμε, καὶ ὄχι ἀπλὰ καὶ μόνο νὰ τὴν χειροκροτήσουμε, γιὰ νὰ μπορέσει ἡ ἐμπειρία αὐτῆς τῆς ταινίας νὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ ὅσο τὸ δυνατό πιὸ σωστὰ καὶ χρήσιμα συμπεράσματα.

Μπάμπης Κολώνιας

Κατ' ἀρχὴν νομίζω ὅτι τὸ 5ο Διεθνὲς Φεστιβάλ Θεσ/νίκης πένυχε. Κάνω ἐδῶ μὴ παρῆνθεσι γιὰ νὰ πῶ ὅτι — παρ' ὄλο πὺδ ἀρίστες καὶ προγράμματα γράφανε ἐφέτος «3ο» — τὸ Φεστιβάλ ἦτανε δικαιοτυμικὰ τὸ πῆμπτο, μὰ πὺ ἦδη ἀρχίζοι με τὺς καλύτερους οἰωνοὺς τὸ 1965 καὶ — ἐννοεῖται — διακόπηκε τὸ 1967.

Τότε, κάτω ἀπὸ τὴν τόσο ὑπεύθνη διεύθυνση τοῦ Παύλου Ζάννα, ὑπῆρχε μὴ ἀλληλοσυμπληρούμενη ὁμάδα ἀνθρώπων πὺδ ἀγαποῦσαν τὸν κινματογράφου (ὁ Ροῦσσὸς Κούνδουρος, Ἀλέξης Γρίβας, Παῦλος Παπασιώπης κι ἐγῶ) καὶ ἀποτελοῦσαν ἓνα ὁμοιογενὲς σύνολο, δπου ἦ δουλεῖα γιὰ τὴν ὁργάνωση ἦταν μὴ ἐνθουσιαστικὴ εὐχαρίστηση γιὰ ὄσους εἴχαμε ἀνακατεῦτε.

Ἄκριβῶς αὐτὴν τὴν δημιουργικὴ δουλεῖα συνόλου καὶ τὴν ζεστὰ φιλικὴ ἀπόσφαιρα ἀνθρώπων πὺδ μιλάνε τὴν ἴδια γλῶσσα, εἶναι πὺδ νοστάλγησα στὴν ἐφετεινὴ συμμετοχὴ μου στὴν ὁργανωτικὴ ἐπιτροπῆ. Παρ' ὄλο πὺδ ὄλο αὐτὰ ἠχοῦνε λιγάκι σὺν ἀίσθηματολογίες, τὰ ἀναφέρω γιὰτι πιστεύω ὅτι ἀκριβῶς ἀπὸ ἐκεῖ πρέπει νὰ ξεκινᾷ κάθε δουλεῖα γιὰ νὰ προκοῦνη: δηλαδή, ἀπὸ μὴ σύμπτωια καὶ μὴ συμφωνία ἀνθρώπων πὺδ ἔχουνε ξεκαθαρισμένους ἰδέες γιὰ τὸ ὁτιδήποτε θέλουνε νὰ ἐπιτύχουνε.

\* Ἄλλο συμπεράσμα ἀπὸ τὸ ἐφετεινὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ: Γιὰ τὸ ὅτι τὸ καταστατικὸ του πρέπει ν' ἀλλάξει, δὲν ὑπάρχει — σχεδὸν ἀπὸ πούθεν — ἡ παραμικρὴ ἀντίρρηση.

\* Ὅμως, τὰ διάφορα «καταστατικὰ» — καὶ γενικότερα ὄλοι οἱ «νόμοι» — βρισκουνε τὴ δικαίωση γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τους, σὺν τὰ ὑπάρχοντα ἀκριβῶς γιὰ νὰ βοηθοῦνε καὶ νὰ ἐξυπηρετοῦνε τὺς ἀνθρώπους, κι ἀσφαλῶς δχι γιὰ νὰ τὺς περιορίζουν καὶ νὰ τὺς τρομαροτοῦν. Βασικὰ ἀνασταλτικὴ ἐνέργεια τοῦ ἐφετεινοῦ Φεστιβάλ, λοιπὸν, (ἄς τ' ἀφήσω καλύτερα ἔτσι ἀόριστο λέγοντας «τοῦ Φεστιβάλ») ἦτανε ἡ ἐπιμονὴ σὺν τὰ διατηρηθῆ με κάθε τρόπο ἡ ἀκαμψία πὺδ ἐπέβαλε ἓνα κομμάτι χαρτί — πὺδ σὺν τὸ κάτω — κάτω γράφτηκε καὶ αὐτὸ ἀπὸ λαοφάνοντες ἀνθρώπους κι δχι ἀπὸ παντογνώστες θεοῦς.

Τὸ ἀναφέρω αὐτὸ, δχι τόσο γιὰ νὰ ἐπικρίνω ἐνδεχομένως τὴν ὁργανωτικὴ ἐπιτροπῆ τοῦ Φεστιβάλ (δπου, ἄλλωστε, ἤμουνα καὶ παρέμεινα μέχρι τὸ τέλος του μέλους, ἀκριβῶς γιὰτι πίστευα ὅτι αὐτὸ πὺδ εἶχε σημασία ἦτανε τὸ νὰ τελειῶσαι, καὶ νὰ τελειῶσαι μάλιστα καλὰ, τὴ στιγμή πὺδ ἀσφαλῶς ὑπῆρχανε οἱ «σκοτεινὲς δυνάμεις» πὺδ θὰ θῆλανε τὴ σύγκριση με τὰ προηγούμενα σὲ δφέλους τους) ἀλλὰ γιὰτι νομίζω, ὅτι μὴ δογματικὰ φανατικὴ τήρηση τοῦ ὁποιουδήποτε — ὄσο δημοκρατικοῦ καὶ νάνα αὐτὸ — καταστατικοῦ, δὲν μπορεῖ παρὰ νάνα — καὶ μελλοντικά — ἓνα φρένο στὴν ἐποικοδομητικὴ δουλεῖα πὺδ ἔπρεπε νὰ προσφέρει μὴ τέτοια κινματογραφικὴ ἐκδήλωση.

\* Ἐπαναλαμβάνω, ὅτι θεωρῶ τὸ περασμένο Διεθνὲς Φεστιβάλ ἀπόλυτα ἐπιτυχημένο γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους:

— Ἐδειξε ἓνα πλῆθος ταινιῶν πὺδ δὲν ἀποτελοῦσαν ἀπλῶς «ἀβανπρεμ-ἔρ» τῆς ἀθηναϊκῆς σαζόν, ἀλλὰ σημαντικὰ φίλμ πὺδ — γιὰ πολλοὺς καὶ διάφορους λόγους — δὲν ἔχουνε πιθανότητες νὰ προβληθοῦν στὴν Ἑλλάδα.

— Γιὰτι ἐξηγυνώθηκε ἡ σοβαροφάνεια καὶ φάνηκε ὁ παραλογισμὸς τῶν «νομίμων κανονισμῶν», γενικότερα.

— Γιὰτι τὸ Φεστιβάλ πλήρωσε — ἐπιτέλους! — ἔξοδα παραμονῆς δχι μόνο γιὰ τὺς ξένους κινματογραφιστὲς καὶ «στάρ», ἀλλὰ καὶ καμμὰς τριανταρίας νέων κινματογραφιστῶν ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα. (Ἐννοεῖται, ὅτι ἐδῶ αὐτὸ δὲν ἦταν καμμὰ πατερναλιστικὰ χαρακτηριστικὴ χειρονομία, ἀλλὰ μὴ πολὺ σωστὴ «ἐπένδυση» πάνω στοὺς αὐριανοὺς ἀνθρώπους πὺδ θὰ τὸ στήριζονε.)

— Γιὰτι τὸ Φεστιβάλ δικαιοῦθηκε σὺν ὑπαρξὴ ἀπὸ τὸ ἀπλο γεγονός, ὅτι ὑπῆρχαν χιλιάδες κόσμου πὺδ ἐνδιαφέροντο γι' αὐτὸ πηγαινόντας σὺς προβολές — εἶτε με εἰσιτήριο, εἶτε καὶ με προσκλήσεις ἀκόμα.

Τώρα, τὸ τί νομίζω ὅτι ἔπρεπε νὰ γίνεη:

1. Νὰ ἀνανεωθῆ τὸ καταστατικὸ, φυσικὰ — ἀλλὰ με τὴν εὐχὴ ὅτι δὲν θὰ τὸ θεωρήσουν οἱ ἐπόμενες ἐπιτροπὲς σὺν τὴν «Φωνὴ τοῦ Σαββαῶθ» πὺδ μιλάει πάνω ἀπὸ τὰ σύννεφα.
2. Νὰ καταργηθοῦνε τὰ βραβεῖα (μιλάμε γιὰ τὸ Διεθνὲς, πάντοτε) πὺδ με τὸν πληθωρισμὸ τῶν — πάνω ἀπὸ 350!!! — Κινματογραφικῶν Φεστιβάλ σ' ὄλο τὸν κόσμου, δὲν ἔχουνε καμμὰ πλεόν ἄξια, πέρα ἀπὸ τὸ — συνήθως φρικιαστικὰ ἄσχημο — ἀγαματάκι ἢ μεταλλο πὺδ προσφέρεται.
3. Νὰ διοργανωθοῦν σωστὰ καὶ φροντισμένα, ἀντιπροσωπευτικὰ παρὰ ἄλλα προγράμματα, εἶτε ἐπάνω σὲ μὴ ἐθνικὴ κινματογραφία, εἶτε ἀναδρομικά, εἶτε πὺδ ἀναφέρονται σὲ δημιουργοῦς, κτλ.
4. Νὰ δημιουργηθοῦν ἐπαφῆς μόνιμες με ξένα Φεστιβάλ, κυρίως ἔχοντας κατὰ νοῦ τὴν σωστὴ προώθηση ἑλληνικῶν ταινιῶν σ' αὐτὰ (θὰ μπορούσε, δηλαδή, νάνα τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ ἓνα εἶδος «Ἑπυπουργεῖο Ἐξωτερικῶν» τοῦ Ἑλληνικοῦ).
5. Νὰ δημιουργηθοῦν ἐπαφῆς με ὁλόκληρο τὸν ἑλληνικὸ χώρο (δηλαδή ὁποῦδήποτε ὑπάρχουνε διάφορες ἐνδιαφερόμενες ὁμάδες, κινματογραφικὲς λέσχες, ἐρασιτέχνες κινματογραφιστὲς κτλ.) καὶ νὰ διευκολυνθῆ ἢ παραμονὴ τους στὴν Θεσ/νίκη (ἐννοεῖται κυρίως με ἐκπτώσεις καὶ ἐπιχορηγήσεις οἰκονομικῆς).
6. Νὰ ὁργανωθῆ ἓνα τμήμα «Ἀγορᾶς ταινιῶν», δχι, φυσικὰ, «δπως σὺς Κάννες», ἀλλὰ ἔχοντας ὑπ' ὄψη τὴν κινματογραφικὴ πραγματικότητα

## ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙ- ΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τοῦ Σπύρου Παγιατάκη

συγγενικῶν χώρων καὶ νοοτροπιῶν — ὄπως ὁ χώρος τῆς νοτιοανατολικῆς Μεσογείου, Νοτίου Ἀμερικῆς κτλ. Ἐκεῖ θὰ προβάλλονται ἀκόμα καὶ τὰ ἑλληνικά «πορνὸ» πὺδ ἀπὸ τὸν ἐξαγωγέισμο εἶδος σὺν καρὸ μας, κι ἄφθονο σὺν ἑλληνικὸ κινματογράφου. Κοντὰ σ' αὐτὰ, ἓνας ἀγοραστῆς πολὺ πιθανὸν νὰ πάρει καὶ κάτι τὸ «καλύτερο». \* Ἐνα παρόμοιο ἐμπορικὸ κέντρο λείπει ἀπὸ τούτα τὰ γεωγραφικά πλάτη, καὶ στὴν Θεσ/νίκη καὶ με τὸν ἦδη ὑπάρχοντα μηχανισμὸ τῆς Δ.Ε.Θ. θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ θεσμοποιηθῆ καὶ νὰ βοηθηθῆ ἀποφασιστικὰ τὰ οἰκονομικά τοῦ σινεμά μας.

7. Νὰ φύγει — ἐπιτέλους — τὸ Φεστιβάλ ἀπὸ τὸ πατρὸνάρισμα καὶ τὴν ἀσφυκτικὴ δικτατορία τῆς Φ.Ι.Α.Π.Φ. (Διεθνῆς Ἐνωση Κινημ. Παραγωγῶν) πὺδ ἐνῶ τίποτα δὲν προσφέρει, ἔχει ὄλο ἀπαιτήσεις καὶ «βέτο» σ' ὅ, τι ἀφορᾷ τὴν λειτουργία του — καὶ κοστίζει καὶ 30.000 ἀδικοῦδεμένες δραχμῆς τὸ χρόνο.

8. Νὰ δημιουργηθῆ τόσο ἡ χωρητικὴ ἐλαστικότητα, ὄσο καὶ ἡ δυνατότητα νὰ βλέπουν τις ταινίες ὄλοι ὄσοι θελήσουν νὰ τις δῶναι.

(8α. Τὸ νὰ μὴ ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ λογοκρισία δὲν τολμῶ καν νὰ τὸ πῶ — γιὰτι τὸ θεωρῶ τόσο ἀπόλυτα ἀυτόνομο.)

9. Νὰ προσκαλοῦνται οἱ ξένοι δημοσιογράφοι, κινματογραφιστὲς κι ἀγοραστῆς καὶ σὺν ἑλληνικὸ Φεστιβάλ πὺδ προηγείται, γιὰ νὰ ἔρχονται σ' ἄμεση ἐπαφὴ με τὸν δικὸ μας κινματογραφικὸν ὄλο.

10. Νὰ ἐπιδιορθῆ μὴ ἐκλογὴ ταινιῶν κατ' εὐθείαν ἀπὸ τοὺς τόπους δπου αὐτῆς παραγοντα με ἐπαφῆς καὶ ταξίδια διαφόρων ἑλλήνων κινημ. κριτικῶν σὲ ξένα Φεστιβάλ καὶ κέντρα παραγωγῆς. Οἰκονομικά, τουλάχιστον, εἶναι κάτι πὺδ γίνεται. \* Ἄς μὴν ξεχνᾶμε, ὅτι τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ ἔχει προϋπολογισμὸ 4 ἔκατομ. δρχ. Γιὰ τὴν ἱστορία, πέρσι εἶχαν διατεθῆ κάπου 900.000 δρχ. σὲ δεξιώσεις καὶ γλέντια! — Φέτος τὸ ποσὸ περιορίστηκε σὺς 50.000 δρχ.

11. Νὰ ἐπιδιορθῆ ἡ ὄσο δυνατόν πλατύτερη συμμετοχὴ τῶν δσων ἐνδιαφερόμενοι γιὰ τὸ Φεστιβάλ καὶ τὴν ὁργάνωσή του — δηλαδή ν' ἀναθῆναι ἡ ὁργανωτικὴ ἐπιτροπὴ σὲ κινημ. κριτικούς, ὁμάδες πὺδ ἀποτελοῦν κινημ. λέσχες, σκηνοθέτες, τεχνικούς κτλ., τὴ διοργάνωση τῶν ἐπι μέρους ἐκδηλώσεων, μελετῶν, συζητήσεων κτλ.

12. Ἄν περσοσσοῦνε λεφτὰ ἀπὸ τὰ 4 ἔκατομμύρια — καὶ μπορούνε νὰ περσοσσοῦνε — νὰ χρησιμοποιοῦνται γιὰ ν' ἀγοράζονται ἀπειθείας ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ ὄσοιμὲνες ἀξιόλογες ταινίες πὺδ δὲν ἔχουνε ἀλλοιότιμα τὴν πιθανότητα ν' ἀγοραστοῦνε ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα ἐκμεταλλέσεως καὶ νὰ προβάλλονται τόσο στὴν Θεσ/νίκη (ἔχει ἦδη ριφθεῖ ἡ — πραγματοποιήσιμη — ἰδέα τοῦ νὰ διαμορφωθῆ ἓνα ἀπὸ τὰ ἀχρησιμοποιοῦντα γιὰ 11 μῆνες περσοσσοῦνη ΔΕΘ νὰ γίνεη κινματογράφου) ὄσο καὶ σὲ ἄλλες κινματογραφικὲς λέσχες στὴν Ἑλλάδα.

Καὶ τελειῶνω με μὴ εὐχὴ γιὰ τὸ ἑλληνικὸ Φεστιβάλ:  
\* Ἄν συνεχίσουν κι ἔχουνε ἐκεῖ μὴ κριτικὴ ἐπιτροπὴ πὺδ ἄπονεμει βραβεῖα καὶ χρήματα, τότε γιὰτι αὐτὴ νὰ μὴ μπορεῖ τᾶχα νὰ κάνει δημοσία τις συνεδριάσεις τῆς, ἀντὶ τοῦ μὲχρι σήμερα «κεκλεισμένων τῶν θυρῶν»;

## ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΑ 1974 τοῦ Γρηγόρη Γρηγορίου

Τὸ φετεινὸ Φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινματογράφου ἐξελίχτηκε ὄπως ἀκριβῶς τὸ περιμέναμε. Σὲ μὴ δημοκρατικὴ γιορτῆ, μὴ κραυγὴ ἐλευθερίας, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐφτάχρονη κατανγκαστικὴ οἰσιπῆ τῆς χουντικῆς τυραννίας. Ἐτσι, ἄν δοῦμε τὸ φαινόμενο ἄτ' αὐτὴ τῆ σκοπιά, ἄν προσπαθήσομε νὰ τὸ ἐξηγήσομε με τὴν καρδιά καὶ δχι με τὴ λογική, θὰ δικαιολογήσομε τὰ ὄσα ἀπὸ πρῶτὴ ματιά «παράλογα» συνέβηκαν, τόσο σὺς ἐκδηλώσεις τοῦ κοινοῦ στὴ διάκριση τῶν προβολῶν, ὄσο καὶ στὴν ἀνακοίνωση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς. Τὸ κοινὸ χειροκροτεῖ θερμὰ τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς σὺν πρόσωπα καὶ ταυτόχρονα τὰ σφυρίζεη σὺν μέλη ἐνὸς θεσμοῦ πὺδ ἔπρεπε νὰ ἀνακαταστήσει τὸν ἴδιος ὁ Πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς σὺν πρόλογο του καταδίκασε σὺν ἀναχρονιστικὸ, ἀντιδημοκρατικὸ καὶ ἠθικὰ ἀπαράδεκτο. Ὄσο αὐτὴ ἡ δήλωση δὲν τὴν ἐμπόδισε — τὴν Ἐπιτροπῆ ἐνωῶ — νὰ ἐκμεταλεῦτε μέχρι τὸ μεδοῦλι τὸν «κανονισμὸ» τοῦ Ἑπυργεῖο καὶ λὲς καὶ τῶσαν ἐπίτηδες κεντρίσε τις ἀμφισβητήσεις καὶ τις ἀντιδράσεις, πὺδ σὺν μετᾶξὺ ἔχανε ἀρχίσει νὰ κοχλάζουν, ὄλη τὴν ἔβδομάδα, ἀνάμεσα σὺν κοινὸ καὶ τοὺς κινματογραφιστὲς, ἔκλεισε τις βαλίδες καὶ ὁργάνωσε τὴν ἔξρηξη. Ἄν τῶσανε ἐπίτηδες, θᾶχε μὴ «ἱστορικὴ» δικαιολογία. Μὰ φοβᾶμαι πὺδ δὲν τὸ σκέφτηκε ἔτσι καὶ μακάρι νᾶχω ἄδικο. Μοίρασε τὰ βραβεῖα φεουδάρχικα, ἀγνοώντας ταινίες πὺδ δὲν ἔπρεπε νὰ ἀγονηθοῦν, ἀρνήθηκε βραβεῖα πὺδ δὲν ἔπρεπε νὰ εἶχε ἀρνήθει, ἔδειξε καλλιτεχνικὴ αὐστηρότητα ἀπὸ τὴ μὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐκλίει τὸ μάτι πονηρὰ στὴν πολιτικὴ σκοπιμότητα. Αὐτὰ γιὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς ἀπὸ καθαρὴ ἀντικειμενικὴ ἀποψη. Τὸ κοινὸ δμως πὺδ δὲν μπορεῖ, οὔτε ἔξρει νὰ σκεφθῆ ἀντικειμενικά, ἀποδοκίμασε τὰ βραβεῖα, δχι γιὰτι εἶχε προσσωπικῆς ἀπόψεις, ἀλλὰ γιὰτι ὑποπεύθηκε πὺδ κατὶ τοῦ μαγειρέψανε αὐτὸ οἱ σοβαροὶ κύριοι πὺδ καθόντουσαν σὺς βελουδένους πολυθρόνης τοῦ κεντρικοῦ θεατροῦ, γιὰτι ἔμαθε νὰ δυσπιστεῖ σὲ κάθε ἀπόφαση πὺδ βγαίνει ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια, ἀπὸ παρόμοιους ἀξιοπερσεῖς κυρίως πὺδ πάντα καθόνται σὲ παρόμοιες ἀναπαυτικὲς πολυθρόνες καὶ ἔχουνε πάντα ἀγαθῆς προσδόσεις, πὺδ τὸ ὄδηγοῦσαν κατενεῖαν στὴν κόλαση. Καὶ ἀπόδειξη τούτου εἶναι πὺδ χειροκροτῆσε τὰ ἴδια σχεδὸν βραβεῖα ἐπειδὴ ἀπονεμήθηκαν ἀπὸ τὰ παιδιὰ τῆς γαλαρίας, πὺδ τὰ νοιῶνται καὶ τὰ θεωρεῖ

παιδιά δικά του, βγαλμένα από το αίμα του και τη σάρκα του. Παραλογισμός λοιπόν; Από την άποψη της τυπικής λογικής ή απάντηση είναι θετική, αλλά και τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής ήταν σοφά διαλεγμένα και αντιπροσώπευαν σχεδόν στο σύνολό τους τις προβλήματα δεν ήταν έκει. Φέτος δεν είχε σημασία τί βραβεία θα δινότουσαν και από ποιούς, αλλά και οποιαδήποτε επιτροπή θα ήταν φορέας ενός θεσμού, που αυτός καθ' έαυτος είχε σαπίσει. Έτσι σφουρίζοντες και σφουριζόμενοι, γιουχαίζοντες και γιουχαιζόμενοι, συμφωνήσαμε σε ένα σημείο: Το Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πρέπει να ανανεωθεί ριζικά. Στις συζητήσεις που έγιναν στα πλαίσια του κινηματογραφικού Συνεδρίου και στις διάφορες άλλες συγκεντρώσεις πάνω στο θέμα της οργάνωσης του Φεστιβάλ ειπώθηκαν πολλά, προτάθηκαν πολλές λύσεις, άλλες σωστότερες άλλες όχι, άλλες ακραίες και άνεδαφικές, άλλες συντηρητικότερες και μεταλωματικές. Παίρνοντας ωστόσο έναν μέσο δρο όλων αυτών των προτάσεων μπορούμε να καταλήξουμε κατ' αρχήν στα παρακάτω γενικά συμπεράσματα:

1. Το Φεστιβάλ πρέπει να συνεχιστεί.
2. Το Φεστιβάλ πρέπει να γίνεται στη Θεσσαλονίκη.
3. Ο φορέας μπορεί να είναι η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης.
4. Το Υπουργείο μπορεί να βοηθήσει στην διεξαγωγή του προκηδοτώντας τον φορέα με ένα ποσό για να μπορεί να ανταπεξέλθει στα έξοδά του, χωρίς όμως και να επεμβαίνει διοικητικά. Ζητάμε από το κράτος βοήθεια, όχι άτυνη έμμεση.
5. Οι Προκριματικές και Κριτικές Επιτροπές να μην διορίζονται αλλά να ἐνέλεγονται από τα πνευματικά συνδικάτα, κινηματογραφικά, λογοτεχνικά, θεατρικά κλπ.
6. Δύο τα στις δύο αυτές επιτροπές να λειτουργούν παράλληλα και άλλες δύο. Η μία από τους δημοσιογράφους - κριτικούς και η άλλη από το κοινό. Τα βραβεία που θα δίνουν αυτές οι επιτροπές να μην είναι χρηματικά και να μην καθορίζεται το είδος τους εκ των προτέρων. Οι επιτροπές θα βραβεύουν ότι βρίσκουν αξιο για βραβείο σε κάθε ταινία.
7. Να γίνονται παράλληλες προβολές κάθε ταινίας σε διαφορετικούς χώρους για να αντιμετωπιστεί το άλυτο πρόβλημα του άδικωχρήτου.
8. Οι επιτροπές των δημοσιογράφων και του Κοινού να βλέπουν και να κρίνουν και τις ταινίες που άπεριφρε ή προκριματική επιτροπή, ώστε έτσι να κρίνεται και αυτή με τη σειρά της.
9. Η άπονομή των βραβείων να γίνεται από κοινού σε έναν μεγάλο χώρο — στο Άλεξάνδρειον π.χ. — με έλευθερη είσοδο του κοινού. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνουμε έκδημοκρατικοποίηση του Φεστιβάλ και καταργούμε την μονοκρατορία της κριτικής επιτροπής. Πάνω σ' αυτές τις άπλες προτάσεις, μπορούν βέβαια να εισηγηθούν και τροποποιήσεις ή παραλλαγές, φτάνει να μελετηθούν από μια άρμόδια επιτροπή από τώρα για να μπορέσει να σταθεί και να προκόψει μια εκδήλωση που παρ' όλες τις διαφωνίες και τις γκρίνιες έχει πάρα πολλά προσφέρει μέχρι σήμερα στον ταλαίπωρο ελληνικό κινηματογράφο.

Η μόνη κατηγορία που δεν θα μπορούσε να εκτοξεύσει κανείς ενάντια στο 3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι η κατηγορία πως στάθηκε ένα φεστιβάλ χωρίς ενδιαφέρον. Μπορεί κανείς να διαμαρτυρηθεί, αν θέλει, για πάρα πολλές έλλείψεις και άδεξιότητες. Μπορεί να διατυπώσει άμέτρητες επιφυλάξεις και άμφιβολίες. Μπορεί να στυγματίσει τις ίπποποτάμες πολιτικές παρεμβάσεις, που ήρθαν τελικά να ξεοχίσουν το πανηγυρικό σκηνικό της πρόσσης, για να άποκαλύψουν τον βρώμκο και άκατάστατο χώρο του παρασκήνιου. Δεν μπορεί, όμως, να μην παραδεχτεί κανείς, πως τον περασμένο Οκτώβριο παρακολούθησαμε ένα φεστιβάλ, που άγωνιζόταν να ξεφύγει από τα καλούπια της τουριστικής και κοσμικής άτραξιόν, μέσα στα όποια το προόριζαν να κινηθεί οι παλιότεροι οργανωτές του. Η φετεινή εκδήλωση άρχισε μέσα σε σύγχυση και τεματιστήκε μέσα σ' ένα μικρό πολιτικό σκάνδαλο. Ένδιάμεσα, όμως, έδωσε, για πρώτη φορά, την πρόγωση ενός ούσιαστικότερου μέλλοντος και έδειξε, σε τί άλήθεια θα μπορούσε να έξεληχθεί ο θεσμός, αν περνούσε στα κατάλληλα χέρια κι αν στηριζόταν στις σωστές θεσμικές βάσεις. Το σπουδαιότερο είναι, πως, στη διάρκεια της έφταήμερης ζωής του, έδωσε άφορητή να συζητηθούν όρισμένα βασικά έρωτήματα σχετικά με τον χαρακτήρα του και τους στόχους του — προσπάθησε, δηλαδή, να άνακαλύψει τον λόγο της ύπαρξής του. Δεν ήταν ένα έφησυχασμένο φεστιβάλ.

Άς άποπειρασθούμε, λοιπόν, να ρίξουμε μια λίγο προσεχτικότερη ματιά στις έπι μέρους κατακτήσεις και άδυναμίες της φετεινής εκδήλωσης, όχι, προς θεού, για να άθροίσουμε στο τέλος τα «σύν» και τα «πλήν» και να καταλήξουμε σε μια χονδροειδή έτυμνηγορία, που θα πληροφορεί τον άναγνώστη, για το αν ο λογαριασμός έκλεισε με παθητικό ή με ένεργητικό. Άλλά για να συμβάλουμε κάπως στην άνίχνευση των αντίρροπων τάσεων που διαμόρφωσαν τη φνισογενμία του Φεστιβάλ, σ' αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή της σύντομης ιστορίας του.

1. Κατ' αρχή, θα φαινόταν εύλογο να μετρήσουμε την έπιτυχία του Φεστιβάλ με τον άριθμό και την ποιότητα των ταινιών, που χάρη σ' αυτό, κατάφεραν να φτάσουν για πρώτη φορά μπροστά σ' ένα ελληνικό κοινό —

## Το Φάντασμα της Έλευθερίας (όπως θα 'λεγε κι ο γέρο-Μπουνιουέλ)

### Θ. Κρητικός

#### I. Τα «σύν»

με τον άριθμό των ταινιών, δηλαδή, που, αν δεν ύπρχε το Φεστιβάλ, δεν θα ύπρχε και έλπιδα να τις βλέπαμε ποτέ, είτε γιατί δεν μπορούν να ξεπεράσουν το φράγμα της λογοκρισίας. Με το κριτήριο αυτό, το 3ο Δ.Φ. Ο/νίκης πλησιάζει τον βαθμό του άριστου! Που άλλου, άλήθεια, θα είχε το ελληνικό κοινό την ευκαιρία να δει τις εκπληκτικές λατινοαμερικάνικες δημιουργίες της δεκαετίας του '60; Πρόκειται για μια ομάδα ταινιών που συνθέτουν μια από τις λαμπρότερες σελίδες της πρόσφατης ιστορίας της έβδομης τέχνης. Όσοσο οι θεατές και οι κινηματογραφιστές της χώρας μας δεν είχαν μέχρι σήμερα την ευκαιρία να τις γνωρίσουν από κοντά, στο σύνολό τους. Που άλλου θα βλέπαμε τις ταινίες που προβλήθηκαν στα πλαίσια της Έβδομάδας Νέοτερου Ιταλικού Κινηματογράφου; Σίγουρα όχι στις αίθουσες του έμπορικού κυκλώματος. Που άλλου θα βλέπαμε το «Σουητ μούβου» και το «Ντάντυ»; Η, έδώ που τα λέμε, που άλλου θα βλέπαμε το «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών» του Χρονόπουλου; Και μόνον το ψυχολογικό κλίμα που δημιουργήθηκε από την προβολή των τελευταίων αυτών ταινιών, θα μπορούσε να θεωρηθεί κατάκτηση. Φυσικά, θα μπορούσε κανείς να άπαντήσει, πως το κλίμα έλευθερίας που καλλιεργήθηκε φέτος στη Θεσσαλονίκη, ήταν, σε τελευταία άνάλυση, πλαστό και διατυπώθηκε από με κανένα τρόπο δεν μπορούσε να ξεπεράσει το κλειστό κύκλωμα των τριών αίθουσών του Φεστιβάλ, για να άπλωθεί και στην υπόλοιπη χώρα. Άν μπορούσε να το ξεπεράσει, δεν θα έπιτρεπόταν ποτέ η δημιουργία του, από τους κηδεμόνες της πνευματικής ζωής μας. Αυτό, όμως, είναι μια άλλη ιστορία, που θα μας άπασχολήσει παρακάτω, στο κεφάλαιο των άδυναμιών του Φεστιβάλ.

2. Έγινε μια συνειδητή προσπάθεια, από όρισμένους τουλάχιστον παράγοντες της φετεινής εκδήλωσης, να επεκταθεί η άτμόσφαιρα έλευθερης έπικοινωνίας και πέρα από τον άπλο προγραμματισμό μερικων τολμηρών ταινιών. Με πρωτοβουλία της Κριτικής Επιτροπής π.χ. άνοήχτηκε δημόσια συζήτηση γύρω από τον Κανονισμό του Φεστιβάλ και διατυπώθηκε το αίτημα της άναθεώρησης των καταπιεστικών, και κάθε άλλα παρά άνιδιοτελών, άρθρων του. Στη συζήτηση κλήθηκαν να πάρουν μέρος οι δημοσιογράφοι και το κοινό. Άνοήχτηκε έπίσης διάλογος με το κοινό, μετά από τις βραδινές προβολές. Στον διάλογο πήραν μέρος άκόμη και σκηνοθέτες που ήρθαν ειδικά γι' αυτόν το σκοπό απ' την πατρίδα τους. Η Κριτική Επιτροπή άνακοίνωσε την πρόθεσή της να συντάξει μια έκθεση με συγκεκριμένες προτάσεις για τη βελτίωση του θεσμού στα έπόμενα χρόνια. Δυστυχώς, στο στάδιο αυτό άρχισε να γίνεται άίσθητη ή άρνητική αντίδραση του γραφειοκρατικού μηχανισμού του Φεστιβάλ. Άκολούθησε το γνωστό σκάνδαλο του ψήμου άποκλεισμού, από τον διαγωνισμό, της ταινίας του Χρονόπουλου. Και δλόκληρη η προσοχή της Κριτικής Επιτροπής άποροφήθηκε στις τελευταίες μέρες από αυτό το πρόβλημα. Ύστερα από άλληπάλληλες πολύωρες συνεδριάσεις και «διπλωματικές έπαφές», άποδείχτηκε πως η ρήξη ήταν άναπόφευκτη και η Κριτική Επιτροπή έκοψε κάθε έπικοινωνία με τη Γραμματεία του Φεστιβάλ. Έτσι χάθηκε μια πολύτιμη ευκαιρία να προσφέρουν τα μέλη της Επιτροπής κάποια ύπηρεσία σαφώς ούσιαστικότερη, από την άμφιβολής άξια σύνταξη ενός πρωτόκολλου βραβεύσεων.

3. Άντι να ξεδέψει τον προϋπολογισμό του, όπως έκανε μέχρι τώρα, σε ήλθιες δεξιώσεις ξένων κινηματογραφικών άστέων έβδόμης κατηγορίας, για πρώτη φορά το Φεστιβάλ προσφέρθηκε να φιλοξενήσει με δικά του έξοδα έναν μικρό άριθμό ντόπιων νέων κινηματογραφιστών που έπιθυμούσαν να παρακολουθήσουν τις προβολές. Η πρωτοβουλία έδειχνε ξεκάθαρα, πως μέσα στα γραφεία της διοίκησης, οι άξιολογήσεις άρχισαν να γίνονται με διαφορετικά κριτήρια.

#### II. Τα «πλήν»

1. Δεν άξίζει τον κόπο να άσοληθεί κανείς έξαντλητικά με τις διάφορες όργανωτικές μικροανωμαλίες (έλλειψη ύποτίτλων σε πολλές ταινίες, έλλειψη έγκαρις γνωστοποίησης του προγράμματος στο κοινό, κτλ.) που θα είχαν άποφευχθεί, αν λειτουργούσε κανονικά η Όργανωτική Επιτροπή. Στην πραγματικότητα, όμως, όλη η δουλειά βγήκε από τα χέρια ενός μόνον ανθρώπου (του Σπύρου Παγιατάκη) σε διάστημα μάλιστα άπό ένα μήνα! Δύο από τα μέλη της Όργανωτικής έμειναν μόνιμα άγκυροβολημένα στην Άθήνα και κόπησαν άπλω με το δνομά τους τις σελίδες του προγράμματος. Ένώ δυο άλλα μέλη ήταν έντελως άσχετα με τον κινηματογράφο και έπομένως δεν μπορούσαν να προσφέρουν ούσιαστική βοήθεια. Μιά, όμως, που μιλάμε για την Όργανωτική Επιτροπή, θα ήταν άδικο να έπιμνησθούμε ούσιαστικά, δεν τα προκάλεσε έμπόδια στην όμαλη λειτουργία της φετεινής εκδήλωσης, δεν τα προκάλεσε σε η Όργανωτική Επιτροπή, άλλα διάφοροι άλλοι γραφειοκρατικοί παράγοντες, που, όπως συμβαίνει πάντα σ' αυτές τις περιπτώσεις, κινήθηκαν άθεάτοι από τα παρασκήνια, χρησιμοποιώντας σαν προπέτασμα τις έπίσημες άνακοινώσεις της Όργανωτικής Επιτροπής. Οι άνακοινώσεις αυτές, ωστόσο, είχαν μόνον την ύπογραφή δυο μελών της, σε σύνολο πέντε, πράγμα που σημαίνει ότι και τυπικά άκόμη δεν έξέφραζαν τις άπόψεις του σώματος.

2. Ένα από τα άπογοητευτικότερα χαρακτηριστικά του Φεστιβάλ ήταν η περιορισμένη συμμετοχή του κοινού. Πολλές ταινίες παιζόνταν

μπροστά σε μισοάδειες και αδιάφορες αίθουσες. Το άριστο έργο του Γκουέρα «Τά δπλα» παίχτηκε στον «Αλέξανδρο» μπροστά σε δεκαεννιά θεατές! Ο έξωστος, της κεντρικής αίθουσας έμενε μόνιμα σχεδόν άδειος. Κι όμως, αυτός ο ίδιος έξωστος, ο δλη τη διάρκεια της προηγούμενης εβδομάδας (του Έλληνικού Φεστιβάλ), ήταν άσφυκτικά γεμάτος και διεκδικούσε, με μιá έπιμονη που άγγιζε τα όρια της αυταρέσκιας, να έπιβάλει τις απόψεις του στο σύνολο του κοινού. Άκόμη κι όταν ξεόασε το σκάνδαλο των παρασκηνιακών έπεμβάσεων, για να άποφευγθει η βράβευση της ταινίας του Χρονόπουλου, η Κριτική Έπιτροπή βρέθηκε ολομόναχη, χωρίς καμιá άξιόλογη συμπάρασταση από το κοινό.

Πώς έξηγείται η διαφορά, ανάμεσα στις αντιδράσεις του κοινού του Έλληνικού Φεστιβάλ και του κοινού του Διεθνούς; Δέν νομιζω πως θα εύσταθούσε μιá άπόπειρα να έρμηνευτει η διαφορά με τον ίσχυρισμό ότι το κοινό αισθάνεται περισσότερο ένδιαφέρον για τις ελληνικές ταινίες, έπειδή αυτές το έπροσωπούν άμεσα κι έντελώς προσωπικά. Το «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών» ήταν μιá ταινία που μάς έπροσωπούσε όλους άμεσάτα. Κι όμως! Το κοινό άδιαφόρησε για την ξαφνική προσπάθεια να άποκλεισθει από τον διαγωνισμό. Δέν μένει, παρά να αναρωτηθει κανείς μήπως η διαφορά των αντιδράσεων όφειλεται στην βασική διαφορά που χωρίζει τα δυό Φεστιβάλ: στο γεγονός δηλαδή, πως το Έλληνικό δίνει χρηματικά βραβεία, ενώ το Διεθνές δέν βραβεύει με λεφτά! Μήπως, σε τελευταία άνάλυση, ο καυγάς είναι για το πάλωμα; Μήπως οι εκδηλώσεις που κυριαρχούν στην Έβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου, δέν είναι όσο άνιδοτελείς και αυθόρμητες θα θέλαμε όλοι να πιστεύουμε πως είναι, αλλά ξεκινούν από φίλους και όπαδούς του ενός ή του άλλου διεκδικητή του χρηματικού βραβείου; Πώς άλλως να έξηγήσει κανείς την έρημιá του έξωστος σε όλη την διάρκεια της δεύτερης εβδομάδας;

3. Μιλήσαμε πιο πάνω για το κλίμα έλευθερίας που κυριάρχησε φέτος στην έπιλογή των ταινιών. Ήρθε τώρα η ώρα να ξετάσουμε λίγο πιο ρεαλιστικά την ποιότητα και τα όρια αυτής της έλευθερίας. Ήρθε η ώρα να αναρωτηθούμε, μήπως δέν ήταν τίποτα περισσότερο από μιá έλευθερία «βιτρίνας» για την δημιουργία έντυπώσεων. Μήπως είχαμε να κάνουμε με μιá κλασική περίπτωση «έλεγχόμενης έλευθερίας», η οποία δχι μόνον δέν έγκυμοούσε κινδύνους για τους πανούργους δεσμοφύλακες μας, αλλά αντίθετα ένιχυσε τη θέση τους με την παραπλάνηση της κοινής γνώμης και με την άποδυνάμωση της άγωνιστικότητας που άπαιτείται για να σπάσουν τα πραγματικά δεσμά; Άν, π.χ., δέν είχε δημιουργηθει σε όλους μας η ψευδαίσθηση της έλευθερίας, ίσως η άπαίτησή μας για την κατάργηση του νόμου περι λογοκρισίας, θα είχε καταφέρει να βρει μιá σαφέστερη και δυναμικότερη έκφραση. Ίσως, άν δέν αισθανόμασταν όλοι τόσο άνεδαφικά εύχαριστημένοι μέσα στην πλαστή άτμόσφαιρα έλευθερίας που καλλιέργησε η περιστσιακή προβολή μερικών ταινιών σαν το «Σουητ μούβι» και το «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών», θα είχαμε καταφέρει να έμπεταλλεύοουμε την εύκαιρία που προσφερόταν από την συγκέντρωση πολλών δημοσιογράφων και κινηματογραφιστών μέσα στον ίδιο χώρο, για να άπαιτήσουμε όλοι μαζί την κατάργηση του έξοντωτικού νόμου της λογοκρισίας. Θα μπορούσαμε τουλάχιστον, με μιá ομαδική εκδήλωση, να πληροφορηθούμε την άπληροφόρητη κοινή γνώμη, για τη σκληρή άστυνόμευση της κινηματογραφικής έκφρασης ο' αυτόν τον τόπο, από μιá σειρά μεσαιωνικών νόμων, που άποτελούν άκαταμάχητο όπλο στα χέρια της πάντοτε αντιδραστικής γραφειοκρατίας. Η εβδομάδα του Φεστιβάλ, όμως, πέρασε, μέσα σε πανηγυρισμούς για την καινούριασποιημένη μας «έλευθερία», και χάθηκε για πάντα η εύκαιρία να άσκηθει πίεση από τους κινηματογραφιστές, κατά τη διάρκεια μιας έξαιρετικά κρίσιμης και ρευστής περιόδου της πρόσφατης ιστορίας μας. Φοβάμαι, πως στο μέλλον, όλοι μας θα έχουμε λόγους να μετανιώσουμε πικρά για την άφέλεια που δείξαμε.

Όσοι άμφιβάλλουν πως η έλευθερία, που χορηγήθηκε στο φεστιβάλ, ήταν προσεκτικά σταγονομετρημένη από το επιδέξιο χέρι κάποιου άθεσ- του μάγειρου, δέν έχουν παρά να συλλογιστούν δυό συγκεκριμένα γεγονότα. Η Κριτική Έπιτροπή κλήθηκε, με φανφάρες και τυμπανοκρου- οίες, να υποβάλει προτάσεις για τη «μελλοντική βελτίωση του θεσμού». Μόλις όμως οι προτάσεις της ξεπέρασαν τα όρια που προέβλεπαν οι σκηνοθέτες της έλεγχόμενης έλευθερίας, η έπαφή με τη Γραμματεία του Φεστιβάλ διακόπηκε άπότομα και η Έπιτροπή άναγκάστηκε να παραιτη-θει άπ' το έργο της! Η χαρακτηριστικότερη, ώστόσο, ένδειξη των περιορισμένων ορίων της έλευθερίας του Φεστιβάλ, ύπηρεξε ο άποκλει- σμός της ταινίας του Χρονόπουλου από τον διαγωνισμό. Για να δημιουργηθούν εύμενεις έντυπώσεις, το «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών» έπιτρά-πηκε να προβληθει μέσα στο κλειστό κύκλωμα του Φεστιβάλ και μπροστά στο περιορισμένο κοινό του. Από τη στιγμή, όμως, που διαπιστώθηκε πως ύπηρεχαν σοβαρές πιθανότητες να κερδίσει το πρώτο βραβείο και να άποκτήσει με τον τρόπο αυτόν πανελλήνια δημοσιότητα στις σελίδες των έφημερίδων, κινήθηκε έναντίον του ένας νομοτεχνικός μηχανισμός έξου- δερώσής του! Πριν δεχθούμε να πάρουμε μέρος στην Κριτική Έπιτροπή του Φεστιβάλ, δόθηκε σε όλους μας η ρητή ύπόσχεση πως οι ταινίες δέν θα περνούσαν από την έπιτροπή λογοκρισίας. Το γράμμα της ύπόσχεσης δέν μπορούσε παρά να τηρηθει. Βρέθηκε, όμως, τρόπος, να παραβιασθει

### III. Προοπτικές για το μέλλον.

άποτελεσματικά το πνεύμα της! Κάτω άπ' αυτές τις συνθήκες, ήταν έπόμενο, οι άνθρωποι που δέχτηκαν να επανδρώσουν τις έπιτροπές να έχουν σήμερα την έντύπωση, πως χρησιμοποιήθηκαν άδίσταχτα, για να στολίσουν άπλως με την παρουσία τους τα θεωρεία του «πρώτου άπελευθερωμένου Φεστιβάλ», ενώ τα όρια της άσκησης των ούσιαστικό-τερων καθηκόντων τους ήταν έξαιρετικά περιορισμένα. Ο ρόλος του καθένος ήταν αυστηρά προκαθορισμένος από ένα άόρατο σενάριο, που είχε συνταχθει στα γραφεία του Υπουργείου Βιομηχανίας και της Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης. Το Φεστιβάλ μπορούσε άφοβα να δημιουργει έντυπώσεις, εκθέτοντας με ύπερηφάνεια στο θεωρείο της Κριτικής Έπιτροπής ένα μέλος του Ίταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος η έναν Πορτογάλο σοσιαλιστή, άφου προηγουμένως είχε άλυσοδέσει χειροπόδαρα την Έπιτροπή και την είχε άκίνητοποιήσει με τα όρθρα ενός αντιδραστικού Κανονισμού!

Προσοχή: Δέν προσπαθώ με αυτά που λέω, να ύποστηρίξω, πως ύπηρεξε ένας σατανικός κεντρικός έγκέφαλος, που διηύθυνε από τα παρασκήνια μιá καλοοργανωμένη συνωμοσία. Μέσα σε όρισμένα συστή-ματα, τα πράγματα άκολουθούν αυτόματα μιá προκαθορισμένη πορεία, χωρίς να χρειάζονται κάποιον ιδιαίτερο σπρωξίμο, πέρα ίσως από την βαρειασημένη ύπηρεσιακή δραστηριότητα κάποιου άπρόσωπου γραφειο-κράτη. Για να καταλάβουμε πόσο αυτόματες είναι όλες αυτές οι διαδικα- σίες, δέν έχουμε παρά να θυμηθούμε πως την έποχή του Φεστιβάλ στην κορυφή της ίεραρχίας του Υπουργείου Βιομηχανίας βρισκόταν γνωστός εκπρόσωπος του ελληνικού σοσιαλιστικού κινήματος! Κι όμως! Μπλεγμέ-νος στα γρανάζια του σκουριασμένου μηχανισμού, δούλευε κι αυτός με συγκλητική αυταπάρηση για την μετεκλογική έδραίωση του Κράτους της Δεξιάς! Νά γελάσει κανείς η να κλάψει;

Δέν έχει πολύ νόημα να κάνουμε, από αυτές εδώ τις σελίδες (η και από όποιοσδήποτε άλλες), προτάσεις για το μέλλον του θεσμού, γιατί είναι μαθηματικά βέβαιο, πως οι σχετικές άποφάσεις θα ληφθούν από κυρίες, που έχουν όλοι τους να κάνουν δουλειές πολύ σοβαρότερες, από το να άσχολούνται με την ποιστική βελτίωση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Για τους ύπηρεσιακούς παρόντες του Υπουργείου Βιομηχανίας και της Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης, ο κινηματογράφος δέν είναι παρά ένα διασκεδαστικό πάρεργο, όταν δέν είναι μιá ένοχλητική σκοτούρα. Καλά θα ήταν, βέβαια, να φύγει το Φεστιβάλ από την δικαιοδοσία της Έκθέσεως. Ποιός άλλος οργανισμός, όμως, θα ήταν σε θέση αυτή τη στιγμή, να διαθέσει τα ξκι έκατομμύρια, που διαθέτει η Έκθεση; Το πιθανότερο είναι, πως το Φεστιβάλ θα έπαυε να λειτουργει, μολις άπομακρυνόταν από αυτήν. [Δέν προτείνω μιá άπ' ευθείας έξάρτηση από κάποιον ύπουργείο, γιατί ο' αυτόν τον τόπο, έχουμε όλοι πικρή πείρα της κρατικής πρωτοβουλίας].

Η ιδανική λύση θα ήταν (όνειροπολούμε, όπως καταλαβαίνετε, τώρα), να δημιουργηθει ένας μισοανέξαρτος οργανισμός, που θα χρηματοδοτείται, αλλά δέν θα έλέγχεται από την Έκθεση. Είναι, όμως, πολύ άπίθανο να δεχτει η Έκθεση να ύποστηρίξει έναν τέτοιο οργανισμό. Σε περίπτωση που θα δημιουργιόταν ο οργανισμός αυτός, ώστόσο, θα έπρεπε να έλέγχεται και να στελεχώνεται, τουλάχιστον κατά 50% από κινηματογραφιστές. Είναι σκόπιμο να συμπεριλαμβάνει και έξωκινηματο- γραφικά στελέχη, για να μη χάνει την αίσηση της προοπτικής, μέσα στο πλέγμα των στενών «οίκουγενειακών» συμφερόντων και προβλημάτων του έπαγγέλματος.

Πρώτη και θεμελιακή δουλειά του οργανισμού θα ήταν να θέσει στον έαυτό του μιá σειρά από βασικά έρωτήματα, για να φτιάξει το καταστα-τικό του και να προσδιορίσει τους στόχους του, ανάλογα με τις άπαντή-σεις που θα δοθούν στα έρωτήματα αυτά. Ποιό νόημα άκριβώς έχει το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης και ποιούς σκοπούς άκριβώς ύπηρετει; Μήπως γίνεται, για να τονωθεί η τουριστική κίνηση της πόλης; Για να δοθει η εύκαιρία κοσμικής κίνησης στις κυρίες της καλής κοινωνίας της; Για να προωθηθούν τα επαγγελματικά συμφέροντα των γραφείων έμμε-ταλλεύσεως;... Για ποιόν, τέλος πάντων, λόγο γίνεται και σε ποιο κοινό άκριβώς άπευθύνεται; Υπάρχει σοβαρός λόγος να περιορίζεται μόνον στην πόλη της Θεσσαλονίκης η μήπως θα μπορούσε, σε ένα δεύτερο στάδιο, να μεταφέρει το πρόγραμμά του και σε άλλες μεγάλες πόλεις της χώρας, για να φέρει και την ύπόλοιπη έπαρχία σε έπαφή με την κινηματογραφική τέχνη που δέν βρισκει στέγη στις αίθουσες του έμπορι-κού κυκλώματος; Είναι άπαραίτητη η σύνδεση του Φεστιβάλ με την Διεθνή Ένωση Κινηματογραφικών Παραγωγών η μήπως θα ήταν προτι-μότερο να συντάξει τον Κανονισμό του χωρίς έξωτερικές έπεμβάσεις; Έχει νόημα να γίνεται το Φεστιβάλ, όσο η κινηματογραφική τέχνη ο' αυτόν τον τόπο καταδυναστεύεται από τη λογοκρισία;

Ο κατάλογος των κρίσιμων έρωτημάτων θα μπορούσε άκόμη να μακρύνει πολύ. Δέν ύπάρχει λόγος όμως, να τον συνεχίσουμε. Είναι βέβαιο πως, άν το Φεστιβάλ θα επαναληφθει του χρόνου, θα κινήθει μέσα στα παλιά άσφαλή πλαίσια κοσμικότητας και τουριστικής άραξιάς. Το στιγμιαίο χάσιμο του έλέγχου φέτος, θα έχει γίνει σίγουρα μάθημα στους οργανωτές του και δέν θα επαναληφτει. Γιατι λοιπόν να ξεοδύουμε τον χώρο του περιοδικού άδικα;



Πάνω: από το U.S.

κάτω: από το Ντάντυ. Ο πατέρας



ΠΑ  
ΡΟΥ  
ΣΙ  
Α  
ΣΕΙ  
Σ

## Παρουσίαση του Πήτερ Χουάιτχεντ

Ο νεαρός Άγγλος σκηνοθέτης που παρουσιάζουμε άρχισε την καριέρα του πριν δέκα περίπου χρόνια. Το 1965 δόθηκε στο Άλμπερτ Χάλλ του Λονδίνου μια βραδιά σύγχρονης ποίησης. Ο Χουάιτχεντ πήγε με τη μηχανή του για να κινηματογραφήσει τον Άλβεν Γκίνσμπεργκ που απάγγειλε ποιήματά του. Άλλα με το υλικό που συγγέντωσε έβγαλε τελικά μια ταινία μικρού μήκους που ήταν κάτι παραπάνω: ένα ρεπορτάζ πάνω στην έκδηλωση ή μάλλον μια ταινία πάνω στην δικιά του συμμετοχή στην έκδηλωση. Η ταινία λεγόταν *Wholly Communion* («Απόλυτη Κοινωνία» παραφθορά του «Θεία Κοινωνία») και έγινε δεκτή με πολύ ευνοϊκά σχόλια από την κριτική. Λίγο αργότερα, ακολούθησε τους Rolling Stones σε μια περιοδεία τους, απ' όπου γύρισε με μια άλλη ταινία, το *Charlie is my darling*. Μέσα απ' αυτές τις δύο πρώτες κινηματογραφικές εμπειρίες του, ο Χουάιτχεντ ανακάλυψε ότι αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η έννοια της συμμετοχής στα γεγονότα. Ήταν λοιπόν φυσικό να ενδιαφερθεί για το πείραμα που έκανε το 1967 ο Πήτερ Μπρούκ ανεβάζοντας το θεατρικό έργο του *U.S.* με το οποίο προσπαθούσε μέσα από την καλλιτεχνική του πρακτική να συμμετάσχει στον πόλεμο του Βιετνάμ. Έτσι ο Πήτερ Χουάιτχεντ έκανε την τρίτη ταινία του, *Benefit of the Doubt* («Το κέρδος της αμφιβολίας», 1967, διάρκεια περίπου μια ώρα) χρησιμοποιώντας σαν βασικό υλικό αποσπάσματα από την θεατρική παράσταση και συζητήσεις με τον Πήτερ Μπρούκ και τα μέλη του θιάσου του (Γκλέντα Τζάκσον κλπ.) Η ταινία αυτή βρήκε ανταπόκριση κυρίως έξω απ' την Αγγλία, στην ήπειρωτική Ευρώπη και την Αμερική.

Την ίδια χρονιά (1967) παρουσιάζει την τέταρτη ταινία του *Tonite let's all make love in London* («Απόψε ας κάνουμε όλοι έρωτα στο Λονδίνο»), που γνωρίζει σημαντική εμπορική επιτυχία παρ' όλο που είναι κυρίως μια συρραφή συνεντεύξεων και όχι ή σκανδαλοθηρική περιήγηση στο νυχτερινό Λονδίνο όπως υπόσχεται ο τίτλος της και η διαφήμιση.

Άμέσως μετά φεύγει για την Αμερική όπου συγκεντρώνει το υλικό της επόμενης ταινίας του, η οποία θα είναι έτοιμη για προβολή το 1969. Τίτλος *The Fall* («Η Πτώση»).

Η τελευταία ταινία του, *Daddy*, (1973), δεν έχει, σε πρώτη ματιά, καμιά σχέση με ντοκιμανταίρ. Υπάρχει όμως ένας κοινός παρονομαστής που την συνδέει με τις προηγούμενες ταινίες του και για να τον ανακαλύψουμε χρειάζεται ίσως να ξέρουμε μερικά πράγματα για την προϊστορία της. Όταν ο Χουάιτχεντ γνώρισε την ζωγράφο και γλύπτρια Νίκι ντε Σαϊν Φάλ θέλησε κατ' αρχήν να κάνει μια μικρή ταινία (διάρκειας 5') πάνω σε μια σειρά σκίτσων της με γενικό τίτλο *The Devouring Mother* («Η μάνα που καταβροχθίζει [τον πατέρα]»). Γνωρίζοντας καλύτερα τη Νίκι άλλαξε το σχέδιό του και αποφάσισε να κάνει μια μεγαλύτερη ταινία με θέμα ολόκληρο το καλλιτεχνικό της έργο και προσπαθώντας να εντοπίσει την σχέση που συνδέει τη Νίκι σαν άνθρωπο με το έργο της. Ο δρόμος για την ψυχανάλυση ήταν πια ανοικτός και η προσωπική του σχέση με την Νίκι, που ήταν πια στενή, βοήθησε σ' αυτή την κατεύθυνση. Τα σκίτσα έμειναν στην τελική ταινία καθώς και αρκετά γλυπτά που εντάχθηκαν στο ντεκόρ: θέμα όμως είναι πια ο ψυχικός κόσμος της Νίκι ντε Σαϊν Φάλ.



Οι δυο τελευταίες ταινίες του Πήτερ Χουάιτχεντ παίχτηκαν στο τελευταίο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου όμως δεν συνάντησαν την αντιμετώπιση που θα τους άξιζε. Το *Daddy* προβλήθηκε δύο φορές και σε μάλλον ευνοϊκές ώρες. Χωρίς υπότιτλους βέβαια αλλά με αρκετά ικανοποιητική ταυτόχρονη μετάφραση. Η έλλειψη όμως ενημέρωσης πάνω στην ταινία την άφησε ουσιαστικά άβροθη. Το κακό συμπληρώθηκε με την στάση των κριτικών των ημερήσιων εφημερίδων που είτε επιδόθηκαν στην κατασυκοφάντησή της (με χαρακτηρισμούς όπως «πορνογράφημα», κλπ.) επιδεικνύοντας έτσι την δικιά τους πνευματική υπανάπτυξη είτε την αγνόησαν. Η «Πτώση» είχε ακόμα χειρότερη μοίρα. Προβλήθηκε μόνο μία φορά και στην χειρότερη ώρα (Κυριακή, 10 π.μ.). Χωρίς υπότιτλους ούτε καν ταυτόχρονη μετάφραση. Οι κριτικοί σχεδόν στο σύνολό τους την αγνόησαν.

Αυτό το κενό πληροφόρησης ελπίζουμε να καλύψουμε κάπως με την παρουσίαση αυτών των ταινιών και του δημιουργού τους μέσα από το περιοδικό μας.

Πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι ο Χουάιτχεντ ήταν εκδότης του περιοδικού *Afteimage* που σταμάτησε την έκδοσή του στο 3ο τεύχος για οικονομικούς λόγους, καθώς επίσης και της σειράς κινηματογραφικών σεναρίων *Logtime*, από τις πιο γνωστές στο αγγλόφωνο κοινό.

Η ταινία αρχίζει με δύο «πληροφορίες»: ότι «γυρίστηκε στη Νέα Υόρκη το διάστημα ανάμεσα στον Δεκέμβριο 1967 και τον Ιούνιο 1968», και ότι «γυρίστηκε σαν μια σειρά ιστορικών στιγμών που αναζητούν τη σύνθεσή τους». Έχουμε δηλαδή απ' την αρχή δεδομένα έναν συγκεκριμένο τόπο, έναν συγκεκριμένο χρόνο, και μια πρόθεση.

Ένα μάτι που ανοιγοκλείνει σε πολύ κοντινό πλάνο. Μια τηλεόραση με θαμπή εικόνα και βραχνό ήχο. Μια νέα γυναίκα που παρακολουθεί τηλεόραση. Και αρχίζει ένα σχεδόν παραδοσιακό ντοκυμανταίρ. Ένα αυτοκίνητο διασχίζει δρόμους της Νέας Υόρκης. Ο φακός «κλέβει» στιγμές πραγματικότητας. Τυχαία στιγμιότυπα. Μια πόλη με μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η στιγμή αυτή δεν είναι τυχαία. Κι η πόλη αυτή κουβαλάει μιάν ένοχη. Το Βιετνάμ είναι μακριά, αλλά ο ένοχος είναι εδώ. Κι η πόλη μιλάει για το Βιετνάμ. Και μιλώντας για το Βιετνάμ μιλάει για τη βία. Με συγκεντρώσεις ενάντια στη βία. Με όμιλίες ενάντια στη βία. Με λόγους πολιτικών από την τηλεόραση για τη βία. Και τέλος με τη μεγάλη πορεία διαμαρτυρίας προς το Πεντάγωνο.

Η εικόνα μιλάει για την πόλη. Η πόλη μιλάει για τη βία. Άλλα ή βία είναι έξω από την πόλη, κι έξω από την εικόνα.

## Η πώση / The Fall

Σκηνοθεσία: Πήτερ Χουάιτχεντ  
Φωτογραφία: Πήτερ Χουάιτχεντ  
Μουσική: The Nice, P.P. Arnold και Πήτερ Χουάιτχεντ

Εμφανίζονται: Άλμπερτα Τιμπούρτσι,  
Άντζελο Μανουσορέιβεν και Πήτερ Χουάιτχεντ

## Μέρος 1ο: Η εικόνα

## Μέρος 2ο: Ο λόγος

Η ταινία εδώ προσπαθεί να προχωρήσει πέρα από την εικόνα της πόλης: να φτάσει στη συνείδησή της. Και πιστεύει, φαίνεται, πως η συνείδηση της πόλης είναι οι καλλιτέχνες της. Έτσι δίνει το λόγο σε καλλιτέχνες που προσπαθούν να κάνουν πράξη τη διαμαρτυρία τους ενάντια στη βία. Και βέβαια μια τέτοια πράξη δεν μπορεί παρά να είναι βίαιη. Άλλα αυτή η βιαιότητα είναι απλά αναπαραστατική. Το Bread and Puppet Theater μπορεί να αναπαριστά τον πόλεμο του Βιετνάμ, αλλά αυτό δεν σταματά τον πόλεμο. Οι Destructivists μπορούν να σκοτώνουν μια κότα χτυπώντας την πάνω στις χορδές ενός σπασμένου πιάνου, αλλά αυτό δεν εμποδίζει τους «άλλους» να συνεχίζουν να σφάζουν ανθρώπους. (Και, το χειρότερο απ' όλα, η τέχνη είναι καταναλώσιμη. Το σήμα της ειρήνης, σύμβολο της διαμαρτυρίας, γίνεται μοτίβο φορέματος και εντάσσεται στο έμπορευματικό κύκλωμα).

Η βία - ενάντια - στη - βία μπήκε στην πόλη, αλλά αναπαραστατικά και γι' αυτό εκφυλίζεται. Ένω η βία εξακολουθεί να κυριαρχεί (πάντα έξω από την πόλη, έξω από την εικόνα): Ο Μάρτιν Λούθερ Κίνγκ, άποστολος της μη-βίας δολοφονείται. (Και θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι μέσα στη συνείδηση της πόλης — συνείδηση της ταινίας — κι αυτός ο θάνατος παίρνει μια συμβολική διάσταση: η παθητική διαμαρτυρία ενάντια στη βία πέθανε).

Σ' αυτό το δεύτερο μέρος, ο Χουάιτχεντ προσπαθεί κι ο ίδιος να κάνει πράξη τη διαμαρτυρία του ενάντια στη βία. (Έχει ομολογήσει σε συνέντευξή του ότι, πεισμένος για την αναποτελεσματικότητα της παθητικής διαμαρτυρίας και της απλής καταγραφής της — από τη μεριά του —, ήθελε να κάνει ο ίδιος μια αναπαραστατική πράξη βίας που θα αποκοτούσε μια συμβολική διάσταση μέσα στην ταινία, να σκηνοθετήσει ένα φόνο: αλλά ματαίωσε το σχέδιό του όταν έγινε ο φόνος του Λούθερ Κίνγκ). Πάντως άσκει κι αυτός μια συμβολική βία: πάνω στην ίδια του την ταινία. Σ' αυτό το δεύτερο μέρος, συγκεκριμένα, η ταινία βαθμιαία αποδιαρθρώνεται. Ο Χουάιτχεντ δεν μένει πια πίσω από την κάμερα κι απέναντι από το αντικείμενο (το κινηματογραφημένο ύλικό πιά) δεν είναι παρά αποσπάσματα από εικόνες, αποσπάσματα από ήχους, κι ο ίδιος ο Χουάιτχεντ ανάμεσά τους, συμβολικά μέσα σ' αυτά (τόν βλέπουμε επανειλημμένα στο εργαστήριο να προσπαθεί να «δαμάσει» το ύλικό του). Η προσπάθεια για σύνθεση οδηγεί στην τέλεια αποσύνθεση και τελικά φτάνουμε σε νεκρό σημείο: μαύρη οθόνη και κανένας ήχος.

## Μέρος 3ο: Ο λόγος κι η εικόνα

Οι φοιτητές του COLUMBIA UNIVERSITY καταλαμβάνουν πέντε κτίρια του πανεπιστημίου. Ύστερα από μια βδομάδα ή αστυνομία τους αναγκάζει να το εγκαταλείψουν μετά από μια ματοβαμένη έφοδο. Ο Χουάιτχεντ είναι κι αυτός μέσα στο πανεπιστήμιο και μένει μέχρι τέλος. Κι αυτό το μέρος της ταινίας είναι το πιο πλήρες. Η ταινία - ο Χουάιτχεντ δεν αναζητά πια καμιά σύνθεση. Η σύνθεση είναι δεδομένη. Ο καλλιτέχνης συμμετέχει στο ιστορικό γεγονός και συμμετέχει σαν καλλιτέχνης. Κρατάει μια κάμερα και γυρίζει μια ταινία. Το ιστορικό γεγονός είναι το θέμα της ταινίας που θα βγει, αλλά ταυτόχρονα η ταινία είναι ένα στοιχείο του ιστορικού γεγονότος που γίνεται.

Κι η πόλη; Βγήκε απ' το άδιέξοδο της ένοχης της; Ένα ζωντανό κομμάτι της, οι φοιτητές, κάνοντας την κατάλη-



Άπο την Πτώση

ψη του Πανεπιστημίου πραγματοποίησαν την πρώτη συγκεκριμένη και όχι αναπαραστατική πράξη διαμαρτυρίας ενάντια στη βία. Αλλά, όταν ασκήθηκε άπάνω τους ή αστυνομική βία αντίδρασαν παθητικά, χωρίς να μπορέσουν ν' αντιτάξουν τη δική τους βία. Όμως κάτι αλλάζει πραγματικά εδώ. Η πράξη τελικά παίρνει νέες συμβολικές διαστάσεις μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι. Η βία μπήκε μέσα στην πόλη — μέσα στην εικόνα.

... Η φάση της παθητικής διαμαρτυρίας τέλειωσε. Η συγκεκριμένη, επαναστατική αντίδραση ενάντια στη βία, αρχίζει...

Η ταινία είναι η πράξη της ψυχανάλυσης μιας συγκεκριμένης γυναίκας, της Νίκι ντε Σαϊν Φάλ. Και για τον θεατή είναι ένα ψυχαναλυτικό δοκίμιο πάνω στη σχέση πατέρα - κόρης. Η διπλή αυτή φύση της καθορίζει και τη δομή της.

Μετά τον θάνατο του πατέρα, η ήρωίδα θυμάται τη σχέση της μαζί του κατά την παιδική της ηλικία. Η ταινία αναπαριστά αυτά τα «άποσπασματα μνήμης» — θεματογραφία καθορισμένη από την ίδια — με τρόπο σχεδόν ρεαλιστικό, αλλά χωρίς να ταυτίζεται με την ύποκειμενική κριτική της ήρωϊδας. Σαν αποτέλεσμα έχουμε μια συσσωρευση δεδομένων σε δυο επίπεδα:

Η κόρη θυμάται ότι ο πατέρας είχε επιχειρήσει να την βιάσει κάποτε που παίζανε τυφλόμυγα στη μνήμη της κόρης έχει καταγραφεί μια τάση αντιζηλίας προς τη μητέρα (ή μητέρα είναι ο πόρνη, ή μητέρα τρώει τον πατέρα, ή κόρη όνειρεύεται πώς παντρεύεται τον πατέρα).

η κόρη θυμάται τη σύγχυση της ανάμεσα στις συμβουλές του πατέρα (:όταν τελειώσεις το σχολείο θα βρούμε ένα καλό παιδί, θα το παντρευτείς, θα μένετε σ' έναν πύργο σαν τον δικό μας...), και της μητέρας (: μὴν παντρευτείς ποτέ, όλοι οί άντρες είναι κτήνη, τὸ πολὺ-πολὺ βρῆς μιὰ καλὴ φίλη...).

Μέρος 2ο: Πέρασμα από τὸ άσυνείδητο στο συνειδητὸ Σ' αυτό τὸ μέρος ἡ ταινία μορφικὰ περνά παράλληλα από τὸ ρεαλιστικὸ ἐπίπεδο στο ὑπερ-ρεαλιστικὸ. Σαν πράξη

ἡ ταινία διαπιστώνει μιὰ λανθάνουσα ἐρωτικὴ διάθεση καὶ στοὺς δυὸ ἡ ταινία διαπιστώνει ἀναλογίες στη συμπεριφορὰ τοῦ πατέρα ἀπέναντι στη γυναίκα του, ἀπ' τὴ μιά, καὶ τὴν κόρη, ἀπ' τὴν ἄλλη (ἀρχίζει νὰ διαγράφεται τὸ θέμα τῆς κυριαρχίας, τῆς ἐξουσίας τοῦ ἀρσενικοῦ πάνω στο ἰηλυκὸ).

ἡ ταινία ἀρχίζει νὰ διαβλέπει μέσα στον ψυχισμό τῆς κόρης τὴν ἀνάπτυξη δύο ἀντιθετικῶν στοιχείων, ἐνὸς ἀρσενικοῦ κι ἐνὸς θηλυκοῦ.

## Ντάντυ / Daddy

Σκηνοθεσία: Πήτερ Χουάιτχεντ  
Φωτογραφία: Πήτερ Χουάιτχεντ  
Μοντάζ: Πήτερ Χουάιτχεντ  
Παίζουν: Νίκι ντε Σαϊν Φάλ, Ράινερ Ντιέξ, Μία Μάρτιν, Κλαρίς Μάιρου, Σερ Ίνχοφ, Ζάν-Πιερ Ραϋμόν

### Μέρος 1ο: Καταγραφή τοῦ ὑλικοῦ τῆς ψυχανάλυσης

### Μέρος 2ο: Πέρασμα από τὸ άσυνείδητο στο συνειδητὸ



Η κόρη (Μία Μάρτιν) — ὄρθια — καὶ ἡ κόρη Γυναίκα (Νίκι ντε Σαϊν-Φάλ) — καθιστή.

ψυχανάλυσης περνά στην ἐπεξεργασία τῶν ψυχαναλυτικῶν δεδομένων — σαν δοκίμιο στην ἀνάπτυξη τοῦ θέματος «σχέσεις Πατέρα - Κόρης».

Η κόρη, ὄριμη γυναίκα πιά (:τὸν ὀλο παίζει ἡ ἴδια ἢ Νίκι ντε Σαϊν Φάλ) ἐξηγεῖ στον πατέρα (ποῦ εἶναι δεμένος σὲ ἀναπηρικὴ πολυθρόνα, βουβός) τὴ σχέση τους, παρουσιάζοντάς του ἐρμηνευτικὰ τόσο τὶς διεξ της φαντασιώσεις, ὅσο καὶ τὶς φαντασιώσεις ποῦ ἐκείνη ἀποδίδει σ' αὐτόν: τῆς ἄρρεσε νὰ παίζει μαζί του τυφλόμυγα γιατί τότε ἐνοιωθε νὰ ἔχει ἐξουσία πάνω στον «δυνατὸ» πατέρα, μποροῦσε μάλιστα, ἂν ἤθελε, νὰ τὸν ἀφήσει νὰ πέσει ἀπὸ τὶς σκάλες. Ἡ ἀντιζηλία τῆς με τὸν Πατέρα - Πόρνη ἐκρῦβε καὶ τὴν ἀντιζηλία τῆς με τὸν Πατέρα - Ἄντρα (σαν ἀνήλικη ζήλευε τὴν Μητέρα - Πόρνη ποῦ ἔχει δικαίωμα στην ἡδονή, σαν γυναίκα ζήλευε τὸν Πατέρα - Ἄντρα ποῦ ἔχει δικαίωμα πάνω στην Πόρνη). Τὸ μικρὸ ἀθῶο κοριτσάκι ἐκρῦβε ἕναν ἐντονο σεξουαλισμὸ, ποῦ κατάπνιγαν οἱ δεδομένες σχέσεις τοῦ οἰκογενειακοῦ πλέγματος. Τελικὰ, ἀπ' ὅσα δείχνονται, ἀφ' ἐνὸς ἐξηγεῖται τὸ ζῦπνημα τοῦ ἀρσενικοῦ στοιχείου μέσα στην ἡρωΐδα, ἀφ' ἐτέρου, ἡ σχέση Πατέρα - Κόρης μετασηματίζεται σὲ σχέση - ἀντίθεση Ἄντρα - Γυναίκας.

Σ' αὐτὸ τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας (σ' αὐτὸν τὸν φιλικὸ χωρὸχρονο ποῦ εἰκονογραφεῖ, ὅπως εἶπαμε, τὴν ἀνάδυση ἀπὸ τὸ άσυνείδητο στο συνειδητὸ) κυκλοφοροῦν παράλληλα καὶ ταυτόχρονα τρεῖς γυναίκες: ἡ Κόρη στην ἀρχὴ τῆς ἐφηβείας, ἡ Κόρη - Γυναίκα (ποῦ παίζει ἡ ἴδια ἢ Νίκι ντε Σαϊν Φάλ), καὶ ἡ Μητέρα - Πόρνη. Ἄπέναντί τους, ἀδύναμος, βουβός, ἕνας μόνος, ὁ Ἄντρας, ὁ Πατέρας. Τὸ θέμα πιά δὲν εἶναι ἀπλὰ ἡ σχέση Πατέρα - Κόρης, ἀλλὰ ξεκάθαρα ἡ σχέση Ἄντρα - Γυναίκας, με τὸ συγκεκριμένο, κοινωνικὸ, περιεχόμενο Ἐξουσίας - Καταπίεσης.

Ἡ συνειδητοποίηση ἀπὸ τὸν καταπιεζόμενο τῆς καταστάσης του τὸν ὀδηγεῖ σ' ἕνα εἶδος «ἀνταρσίας» ποῦ καταλήγει σὲ δύο συμβολικὲς πράξεις (τελετουργία κάθαρσης, ἢ, ἀπλὰ, ἐξορκισμός): ἡ Κόρη - Γυναίκα «σκοτώνει» τὸν Πατέρα πυροβολώντας ἕνα ὀμοίωμα ποῦ φέρει ὅλα τὰ σύμβολα τοῦ Πατέρα - Ἄντρα - Ἀφέντη - Θεοῦ..., ἡ Κόρη - Γυναίκα μαζί με τὴν Μητέρα - Πόρνη «σκοτώνουν» τὸν Ἄντρα, ντύνοντας καὶ στολίζοντας τὸν νεκρὸ Πατέρα με ὅλα τὰ δικά τους σύμβολα (μακιγιάζ, δαντέλες, κλπ.) καὶ γλεντώντας δίπλα στο φέρετρό του.

### Μέρος 3ο: Ἐπίλογος

Κι ἡ ταινία κλείνει μ' ἕναν ἐπίλογο, ὅπου ἡ Κόρη - Γυναίκα διαβάσει στον (δεμένο στην ἀναπηρικὴ πολυθρόνα) Πατέρα ἕνα παραμῦθι γιὰ μιὰ κοπέλα ποῦ ἔμενε σ' ἕναν Πύργο μ' ἕνα δράκο. Τὸ σκάει κάποτε πηδώντας τὴ μάντρα, καὶ βρίσκει ἕναν ἐραστή. Με τὸν ἐραστὴ τῆς εἶναι εὐτυχισμένη, ἀλλὰ ὅταν καταλαβαίνει ὅτι ὁ δράκος εἶναι χρειάζεται γυρίζει στον Πύργο ἀποφασισμένη νὰ μὴν ξαναφύγει πιά, γιατί χωρίς αὐτὴν ὁ δράκος θὰ πεθάνει.

Συγχρόνως, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὁ φακὸς βγαίνει ἀπὸ τὸν ὑπερ-ρεαλιστικὸ χῶρο τοῦ δεύτερου μέρους καὶ γυρίζει στο εἰδυλλιακὸ ἐξωτερικὸ τοῦ πρώτου μέρους (τῆς «ξέγνοιαστῆς» παιδικῆς ἡλικίας). Ἡ κόρη, γυναίκα πιά, τριγυρνᾷ με τὸν ἐραστὴ τῆς (ποῦ εἶναι ὁ ἴδιος ἡθοποιὸς ποῦ παίζει τὸν Πατέρα), κι ἡ τελευταία εἰκόνα (ποῦ συνοδεύεται ἀπὸ τὰ τελευταία λόγια τοῦ «παραμυθιοῦ») μᾶς δείχνει τὸ «εὐτυχισμένο» ζευγάρι νὰ προχωρᾷ πρὸς τὸν Πύργο (τὸν ἴδιο τῆς «ζωῆς με τὸν Πατέρα» στο 1ο μέρος).

Ἡ ἀπλή συνειδητοποίηση, ἡ «συμβολικὴ» τελετουργία, ὁ «ἐξορκισμὸς» δὲν φτάνουν, βέβαια, ν' ἀλλάξουν τὴν πραγματικότητα: ἡ σχέση Ἄντρα - Γυναίκας σὰν σχέση Ἐξουσίας - Καταπίεσης ἀναπαράγεται...

Ἐδῶ ἡ ταινία τελειώνει... Κι ὁλοκληρώνοντας τὸν ψυχαναλυτικὸ τῆς κύκλο, ἔχοντας φέρεи στὸ συνειδητὸ ὀρισμένα προβλήματα, ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ νὰ τεθοῦν νέα ἐρωτήματα σ' ἕνα εὐρύτερο ἀπὸ τὸ ψυχαναλυτικὸ πεδίο, πεδίο πού ἡ ταινία δὲν ὀρίζει ξεκάθαρα, μὰ ὑποβάλλει τὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ ἐξέτασή τους μπορεῖ νὰ γίνει μὲ ὄρους βασικὰ κοινωνικούς.

Τὰ παραπάνω δὲ συνιστοῦν παρὰ μιὰ κατ' ἀρχὴν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου. Γιατὶ ἡ ταινία εἶναι πλούσια σὲ στοιχεῖα πού μποροῦν νὰ ἐπιτρέψουν μιὰ παραπέρα ἀνάλυση. Π.χ. ἡ ταινία ἀρχίζει μὲ μιὰ πληροφορία (ἕνα τηλεγράφημα) ὅτι «ὁ πατέρας πέθανε» καὶ στὸ δεύτερο μέρος βλέπουμε τὸ θάνατο (ἢ ἕναν ἄλλο θάνατο) τοῦ πατέρα· στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, τὸ φέρετρο (τοῦ νεκροῦ πατέρα) ἔχει μέσα ἕναν τεράστιο (ἐπιβλητικὸ, κυρίαρχο) φαλλό, ἐνῶ στὸ δεύτερο μέρος ὑπάρχει ἕνας φαλλὸς - γλύκισμα, πού τρώει (ἡδονιστικά, κυρίαρχα) ἡ κόρη· στὸ δεύτερο μέρος ἡ Κόρη - Γυναίκα διδάσκει τὴν Κόρη - Ἐφηβο πὼς νὰ προσποιεῖται ὅτι φτάνει στὸν ὄργασμό, ἀλλὰ ἡ δευτέρη φτάνει πραγματικὰ στὸν ὄργασμό...

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ταινία δὲν ἀποκλείει μιὰ «πέξη» ἀνάγνωση: μιὰ γυναίκα ἐπιστρέφει στὸ πατρικὸ της σπίτι γιὰ τὴν κηδεῖα τοῦ πατέρα της καὶ τὴ βραδιά πού ξενυχτᾷ τὸ νεκρὸ ἀφήνει ἐλεύθερες τὶς «προσωπικές», «ὑποκειμενικές» φαντασιώσεις της. Ἀνάγνωση πού σημαίνει ὅτι ὁ θεατὴς πού τὴν κάνει «ἀρνιέται» νὰ δεῖ τὴν ταινία, ὅτι δηλαδὴ ἀπυθνεῖ τὴν ἀναγνώριση τῶν ψυχολογικῶν μηχανισμῶν πού καταδεικνύει ἡ ταινία.

Τέλος θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναφερθοῦμε στὴν καθαρὰ κινηματογραφικὴ δουλειὰ τοῦ Χουάιτχεντ πού καταφέρει νὰ μᾶς δώσει ἕνα σπάνιο δείγμα καθαρὰ ὑλιστικῆς γραφῆς. Κυριότερο ἐπίτευγμά του, ἡ «ὑλοποίηση» πάνω στὴν ὀθόνη τοῦ χώρου τοῦ ἀσυνειδητοῦ (στὸ δεύτερο μέρος). Ἡ φαντασίωση, τὸ ὄνειρο «ἀναπαριστῶνται» μέσα σ' ἕνα χώρο ἀχρονικό, ἀλλὰ καὶ συγκεκριμένο, ὅπου ὅτιδήποτε μπορεῖ νὰ μπεῖ, χωρὶς νὰ ἐκπλήξει, ἀλλὰ καὶ τίποτα δὲν παρεμφερὺ χωρὶς νὰ ἀπαιτεῖται αἰτιολογημένα ἡ παρουσία του· ἕνα χώρο ἀπέραντο, ἀλλὰ καὶ αἰσθητὰ περιχαρακωμένο. Τὰ κοντινὰ πλάνα, μὲ τὰ πρόσωπα μέσα σ' ἕνα κατὰμαυρο φόντο, ἐνισχύουν τὴν ὑλικότητα τῆς παρουσίας αὐτῶν τῶν προσώπων.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, δυὸ ὀπτικά στοιχεῖα τῆς ταινίας πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ ἐπισημανθοῦν ἰδιαίτερα. Τὸ ἕνα εἶναι οἱ ἐναλλαγὲς ἀσπρόμαυρου - ἐγχρωμου (πού γίνονται ἀκόμα καὶ μέσα στὸ ἴδιο πλάνο) πού συμμετέχουν λειτουργικὰ καὶ ὄχι διακοσμητικὰ μέσα στὴν ταινία. Τὸ δεύτερο εἶναι ἡ «ζωγραφικὴ» ἀντίληψη γιὰ τὸ μακιγιάζ (κάτι ἀνάλογο δὲν ξέρομε νὰ ἔχει ὑπάρξει στὸν κινηματογράφο πέρα ἀπὸ ὀρισμένες ταινίες τοῦ Ἄντυ Γουώρχωλ)· πολλὲς φορὲς ἔχουμε τὴν αἴσθησι ὅτι, μέσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, μᾶς δίνεται καὶ μιὰ ἄλλη εἰκόνα (πιὸ καθαρὰ «εἰκαστικὴ») πού διεκδικεῖ μιὰ ἰδιαίτερη ἀποκωδικοποίηση: τὸ μακιγιάζ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἀναπτύσσει τὸ δικό του λόγο, μέσα στὸν λόγο τῆς ταινίας.

Μπάμπης Κολώνιας



## Ὁ Χουάιτχεντ μιλάει...

γιὰ τὶς ταινίες του...

Τὸ πρῶτο μου φιλμ εἶναι τὸ *Wholly Communion*. Τὸ ἔκανα στὸ Λονδίνο ὅταν ἦρθαν ὁ Ἄλλεν Γκίνσμπεργκ καὶ ἄλλοι ἀμερικανοὶ μὴτ-πόετς γιὰ τὸ *International Poetry Reading*. Ἦταν ἡ ἀρχὴ τοῦ χιπικου κινήματος στὸ Λονδίνο, καὶ τὸ γεγονός αὐτὸ στάθηκε ἡ πρώτη «ἐνημέρωση» τῆς Ἀγγλίας σχετικὰ μὲ τὴν ἀντεργκράουτ κουλτούρα. 7.000 ἄνθρωποι πῆγαν στὸ Ἄλμπερτ Χῶλ νὰ ἀκούσουν ποίηση. Τὸ φιλμ, ἕνα 35λεπτο ντοκυμανταῖο γυρισμένο σ' αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση, εἶναι ἡ καταγραφή τῆς δικιάς μου συμμετοχῆς στὸ γεγονός. Πιστεύω πὼς ἔτσι πρέπει νὰ εἶναι τὰ ντοκυμανταῖα. Στὶς ντοκυμανταρισμένες «ἀλήθειες», στὴν «ἀντικειμενικότητα» καὶ τὰ παρόμοια καθόλου δὲν πιστεύω. Ἐκεῖνο πού μ' ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ συμμετοχή.

Μετὰ ἔκανα μιὰ ταινία μὲ τοὺς Ρόλλινγκ Στόουνς, τὸ *Charly is my Darling*. Κι αὐτὴ ντοκυμανταῖο. Ἐνα εἶδος *cinéma - verité*. Καὶ σ' αὐτὸ ἡ συμμετοχὴ ἔπαιξε ὄλοο. Εἶχα πάει σὲ περιοδεῖα μαζί τους γιὰ δυὸ μέρες καὶ προσπαθοῦσα νὰ καταγράψω ὅλα ὅσα συμβαίνανε.

Ἡ ἐπομένη ταινία μου, τὸ *Tonite, let's all make love in London*, δὲν ἦταν ντοκυμανταῖο, ἢ μάλλον ἦταν ντοκυμανταῖο σὲ ἐπεισόδια.

Τὸ *Benefit of the Doubt* ἔγινε μὲ τὴν συμμετοχὴ τοῦ Πήτερο Μηρούκ καὶ τοῦ *Royal Shakespeare Company*, ὅταν ἀνέβησαν τὸ θεατρικὸ ἔργο *U.S.* πού εἶχε θέμα τὴν ἀγγλικὴ «συμμετοχὴ», ἀν μποροῦμε νὰ ποῦμε ἔτσι, στὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. Τὸ ἔργο ἦταν οὐσιαστικὰ ἔτοιμο ὅταν γύρισα τὴν ταινία μου. Ὁ Μηρούκ μοῦ ζήτησε νὰ προβάλλει στοὺς ἠθοποιούς του τὶς ταινίες μου. Ἐτσι ἐνῶ στῆνανε τὸ *U.S.* εἶδαν τὸ *Wholly Communion* μὲ τὸν Γκίνσμπεργκ καὶ ἄλλους μὴτ πόετς νὰ διαβάζουν ποιήματα γιὰ τὸ Βιετνάμ, κ.λ.π. Εἶδαν καὶ τὸ *Charlie is my Darling* γιὰ τὸς ἐνδιέφερε ἡ ὑπόθεση τῶν συζητημάτων πὸλ μουςικῆς. Ἐτσι μερικὰ πράγματα στὸ *U.S.* ὀφείλονται, πολὺ ἔμμεσα βέβαια, σ' αὐτὴ τὴν προβολή. Τελικὰ τὸ φιλμ μ' εὐκαιρία τὸ *U.S.* δὲν εἶναι κινηματογράφηση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ἐκεῖνο πού μ' ἐνδιέφερε νὰ δείξω ἦταν ἡ συμμετοχὴ τῶν ἠθοποιῶν στὴν παράσταση, τὸ γιατί ἔκαναν αὐτὸ τὸ πράγμα. Πῆρα συνεντεύξεις ἀπὸ τὸν Πήτερο Μηρούκ καὶ τοὺς ἠθοποιούς καὶ κινηματογράφησα μερικὰ ἀπὸ τὰ πειράματα πού ἔκαναν ὅταν τὸ ἔργο εἶχε πιά ἀνέβει. Γιατὶ προσπαθήσαν νὰ βγάλουν τὸ ἔργο ἀπ' τὸ θέατρο καὶ νὰ τὸ πᾶνε στοὺς δρόμους, στὸν κόσμο. Καὶ δὲν πῆγε κανένας. Δὲν προκάλεσε κανένα πολιτικὸ ἐνδιαφέρον. Ὁ κόσμος ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν παράσταση, ἀλλὰ στὴ διαμαρτυρία δὲν πῆρε μέρος.

Μετὰ τὸ *U.S.* (ἢ *Benefit of the Doubt*, ὅπως λέγεται ἡ ταινία μου) ἔνωσα τὴν ἀνάγκη νὰ πάω στὴν Ἀμερική. Τίποτα δὲν συνέβαινε στὴν Ἀγγλία. Ὅλα τὰ ἐρωτήματα ἔμπαιναν στὴν Ἀμερική. Οἱ μὴτ πόετς ἦταν ἀμερικανοί, ἡ μουσικὴ τῶν Ρόλλινγκ Στόουνς εἶναι βασικὰ ἀμερικάνικη, τὸ *U.S.* μίλαγε γιὰ τὸν ἀμερικάνικο πόλεμο...

Πῆγα γιὰ νὰ κάνω μιὰ ταινία πάνω στὴ βία. Ἐχοντας κάνει ταινίες πάνω στὶς δικές μου διαμαρτυρίες, ἤθελα νὰ κάνω τώρα μιὰ γιὰ τὴ διαμαρτυρία τῆς Ἀμερικῆς. Κι αὐτὸ ὅλο τὸ πείραμα ἔφερε δυὸ ἀποτελέσματα: ἀπ' τὴ μιὰ τὸ κίνημα ἐκφυλίστηκε, κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἀρχισα ν' ἀναρωτιέμαι μήπως θὰ πρεπε νὰ κάνω τὴ διαμαρτυρία μου στὴν Ἀγγλία. Κι ἐδῶ ἔμπαινε τὸ θέμα τῆς «συμμετοχῆς». Ἦμουν βέβαια ἐκεῖ, μὰ ἐνωθα νὰ κοιτῶ τὰ πράγματα ἀπὸ ἔξω. Σὰν νὰ ἔκανα ντοκυμανταῖο. Σὰν νὰ κλέβω κάτι. Ἀρχισα ν' ἀμφιβάλλω γιὰ τὴν χρησιμότητα τοῦ φιλμ. Τότε ἔκατσα κι ἐγραψα ἕνα σενάριο μὲ θέμα μιὰ συμβολικὴ δολοφονία. Σκέψη μου ἦταν νὰ κάνω μιὰ πρόξη φανταστικὴ ἢ πραγματικὴ, καὶ νὰ τὴν κινηματογραφήσω, ἔτσι πού μὲ τὸ φιλμ

Ὁ Πήτερο Χουάιτχεντ.



να μὴν καταγράψω ἀπλὰ καὶ μόνο κάτι, ἀλλὰ νὰ μεταδίδω μιὰ ριζοσπαστικὴ ἰδέα ἢ κατάσταση. Ἦθελα τὸ ἴδιο τὸ φιλμ νὰ γίνεαι μιὰ αὐτόνομη πράξη διαμαρτυρίας. Ἔτσι μπῆκα στὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας. Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ θεώρηση τῆς βίας ἀπ' ἔξω, ἐνῶ τὸ δεύτερο εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ μετασχηματισμοῦ τῆς πραγματικῆς βίας σὲ συμβολικὴ. Γύρισα λοιπὸν τὴν ἰδέα τῆς συμβολικῆς δολοφονίας ὅταν ξαφνικὰ ἔγινε καὶ ὁ φόνος τοῦ Μάρτιν Λούθερ Κίνγκ. Τότε εἶπα, δὲν θὰ κάνω ντοκυμανταίρ. Θὰ κάνω μιὰ ταινία πάνω στὴ δικιά μου τὴν ἀνάμιξη στὴ Διαμαρτυρία. Ἀλλὰ ἡ διαμαρτυρία φαινόταν πιά ἀνεπαρκῆς καὶ ἀρχίζε κιάλας νὰ μετατρέπεται σὲ ἀντίσταση, ἢ κάποια ἄλλη μορφή δράσης. Θέλοντας νὰ πάρω μέρος σ' αὐτό, χρειαζόταν ἀπὸ μέρους μου μιὰ πιὸ ριζοσπαστικὴ συνειδητοποίηση. Ἦμουν ἔτοιμος νὰ γυρίσω στὴν Ἀγγλία καὶ νὰ μοντάρω τὶς πενήντα ὥρες φιλμ πού εἶχα τραβήξει γύρω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς συμβολικῆς δολοφονίας, ὅταν ἔγινε ἡ ἐξέγερση τῆς Κολούμπια. Ὅποτε πῆγα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κολούμπια, ἀνάμεσα στοὺς φοιτητές. Ἔμεινα μαζί τους, καὶ τὸ σημαντικό γιὰ μένα εἶναι πῶς ἐπιτέλους κάποιοι μοῦ εἶπε «ἔλα μαζί μας». Γιὰ πρώτη φορὰ ἐνιωθα ὅτι πραγματικὰ κάνω κάτι, ἀντὶ νὰ παρατηρῶ καὶ νὰ κάνω ταινίες, «τέχνη». Ἡ ταινία, τέλος, σφραγίστηκε καὶ μετὰ τὴ δολοφονία τοῦ Μπόμπ Κέννεντυ πού ἔγινε τὴ μέρα πού ἔπαιρνα τὸ ἀεροπλάνο γιὰ τὴν Ἀγγλία.

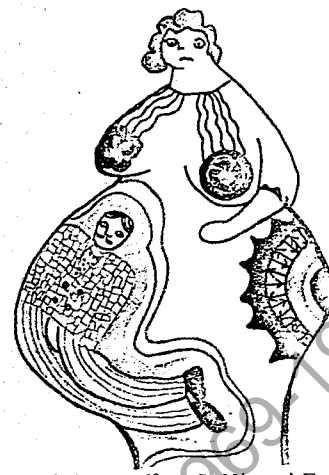
Ἡ Πτώση εἶναι τελικὰ μιὰ ταινία πάνω στὴ συντριβὴ τοῦ Κινήματος Διαμαρτυρίας καὶ πάνω στὸ θέμα τῆς εὐθύνης, δηλαδὴ πάνω στὸ πῶς στέκεται κανένας ἀπέναντι στὴ βία σὲ μιὰ χώρα πού κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴ βία. Ταυτόχρονα νομίζω ὅτι εἶναι ἕνα εἶδος αὐτο-ψυχανάλυσης. Δηλαδή σὲ μιὰ σχιζοφρενικὴ κοινωνία τὸ ἄτομο πάσχει καὶ αὐτὸ ἀπὸ σχιζοφρένεια. Ἡ ταινία ἀναφέρεται στὴν κατάρρευση καὶ τὴν ἀνασυγκρότηση τοῦ ατόμου. Ἀλλ' αὐτὸ ἴσως εἶναι μιὰ μεταφυσικὴ ἀνάγνωση τῆς ταινίας. Στὸ Κολούμπια ἐπικρατοῦσε ἡ αἰσιοδοξία, ὁ ἐνθουσιασμός. Ὅλοι πίστευαν ὅτι τὰ πράγματα μποροῦσαν ν' ἀλλάξουν. Ἐγὼ γιὰ νὰ ἴμαι εἰλικρινής, ἀπ' τὴν ἀρχὴ δὲν ἤμουν αἰσιοδόξος, δὲν πίστευα δὲν ὁ δρόμος αὐτὸς μπορεῖ νὰ οδηγήσει σὲ κάποια βελτίωση. Βελτίωση δὲν μπορεῖ νὰ γίνεαι παρὰ μετὰ τὴν ἀπόλυτη πολιτικοποίηση. Δὲν μπορῶ νὰ κάνω, πραγματικὰ, ἀποτελεσματικὲς πολιτικὲς ταινίες. Καὶ τὰ ντοκυμανταίρ μπορεῖς νὰ τὰ χειριστεῖς ἔτσι πού νὰ πείς αὐτὸ πού θές νὰ πείς· καὶ τότε γίνονται φιλμ προπαγάνδας. Ἀλλὰ τὸ πραγματικὸ γεγονός εἶναι πάντα μιὰ δραστηριότητα μετὰ τὴν κοινωνία, καὶ ἀποβλέπει στὴν μεταλλαγὴ αὐτῆς τῆς κοινωνίας. Πιστεύω ἀπόλυτα ὅτι τὰ προβλήματα ἐλευθερίας δὲν ἀντιμετωπίζονται μόνο μετὰ ἐξωτερικὴ δραστηριότητα, ἀλλὰ καὶ μετὰ ἐσωτερικὸ μετασχηματισμό. Ἔνα τέτοιο μετασχηματισμὸ πέρασα καὶ ἐγὼ, μετὰ τὸ γύρισμα τῆς Πτώσης. Στὸ διάστημα ἀνάμεσα στὴν Πτώση καὶ τὸ Ντάντυ, πείστηκα ὅτι ὁ ἰδιαίτερος χώρος μου ἦταν τὸ ἄτομο, ἢ ἀνίχνευση τῶν δυνατοτήτων του. Πιστεύω ὅτι ἡ ψυχανάλυση εἶναι ἀπὸ τὰ σημαντικότερα πράγματα πού ἔχει νὰ παρουσιάσει ὁ 20ὸς αἰώνας. Εἶναι μιὰ προσπάθεια νὰ ἀποκατασταθεῖ ἡ συνείδηση τοῦ ἀσυνειδήτου. Καὶ προσωπικὰ πιστεύω ὅτι τὸ ἐπόμενο βῆμα θὰ εἶναι ἡ συλλογικὴ ψυχανάλυση.

Τὸ Ντάντυ εἶναι βασικὰ μιὰ μεταφορὰ πάνω στὸ θέμα τῆς κατάρρευσης τῆς Πατριαρχίας. Θέλω νὰ πιστεύω ὅτι ἡ ταινία δουλεῖ σὲ δύο ἐπίπεδα: τὴν ψυχανάλυση τοῦ καλλιτέχνη πού ἀντιμετωπίζει προβλήματα ἐλευθερίας, καὶ τῆς γυναίκας πού ἀντιμετωπίζει προβλήματα σεξουαλικῆς καταπίεσης. Τὸ κεντρικὸ θέμα εἶναι ὁ Πόθος. Ὁ Πόθος εἶναι ἡ κυρίαρχη δύναμη, καὶ πρέπει νὰ καταστῆλουμε τὸν Πόθο γιὰ νὰ δημιουργοῦμε πολιτισμούς. Αὐτὸ εἶναι καὶ βασικὴ φροῦδικὴ θέση. Γι' αὐτὸ ὅταν μελετᾶμε ἕναν πολιτισμὸ πρέπει νὰ μελετᾶμε καὶ τὶς μορφές καταπίεσης. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει μόνο ἡ ἐξωτερικὴ συλλογικὴ καταπίεση πού ἀνιχνεύεται πολὺ πιὸ εὐκόλα. Καὶ τὸ κάθε ἄτομο ὑφίσταται, μετὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, καταπίεση. Ἀδιάνοπα. Στὴν οἰκογένεια, στὸ σχολεῖο, στὴν ομάδα, στὴν κοινωνία. Τὸ σημαντικό δὲν εἶναι τί γίνεται τώρα, ἀλλὰ τὸ τί θὰ γίνεαι ἀμέσως μετὰ. Σημασία ἔχει ἡ προβολὴ μας στὸ μέλλον. Καὶ ὁ μόνος τρόπος νὰ προβάλουμε πραγματικὰ τὸν ἑαυτὸ μας στὸ

### γιὰ τὴν Πτώση

### γιὰ τὸ Ντάντυ

## MUMMY EATS DADDY



Ἔνα ἀπὸ τὰ σχέδια τῆς Νίκι ντὲ Σαίν-Φάλ: «ἡ μαμά τρῶει τὸν μπαμπά».

## ... καὶ συζητάει μετὰ τὸν ΣΚ '74

Ἔκανες μιὰ διάκριση ἀνάμεσα στὸ ντοκυμανταίρ καὶ τὴν πολιτικὴ ταινία ἢ ταινία προπαγάνδας, ὅπως τὴν ὀνόμασες. Μπορεῖς νὰ τὸ ξεκαθαρίσεις αὐτό;

Ναί, ἀλλὰ πῶς θὰ μποροῦσες νὰ ὀρίσεις τὴν πολιτικὴ ταινία;

Εἶσαι ἀνεξάρτητος κινηματογραφιστής; Πῶς βροῖσκες λεφτὰ γιὰ τὶς ταινίες σου;

Στὴν Ἀγγλία ὅμως γενικὰ ὑπάρχει πρόβλημα χρηματοδότησης. Ἔτσι δὲν εἶναι; Τὸ 70% τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι χωρεῖς δουλειᾶ...

μέλλον εἶναι νὰ ἐλέγχουμε τὶς δυνάμεις τοῦ ἀσυνειδήτου. Ἄν λειτουργοῦμε ἀπόλυτα ὀρθολογιστικά, λειτουργοῦμε μέσα ἀπὸ τὴν καταπίεση καὶ μαζί μ' αὐτὴν. Τὸν καινούργιο κόσμο πού θέλουμε νὰ φτιάξουμε τὸν φαντάζομαι ὡς ἕναν κόσμο ὅπου θὰ μποροῦμε νὰ πραγματοποιοῦμε τὸν Πόθο μ' ἕναν πιὸ ριζοσπαστικὸ τρόπο. Καὶ πιστεύω ὅτι χρειάζεται νὰ προβάλουμε τὸν ἑαυτὸ μας στὸ μέλλον, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀποκαταστήσουμε ὅ,τι ἔχει καταπιεστεῖ.

Τὸ Ντάντυ δὲν ἀφορᾶ μόνο τὴ Νίκι ντὲ Σαίν-Φάλ. Ἀλλὰ καὶ μένα. Ἀφορᾶ τὴ Νίκι, τὶς φαντασιώσεις τῆς γιὰ τὸ θηλυκὸ καὶ τὸ ἀρσενικὸ στοιχεῖο μέσα τῆς, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μερὶά τὸν δικὸ μου διχασμὸ σὲ ἀρσενικὸ καὶ θηλυκὸ στοιχεῖο. Τὸ Οἰδιπόδειο σύμπλεγμα καὶ τὸ σύμπλεγμα τῆς Ἥλέκτρας εἶναι οἱ δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος. Ὁ τυφλὸς πατέρας (στὸ παιχνίδι τῆς τυφλόμυγας) εἶναι ὁ Οἰδίποδας πού τὸν ὀδηγεῖ ἡ Ἀντιγόνη. Στὸν Οἰδίποδα στηρίζεται ἡ πατριαρχία. Καὶ ἡ πατριαρχία ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ θηλυκοῦ· βασικὰ ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ, τοῦ πνεύματος, τῆς ψυχῆς τῆς. Θέλω νὰ πιστεύω ὅτι αὐτὰ φαινόνται στὸ φιλμ. Ἡ ταινία ἀναφέρεται ἐπίσης καὶ στὸ αἰώνιο ζευγάρι τοῦ Ἔρωτα καὶ τοῦ Θανάτου. Εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς γυναίκας ἐρωτευμένης μετὰ τὸν θάνατο. Ὅλοι εἴμαστε ἐρωτευμένοι μετὰ τὸν θάνατο. Μὲ ψυχαναλυτικὸς ὅρους αὐτὸ σημαίνει ὅτι καταπιεζόμαστε. Ἡ κοινωνία μας δὲν κυριαρχεῖται πιά ἀπὸ τὸν Πόθο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ Δύναμη...

Αὐτὸ εἶναι δικὸ σας πρόβλημα, ὄχι δικὸ μου. Ἔσεῖς στὴν Ἑλλάδα τοῦ 1974 πρέπει νὰ δώσετε τὴν ἀπάντησή σας.

Γιὰ μένα πολιτικὴ ταινία δὲν εἶναι αὐτὴ πού ἀσχολεῖται μόνο μετὰ ἐξωτερικὰ φαινόμενα ἀλλὰ καὶ αὐτὴ πού ἀσχολεῖται μετὰ ἐσωτερικὰ, ὅπως π.χ. τὸ Ντάντυ. Γιὰ σᾶς, ὅμως, τὸ πρόβλημα εἶναι τί πολιτικὲς ἐπιπτώσεις μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ταινία, καὶ ἀμφιβάλλω ἂν συμβολικὰ φιλμ, ὅπως τὸ Ντάντυ, μποροῦν νὰ παίξουν ρόλο στὴν Ἑλλάδα σήμερα. Νομίζω πῶς οἱ συνθήκες εὐνοοῦν τὰ φιλμ προπαγάνδας. Δηλαδή, αὐτὸ πού χρειάζεται ὁ κόσμος σήμερα εἶναι πληροφόρηση καὶ, ἄρα, οἱ ταινίες πρέπει νὰ ἔχουν πληροφορικὸ καὶ ἄμεσο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Καὶ τῆς ψυχανάλυσης, βέβαια, ὁ βασικὸς ρόλος εἶναι ἰδεολογικός, ὅμως αὐτὸ συχνὰ παραμελεῖται.

...Μετὰ τὸ ψέμα. Δὲν λέω ποτὲ τί ταινία θὰ κάνω. Ἡ Πτώση χρηματοδοτήθηκε μετὰ τὸ ψέμα. Τὸ Tonite, let's all make love in London εἶχε δουλέψει πολὺ καλά στὴν Ἀμερικὴ. Εἶπα λοιπὸν ὅτι θὰ κάνω τὸ Tonite, let's all make love in New York καὶ ἔτσι μοῦ δώσανε λεφτὰ.

Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνας κανονικός, ἐπίσημος, δρόμος γιὰ τὴ χρηματοδότηση τῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν. Τὸ πρῶτο μου φιλμ, τὸ Wholly Communion, διάρκειας μιᾶς ὥρας, τὸ ἔκανα μετὰ 90 λίρες. Αὐτὸ εἶναι ἀνεξάρτητος κινηματογράφος.

Αὐτὸ ἀφορᾶ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο μετὰ τὸν ὁποῖο δὲν ἔχω — οὔτε εἶχα ποτὲ — καμιά σχέση. Κάνω μόνος μου τὶς ταινίες μου σὲ 16 χιλστ. καὶ μετὰ τὶς μεγεθύνω στὰ 36 χιλστ. Ὅσο γιὰ τὸ 70% τῆς ἀνεργίας στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, αὐτὸ ὀφείλεται σὲ λάθη τοῦ ἴδιου τοῦ κυκλώματος. Γιατὶ ἐνῶ ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὰ ἀμερικάνικα κεφάλαια, τὰ ἐκμεταλλεῖται τόσο ἀσχημα καὶ ἀνέβασε τόσο πολὺ τὶς τιμές, πού τελικὰ σοῦ στοιχίζει πιὸ πολὺ νὰ κάνεις μιὰ ταινία στὴν Ἀγγλία ἀπ' ὅ,τι στὴν Ἀμερικὴ. Καὶ συγχρόνως ἀρχισαν νὰ φορολογοῦν τοὺς Ἀμερικανούς. Ἐδίωξαν τὸ ἀμερικάνικο κεφα-



Πάνω: 'Η κόρη - γυναίκα  
Κάτω: 'Η κόρη μπροστά στη θλιυμένη μορφή του πατέρα



'Υπάρχει, απ' ό,τι ξέρω, μιὰ πρόταση για ἔθνικοποίηση τῶν στούντιο..

Μιὰ κρατική οικονομική ἐνίσχυση τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν, ὡστόσο, πῶς θὰ τὴν ἐβλεπες;

Τί ἔχεις νὰ πεις για τὸ φεστιβάλ;

'Ενδιαφέρθηκε κανένας νὰ πάρει τὶς ταινίες σου για προβολή στὴν 'Ελλάδα;

Σκέφτεσαι, μήπως, νὰ κάνεις ταινία στὴν 'Ελλάδα;

λαιο ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη, κι ἔχασαν αὐτὸ πὺ ἐξασφάλιζαν τόσα χρόνια, τὴν 100% ἀπασχόληση. 'Ετσι, αὐτόματα παρουσιάστηκε 70% ἀνεργία. 'Απ' τὴν ἄλλη, μιὰ ἀγγλόφωνη ταινία ἀφήνει τὰ 70% τῶν κερδῶν τῆς στὴν 'Αμερική, πὺ εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀγορὰ ἀγγλόφωνων ταινιῶν. Πῶς θὰ κάνεις τώρα ταινίες στὴν 'Αγγλία χωρὶς ἀμερικάνικα κεφάλαια; 'Η ἀνεργία εἶναι βέβαια ἀσχημο φαινόμενο, ἀλλὰ ἂν θῆς τὴν ἀξίζει τὸ κύκλωμα γιατὶ δὲν ὑπολόγισε σωστά.

Δὲν τὸ εἶχα ὑπόψη μου... 'Αλλὰ τί μπορεί νὰ σημαίνει αὐτό; Κρατική ἐπιχορήγηση; Καὶ μὲνα με σπούδασε τὸ Κράτος. 'Απὸ ἔντεκα χρόνων καὶ μετὰ εἶχα ὑποτροφίες. Γενικά, μετὰ τὸν πόλεμο δὶνανε ὑποτροφίες σὲ ἐργατόπαιδα, σὲ ἀριστερούς... 'Ετσι πῆγα σὲ καλὸ σχολεῖο, ἔμαθα νὰ μιλάω καλὰ ἀγγλικά, ἔπειτα πῆγα στὸ Καίμπριτζ... καὶ μετὰ ἄρχισα νὰ κάνω ἀνεξάρτητες ταινίες· πράγμα, βέβαια, πὺ δὲν τοὺς ἄρεσε καθόλου. Αὐτὸ ἦταν ἐφικτὸ γι' ἀρκετὸ καιρὸ στὴν 'Αγγλία, κι ὡς ἓνα βαθμὸ εἶναι ἀκόμη.

Πάντα ὑπῆρχε οικονομική ἐνίσχυση ἀπὸ τὸ Κράτος για ὄλους τοὺς κινηματογραφιστές. Τὸ National Film Finance Corporation ἰδρύθηκε για νὰ ἐνισχύει τὴν ἀγγλικὴ παραγωγή με κρατικὰ χρήματα. 'Εξἄλλου ὑπάρχει ἓνας τρόπος με τὸν ὁποῖο ἐπιστρέφονται στοὺς ἄγγλους κινηματογραφιστὲς μερικὰ χρήματα ἀπὸ τὰ φορολογία θεαμάτων. Αὐτὸς ἦταν κι ἓνας ἀπ' τοὺς λόγους πὺ ἤθελαν οἱ 'Αμερικάνοι νὰ ἐπενδύουν χρήματα σὲ ἀγγλικὲς παραγωγές. 'Αλλὰ δὲν ὑπῆρχε καμιά ἐνίσχυση για τοὺς ἀνεξάρτητους κινηματογραφιστές. Τώρα τὸ Arts Council καὶ τὸ British Film Institute ἔχουν ταμεῖο χρηματοδότησης για ἀνεξάρτητους κινηματογραφιστές. 'Εχουν, ὅμως, πολὺ λίγα χρήματα, κι ἐπειδὴ μπαίνουν μέσα καὶ τὰ προσωπικὰ ζητήματα, ὅπως πάντα, λίγοι μποροῦν νὰ χρηματοδοτηθοῦν ἀπὸ κεῖ. 'Εξἄλλου, ἔχουν καὶ μιὰ δικιά τους, ἰδιόρρυθμη, ἀντίληψη για τὸν ἀνεξάρτητο κινηματογράφο...

Δὲν θέλω νὰ κάνω κριτική στὸ φεστιβάλ. 'Αλλὰ σ' ὀλόκληρη τὴ Θεσ/νίκη δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνας πὺ νὰ ξέρει κάτι για τὴν Πτώση. Δὲν ἔχει κυκλοφορήσει οὔτε ἓνα φύλλο χαρτί για τὴν ταινία. Δὲν φτάνει πὺ ὀρίσανε τὴν προβολή τῆς ταινίας για τὸ πρωὶ τῆς Κυριακῆς, ἀλλὰ καὶ κανένας δὲν ξέρει ὅτι ἐγὼ βρισκομαι ἐδῶ. Δὲν βάλανε πουθενὰ οὔτε μιὰ φωτογραφία τῆς ταινίας, ἐνῶ ὕλικο τοὺς εἶχα δώσει. Δὲν μπόρεσαν νὰ δώσουν οὔτε μιὰ πληροφορία, ὅτι δηλαδὴ εἶναι μιὰ ταινία πάνω στὴ βία στὴν 'Αμερική, πάνω στὴν κατάληψη τοῦ Κολοῦμπια, κλπ.

'Οχι... 'Αν καὶ, νομίζω ὅτι ἡ Πτώση θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ προβληθεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα. Με τὴν ἐννοια ὅτι ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ βλέπουμε τώρα τὸ τότε, τὸ πρὶν. Βέβαια, ὅταν ἔκανα τὴν ταινία τὸ «τότε» ἦταν «τώρα». 'Αλλὰ με τὸ κατάλληλο κοίταγμα μπορεί νὰ εἶναι καὶ σήμερα ἀποκαλυπτική.

Ναί. 'Αλλὰ ὄχι ἐλληνική ταινία. 'Η μόνη ταινία πὺ θὰ μπορούσα νὰ κάνω για τὴν 'Ελλάδα, θὰ ἦταν ἡ δικιά μου σtάση ἀπέναντι στὴν 'Ελλάδα. 'Αλλὰ ποιὸν ἐνδιαφέρει αὐτό; ποιὸν ἐνδιαφέρει πῶς ἐρμηνεύω ἐγὼ τὸν Καζαντζάκη; 'Εκείνο, ὅμως, πὺ θὰ μ' ἄρεσε νὰ κάνω, ὅπως συμβαίνει πάντα με μὲνα, εἶναι νὰ ῥθει κάποιος, 'Ελληνας, καὶ νὰ μοῦ πει «ἔλα νὰ συνεργαστοῦμε για μιὰ ταινία». 'Ολες μου οἱ ταινίες ἦταν σὲ συνεργασία με τοὺς ἀνθρώπους πὺ ἐμφανίζονται σ' αὐτές. Οἱ ποιητὲς στὸ Wholly Communion, οἱ ἠθοποιοὶ στὸ U.S., στὴν Πτώση, ἤμουνα βασικά ἐγὼ καὶ μετὰ οἱ ἄλλοι πὺ ἐμφανίζονται μέσα, στὸ Ντάντυ ἢ Νίκι ντὲ Σαῖν Φάλ. Καὶ ὑπάρχει πραγματικὰ πιθανότητα νὰ κάνω ἓνα φιλμ στὴν 'Ελλάδα. 'Υπάρχει κάποιος πὺ ἔχει ἔτοιμο ἓνα θεατρικὸ ἔργο καὶ ἂν μπορέσω νὰ συνεργαστῶ μ' αὐτὸν τὸν ἀνθρωπο εἶμαι ἔτοιμος νὰ τὸ κάνω...

(Τὴ συνέντευξη πῆραν τὸν 'Οκτώβριο τοῦ '74 στὴ Θεσ/νίκη οἱ Μπάμπης Κολώνιας, Φρίντα Λιάππα καὶ Μαρία Νικολακοπούλου).



## Σ.Μ. 'Αϊζενστάιν 'Η μὴ - ἀδιάφορη φύση

Ἀπὸ τὸ Τσαπάγιεφ τῶν Σεργκέι καὶ Γκεόργι Βασίλιεφ



### III.

1. Βλ. τὸ δεύτερο μέρος (Σύγχρονος Κινηματογράφος '74, Νο 1).

2. Βλ. στὸ πρῶτο μέρος (Σ.Κ. 27 - 28): «Ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα καὶ ἡ παθητικότης στὴ σύνθεση τοῦ «Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν».

3. Ὁ Κωνσταντίν Τσουκόφοσκυ (διάσημος Λενινγκραντῖνος συγγραφέας παιδικῆς κυρίως λογοτεχνίας) κάνει μὴν ἐνδιαφέρουσα ἀνάλυση τῆς ποιητικῆς παθητικοποίησης πού ἐπέχεται στὴ γλώσσα τῆς μάνας πού ἡ ὄψη τοῦ παιδιοῦ τῆς τὴ βυθίζει σὲ μὴ ἐκστατικὴ κατάσταση (στὸ «Ἀπὸ 2 μέχρι 5»).

4. Ταινία πού γυρίστηκε τὸ 1934 ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς Βασίλιεφ (ψευδώνυμο δύο ἀπλῶν συνονόματων, τοῦ Σεργκέι καὶ Γκεόργι Βασίλιεφ). Τοποθετεῖται ἀκριβῶς στὴ στροφή τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴν «ποιητικότητα» στὴν «πρόζα».

5. «Ὅταν πρόβαλλε ἡ μορφή τοῦ Τ. ἀπάγιεφ... καὶ ὁ ἴδιος ὁ 'Αϊζενστάιν ἀκόμα ξεχνῶσε ἂν ὁ ἥρωας πολέμου σὲ γροθ-πλάν ἢ σὲ ἀμερικάνικο πλάνο... καὶ ἂν οἱ καταραμένοι Λευκοὶ ἐξαφανίζόντουσαν σὲ φοντῦ-ἀνσαινὲ ἢ στὸν τάφο». (Α. Ντοβζένκο, στὴ συγκέντρωση τῶν Σοβιετικῶν οκηνοθετῶν τὸ 1935).

Ὁ νόμος τῆς ὀργανικῆς συνέχειας στὴ σύνθεση πού συζητούσαμε πρὶ ὀάνω βρῖσκει τὴ δικαίωσή του μὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς τρόπους καὶ σὲ πολλὲς διαφορετικὲς περιπτώσεις. Δὲν πρόκειται αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ διερευνήσουμε ὄλα τ' ἀπροσμέτρητα βάρη αὐτοῦ τοῦ φαινόμενου· θ' ἀρκεστοῦμε ἀπλὰ νὰ τὸ ἐξετάσουμε σ' ἓνα ἄλλο τομέα ὅπου βρῖσκει ἐφαρμογή. Γιατί, μένοντας πάντα πιστοὶ στοὺς ὅρους πού θέσαμε πρὶ ὀάνω<sup>1</sup>, ἡ ἀποτελεσματικότης τῆς «ἀντίστροφης» λύσης ἀποδεικνύεται ὅτι ἰσχύει καὶ σὲ περιπτώσεις ἄλλες, πέρα ἀπὸ τὴν κάθε ξεχωριστὴ σκηνή. Ἄκόμα, ἐπιβεβαιώνεται καὶ σ' ἓνα ὀλόκληρο σύστημα ἀρχῶν πού συνδέονται μὲ μὴ καθορισμένη δομὴ τῆς σύνθεσης.

Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ὁ γενικὸς πίνακας τῶν ἀρχῶν τῆς παθητικῆς σύνθεσης πού σκιαγραφοῦμε θὰ ἔμενε ἀτελής ἂν δὲν προσθέταμε σ' αὐτὸν καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ ἀντίστροφου τύπου κατασκευῆς πού μολοντοῦτο προξενεῖ ἓνα ἴσης δύνამης παθητικὸ ἀποτέλεσμα.

Ἡ παθητικότης τοῦ θέματος, στὸ σύνολό τῆς, μπορεῖ καὶ αὐτὴ ἐπίσης ν' ἀποδοθεῖ σύμφωνα μὲ δύο ἀντιτιθέμενες μεταξὺ τους μεθόδους πού ἐμπερικλείονται πάντοτε μέσα στὶς δομικὲς δυνατότητες τῆς σύνθεσης.

Μὲ τὸ «Ποτέμκιν» δώσαμε τὸ παράδειγμα τοῦ ἄμεσου δρόμου στὴ σύνθεση τοῦ παθητικοῦ<sup>2</sup>.

Δεῖξαμε ὅτι τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ μᾶς παθητικῆς σύνθεσης εἶναι νὰ παρατηροῦμε, γιὰ κάθε στοιχεῖο τοῦ ἔργου, τὶς συνθήκες στὶς ὁποῖες ἐκδηλώνεται ἡ «ἐκστασις» του, τὸ πέρασμα σὲ μὴ νέα ποιότητα.

Ἀναφέραμε τὶς παρατηρήσεις μας πᾶνω στὴ συμπεριφορὰ ἑνὸς ἀνθρώπου σ' αὐτὴν τὴν κατάσταση:

«Ὁ καθισμένος, σηκώθηκε. Ὁ ὄρθιος, ἀναπήδησε. Τὸ ἀκίνητο σάλεψε. Τὸ βουβὸ φώναξε. Τὸ σκοτεινιασμένο (τὰ μάτια) ἄρχισαν νὰ λάμπουν. Τὸ ξεραμένο ὑγράνθηκε (δάκρυα ξεχείλισαν ἀπ' τὰ μάτια) κλπ.

Καὶ γιὰ τὴ γλώσσα του εἶπαμε:

«Ἐνῶ στὴ συνηθισμένη τῆς ροῆ δὲν εἶναι ὀργανωμένη, παίροντας μὴ παθητικὴ διάσταση ἀποκτᾶ ἀμέσως τὸ μέτρο ἑνὸς ξεκάθαρου ἀντιληπτοῦ ρυθμοῦ... καὶ ἐνῶ ἡ μορφή τῆς συνεχίζει νὰ εἶναι πεζή, ἀρχίζει ἀμέσως νὰ σπινθιρίζει μ' ὄλες τὶς μορφὲς καὶ τὰ γυρίσματα τῆς γλώσσας τῆς ποίησης»<sup>3</sup>.

Καὶ τέλος, στὸ ἐπεισόδιο τῆς «σκᾶλας τῆς Ὀδησοῦ» κάναμε μὴ λεπτομερέστατη ἀνάλυση γιὰ τὸ πῶς ἐφαρμόζεται αὐτὸ τὸ ἀξίωμα στὴ σύνθεση.

Αὐτὰ ὄλα ἦταν παραδείγματα τοῦ «ἄμεσου δρόμου» στὸ χτίσιμο τῆς παθητικότητος.

Μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἄλλου παραδείγματος θὰ ἐξετάσουμε τὴν «ἀντίστροφη» δομὴ πού παράγει τὰ ἴδια ἀποτελέσματα.

Τὸ παράδειγμα αὐτὸ θὰ εἶναι ἓνα ἄλλο φιλμ μὲ ψηλὴ κοινωνικὴ παθητικότης: τὸ «Τσαπάγιεφ»<sup>4</sup>.

Ἡ παθητικότης τοῦ «Τσαπάγιεφ» εἶναι ἀναμφισβήτητη καὶ ἔχει διαπιστωθεῖ σὲ χιλιάδες, σ' ἑκατομμύρια θεατὲς πούχουν κυριολεκτικὰ συγκλονιστεῖ ἀπ' αὐτό<sup>5</sup>.

Ἄν ὄμως κάποιος, ἀφοῦ διάβαζε τὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς τῆς μελέτης, ἐπιχειροῦσε νὰ ἐφαρμόσει ἄμεσα, κατ' εὐθείαν, στὸ «Τσαπάγιεφ» τὶς παρατηρήσεις μας γιὰ τὸ «Ποτέμκιν», θὰ βρισκόταν σὲ πολὺ δύσκολη θέση.

Οἱ «φόρμουλες» δὲν θὰ κόλλαγαν.

Και τότε θάπρεπε ή «να θέσουμε υπό άμφισβήτηση» τις φόρμουλες, ή ν' άρνηθούμε ότι το «Τσαπάγιεφ» είναι παθητικό φίλμ.

Και το ένα και το άλλο θάταν λάθος.

Και το μυστικό βρίσκεται στο ότι το «Τσαπάγιεφ» είναι χτισμένο σύμφωνα με την άρχή του άλλου αντίθετου, μέσα άπ' το όποιο αναδύεται ή κοινή και για τις δύο περιπτώσεις άρχή της παθητικής σύνθεσης.

Όταν πρόκειται για ένα ξεργο τόσο ολοκληρωμένο όσο το «Τσαπάγιεφ», έχουμε το δικαίωμα να περιμένουμε μια «σκηνή-κλειδί» όπου κάποιος από τους έσωτερικούς, τεχνικούς και στυλιστικούς, καθοριστικούς όρους θα «διεισδύει» όπωσδήποτε είτε στη δράση, είτε στο διάλογο, είτε στις καταστάσεις.

Κι αυτή θα είναι άναγκαία ή πιο άξιονημόνευτη σκηνή ή φράση του φίλμ, ή πιο «χαρακτηριστική».

Μια τέτοια σκηνή θα μάς δίνει όπωσδήποτε το κλειδί γι' αυτά καθ'αυτά τα θεμέλια πάνω στα όποια στηρίζεται το θέμα, ένα κλειδί που πιθανόν ν' άποδειχτεί και κλειδί για τη σωστή κατανόηση της σύνθεσης, άν την πάρουμε σαν ένσάρκωση του θέματος. Μ' αυτόν άκριβώς τον τρόπο δικαιώνεται στο «Ποτέμκιν» ή σκηνή της σκάλας της Όδησσοϋ: άκραία συμπύκνωση της «δραματικότητας» του φίλμ, και ταυτόχρονα έξαιρετικά έντονος φορέας της πορείας που άκολούθησε ή σύνθεση, πορείας τέτοιας που δίνει τη δυνατότητα ν' ανακαλύψεις το «μυστικό» της και μάλιστα να φτάσεις ως την ίδια τη μέθοδο.

Νομίζω πως παρόλο τον δραματικό πλούτο του ξεργου, χαρακτηριστικό της μεθόδου του «Τσαπάγιεφ» είναι το λιγότερο δραματικό επεισόδιο όλόκληρου του ξεργου.

Πέρα από κάθε άμφισβήτηση κι άμφιβολία είναι το επεισόδιο: «που πρέπει να βρίσκεται ό άρχηγός;»<sup>6</sup>.

Κι είναι άκριβώς το επεισόδιο εκείνο που έφερε κάτι καινούργιο στην πρακτική της σοβιετικής κινηματογραφίας μας — καινούργιο από στυλιστική, ποιητική και ούσιαστική άποψη.

Άφου ένα από τα παθητικότερα χαρακτηριστικά του Τσαπάγιεφ ήταν το γεγονός ότι ό ήρωας δεν έχει ύψωθεί σε βάντρο.

Ότι σ' αυτό ό ήρωας δεν έχει άποκοπεί από το ανθρώπινο περιβάλλον του, δεν έχει τοποθετηθεί πάνω από τους άλλους ανθρώπους, δεν καλπάζει μπροστά από τους άλλους ανθρώπους.

Έδώ ό ήρωας δείχνεται σαν σάρκα άπ' τη σάρκα της τάξης του· μέσα της· μαζί της· όχι σαν κάποιος που την οδηγεί, αλλά σαν κάποιος που την άκούει — σαν πραγματικός λαϊκός ήρωας.

Πόσο «έκστατική» δεν θάταν ή εικόνα ενός άπλου στρατιώτη που ή θέση του είναι μέσα στις γραμμές και το ήρωϊκό του πνεύμα τον τοποθετεί μπροστά άπ' αυτές.

Όσο «έκστατική» είναι κι ή εικόνα του ήρωα που ό βαθμός του τον τοποθετεί μπροστά άπ' τις γραμμές και που δείχνεται μέσα στις γραμμές, σάρκα από την σάρκα των δμοιών του.

Όταν ό ήρωας παριστάνεται με τέτοιο τρόπο που να νοιώθουμε ότι εκείνος είμαστε έμεις· πως εκείνος είναι ό καθένας από μάς τους άπλους στρατιώτες· πως εκείνος είμαστε «έμεις οι άλλοι, έσύ κι έγώ».

Κι έτσι ό ήρωας δεν χαμηλώνει, δεν ίσοπεδώνεται.<sup>7</sup>



Ό Άλιμπέρ Ντιεντονέ στον ρόλο του Ναπολέοντα στην όμώνυμη ταινία του Άμπέλ Γκάνς.

6. Ό Μπόρις Μπάμποτοκιν, ό έρμηνευτής του ρόλου του Τσαπάγιεφ, διηγείται ότι μια φορά που έτρωγε το συνεργείο, κάποιος άναποδογύρισε μια πατέλα πατάτες κι αυτές κλήσαν πάνω στο τραπέζι. Μία ήταν πολύ χοντροή κι είχε περίεργο σχήμα, και ένας είπε: «Νά ό άρχηγός έφιππος μπροστά άπ' το στρατό του». Άπ' αυτό τ' άστείο γεννήθηκε ή σκηνή - κλειδί όπου ό Τσαπάγιεφ έξηγεί το στρατηγικό του σχέδιο με τη βοήθεια των πατατών.

7. Ό Σ.Μ.Α. άσκει πολεμική ένάντια στην άποψη που κυριαρχούσε γύρω στο 40 και θεωρούσε ότι ό ήρωας πρέπει να βρίσκεται πάνω άπ' τη μάζα και πως κάθε ανθρώπινη άδυναμία, με τον άνει πιο οικείο, κινδύνευε να τον «χαμηλώσει».

Έτσι δείχνουμε πως οι γραμμές άπ' όπου βγήκε βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με τον ήρωα.

Έτσι όλος ό λαός άπ' όπου βγήκε είναι άνεβασμένος στο ίδιο επίπεδο με τον ήρωα.

Στον «Ναπολέοντα» του Άμπελ Γκάνς ύπάρχει μια σκηνή άξιοσημείωτη.

Ό Ναπολέοντας, παρόλο που δεν είναι ακόμα παρά ό στρατηγός Βοναπάρτης, είναι όστόσο κιόλας ό Ναπολέοντας.

Κάνει επιθεώρηση στο στράτευμά του μετά από κάποια νίκη στην Ίταλία.

Στην πρώτη γραμμή του παρατεταμένου στρατού - ένας άπλος στρατιώτης, παλιός φίλος του Ναπολέοντα (πολύ καλή έρμηνεία του ήθοποιου Κολίν). Παινεύεται στους πλαϊνούς του για τη φιλία του με τον Βοναπάρτη.

Θέλει να τους δώσει μίαν άπόδειξη: θα παραβεί την πειθαρχία, θα κάνει ένα βήμα μπροστά, έξω άπ' τη γραμμή, και θα δούν πως κανείς δεν θα του κάνει παρατήρηση.

Κάνει το βήμα μπροστά.

Ό Βοναπάρτης πλησιάζει καλπάζοντας με το άλογό του.

Ό Βοναπάρτης βλέπει αυτόν που δημιούργησε την ταραχή.

Τό άλογό του σταματά μεμιάς.

Ό Βοναπάρτης άναγνωρίζει τον ταραξία.

Νεκρός χρόνος.

Σύντομη διαταγή.

Κι όλοι οι στρατιώτες... κάνουν ένα βήμα μπροστά.

Για να μην πληγώσει τον έγωϊσμό του φίλου του ό Βοναπάρτης δεν τον ύποχρέωσε να κάνει ένα βήμα πίσω αλλά έδωσε διαταγή στους παραταγμένους στρατιώτες να κάνουν αυτοί ένα βήμα μπροστά — προς τα κείνον.

Τό άλογο κάνει άπότομη μεταβολή. Ό Ναπολέοντας άπομακρύνεται καλπάζοντας.

Νοιώθοντας τις δυνάμεις του να τον εγκαταλείπουν, ό Κολίν σωριάζεται στην άγκαλιά των πλαϊνών του...

Κι ό τρόπος με τον όποιο δίδεται το πρόσωπο που μοιάζει να ύποχρεώνει τον Τσαπάγιεφ να κάνει ένα βήμα πίσω για να πάρει ξανά τη θέση του μέσα στη γραμμή, άνάμεσα στους άλλους, ίσοδυναμεί στην πραγματικότητα με το να βάλει τους άλλους να κάνουν το βήμα μπρός, έτσι που να φτάνουν στο δικό του επίπεδο, στο επίπεδο του ήρωα.

Γιατί στον Τσαπάγιεφ άρχηγός και στρατιώτης είναι ένα πράγμα.

Άνακαλύψαμε λοιπόν σε μια μη - δραματική σκηνή την σκηνή-κλειδί του δράματος.

Και μόνο το γεγονός ότι το χαρακτηριστικό του δράματος του Τσαπάγιεφ εκφράζεται σε μια σκηνή που δεν είναι δραματική ούτε στις καταστάσεις ούτε στη δράση, είναι καθ'αυτό άξιοσημείωτο όσον άφορρά τις άπόψεις που προτείνουμε σχετικά με την «άντίστροφη» λύση της παθητικότητας στο φίλμ αυτό.

Άς έξετάσουμε πιο προσεχτικά αυτή τη περίπτωση. Γι' αυτό άς παρατηρήσουμε από πιο κοντά το ίδιο το επεισόδιο.

Πρόκειται για μια συζήτηση γύρω από τη θέση που

πρέπει να βρίσκεται ο αρχηγός. Όλοι είναι σύμφωνοι: η θέση του αρχηγού πρέπει να είναι μπροστά, με το γυμνό σπαθί στο χέρι.

Και μόνο η στρατιωτική ωριμότητα του Τσαπάγιεφ λέει ότι αυτό δεν συμβαίνει πάντοτε, και πώς σε μερικές περιπτώσεις ο αρχηγός πρέπει να μένει πίσω, έτοιμος πάντα να πηδήξει ξανά μπροστά σαν ξρθει ή ώρα να κνηγήσει τον έχθρό.

Είναι μάθημα από τη διαλεκτική της μάχης αυτό.

Και σ' όσους ασχολούνται με το θέμα της παθητικότητας και θάθελαν μηχανικά να επεκτείνουν στο «Τσαπάγιεφ» τη θέση της παθητικότητας όπως την καταδείξαμε στο «Ποτέμκιν», το «Τσαπάγιεφ» θα δώσει ένα παρόμοιο μάθημα για τη διαλεκτική στη σύνθεση.

Ανάλογα με τις συνθήκες που συνθέτουν τη γενική εικόνα της μάχης, ο αρχηγός που η θέση του είναι μπροστά, πρέπει να βρεθεί πίσω. Κι αυτές οι δύο αντιθέσεις σχετικά με τη θέση του, στην πράξη εισχωρούν ή μια στην άλλη, άθροίζονται ίσομερως σε μία και την ίδια ένότητα: την τέλεια συμπεριφορά του αρχηγού στο πεδίο της μάχης.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, ανάλογα με τις συνθήκες του έσωτεριου περιεχομένου του θέματος, η δομή της παθητικότητας δεν πρέπει κι αυτή «να καλπάζει ίσια μπρός, με το σπαθί στο χέρι» αλλά να «κρατιέται πίσω», μ' άλλα λόγια να μην ακολουθεί τον δρόμο που ακολουθούσαν τα αντίθετα στο παράδειγμα του «Ποτέμκιν» αλλά τον δρόμο του αντίστροφου αντίθετου.

Ταυτόχρονα οι δύο δομές, εισχωρώντας ή μια στην άλλη, συγχωνεύονται μέσα στην ένότητα της κοινής για τη σύνθεση της παθητικότητας μεθόδου που εξετάσαμε στο προηγούμενο μέρος αυτής της μελέτης, μιας μεθόδου που εξακολουθεί να ισχύει ανεξάρτητα από το ποιόν από τους δυο πιθανούς αντίθετους δρόμους θ' ακολουθήσει η παθητική δομή του έργου.

Πιο πάνω αναφέραμε δύο παραδείγματα από τη συμπεριφορά ενός ανθρώπου σε κατάσταση έκστασης, του ανθρώπου που κατέχει από το πάθος.

Μιλήσαμε για μάτια που ξεχειλίζουν δάκρυα. Για τη σιωπή που λύνεται σε μια κραυγή. Για την άκνησία που μεταμορφώνεται σε χειροκρότημα.

Μιλήσαμε για την καθημερινή πρόζα που παίρνει ξαφνικά τις δομές της ποίησης.

Αλλά κι η αντίστροφη εικόνα αυτών των φαινομένων δεν ανταποκρίνεται στη φόρμουλα «βγαίνω εκτός εαυτού»; Τα ύγραμένα μάτια απότομα στεγνώνουν. Ο παροξυσμός των κραυγών δίνει ξαφνικά τη θέση του στη βουβαμάρα. Τα χειροκροτήματα μεμιάς σταματούν. Ένα λόγος εξαιρετικά και περιστασιακά ποιητικός αρχίζει απότομα να ήχει με την καθημερινή κοινή πεζότητα.

Με τον τρόπο του δεν παράγει κι αυτό το ίδιο απρόσμενο αποτέλεσμα, όπως παλιότερα ένα ρώσικο γυναικείο όνομα μέσα στις σελίδες ενός μυθιστορηματος μαθημένου στις Έλσιζες, τις Κλαρίσσες, τις Άλιν, Πωλίν, Σελίν;

«Την αδελφή του την λέγανε Τατιάνα...  
Κι ήταν η πρώτη φορά που  
μυθιστορήματος γλυκείες σελίδες  
θα φωτιζόντουσαν με τέτοιο όνομα...»

8. Αναφορά στην «Νέα Έλσιζα» του Ρουσό και στην «Κλαρίσσα Χάρλου» του Ρίτσαρντσον, που γι' αυτές μιλά ο Πούσκιν στο δεύτερο κεφάλαιο του «Ευγένιου Όνέγκιν», και το κομμάτι αυτό παραθέτει ο Σ.Μ.Α.

Βέβαια ως προς το βάθος εδώ δεν υπάρχει ή παραμικρή αναλογία.

Πρόκειται για προβλήματα τελείως διαφορετικά από ιστορική άποψη.

Όταν μιλάμε για τα λαμπρά παραδείγματα παθητικών φίλμ του πρώτου τύπου δεν μπορούμε με κανένα τρόπο να πούμε ότι η κινηματογραφία μας ενεργούσε όπως ή μάνα της Τατιάνα που

«φώναζε Πωλιν την Πρασκοβία  
καιμίλαγε κάπως τραγουδιστά...»

Και θάταν λάθος, προσβλητικό λάθος, να ισχυριζόμαστε ότι με τον έρχομό του «Τσαπάγιεφ» ή κινηματογραφία μας

«...άρχισε να φωνάζει 'Ακούλκα  
δποια πιο πριν θα φώναζαν Σελίν...»<sup>9</sup>

Όσο αποαλλάσσουντας την ποιητική γλώσσα του κινηματογράφου μας από το ειρωνικό «Σελίν» και τον ψηλό πεζό του λόγο από το ταπεινωτικό «'Ακούλκα» θα μπορούσαμε να φτάσουμε σ' αυτό που έγινε με το «Τσαπάγιεφ».

Γιατί στο «Τσαπάγιεφ» ό,τι συνήθως λέγαμε με δομή ύμνου, με τη γλώσσα της έμφασης, εδώ λέγεται σε άπλη καθομιλουμένη.

Το ήρωικό πνεύμα του θέματος μοιάζει από μόνο του να ήχει σα στρατιωτικό σάλπισμα· αλλά η σύνθεση δεσμεύει την αφήγηση του θέματος και την υποχρεώνει να βγει μέσα από μορφές φυσικές που να ταιριάζουν με το «ψηλό ύφος», για να ριχτεί σε μια ποιότητα τελείως νέα κι απρόσμενη — στον καθημερινό πεζό λόγο.

Ο Ένγκελς έκανε διάσημο τ' όνομα του κ. Ζουρνταίν θυμίζοντας σ' όλον το κόσμο πως χωρίς να το ξέρει μιλούσε σε πεζό<sup>10</sup>.

Για το «Τσαπάγιεφ» αντίθετα μπορούμε να πούμε πως χωρίς να το ξέρει, «φύσει», μιλά σε σίχους.

Για ένα τέτοιο θέμα, τόσο πλημμυρισμένο από έσωτερική συγκίνηση, ή χρήση των σίχων είναι τόσο κραυγαλέα, τόσο κοινότυπη, όσο και ή πεζή δομή του λόγου για έναν άνθρωπο χωρίς συγκίνηση.

Έτσι ή μεταλλαγή του αναμενόμενου έμφατισμού στο ύφος σ' έναν θελημένα πεζό λόγο αποτελεί το ίδιο ακριβώς έλλα από μια ποιότητα στην άλλη, όπως το πέραςμα από την όμιλούμενη πρόζα σ' έναν έμμετρο λόγο στην αντίθετη περίπτωση.

Το παθητικό ύφος του Όχτώβρη που θα νικήσει έχει αντανακλαστεί μέσα στη δομική τάξη της σύνθεσης του «Ποτέμκιν».

Το παθητικό ύφος του Όχτώβρη που νίκησε έχει αντανακλαστεί στην δομική τάξη της σύνθεσης του «Τσαπάγιεφ».

Αλλ' όπως ή μέθοδος συνδέει τις νίκες του μπολσεβικισμού πριν και μετά τον Όχτώβρη, έτσι συνδέονται και μεταξύ τους κι οι μέθοδοι της δόμησης της παθητικότητας στο «Ποτέμκιν» και το «Τσαπάγιεφ».

Έχουμε σχεδόν εξαντλήσει το ύλικό που μας ενδιαφέρει. Σύμφωνα όμως με την έκφραση «μένουν κι άλλα να πούμε», μένει ακόμα ή παρακάτω συγκυρία: δι και το «Τσαπάγιεφ» «ουσιαστικά» έχει γυριστεί σύμφωνα με τον δεύτερο τρόπο κατασκευής της παθητικότητας, σε

9. Οι κυρίες συνήθιζαν την εποχή εκείνη να δίνουν στις υπηρέτριές τους λεπτεπίλεπτα όνόματα για να μη λερώνουν τα χείλια τους με τέτοια «κακόχη» όνόματα, σαν τα Πρασκοβία ή 'Ακούλκα (περιφρονητική συκοπή του 'Ακούλνα). Ο Πούσκιν εδώ διαγράφει μια φυσική εξέλιξη της κυρίας της «ύψηλης στάθμης» που γρήγορα γίνεται μια καλή νοικοκυρά.

10. Ο κ. Ζουρνταίν αναφέρεται στην «Άγια οικογένεια» των Μάρξ και Ένγκελς.

τρία εξαιρετικά σημαντικά επεισόδια καταφεύγει σε λύσεις σύμφωνες με την άμεση παθητική μέθοδο.

Στη σκηνή της επίθεσης των αξιωματικών<sup>11</sup>.

Στη σκηνή που ο Τσαπάγιεφ πάνω απ' τον άχυρώνα μπαίνει επικεφαλής της εφόδου.

Στην έκρηξη στο τέλος του φιλμ.

Αυτά τα κομμάτια έχουν χτιστεί σύμφωνα με την πρώτη μέθοδο κι η σύνθεσή τους άπχει άμεσα τη σύνθεση του «Ποτέμκιν», παρόλο που δεν έχει τηρηθεί τόσο αυστηρά όσο στο «Θωρηκτό» ή ακριβεία της παθητικής γραφής.

Κι όμως το ενδιαφέρον σ' αυτά τα επεισόδια βρίσκεται άλλο: στο άλλα που μ' αυτό εγκαταλείπεται ή βασική και χαρακτηριστική για το φιλμ παθητική γραφή για να πάρει τη θέση της μια νέα αντίθετη γραφή.

Μ' άλλα λόγια βρισκόμαστε μπροστά στο άλλα από το ένα αντίθετο στο άλλο στο ίδιο το έσωτερικό της μεθόδου της παθητικής γραφής που διαθέτει και τις δύο αυτές αντίθετες πιθανότητες. Κι εδώ βρίσκεται ή δεύτερη συμβολή του «Τσαπάγιεφ»: στο ότι πλουτίζει σ' έμπειρία την παθητική γραφή και σε παραδείγματα το απόθεμά της.

Κι όλα αυτά παρμένα σα σύνολο μάς λένε πως ή μέθοδος της παθητικής σύνθεσης που αναλύσαμε πιο πάνω είναι μία μές σ' αντίθετά της, κι αποδεικνύεται εξίσου ισχυρή όποιο κι αν είναι το αντίθετο που μάς οδηγεί στην άφομοίωση αυτής της μοναδικής μεθόδου.

Πέρα όμως απ' αυτό αξίζει τον κόπο να θυμίσουμε για μάν άκόμα φορά πως ζήτηει πάντα νάχουμε στο νοῦ μας ότι το αντίθετο που θα έπιλεχτεί δεν έξαρτάται από την αυθαίρεσία του δημιουργού. Είναι πάντοτε ιστορικά καθορισμένο, ύπαγορεύεται από την εποχή, τη στιγμή.

Την εποχή μου με είχαν χτυπήσει έπειδή χώρισα τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια του Σοβιετικού κινηματογράφου σε τρεις «στυλιστικές πενταετίες», που κάθε μιά τους, μπορούμε να πούμε, είχε τα δικά της διακριτικά γνωρίσματα και τη δική της έντονα προσωπική φυσιογνωμία<sup>12</sup>.

Το δίκιο μου ή το άδικο μου μόνο μια λεπτομερειακή ανάλυση της ιστορίας του κινηματογράφου μας μπορεί ν' αποδείξει<sup>13</sup>.

Άλλά ή ένότητα των στυλιστικών άρχων στο έσωτερικό ομάδων από ταινίες, που για συγκεκριμένες περιόδους ήταν «έργα-κλειδιά», παραμένει άκόμη και σήμερα προφανής και άδιαίτητη.

Έτσι λοιπόν υπάρχουν όρισμένα χαρακτηριστικά σημεία για τη παθητική γραφή που εξέτασαμε.

Η «Άπεργία», το «Ποτέμκιν», «Η Μάνα», το «Άρσενάλ» κλπ. — αυτά είναι φιλμ του πρώτου τύπου παθητικότητας<sup>14</sup>.

Το «Τσαπάγιεφ», ή τριλογία του Μαξίμ, «Ο Βουλευτής από τη Βαλτική»<sup>15</sup> είναι χτυπητά παραδείγματα του δεύτερου αντίθετου της παθητικής σύνθεσης.

Πάλι σ' αυτά είναι ενδιαφέρον να δούμε μέχρι ποιο σημείο το ένα ή το άλλο φιλμ είναι σταθερά προσκολλημένο στην μια ή στην άλλη μέθοδο γραφής.

Έτσι λόγω χάρη το ωραιότατο φιλμ «Ο Βουλευτής από τη Βαλτική» απ' τη στιγμή που έπιχειρεί να ξεπεράσει το όριο της παθητικής γραφής που το χαρακτηρίζει, άμέσως αποδυναμώνεται στο επίπεδο της σύνθεσης.

Και το τέλος του φιλμ — ή αναχώρηση στο μέτωπο —

11. Σκηνή που λέγεται συνήθως «σκηνή ψυχολογικού πόλεμου». Σ' αυτή τη σκηνή έχονται αντιμετώπι οι δύο στρατοί. Ο κόκκινος στρατός έχει πάρει θέση μάχης κι ο στρατός των Λευκών μ' επικεφαλής τους αξιωματικούς (αυτοί με το τσιγάρο στο στόμα και τα χέρια στις τσέπες) προχωρούν σιωπηλά, χωρίς να παίρνουν θέση μάχης, προς τις γραμμές του Τσαπάγιεφ.

12. Άναφορά στις έντονες κριτικές που έγιναν σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε το 1934 στο «Σοβιετικό Κίνο» (Νο 11 - 12), όπου μιλούσε για την εξέλιξη του σοβιετικού κινηματογράφου κατά πενταετίες και ανέλυε το ίδιο το δικό του έργο, σαν βάση και ουσία της τέχνης της πενταετίας 1925-30.

13. Ο Σ.Μ.Α. ενδιαφερόταν εξαιρετικά — μέχρι το τέλος της ζωής του — να επεξεργαστεί μια ιστορία της σοβιετικής κινηματογραφίας. Άφησε πολλά λεπτομερειακά σχέδια.

14. Η «Μάνα» (1926) του Βεβαλόντ Πουντόβκιν «Άρσενάλ» του Άλεξάντε Ντοβζένκο (1929).

15. Η τριλογία του Μαξίμ («Τα παιδικά χρόνια του Μαξίμ», 1934, «Η επιστροφή του Μαξίμ», 1937, «Απ' την πλευρά του Βύμπορ», 1938), έργο του Γκριγκόρου Κόζιντσεφ και Λεονίντ Τράουμπεργκ. «Ο βουλευτής απ' τη Βαλτική», 1937, ταινία των Ίωσηφ Χέιφτις και Άλεξάντε Ζαρχί.

16. Ταινία του Έφίμ Τζιγκάν σε σενάριο του Βεβαλόντ Βισνιέφσκυ, μ' αυθεντικό τίτλο «Εμείς απ' την Κρονατόνδη», 1936. Το θέμα είναι δανεισμένο από την «Αισιόδοξη τραγωδία» του Βισνιέφσκυ, ό οποίος είχε άρνηθεί να παραχωρήσει αυτό το θεατρικό του έργο για την μεταφορά του στην οθόνη. Η «Αισιόδοξη τραγωδία» έγινε ταινία από τον Σαμφών Σαμφώνωφ το 1963, 12 χρόνια μετά το θάνατο του συγγραφέα.

17. Ταινίες του Μιχαήλ Ρομμ (1937, 1939).

18. Ταινία του Ντοβζένκο, που ό Στάλιν την άποκαλούσε «Ο Ουκρανός Τσαπάγιεφ».

19. Αυτό το «κύμα» το ξανασυναντάμε και σήμερα στον σοβιετικό κινηματογράφο. Πάλι σε φιλμ όπως «Ο Λένιν στην Πολωνία» του Σεργκέι Γιούτκιεβιτς (1924), όπου ή παθητικότητα γεννιέται μέσα απ' την καθημερινότητα (ό Λένιν, στη φυλακή, βγάζοντας τα παπούτσια του σέφτεται τον πόλεμο που μοιάζει να πλησιάζει), βλέπουμε να κάνει την εμφάνισή της μια καινούργια φάση «άμεσης παθητικότητας» με φιλμ όπως «Τ' άστέρια της μέρας» του Ίγκορ Τάλάνκιν, και «Άντρέι Ρουμπλιώφ» του Άντρέι Ταρκόφσκυ. Σ' αυτό το τελευταίο φιλμ, ή τελική σκηνή της «καμπάνας», σκηνή - κλειδί του φιλμ, ύπακούει κατά γράμμα στις άρχες που έκφράζει το «Ποτέμκιν»: όποιος στεκόταν όρθιος πέφτει στα γόνατα, ό βουβός ξεσπά σε μια άκρατη όμλια, τ' άγριο πρόσωπο γλυκαίνει σ' ένα χαμόγελο, κλπ. Το νέο είναι ότι αυτή ή «έν-σταση» άνταποκρίνεται κατά ένα τρόπο στην «έπαναφορά στη φυσική κατάσταση» — στην επιστροφή στην άληθινή φύση, στην παραδοχή του έαυτού σου σαν καλλιτέχνη μέσα και για το λαό.

20. Τον Ίούλιο του 1932, οι Γκιανωέζοι που τότε κατείχαν την Κορέα έπιτέθηκαν στα σοβιετικά φυλάκια της λίμνης Χασάν. Μετά από μάχες τριών εβδομάδων τα σοβιετο-κορεάτικα σύνορα εξακαθάρισαν τελείως.

21. Άναφορά στην «οπειροειδή ανέλιξη», όπου ή «άγόμενη» επιστροφή στο παρελθόν σημειώνει μια φάση άνώτερη των περασμένων κατακτήσεων.

που δεν μπορεί ν' άποδοθεί με τη δεύτερη μέθοδο είναι άπειρα κατώτερη απ' όλο το υπόλοιπο έργο.

Το ίδιο παρατηρείται και στο φιλμ «Οί ναῦτες της Κρονατόνδης»<sup>16</sup>. Κι αυτό γίνεται στη σκηνή της άπόβασης των ναυτών, που στο μέν σενάριο ή σύλληψή της είναι άξιολάμαστη, ενώ στο φιλμ δεν κατορθώνει να ύψωθεί στο επίπεδο της παθητικής δύναμης μιάς σύνθεσης «πρώτου είδους».

Κατά τ' άλλα, για το σύνολο του φιλμ θα θέλαμε να πούμε — κι ίσως φανεί παράδοξο — ότι ενώ το σενάριο του άνήκει άναμφισβήτητα στην πρώτη μέθοδο, οι συμπαθείς του σκηνοθέτη βρίσκονται επίσης άναμφισβήτητα πιο κοντά στη δεύτερη.

Μαζί μ' αυτές τις παρατηρήσεις θάχε πολύ ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ή πέμπτη «πενταετία» του κινηματογράφου μας (1935-40) που στα τέλη της μάς έδωσε πολύ ψηλά παραδείγματα παθητικής γραφής δεύτερου τύπου — «Ο Λένιν τον Όχτώβρη», «Ο Λένιν το 1918»<sup>17</sup> — έκανε ταυτόχρονα και μια στροφή προς τον πρώτο τύπο παθητικής σύνθεσης, έχοντας πλουτιστεί από την έμπειρία.

Τότε έγιναν «Ο Άλέξανδρος Νιέφσκυ», (1938), το «Σόρς»<sup>18</sup> (1939), που όλοφάνερα συνδέονται με μια καινούργια άποψη της παράδοσης της παθητικής γραφής πριν απ' το «Τσαπάγιεφ», με την έποχή του «Θωρηκτού» και του «Άρσενάλ».

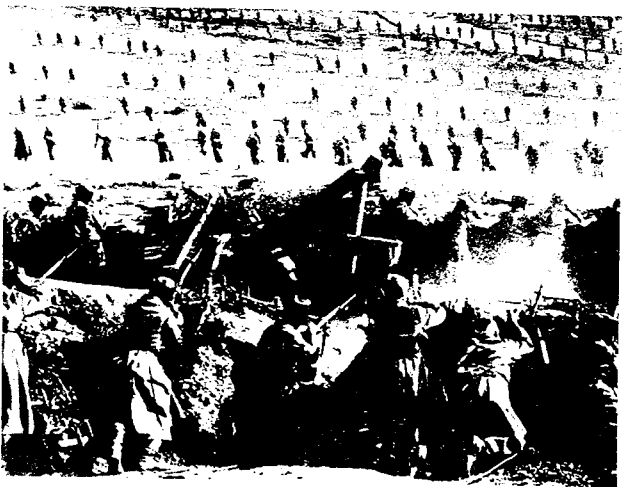
Μια μέρα ίσως καταφέρουμε ν' άποκρυπτογραφήσουμε ή να συναγάγουμε έναν κάποιο νόμο όργανικής συνείας που να έπιβεβαιώνεται ιστορικά για όλες αυτές τις άλλαγές «κατά κύματα»<sup>19</sup>. Πάντως εκείνο που είναι ξεκάθαρο είναι ό ιστορικός καθορισμός της στυλιστικής ιδιοτυπίας των δύο αυτών φιλμ.

Και για τα δύο, ή κορψωση της δημιουργίας τους συνέλιπτε με το έκπληκτικό πατριωτικό ξεσκήωμα όλοκληρου του λαού μας. Μ' εκείνο το φλογερό ξεσκήωμα του λαού μας που μένει πάντα άξεδιάλυτα δεμένο στη μνήμη μας με τον ήρωισμό των μάχων στη λίμνη Χασάν<sup>20</sup>.

Η παθητική φλόγα της μάχης που άγκάλιασε όλους τους λαούς της Σοβιετικής Ένωσης τα χρόνια 39-40 ήταν το στοιχείο εκείνο που έδωσε την «κλίση» στη μέθοδο, μέσα σ' αυτό πήρε σάρκα και όστα ή παθητική γραφή των δύο ταινιών.

Φερμένες πάνω στους ώμους έκατομμυρίων άνθρώπων συνεπαρμένων από την πατριωτική τους όρμη, οι δυο αυτές ταινίες — «Νιέφσκυ» και «Σόρς» — γιγνώσκονε κάτι σαν ύποσηλώματα των καναλιών απ' όπου θα κύλαγε ξανά, την πέμπτη «πενταετία», ό πλατύς ποταμός των ταινιών του πρώτου τύπου, μέσα σε μεγάλη παθητική άνάταση.

Κι από την πλευρά του στύλ τους, αυτές οι ταινίες δεν ήταν καθόλου μια άπλη επιστροφή στον πρώτο τύπο, ήταν άλλωστε, έπιπροσώτως<sup>21</sup> στα προηγούμενα, πράγμα που είναι το σημάδι κάθε πραγματικά διαλεκτικής κίνησης προς τα μπρός, της εξέλιξης που, στην όθησή της μπροστά, δεν άμελει τίποτε απ' ό,τι μπορεί να πλουτίσει αυτήν την κίνηση σ' έμπειρία, σε γνώση, σε προοδευτικό-αυτήν για την κίνηση σ' έμπειρία, σε γνώση, σε προοδευτικό-αυτήν — για το συμφέρον των εργαζόμενων όλου του κόσμου.



1. Από την ταινία Μάνα του Πουντόβιν
2. Από την ταινία Οί Ναύτες της Κροστάνδης
3. Από την ταινία Ο Λένιν το 18 του Μιχαήλ Ρόμ.

22. Αναφορά, κατά πάσα πιθανότητα, σ' ένα απόσπασμα σχετικά με τις άστικές επαναστάσεις «όπως αυτήν του 18ου αιώνα για παράδειγμα» στη «18 Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη» του Κάρλ Μάρξ.

23. «Τι περίεργο! την ίδια τη μέρα που τέλειωνα το πρώτο μέρος αυτής της εργασίας, που δημοσιεύτηκε χωρία με τον τίτλο «Περί της δομής των πραγμάτων»» (βλ. Σ.Κ. 27 -28) στο περιοδικό «Ισκούσσεβο Κίνο», Νο 6, 1939 (σημ. Σ.Μ.Α.).

24. «Τα λόγια αυτά ανήκουν στον Σαίν-Ζύστ», βλ. Ρομαίν Ρολλάν «Το Θέατρο της Έπανάστασης», εκδ. Μόσχας, 1939» (σημ. Σ.Μ.Α.).

«Όσο για τη μέθοδο της παθητικής κατασκευής γενικά, τελειώνοντας με το θέμα, θα εκφράζαμε την ευχή να χαράξει για τα καλά ο αναγνώστης στην καρδιά του αυτό που είπαμε παραπάνω, πώς δηλ. η δομή αυτής της μεθόδου είναι παθητική στο ότι και γιατί είναι το αντίγραφο της δομής των κρίσιμων στιγμών, όταν δομούνται τα πεπρωμένα της Ιστορίας του Κόσμου και της Ανθρωπότητας.

Είμαι, φαίνεται, ο πρώτος που του 'λαχε ν' αναλύσει λεπτομερειακά τη μεθοδολογία και την πρακτική της παθητικής γραφής.

Πράγμα που είναι απόλυτα κατανοητό. Ποτέ μέχρι σήμερα εργάτης της τέχνης δεν είχε μπροστά του τέτοιο άληθινό κομμάτι παθητικής ιστορίας, τόσο φλογερό και ταυτόχρονα τόσο συνεπές, από επιστημονική άποψη, ως προς τις μεθόδους που επέτρεψαν να συμβεί ή μεγαλύτερη έκρηξη της ιστορίας, έκρηξη που κατέστρεψε τους φραγμούς της ταξικής κοινωνίας και θεμέλιωσε ένα Κράτος άταξικό, μ' έκταση το ένα έκτο της υδρογείας σφαίρας. Κι αν η εποχή μας, σήμερα κυρίως, στεφανωμένη με τη νίκη του Κόκκινου μας Στρατού, βγαίνοντας νικήτρια και βγάζοντας και τους άλλους λαούς απ' το παγκόσμιο σφαγείο, αν η εποχή μας κατάφερε ξίσω ν' αφομοιώσει με την επιστήμη όλα τα μυστήρια της δομής των πραγμάτων — κι η εργασία αυτή αποτελεί μιὰ πρώτη τέτοια απόπειρα — τότε θάχαμε το δικαίωμα ν' αναζητήσουμε στα ντοκουμέντα του παρελθόντος, αν όχι μιὰ μεθοδική επεξεργασία αυτής της αίσθησης της ενιαίας πορείας στη φύση και στην ιστορία και του φτασίματός της σε συγκεκριμένες μεθόδους γραφής, τουλάχιστον μιὰ μαρτυρία γι' αυτήν την αίσθηση, βλέποντάς την σαν το *ισοδύναμο της παθητικότητας*.

Και που άλλου μπορεί να ψάξει κανείς γι' αυτές τις μαρτυρίες, παρά στην εποχή της γαλλικής Έπανάστασης, όταν, όπως είχε πει ο Μάρξ, η παθητικότητα ξμοιάζε να φτάνει σ' όλες τις γωνιές της καθημερινής ζωής<sup>22</sup>.

Έτσι είναι πραγματικά. Κι οι συνδυασμένες προσπάθειες δύο πιστών της έκστασης αποκάλυψαν αυτή τη σκέψη στις κουβέντες και τους λόγους μιάς από τις παθητικότερες φυσιογνωμίες της γαλλικής Έπανάστασης — του Σαίν-Ζύστ.

Ο Ζωρές κι ο Ρολλάν — φορείς κι αυτοί και μάστορες της παθητικότητας — ανακάλυψαν μιὰ τέτοια σκέψη.

Στον επίλογο του «Ροβεσπιέρου» (στ' άρθρο «Ο λόγος ανήκει στην Ιστορία») ο Ρομαίν Ρολλάν έγραψε την 1η του Γενάρη 1939<sup>23</sup> σχετικά με τον Σαίν-Ζύστ:

«... Έκείνο που του *ένεπνεε*, ήταν η παράφορη αίσθηση της ταύτισής του με:

— τη δύναμη των πραγμάτων που μās παρασύρει ίσως σ' *άποτελέσματα* τέτοια που ποτέ δε βάλαμε στο νου μας<sup>24</sup>.

— η ταύτισή του με τους νόμους που διέπουν την ιστορία της ανθρωπότητας.

Και την *υπέροχη* διαύγιά του τη χρωστούσε σ' εκείνη τη βαθειά αίσθηση της φύσης που διαπίστωσε ο Ζωρές στο λόγο του της 23ης Βεντόξ (13 Μάρτη 1974), σ' εκείνο το ρομαντισμό της διαίσθησης που διασχίζει σαν αστραπή τους κάποτε κάποτε *διμχλώδεις* λόγους του...».

Μετάφρ. Κλ. Μισσοτάκη



Ρολάν Μπάρτ:  
Ντιντερό - Μπρέχτ - Άϊζενστάιν



... Στόν Βαμπιρ του Ντάγιερ ή κάμερα προχωράει από τό σπίτι στο νεκροταφείο και πιάνει αυτό που βλέπει ό νεκρός: αυτό είναι τό όριακό σημείο όπου ή αναπαράσταση ξεστρατίζει: ό θεατής δέν μπορεί πιά νά πάρει καμιά θέση, γιατί δέ μπορεί νά ταυτίσει τά μάτια του μέ τά κλειστά μάτια του νεκρού...

Στόν Άντρέ Τεσσινέ

Άς βάλουμε μέ τη φαντασία μας πώς ανάμεσα στα μαθηματικά και την ακουστική υπάρχει, άπ' την εποχή κιόλας των αρχαίων Έλλήνων, μιá ιστορική και δομική συγγένεια· άς βάλουμε μέ τη φαντασία μας πώς ό αυτός, ό καθαρά πυθαγόρειος χώρος, έδω και δυό - τρεις χιλιετηρίδες έχει υποστεί μιá κάποια άπώθηση (ό Πυθαγόρας δέν είναι παρά ό επώνυμος ήρωας του Μυστικού)· άς βάλουμε, τέλος, μέ τη φαντασία μας πώς μιá άλλη σχέση, που και τούτη ξεκινάει άπ' τους αρχαίους Έλληνες, πήρε θέση άπέναντι στην πρώτη και κυρίαρχησε πάνω της, παίρνοντας συνεχώς τό προβάδισμα στην ιστορία των τεχνών: ή σχέση ανάμεσα στη γεωμετρία και τό θέατρο. Τό θέατρο είναι πραγματικά ή πρακτική εκείνη που ρυθμίζει τη θεώμενη θέση των πραγμάτων: άν τοποθετήσω τό θέαμα έδω, ό θεατής θά δει αυτό τό πράγμα· άν τό τοποθετήσω άλλου, δέν θά τό δει αυτό, κι αυτό τό κρύψιμο θά μπορέσω νά τό έκμεταλλευτώ για νά δημιουργήσω μιá ψευδαίσθηση: ή σκηνή είναι ή γραμμή που άνακόπτει την πορεία της όπτικής δέσμης, σχεδιάζοντας τό τέλος της και κάτι σαν τό μέτωπο άπ' όπου γίνεται ή διάχυσή της: κι έτσι θά βρισκόταν θεμελιωμένη, σ' αντίθεση μέ τη μουσική (σ' αντίθεση μέ τό κείμενο) ή αναπαράσταση.

Ἡ ἀναπαράσταση δὲν ὀρίζεται ἄμεσα σὰν ἀπομίμηση· κι ἂν ἀκόμα εἶχαμε τὴ δυνατότητα ν' ἀπαλλαγούμε ἀπὸ τὶς ἔννοιες «πραγματικό», «ἀληθοφανές», «ἀντίγραφο», πάντα θὰ ὑπάρχει ἡ ἔννοια τῆς «ἀναπαράστασης», ὅσο ἕνα ὑποκείμενο (συγγραφέας, ἀναγνώστης, θεατῆς, ἢ ἡδονοβλεψίας) ρίχνει τὸ βλέμμα του σ' ἕναν ὀρίζοντα, καὶ πάνω σ' αὐτὸν τὸν ὀρίζοντα ἀποτεμένει τὴ βάση ἑνὸς τριγώνου ποὺ ἡ κορυφή του βρίσκεται στὸ μάτι του (ἢ στὸ πνεῦμα του). Τὸ ὄργανο τῆς Ἀναπαράστασης (ποὺ σήμερα πιά μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ γράψει, ἀφοῦ κάτι ἄλλο ἔχει ἀρχίσει νὰ διαφαίνεται) θὰ στηρίζεται σὲ δύο θεμελιακὰ στοιχεῖα: στὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ τεμαχισμοῦ — τῆς ἀπότμησης καὶ στὸ ἐνιαῖο τοῦ ὑποκειμένου ποὺ πραγματοποιεῖ τὸν τεμαχισμό — τὴν ἀπότμηση. Λίγο ἐνδιαφέρει, ἐπομένως, ἡ ὑλικὴ ὑπόσταση τῶν τεχνῶν· βέβαια, τὸ θέατρο κι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἄμεσες ἐκφράσεις τῆς γεωμετρίας (ὅσο, τουλάχιστον, δὲν προωθοῦν μιὰ μάλλον σπάνια ἔρευνα πάνω στὴ φωνή, τὴ στερεοφωνία). Μὰ καὶ ὁ κλασικὸς λογοτεχνικὸς λόγος (ὅσος ἔχει ἀκόμα δυνατότητα νὰ γίνεται ἀντικείμενο ἀνάγνωσης) εἶναι καὶ αὐτὸς ἀπὸ καιρὸ τώρα, ἔχοντας ἐγκαταλείψει τὴν προσωδία καὶ τὴ μουσικὴ, λόγος ἀναπαραστατικὸς, γεωμετρικὸς, ἐφόσον ἀποτεμένει κομμάτια γιὰ νὰ τὰ ζωγραφίσει: τὸ νὰ ἀναπτύσσει ἕνα λόγο (θὰ μπορούσαν νὰ ποῦν οἱ κλασικοὶ) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ «ζωγραφίζεις τὸν πίνακα ποὺ ἔχεις στὸ μυαλό σου»: Ἡ ἀποτμημένη σκηνή, ὁ ἀποτμημένος πίνακας, τὸ ἀποτμημένο πλάνο, τὸ ἀποτμημένο τρίγωνο, αὐτὸς εἶναι ὁ ὅρος ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ νοήσουμε τὸ θέατρο, τὴ ζωγραφικὴ, τὸν κινηματογράφο, τὴ λογοτεχνία, δηλαδὴ ὅλες τὶς «τέχνες», ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μουσικὴ, καὶ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε τέχνες διοπτρικές. (Ἀντίθετη ἀπόδειξη: μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορούμε νὰ ἀνιχνεύσουμε μέσα σὲ ἕνα μουσικὸ κείμενο τὸν παραμικρὸ πίνακα, ἐκτὸς ἂν τὸ ὑποτάξουμε στὸ δραματικὸ εἶδος· μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορούμε νὰ ἀποτμήσουμε ἀπὸ ἕνα μουσικὸ κείμενο τὸ παραμικρὸ φετίχ, ἐκτὸς ἂν τὸ ἐκφυλίσουμε μὲ τὴν ὑπερβολικὴ ἐπανάληψη).

Ὅλη ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Ντιντερό, ὅπως ξέρομε, στηρίζεται στὴν ταύτιση τῆς θεατρικῆς σκηνῆς μὲ εἰκαστικὸ πίνακα: τὸ τέλειο θεατρικὸ ἔργο εἶναι μιὰ διαδοχὴ πινάκων, δηλαδὴ μιὰ γκαλερί, μιὰ αἴθουσα ἐκθέσεων: ἡ σκηνὴ προσφέρει, στὸν θεατῆ «τόσους πραγματικοὺς πίνακες ὅσες στιγμὲς ἀπ' τὴ δράση εἶναι εὐνοϊκὲς γιὰ τὸν ζωγράφο». Ὁ πίνακας (εἰκαστικὸς, θεατρικὸς, λογοτεχνικὸς) εἶναι ἕνας καθαρὸς τεμαχισμὸς μὲ σαφὴ ὄρια, ἀδιάβλητος καὶ μὴ ἀναστρέψιμος, ποὺ ἀπωθεῖ στὸ κενὸ ὅλον τὸν ἀποσιωπούμενο περιγυρὸ του καὶ προωθεῖ στὴν οὐσία, στὸ φῶς, στὴν ὄραση αὐτὰ ποὺ φέρνει στὸ πεδίο του. Αὐτὴ ἡ δημιουργικὴ διάκριση εἶναι συνέπεια ὑψηλῆς σκέψης: ὁ πίνακας εἶναι διανοούμενος, θέλει νὰ πει κάτι (ἠθικὸ, κοινωνικὸ), κι ἐπίσης λέει πῶς ξέρει πῶς πρέπει νὰ τὸ πει· σημασιοδοτεῖ καὶ ταυτόχρονα προπαιδεύει, προκαλεῖ ἐντυπώσεις καὶ σκέψεις, συγκινεῖ ἀλλὰ ἔχει καὶ συνείδηση τῶν δρόμων ποὺ ἀκολουθεῖ ἢ συγκίνηση. Ἡ ἐπικὴ σκηνὴ τοῦ Μπρέχτ, τὸ πλάνο τοῦ Ἀϊζενστάιν, εἶναι πίνακες· εἶναι Σκηνὲς ἔτοιμες (ὅπως λέμε: τὸ τραπέζι εἶναι ἔτοιμο) ποὺ ἀνταποκρίνεται τέλεια στὴ δραματικὴ

ἐνότητα ποὺ τὴ θεωοία της μᾶς δίνει ὁ Ντιντερό: σκηνὲς πολὺ τεμαχισμένες (ἄς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Μπρέχτ ἀνεχόταν τὴν ἰταλικὴ σκηνὴ καὶ περιφρονοῦσε τὰ ἀσαφῆ θέατρα: ὑπαίθρια, κυκλικὰ), ποὺ προβάλλουν ἕνα νόημα ἐνῶ ταυτόχρονα καθιστοῦν ἐκδηλὴ τὴν παραγωγή αὐτοῦ τοῦ νοήματος, καὶ ἐπιφέρουν τὴ σύμπτωση τοῦ ὀπτικοῦ τεμαχισμοῦ μὲ τὸν ἰδεατὸ τεμαχισμό. Τίποτα δὲν χωρίζει τὸ πλάνο τοῦ Ἀϊζενστάιν ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ Γκρέξ (ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὴν πρόθεση ποὺ εἶναι ἠθικὴ στὴν μιὰ περίπτωση, κοινωνικὴ στὴν ἄλλη)· τίποτα δὲν χωρίζει τὴν ἐπικὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸ πλάνο τοῦ Ἀϊζενστάιν (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, στὸν Μπρέχτ, ὁ θεατῆς καλεῖται νὰ κρίνει τὸν πίνακα καὶ ὄχι νὰ τὸν ἀποδεχτεῖ).

Σὰν ἀπόρροια τεμαχισμοῦ, εἶναι ὁ πίνακας ἀντικείμενο - φετίχ. Naί, στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἰδεατοῦ νοήματος (τὸ Καλὸ, ἢ Πρόοδος, ἢ Αἰτία, ἢ ἀπαρχὴ τῆς καλῆς Ἱστορίας), ὄχι στὸ ἐπίπεδο τῆς σύνθεσής του. Ἡ, ἀκριβέστερα, ἡ ἴδια ἢ σύνθεση ἐπιτρέπει νὰ μεταθεῖ ἢ φετιχιστικὴ κατάληξη καὶ νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἢ ἐρωτικὴ ἐπίπτωση τῆς ἀπότμησης. Καὶ πάλι, ὁ θεωρητικὸς αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς τοῦ πόθου εἶναι ὁ Ντιντερό· στὸ ἄρθρο «Σύνθεση», γράφει: «Πίνακας μὲ καλὴ σύνθεση εἶναι ἕνα σύνολο ἀγκαλιασμένο μὲ τὴν ἴδια σκοπιά, ποὺ ὅλα τὰ μέρη του συγκλίνουν στὸν ἴδιο σκοπὸ καὶ σχηματίζουν μὲ τὴν ἀμοιβαία ἀνταπόκρισή τους ἕνα σύνολο τόσο πραγματικὸ ὅσο τὸ σύνολο τῶν μελῶν τοῦ σώματος ἑνὸς ζώου· ἔτσι, ἕνα κομμάτι ζωγραφικῆς ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολλὰς μορφὲς ριγμένες στὴν τύχη, χωρὶς ἀναλογίες, χωρὶς ἐξυπνάδα καὶ χωρὶς ἐνότητα, δὲν ἀξίζει νὰ λέγεται ἀληθινὴ σύνθεση, ὅπως δὲν ἀξίζει νὰ λέγεται πορτραῖτο ἢ ἀνθρώπινη μορφή ἕνα χαρτόνι μὲ σκόρπιες σπουδὲς ποδιῶν, μύτης, ματιῶν πάνω του». Νὰ ποὺ εἰσάγεται καθαρὰ στὴν ἰδέα πίνακας τὸ σῶμα, ἀλλὰ ὅλο τὸ σῶμα· τὰ ὄργανα, μαζεμένα σὰν μὲ μαγνήτη ἀπὸ τὸν τεμαχισμό, λειτουργοῦν μὲ βάση μιὰ ὑπέρβαση, τὴν ὑπέρβαση τῆς μορφῆς ποὺ δέχεται ὅλο τὸ φετιχιστικὸ φορτίο καὶ γίνεται τὸ μετουσιωμένο ὑποκατάστατο τοῦ νοήματος: ἐκεῖνο ποὺ φετιχοποιεῖται εἶναι ἀκριβῶς τὸ νόημα. (Ἀναμφισβήτητα θὰ μπορούσαμε χωρὶς δυσκολία νὰ ἐντοπίσουμε, στὸ μετα - μπρεχτικὸ θέατρο καὶ στὸν μετα - ἀϊζενστάινικὸ κινηματογράφο, σκηνοθεσίες ποὺ τὶς χαρακτηρίζει ἡ διάχυση τοῦ πίνακα κι ἡ ἀποσύνθεση τῆς «σύνθεσης», τὸ περιδιάβασμα «ἐπὶ μέρους» ὀργάνων τῆς μορφῆς, μὲ λίγα λόγια τὸ μπλοκάρισμα τοῦ μεταφυσικοῦ νοήματος τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ τοῦ πολιτικοῦ τοῦ νοήματος — ἢ τουλάχιστον τὴ μετατόπιση αὐτοῦ τοῦ νοήματος πρὸς μιὰ ἄλλη πολιτικὴ).

Ὁ Μπρέχτ ὑπέδειξε καθαρὰ ὅτι στὸ ἐπικὸ θέατρο (ποὺ προχωρεῖ μὲ διαδοχικοὺς πίνακες) τὸ φορτίο, τόσο ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς σημασίας ὅσο κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς εὐχαρίστησης ποὺ προκαλεῖ, δὲν βρίσκεται στὸ σύνολο, ἀλλὰ βρίσκεται ὀλόκληρο σὲ κάθε σκηνή· σ' ἐπίπεδο συνόλου τοῦ ἔργου δὲν ὑπάρχει ἐξέλιξη, ὠρίμανση· ὑπάρχει βέβαια ἕνα ἰδεατὸ νόημα (μέσα σὲ κάθε πίνακα), ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει τελικὸ νόημα, παρὰ μόνον ἀποτμήσεις ποὺ κάθε μιὰ ἔχει ἐπαρκὴ ἀποδεικτικὴ δύναμη. Τὸ ἴδιο καὶ στὸν Ἀϊζενστάιν: τὸ φιλμ εἶναι μιὰ σειρά συνεχτικῶν ἐπεισοδίων, ποὺ τὸ καθένα τοὺς ἔχει ἀπόλυτη σημασία

και αισθητική τελειότητα· είναι ένας κινηματογράφος που τείνει προς την ανθολογία: το φιλμ από μόνο του επισημαίνει και προτείνει στον φρενιχιστή το κομμάτι που αυτός θα πρέπει να αποτιμήσει και να πάρει μαζί του για να ήδονιστεί (δεν λέγεται μήπως ότι σε κάποια ταινιοθήκη λείπει ένα κομμάτι από το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* — ή σκηνή με το καροτσάκι βέβαια — που την έκλεψε και την έκλεψε κάποιος έραστής ο να ήταν το γάντι ή το εσώρουχο μιας γυναίκας;). Η πρωταρχική δύναμη του Αϊζενστάιν οφείλεται στο εξής: ή κάθε εικόνα δεν είναι πληκτική, δεν είμαστε αναγκασμένοι να περιμένουμε την επόμενη για να καταλάβουμε και να γοητευθούμε: καμιά διαλεκτική (αυτός ο χρόνος της υπομονής ο απαραίτητος για ορισμένες ήδονες), αλλά μια συνεχής ευφορία, φτιαγμένη από μια συγκεντρωση τέλειων στιγμών.

Ο Ντιντερό βέβαια την είχε σκεφτεί αυτή την τέλεια στιγμή. Ο ζωγράφος, προκειμένου να αφηγηθεί μιά ιστορία, δεν διαθέτει παρά μια μόνο στιγμή: αυτή που θα ακινητοποιήσει πάνω στον καμβά· πρέπει λοιπόν να διαλέξει καλά αυτή τη στιγμή έτσι που να μπορεί να του προεξοφλεί την μεγαλύτερη δυνατή απόδοση νοήματος και ευχαρίστησης: αυτή ή στιγμή, επειδή είναι υποχρεωμένη να είναι πλήρης, θα είναι τεχνητή (μη πραγματική: αυτή ή τέχνη δεν είναι ρεαλιστική), θα είναι ένα ιερόγλυφο όπου θα διαβάξονται με μια μόνο ματιά (ακαριαία, αν περάσουμε στο θέατρο και στον κινηματογράφο) το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, δηλαδή το ιστορικό νόημα της αναπαριστώμενης χειρονομίας. Αυτή την κρίσιμη στιγμή, την απόλυτα συγκεκριμένη και απόλυτα αφηρημένη, ο Lessing θα την ονομάσει (στον *Λαοκόντα*) *έγκυμονούσα στιγμή*. Το θέατρο του Μπρέχτ, ο κινηματογράφος του Αϊζενστάιν είναι διαδοχή *έγκυμονουσών στιγμών*: όταν ή Μάνα Κουράγιο δαγκώνει το νόμισμα που της προσφέρει ο λοχίας της επιστράτευσης, και σ' αυτό το πολύ σύντομο χρονικό διάστημα δυσπιστίας αφήνει να ξεφύγει ο γιός της, καταδείχνει ταυτόχρονα και το έμπορικό της παρελθόν και το μέλλον που την περιμένει: όλα της τα παιδιά πεθαίνουν εξαιτίας της τύφλας της, για το έμπορο. Όταν (στην *Γενική Γραμμή*) ή χωριάτισσα αφήνει να σκίσουν τη φούστα της για να επισκευάσουν το τρακτέρ με το ύφασμά της, αυτή ή χειρονομία έγκυμονεί μια ολόκληρη ιστορία: ή έγκυμοσύνη συγκεντρώνει την παρελθούσα κατάκτηση (το τρακτέρ που τόσο δύσκολα αποσπάστηκε από την γραφειοκρατική αδράνεια) την παρούσα πάλη και την αποτελεσματικότητα της αλληλεγγύης. Η έγκυμονούσα στιγμή είναι ή παρουσία όλων των άπουσιων (ανάμνησεις, μαθήματα, υποσχέσεις), μέσα από τις οποίες ή Ιστορία γίνεται ταυτόχρονα κατανοήσιμη και επιθυμητή.

Στον Μπρέχτ ή ιδέα της έγκυμονούσας στιγμής εμφανίζεται με την μορφή του *κοινωνικού gestus*. Τί είναι το *κοινωνικό gestus*; (ή αντιδραστική κριτική έχει ειρωνευτεί αρκετά αυτή την μπρεχτική έννοια, μια από τις ευφυέστερες και σαφέστερες έννοιες που παρήγαγε ποτέ ή δραματουργική σκέψη!) Είναι μια χειρονομία, ή ένα σύνολο (ποτέ τυχαίο) χειρονομιών όπου μπορεί κανείς να διαβάσει μιά ολόκληρη κοινωνική κατάσταση. Δεν είναι

όλα τα *gestus* κοινωνικά: δεν υπάρχει τίποτα κοινωνικό στην κίνηση ενός ανθρώπου να διώξει μια μύγα· αλλά αν ο ίδιος άνθρωπος, κακοντυμένος, παλεύει με ανθρωποφύλακες, το *gestus* γίνεται κοινωνικό· ή χειρονομία με την οποία ή καντινιέρισα ελέγχει τα χρήματα που της δίνουν, είναι κοινωνικό *gestus*· ή υπερβολική καλλιγραφία στον τρόπο που ο γραφειοκράτης της *Γενικής Γραμμής* υπογράφει τα χαρτιά του, είναι κοινωνικό *gestus*. Σε ποιά όρια μέσα μπορούμε να βρούμε κοινωνικά *gestus*; Πολύ πλατειά: ακόμα και στη γλώσσα: μια γλώσσα μπορεί να αποτελεί κοινωνικό *gestus*, λέει ο Μπρέχτ, όταν επιδεικνύει μια ορισμένη συμπεριφορά του ανθρώπου που μιλάει ως προς τους άλλους: ή φράση «αν σε πονάει το μάτι σου, βγάλε το» αποτελεί κοινωνικό *gestus* περισσότερο από τη φράση «βγάλε το μάτι που σε πονάει», γιατί ή διάταξη της φράσης, ή έλλειψη συνδέσμου, παραπέμπει σε μια κατάσταση προφητική και έκδικητική. Επομένως ρητορικά σχήματα μπορεί ν' αποτελούν κοινωνικά *gestus*: όποτε είναι μάταιο να κατηγορούμε την τέχνη του Αϊζενστάιν (ή του Μπρέχτ) για «φορμαλισμό» ή «έστειτισμό»: ή φόρμα, ή αισθητική, ή ρητορική μπορεί να έχουν κοινωνική υπευθυνότητα, αν ο χειρισμός τους είναι ήθηλεμένος. Η αναπαράσταση (γιατί γι' αυτήν πρόκειται εδώ) πρέπει να δίνει άξεχώριστα με το κοινωνικό *gestus*: από την στιγμή που κάποιος «αναπαριστά» (αποτείμεν, βάζει τα όρια του πίνακα και σπάει την συνέχεια του συνόλου) πρέπει να αποφασίσει αν ή χειρονομία είναι κοινωνική ή όχι (αν παραπέμπει στον Άνθρωπο και όχι σε μια συγκεκριμένη κοινωνία).

Τί κάνει ο ήθοποιός μέσα στον πίνακα (στη σκηνή, στο πλάνο); Αφού ο πίνακας είναι παράσταση ενός ιδεατού νοήματος, ο ήθοποιός πρέπει να παριστά τη γνώση αυτού του νοήματος, γιατί το νόημα δε θάταν ιδεατό αν δεν έμπειρειχε τον ίδιο τον μηχανισμό του· αλλά ή γνώση την οποία πρέπει να παραστήσει ο ήθοποιός, με κάποιο καινοφανή τρόπο, δεν είναι ούτε ή ανθρώπινη γνώση του (τα δάκρυά του δεν πρέπει να παραπέμπουν άπλά και μόνο στην ψυχική κατάσταση του Δυστυχημένου) ούτε ή ήθοποιήσιμη γνώση του (δεν πρέπει να δείχνει ότι ξέρει να παίζει καλά). Ο ήθοποιός πρέπει να αποδεικνύει ότι δεν είναι σκλάβος του θεατή (γεμάτος «πραγματικότητα», και «άνθρωπια») αλλά ότι οδηγεί το νόημα προς την ιδεατότητά του. Αυτή ή υπεροχή του ήθοποιού που είναι κύριος του νοήματος, φαίνεται πολύ καθαρά στο Μπρέχτ, μια και αυτός την έχει θεωρητικοποιήσει και της έχει δώσει την ονομασία «αποστασιοποίηση»· αλλά το ίδιο καθαρά φαίνεται και στον Αϊζενστάιν (τουλάχιστον στη *Γενική Γραμμή*, στην οποία αναφέρομαι εδώ), όχι μέσω μιας τελετουργικής τέχνης — αυτό που ζητούσε ο Μπρέχτ — αλλά με την έντονη παρουσία του κοινωνικού *gestus* που χρωματίζει ακατάπαυστα όλες τις χειρονομίες του ήθοποιού (γροθιές που σφίγγονται, χέρια που πιάνουν ένα εργαλείο, παρουσίαση των χωρικών στο γκισέ του γραφειοκράτη, κ.λ.π.). Είναι πάντως αλήθεια ότι, στον Αϊζενστάιν όπως και στο Γκρεξ (υποδειγματικό ζωγράφο, κατά τον Ντιντερό), ο ήθοποιός εκφράζει καμιά φορά πολύ έντονο πάθος και αυτό μπορεί να φαίνεται πολύ λίγο «αποστασιοποιημένο»· αλλά ή αποστασιοποίηση είναι μια καθαρά μπρεχτική μέθοδος, απαραίτητη για το

Μπρέχτ, μιὰ καὶ αὐτὸς ἀναπαριστᾷ πίνακες ποὺ πρέπει ὁ θεατὴς νὰ τοὺς κρίνει· στοὺς ἄλλους δυό, ὁ ἠθοποιὸς δὲν εἶναι ἀναγκασμένος νὰ ἀποστασιοποιεῖ, γιατί αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ παραστήσει εἶναι μιὰ ἰδεατὴ ἀξία· ἀρκεῖ λοιπὸν νὰ «βγάξει» ὁ ἠθοποιὸς τὴν παραγωγὴ αὐτῆς τῆς ἀξίας, νὰ τὴν κάνει αἰσθητὴ, διανοητικὰ ὄρατὴ, μὲ τὴν ἴδια τὴν ὑπερβολὴ τῶν ἐκδοχῶν τῆς; τότε ἡ ἔκφραση σημασιοδοτεῖ μιὰ ἰδέα — καὶ τὸ γιατί αὐτὴ ἡ ἰδέα εἶναι ὑπερβολικὴ — καὶ ὄχι μιὰ φύση· αὐτὸ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὶς γκριμάτσες τοῦ Ἄκτορ Στούντιο μὲ τὴν τόσο φημισμένη «συγκρότησή» τους, ποὺ δὲν ἀποβλέπουν παρὰ μόνον στὴν προσωπικὴ δόξα τοῦ ἠθοποιοῦ (παρὰλέμπω, σὰν παράδειγμα, στὶς γκριμάτσες τοῦ Μπράντο στὸ *Τελευταῖο Ταγκὸ στὸ Παρίσι*.)

Ὁ πίνακας ἔχει «θέμα» (αὐτὸ ποὺ οἱ Ἄγγλοι λένε: *topic*): Καθόλου· ἔχει νόημα, καὶ ὄχι θέμα. Τὸ νόημα ἀρχίζει μὲ τὸ κοινωνικὸ *gestus* (μὲ τὴν ἐγκυμονοῦσα στιγμὴ)· ἔξω ἀπὸ τὸ *gestus*, ὑπάρχει κενό, ἔλλειψη σημασίας· «Κατὰ κάποιον τρόπο», λέει ὁ Μπρέχτ, «τὰ θέματα ἔχουν πάντα κάτι τὸ ἀπλοϊκόν, εἶναι σὰν νὰ μὴν ἔχουν ἰδιότητες, εἶναι κενά, σὰ νὰ ἀρκοῦνται, κατὰ κάποιον τρόπο, στὸν ἑαυτὸ τους. Μόνον τὸ κοινωνικὸ *gestus* (ἡ κριτικὴ, ὁ δόλος, ἡ εἰρωνία, ἡ προπαγάνδα, κ.λ.π.) εἰσάγει τὸ ἀνθρώπινον στοιχείο». Κι ὁ Ντιντερό προσθέτει (ἂν μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι): ἡ δημιουργία τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ δραματοῦργοῦ, δὲ βρίσκεται στὴν ἐκλογή ἑνὸς θέματος, ἀλλὰ στὴν ἐκλογή τῆς ἐγκυμονοῦσας στιγμῆς, τοῦ πίνακα. Στὸ κάτω - κάτω, λίγο ἐνδιαφέρει τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀϊζενστάϊν πήρε τὰ «θέματά» του ἀπὸ τὸ παρελθόν τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Ἑπανάστασης, καὶ ὄχι «ὅπως θὰ ὀφείλε» (σύμφωνα μὲ τοὺς σημερινούς λογοκριτές του) ἀπὸ τὸ παρὸν τῆς οἰκοδόμησις τοῦ σοσιαλισμοῦ (μὲ ἐξαιρέση τὴν *Γενικὴ Γραμμὴ*)· δὲν ἔχει καὶ πολὺ σημασία τὸ θωρηκτὸ ἢ ὁ Τσάρος, ποὺ εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνον ἄδεια «θέματα»· τὸ μόνον ποὺ μετράει εἶναι τὸ *gestus*, ἡ κριτικὴ κατάδειξη τῆς χειρονομίας, ἡ ἐνταξί αὐτῆς τῆς χειρονομίας, σ' ὅποιον χρόνον καὶ ἂν ἀνήκει, σὲ ἕνα κείμενο ποὺ ἡ κοινωνικὴ διάρθρωσή του εἶναι ὄρατὴ· τὸ θέμα οὔτε προσθέτει, οὔτε ἀφαιρεῖ τίποτα. Πόσα φιλμ ὑπάρχουν σήμερα «πάνω» στὰ ναρκωτικά, μὲ «θέμα» τὰ ναρκωτικά; Ἀλλὰ εἶναι ἕνα θέμα κούφιο· χωρὶς κοινωνικὸ *gestus*, τὰ ναρκωτικὰ δὲν ἔχουν σημασία, ἢ μάλλον ἔχουν μιὰ ἄδεια, αἰώνια σημασία: «τὰ ναρκωτικὰ φέρνουν ἀνικανότητα» (*Trash* τοῦ P. Morissey), «τὰ ναρκωτικὰ ὀδηγοῦν στὴν αὐτοκτονία» (*Absences répétées* τοῦ Guy Gilles, 1972). Τὸ θέμα εἶναι ἕνας λαθεμένος τεμαχισμός: γιατί αὐτὸ τὸ θέμα καὶ ὄχι ἕνα ἄλλο; Τὸ ἔργο δὲν ἀρχίζει παρὰ μόνον μὲ τὸν πίνακα, ὅταν τὸ νόημα μπαίνει μέσα στὴ χειρονομία καὶ μέσα στὸ συντονισμό τῶν χειρονομιῶν. Πάρτε τὸ *Μάνα Κουράγιο*: νὰ εἴστε σίγουροι ὅτι, ἂν θεωρήσετε πῶς «θέμα» του εἶναι ὁ Τριακονταετῆς πόλεμος ἢ ἔστω ἡ καταγγελία γενικὰ τοῦ πολέμου, θὰ τὸ παρανοήσετε· τὸ *gestus* τοῦ ἔργου δὲ βρίσκεται ἐκεῖ: βρίσκεται στὸ τύφλωμα τῆς καντινιέρσας, ποὺ πιστεύει ὅτι ζεῖ ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἐνῶ στὴν πραγματικότητά πεθαίνει ἀπ' αὐτόν· πολὺ περισσότερο, τὸ *gestus* βρίσκεται στὸ ὅτι ἐγώ, σὰν θεατῆς, βλέπω αὐτὸ τὸ τύφλωμα.

Στὸ θέατρο, στὸν κινηματογράφο, στὴν παραδοσιακὴ λογοτεχνία, τὰ πράγματα τὰ βλέπει πάντα κανεὶς ἀπὸ κάπου· αὐτὴ εἶναι ἡ γεωμετρικὴ βάση τῆς ἀναπαράστασης: χρειάζεται ἕνα φετιχιστικὸ θέμα γιὰ νὰ τεμαχιστεῖ αὐτὸς ὁ πίνακας. Αὐτὸς ὁ τόπος προέλευσης εἶναι πάντα ὁ Νόμος: νόμος τῆς κοινωνίας, νόμος τῆς πάλης, νόμος τοῦ νοήματος: Κάθε στρατευμένη τέχνη δὲ μπορεί νὰ εἶναι πιὰ παρὰ ἀναπαραστατικὴ, νόμιμη. Γιὰ νὰ εἶναι ἡ ἀναπαράσταση πραγματικὰ χωρὶς προέλευση, καὶ γιὰ νὰ ξεπεράσει τὴν γεωμετρικὴ φύση τῆς, χωρὶς νὰ πάψει νὰ εἶναι ἀναπαράσταση, πρέπει νὰ πληρώσει ἕνα τεράστιο τίμημα: οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, θὰ τὸ πληρώσει μὲ τὸ θάνατό της. Ἕνας φίλος μου ὑπέδειξε ὅτι στὸν *Βαμπιρ* τοῦ Νιράγιερ ἡ κάμερα προχωρεῖ ἀπὸ τὸ σπῆτι στὸ νεκροταφεῖο καὶ πιάνει αὐτὸ ποὺ βλέπει ὁ νεκρός: αὐτὸ εἶναι τὸ ὀριζικὸ σημεῖο ὅπου ἡ ἀναπαράσταση ξεστρατίζει: ὁ θεατῆς δὲν μπορεί πιὰ νὰ πάρει καμιά θέση, γιατί δὲ μπορεί νὰ ταυτίσει τὰ μάτια του μὲ τὰ κλειστὰ μάτια τοῦ νεκροῦ· ὁ πίνακας εἶναι χωρὶς σημεῖο ἐκκίνησης, χωρὶς σημεῖο στήριξης: εἶναι ἕνα βάραντρο. Ὁ,τι συμβαίνει πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ ὄριο (ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Μπρέχτ ἢ τοῦ Ἀϊζενστάϊν) δὲ μπορεί παρὰ νὰ εἶναι νόμιμο: σὲ τελευταία ἀνάλυση αὐτὸ ποὺ τεμαχίζει τὴν ἐπιτικὴ σκηνή, ἢ τὸ φιλικὸ πλάνο, εἶναι ὁ Νόμος τοῦ Κόσμου: αὐτὸς ὁ Νόμος εἶναι ποὺ κοιτάζει, καθορίζει, ἐστιάζει, διατυπώνει. Καὶ ἐδῶ πάλι ὁ Ἀϊζενστάϊν καὶ ὁ Μπρέχτ συναντοῦν τὸ Ντιντερό (ποὺ προήγαγε τὴν οἰκιακὴ καὶ ἀστικὴ τραγωδία, ὅπως οἱ δυὸ διάδοχοί του προήγαγαν μιὰ σοσιαλιστικὴ τέχνη). Πραγματικὰ, ὁ Ντιντερό διάκρινε, στὴ ζωγραφικὴ, κύριες πρακτικὲς, ποὺ φέρνουν τὴν κάθαρση καὶ ἐπιδιώκουν τὴν ἰδεατότητα τοῦ νοήματος, καθὼς καὶ δευτερεύουσες πρακτικὲς, καθαρὰ μιμητικὲς καὶ ἀνεκδοτολογικὲς· ἀπὸ τὴ μιὰ ὁ Γκρέξ, ἀπ' τὴν ἄλλη ὁ Σαρντέν· μ' ἄλλα λόγια, σὲ μιὰ ἀνοδικὴ περίοδο, κάθε φυσικὴ τῆς τέχνης (Σαρντέν) πρέπει νὰ ἐπιστεγάζεται ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ (Γκρέξ). Στὸ Μπρέχτ καὶ στὸν Ἀϊζενστάϊν, ὁ Σαρντέν καὶ ὁ Γκρέξ συνυπάρχουν (ὁ Μπρέχτ, πῶς ἰδιόρρυθμος, βάζει ἀπέναντι στὸ κοινὸ του ἕνα Σαρντέν καὶ ἀφήνει στὸ ἴδιο τὸ κοινὸ νὰ κάνει τὴ δουλειὰ τοῦ Γκρέξ): σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ δὲν ἐπαναπαύεται ἀκόμα, πῶς μπορεί μιὰ τέχνη νὰ πάψει νὰ εἶναι μεταφυσικὴ; δηλαδή, νὰ πάψει νὰ εἶναι σημασιοδοτικὴ, ἀναγνώσιμη, ἀναπαραστατικὴ; Φετιχιστικὴ; Γιὰ πότε ἢ μουσικὴ, τὸ κείμενο;

Φαίνεται ὅτι ὁ Μπρέχτ δὲ γνώριζε καθόλου τὸ Ντιντερό (ἴσως, λίγο τὸ *Παράδοξο*). Κι ὅμως αὐτὸ εἶναι ποὺ ἐπιβάλλει μὲ τρόπο σαφὴ καὶ συνειδητὸ τὴν τριαδικὴ σύμπτυξη ποὺ προτείνουμε. Γύρω στὰ 1937, ὁ Μπρέχτ εἶχε τὴν ἰδέα νὰ ἰδρύσει μιὰν *Ἐταιρεία Ντιντερό*, χωρὶς συγκέντρωσης θεατρικῶν ἐμπειριῶν καὶ μελετῶν, καὶ αὐτὸ σίγουρα γιατί ἔβλεπε στὸ Ντιντερό, ὄχι μόνον ἕνα μεγάλο ὑλιστὴ φιλόσοφο, ἀλλὰ καὶ ἕνα θεατράνθρωπο ποὺ ἢ θεωροῖα του ἐπιδίωκε νὰ προσφέρει ταυτόχρονα καὶ εὐχαρίστηση καὶ διδασκαλία. Ὁ Μπρέχτ ἔδωσε στὸ πρόγραμμα αὐτῆς τῆς Ἐταιρείας τὴ μορφή τρακτ καὶ σκόπευε νὰ τὸ ἀπευθύνει σὲ ποιόν; στὸν Πισκάτορ, στὸν Ζὰν Ρενουάρ, στὸν Ἀϊζενστάϊν.

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἔχει δημοσιευτεῖ στὴ  
Revue d'Esthétique. 2 3 4 1973

Ρολάν Μπάρτ

του Σωτήρη Δημητρίου.

ΒΙ  
ΒΛΙ  
Ο  
ΚΡΙ  
ΤΙΚΗ

Ἡ βιβλιοκριτική μας δὲν ἔχει βέβαια σκοπὸ τὴν ἐνημέρωση τῶν ἀναγνωστῶν γιὰ τὶς νέες ἐκδόσεις στὸ χωρὸ τοῦ κινηματογράφου, οὔτε ὅμως καὶ τὸ ξεψάχνισμα τῶν ἐκδόσεων αὐτῶν γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τῶν σημείων (σελίδες, γραμμὲς) ποὺ «συμφωνοῦν» ἢ «διαφωνοῦν» μὲ τὶς ἀπόψεις αὐτοῦ ποὺ ὑπογράφει τὴ στήλη αὐτή. Μέσα στὰ πλαίσια ἐνὸς περιοδικοῦ ποὺ ἀγωνίζεται ὄχι μόνο — ὅπως εἶναι εὐνόητο — γιὰ ἓναν «ἄλλο» κινηματογράφο, ἀλλὰ καὶ ἰδιαίτερα — αὐτὸς εἶναι ὁ ἰδεολογικὸς τοῦ ρόλου — γιὰ ἓναν «ἄλλο» τρόπο ἀντιμετώπισης, σκέψης πάνω στὸν κινηματογράφο καὶ τὰ προβλήματά του, στὰ πλαίσια λοιπὸν ἐνὸς τέτοιου περιοδικοῦ ὁ ρόλος τῆς βιβλιοκριτικῆς εἶναι καθορισμένος: στὸ κάθε βιβλίο μᾶς ἐνδιαφέρει ὁ τρόπος ποὺ μ' αὐτὸν τὸ βιβλίο ἀντιλαμβάνεται τὸν κινηματογράφο καὶ τὰ προβλήματά του, συνειδητὰ ἢ ὄχι. Αὐτὸν θέλουμε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ νὰ κρίνουμε. Καὶ τὴ διαφωνία μας, ὅπου ὑπάρχει, θέλουμε νὰ τὴν κάνουμε ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ ξεκάθαρη, γιὰτὶ οἱ συγχύσεις στὰ ἰδεολογικὰ θέματα δὲν ἐξυπηρετοῦν, πιστεύουμε, καμμιά σκοπιμότητα, καὶ μάλιστα σ' ἓναν ἰδεολογικὸ χωρὸ σὰν τὸν σύγχρονο ἑλληνικὸ.

Τὸ βιβλίο ποὺ ἐξετάζουμε σήμερα μᾶς ἐνδιαφέρει, γιὰτὶ μᾶς ὡδήγηε σὲ μιὰ ἰδεολογικὴ ἀναμέτρηση μὲ τὸν τρόπο σκέψης ποὺ βρισκόμαστε σ' αὐτό. Ἐμεῖς πιστεύουμε ἀκράδαντα πῶς γιὰ μιὰ σωστὴ, ἐπιστημονικὴ μελέτη τοῦ κινηματογράφου χρειάζομαστε ἀπαραίτητα (ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀποκλειστικὰ) τὸν Ἱστορικὸ καὶ Διαλεκτικὸ Ὑλισμὸ. Τὸ βιβλίο πάλι, ὅπως κάθε σελίδα του μαρτυρεῖ, ἀγνοεῖ τὶς πρακτικὲς αὐτὲς καὶ προσπαθεῖ νὰ χαράξει τὸ δρόμο του ἀλλιῶς. Εἶναι λοιπὸν χρήσιμο νὰ δοῦμε τί κάνει καὶ ποῦ ὡδηγεῖται κάνοντάς το.

Ἀποφασίζοντας ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν κινηματογράφο ὁ συγγραφέας ἀντιμετωπίζει διάφορα προβλήματα: πρέπει νὰ καθορίσει τὸ ἀντικείμενό του, νὰ τὸ τοποθετήσει σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες «τέχνες» (ἢ «ἰδιομορφία» του) καὶ μέσα στὴν κοινωνία, νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἱστορία του, τὴ λειτουργία του καὶ τὶς προϋποθέσεις τῆς, τὰ εἶδη καὶ τὶς μορφές του καὶ τοὺς λόγους ὑπαρξῆς τους, γιὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον του. Ἐχοντας ἀποκλείσει μιὰ ἱστορικο-ὑλιστικὴ ἀντιμετώπιση, εἶναι ἀναγκασμένος νὰ στραφεῖ ἄλλου. Καὶ ἐδῶ ἐμφανίζεται ἡ «Ἱστορικὴ Ἀνθρωπολογία»: ὁ κινηματογράφος καὶ τὰ προβλήματά του ἀντιμετωπίζονται μὲ ὅρους σὰν τοὺς: «πολιτισμὸς» ἢ «πολιτιστικὸ σύστημα», ὁ «αἰώνας» ἢ ἡ «ἐποχὴ», τὸ «πνεῦμα τῆς ἐποχῆς», ἡ «ἀκμὴ», ἡ «παρακμὴ», οἱ «κρίσεις τοῦ πολιτισμοῦ».

Οἱ βᾶσεις τῆς προβληματικῆς

Ὁ Ἱστορικὸς Ὑλισμὸς, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, βλέπει ἓνα κοινωνικὸ «ἔθλο» σύνθετο, ἑτερογενές, ὀδομημένο ἀπὸ πολλὰ ἐπίπεδα ποὺ ἀλληλοεπηρεάζονται, σὰν οἰκονομικὴ βάση καὶ νομικὸ - πολιτικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ἐποικοδόμημα, καὶ ὅπου ἡ ἀλληλεπίδραση αὐτὴ περιγράφεται ἀπὸ ὄρους σὰν τοὺς: «καθορισμὸς σὲ τελευταία ἀνάλυση», «ἐπικαθορισμὸς». Σύμφωνα μ' αὐτά, ὁ κινηματογράφος θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται συγχρόνως: πρῶτα σὰν παραγωγή - διανομὴ - κυκλοφορία - κατανάλωση τῶν ταινιῶν - προϊόντων (δηλαδή σὰν ἡ οἰκονομικὴ βάση ποὺ καθορίζει σὲ τελευταία ἀνάλυση τὸν κινηματογράφο), ἔπειτα σὲ σχέση μ' ἓνα σύνολο νόμων, ποὺ ρυθμίζουν κατὰ τὴν ἐκάστοτε κρατικὴ πολιτικὴ τὶς οἰκονομικὲς αὐτὲς διαδικασίες καί, τέλος, σὲ σχέση μὲ τὸν ἰδεολογικὸ χωρὸ, τόσο σὰν «ἀνάγνωση» τῶν ταινιῶν (ὁ τρόπος δηλαδή ποὺ ἀντιμετωπίζουμε καὶ καταλαβαίνουμε μιὰ ταινία), ὅσο καὶ — ἐδῶ ἀγγίζουμε ἓνα πολὺ βασικὸ σημεῖο — σὰν «γραφὴ» τῶν ταινιῶν, σὰν «αἰσθητικὴ πρακτικὴ», ποὺ παράγει τὶς ταινίες - «ἔργα τέχνης» (πρόκειται δηλαδή γιὰ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου σὰν κοινωνικῆς πρακτικῆς).

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, μιὰ «Ἀνθρωπολογία» σὰν καὶ αὐτὴ ποὺ συναντᾶμε ἐδῶ βλέπει ὁμογενῆ «πολιτιστικὰ» σύνολα (τοὺς «πολιτισμοὺς», τὶς «ἐποχές» τους), ὅπου ὅλα τους τὰ μέρη (οἰκονομία, πολιτικὴ, τέχνη, θρησκεία κλπ.) δὲν ἀποτελοῦν παρὰ ἑνσαρκώσεις μιᾶς «οὐσίας», χαρακτηριστικῆς γιὰ κάθε τέτοιο σύνολο, αὐτῆς ἀκριβῶς ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ διακρίνουμε τὴ μιὰ «ἐποχὴ» ἀπ' τὴν ἄλλη, καὶ ποὺ ὀνομάζεται «πνεῦμα τῆς ἐποχῆς». Πρόκειται δηλαδή γιὰ ἓνα κρύψιμο τῆς κοινωνικῆς ἀνομοιογένειας καὶ μιὰ ὑποταγὴ τῆς ἀνάλυσης σὲ μερικὰ παντοδύναμα ἰδεολογικὰ στοιχεῖα: αὐτὰ ποὺ ξεχωρίζουν καὶ καθορίζουν τὸ «πνεῦμα» ἐνὸς πολιτισμοῦ. Τοῦτο ἔχει σὰν συνέπεια, ὅταν ἐξετάζουμε τὸν κινηματογράφο, νὰ τὸν θεωροῦμε διαποτισμένο ἀπ' τὸ «πνεῦμα» τῆς ἐκάστοτε «ἐποχῆς», «πνεῦμα» ποὺ δὲν τὸ ἀποκτᾶ χάρις στὴ σχέση του μὲ ἄλλες κοινωνικὲς διαδικασίες, ἀλλὰ ποὺ τὸ κλείνει μέσα του, ἀλλάζοντάς το καθὼς περνᾶμε ἀπὸ «ἐποχὴ» σὲ «ἐποχὴ».

Ἐπομένως, ἐκεῖ ποὺ ὁ Ἱστορικὸς Ὑλισμὸς ἐπιβάλλει συγκεκριμένες ἀναλύσεις γιὰ τὴ θέση καὶ τὸ ρόλο τοῦ κινηματογράφου σ' ἓνα σύστημα σὰν καὶ τὸ σημερινό: ἡ ἀστικὴ κοινωνία στὴν περίοδο τῆς κυριαρχίας τοῦ μονοπωλιακοῦ κεφαλαίου, ἢ «Ἱστορικὴ» αὐτὴ Ἀνθρωπολογία βάζει σὲ πρώτη μοῖρα τὸ πῶς «προήλθε» ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τοὺς «προηγούμενους πολιτισμοὺς» (ἀναζήτηση ποὺ φτάνει ὡς τὴν προϊστορικὴν περίοδο), τὸ πῶς «γεννήθηκε» στὸν «πολιτισμὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα». Ὅπου κρίνονται ἀναπόφευκτες, οἱ συγκεκριμένες ἀναλύσεις τοῦ Ἱστορικοῦ Ὑλισμοῦ ὑποκαθίστανται ἀπὸ μιὰ ἐμπειρικὴ κοινωνιολογία, ποὺ μᾶς μιλάει γιὰ «μεσαία στρώματα», γιὰ «βιομηχανικὴ κοινωνία», γιὰ πάλι τῆς «πράξης μὲ τὴν κοινωνικὴ παράδοση».

Ἔτσι ὅμως κάθε ἀπόπειρα τοποθέτησης τοῦ κινηματογράφου σὰν κοινωνικοῦ φαινομένου ἀυτοπεριορίζεται μέσα στὸ χωρὸ τῶν «πολιτισμῶν», ποὺ μᾶς δίνεται σὲ τελευταία ἀνάλυση σὰν ἰδεολογικὸς χωρὸς (ἄλλωστε ὁμολογεῖται: «ἡ ἱστορία τῶν πολιτισμῶν εἶναι ἓνα ἀλθω-μα μετασημάνσεων», σ. 29). Ἐνῶ συγχρόνως, ἡ κατανόη-



ση του πραγματικού ρόλου της ιδεολογίας και μαζί ή θεμελιώδους σημασίας σχέση της με τον κινηματογράφο και τις άλλες τέχνες έχουν αποκλειστεί. Αφού λοιπόν το βιβλίο κινείται σ' ένα χώρο που αγνοεί την πραγματική του τοπογραφία, προχωράει «στα τυφλά», πέφτοντας σ' αντιφάσεις (π.χ. αναγνωρίζει και δεν αναγνωρίζει στον κινηματογράφο δυνατότητα δράσης, βλ. την Εισαγωγή), γυρνώντας σε κύκλους ή καταλήγοντας σε αδιέξοδα, που εγκαταλείπει για να στραφεί άλλοι. Γενικότερα: *μπλοκάρεται ή ίδια ή παραγωγή γνώσης πάνω στον κινηματογράφο.*

Είναι πολύ χρήσιμο να δοῦμε πῶς στη θέση αὐτῶν τῶν γνώσεων, πού ή παραγωγή τους παρεμποδίζεται ἀπ' τήν τοποθέτηση αὐτή, ἔρχονται μία-μία και ἐγκαθίστανται οἱ γνωστὲς ἀπόψεις τῆς κυρίαρχης σήμερα ἀστικῆς ιδεολογίας, πού τὸ βιβλίο ἀναγκάζεται νά ἐγγράψει, ἀφοῦ ἔχει ἀποκλείσει τὸ ἐργαλεῖο πού θά ἐπέτρεπε νά τις διακρίνει σάν τέτοιες:

— Στὴ θέση μᾶς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου, βασιμμένης στὶς ἱστορίες τοῦ οἰκονομικοῦ, τοῦ πολιτικοῦ, τοῦ ιδεολογικοῦ - αἰσθητικοῦ, βρίσκουμε τὸν ἱστορισμό, τὴν ιδεολογία μᾶς «ἐξέλιξης» τῶν μορφῶν, πού ἐδῶ συχνά δὲν δίνεται παρὰ σάν προῖον τῆς τεχνολογικῆς ἐξέλιξης (ἂς σημειώσουμε τὶς διάφορες τεχνολογίσεις διατυπώσεις, σάν τὸ «συντονισμό τῶν μηχανισμῶν», πού συναντᾶμε). Δηλαδή ἔχουμε ἕναν ἀπ' τοὺς γνωστοὺς τρόπους συγκάλυψης τῆς πραγματικῆς ἱστορικῆς κίνησης.

— στὴ θέση μᾶς θεωρίας τῆς λειτουργίας τῆς τέχνης συναντᾶμε τὴ γνωστὴ *ψυχολογιστικὴ ἀντιμετώπιση*, ὅπου ὅλα δίνονται κοιταγμένα μέσα ἀπ' τὸ πρίσμα ἑνὸς ὑποκειμένου πού προϋπάρχει, ἐδῶ: τοῦ θεατῆ. Π.χ. ἐκεῖ πού θά χρειάζόταν ἡ ἀνάλυση τῆς «ιδεολογίας τοῦ ματιοῦ και τοῦ τρόπου θέασης», βρίσκουμε μᾶς κοινὴ «*ψυχολογία τοῦ ματιοῦ*». Μὰ και συνέχεια οἱ ἐξηγήσεις γλιστρᾶνε πρὸς τὴν ψυχολογία, τὸν «*ψυχισμό*», ἐνῶ τὸ πραγματικὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς ἑνὸς τέτοιου «*ψυχισμού*» μένει σὸ σκοτάδι.

— Ὅπου πρόκειται ν' ἀντιμετωπιτοῦν οἱ σχέσεις τοῦ κινηματογράφου με τὶς ἄλλες «τέχνες», τὸ βιβλίο καταφεύγει στὴν *παραδοσιακὴ Αἰσθητικὴ*, ὅποτε και — πέρα ἀπὸ τὶς ὁποιοσδήποτε προθέσεις του — σ' ὀλόκληρη τὴ μεταφυσικὴ τῆς «*καλλιτεχνικῆς δημιουργίας*». Παλιὰ μέσα ἀπόκρυψης τῆς πραγματικῆς φύσης τῶν αἰσθητικῶν πρακτικῶν ἀνασύρονται και χρησιμοποιοῦνται. Π.χ. ἡ φορμαλιστικὴ και αὐθαίρετη ἀλλαγία τῶν εἰδῶν τῶν ταινιῶν και τῶν μορφῶν τοῦ κινηματογράφου.

Σάν μέθοδος τοῦ βιβλίου ἀναφέρεται και ἡ «*διαλεκτικὴ τῶν ἀντιθέσεων*». Προφανῶς, αὐτὴ πρέπει νά καλύψει τὸ χῶρο τοῦ Διαλεκτικοῦ Ὑλισμοῦ, κι εἰδικότερα τὸ ρόλο τῆς λογικῆς τῆς ἀντιμετώπισης πού ἐπιχειρεῖται, τοῦ φιλοσοφικοῦ του δηλ. ὑπόβαθρου. Ὅμως για πιά λογικὴ ἀντιθέσεων πρόκειται; για λογικὴ ποιῶν ἀντιθέσεων; Τὴν ἀπάντηση δίνει τὸ ἴδιο τὸ κείμενο τοῦ βιβλίου, πού δέχεται ὅλες τὶς ἀντιθέσεις τῆς παραδοσιακῆς - ἀστικῆς Αἰσθητικῆς: π.χ. τέχνη / τεχνικὴ, τέχνη / ψυχαγωγία, τέχνη ἐπιχείρηση, πού σταματᾶει σ' αὐτὲς τὴν ἀνάλυση πού πραγματοποιεῖ, πού ἀρκεῖται σ' αὐτὲς τὶς ἐπιφανειακῆς ἀντιθέσεις δίχως νά προχωρήσει πέρα ἀπὸ αὐτὲς, νά δεῖ τί κρύβεται πίσω τους (ἀφοῦ ἡ τεχνικὴ, ἡ ψυχαγωγία, ἡ

ἐπιχείρηση ὑπάρχουν μέσα σὸ φαινόμενο «τέχνη»), νά βρεῖ τις πραγματικὲς ἀντιθέσεις, πού με τὴ σύγκρουσή τους γεννᾶνε τὰ ὑπόλοιπα: π.χ. τὴν ἀντίθεση κυριαρχοῦσα / κυριαρχούμενη ιδεολογία, πού σὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου ἀφήνει τ' ἀχνάρια τῆς σὸν τρόπο γραφῆς κι ἀνάγνωσης μᾶς ταινίας, ἐπικαθορίζοντας, για παράδειγμα, τὸ ρόλο τῆς ψυχαγωγίας μέσα στὴν κινηματογραφικὴ πρακτικὴ. Ἔχουμε λοιπόν μιὰ λογικὴ τῶν ψευδοαντιθέσεων, μιὰ ψευδο-λογικὴ. Εἴμαστε ἔτσι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ Διαλεκτικὸ Ὑλισμό, πράγμα πού βέβαια περιμέναμε ἀπ' τὴν ἀρχή, λόγω τοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ Ἱστορικοῦ Ὑλισμοῦ: μόνο μιὰ προ-μαρξιστικὴ διαλεκτικὴ, σάν κι αὐτὴν τοῦ βιβλίου, θά μπορούσε νά συνυπάρχει με τὴν «Ἱστορικὴ Ἀνθρωπολογία» του.

### Ἡ θεωρητικολογία

Πάνω σ' αὐτὲς τὶς βάσεις οἰκοδομεῖται ἡ προβληματικὴ τοῦ κινηματογράφου σὸ βιβλίο. Κι ἀπ' αὐτὲς τὶς βάσεις πηγάζει και κυριαρχεῖ σὸ κείμενο — προτεινόμενος τὸν ἑαυτὸ τῆς σάν «ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου» — μιὰ ἰδιόμορφη *Θεωρητικολογία*. Ἄς παρακολουθήσουμε τὸ σχηματισμὸ τῆς. Ξεκινᾶμε ἀπὸ τὴν οὐσιαστικὴ ἔλλειψη μᾶς ἐπιστημονικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου, πού θά ὀρίζει και θά νοεῖ ἀκριβῶς και σὲ συμφωνία με τὴν πραγματικότητα τὸ ἀντικείμενό τῆς: τὸν κινηματογράφο. Μόλις εἶδαμε πῶς μιὰ τέτοια ἔλλειψη θεμελιώνεται πάνω σὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ Ἱστορικοῦ και Διαλεκτικοῦ Ὑλισμοῦ. Συνεχίζουμε: ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, και λόγω ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ θεωρητικοῦ κενοῦ πού συνεπάγεται ἐκείνη ἡ ἔλλειψη, ἔχουμε σὸ χῶρο τῆς μελέτης τοῦ κινηματογράφου μιὰ *μεθοδολογικὴ ὑπερτροφία*. Ἐξηγούμαστε: ἕνα πλῆθος ἀπὸ κομμάτια ἄλλων θεωρητικῶν και ιδεολογικῶν πρακτικῶν ἔρχονται νά ἐφαρμοστοῦν πάνω στὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, για τὴ μελέτη και τὴν κατανόησή τῆς. Π.χ. αὐτὸ συμβαίνει με τὴ Σημειολογία: γεννημένη ἀπ' τὴ Γλωσσολογία, σάν κομμάτι μᾶς Γενικῆς Γλωσσολογίας, ἔρχεται κι αὐτὴ νά ἐφαρμοστεῖ ἐδῶ. Ἀπ' αὐτὴ λοιπόν τὴ συνάντηση μεθόδων - κινηματογράφου παράγονται ἀρκετὲς νέες ἔννοιες και μ' αὐτὸ ἐπιχειροῦμε πιά νά νοήσουμε τὸ χῶρο αὐτό. Ὅμως μιὰ μέθοδος δὲν εἶναι ἕνα ἀπλό θεωρητικὸ ἐργαλεῖο: κουβαλάει μαζί τῆς τὶς δικῆς τῆς θεωρητικῆς κι ιδεολογικῆς προϋποθέσεις, τὴ δικὴ τῆς λογικὴ, πού ἔτσι ἔρχεται κι ἐγκαθίσταται σὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου ἀθέλητα, ἀνεξέλεγκτα. Αὐτὸ συνέβη με τὴ χρῆση τῆς «Ἱστορικῆς Ἀνθρωπολογίας» και με τὶς συνέπειες πού εἶδαμε. Ἐπίσης ἡ Σημειολογία γίνεται γενικὰ ἀποδεκτὴ χωρὶς ἐξέταση τῶν ἰδεαλιστικῶν τῆς προϋποθέσεων, τοῦ φορμαλισμοῦ τῆς, ἂν και χωρὶς τὸν κατάλληλο μετασχηματισμὸ τους (με χρῆση πάντα τοῦ Ἱστορικοῦ και Διαλεκτικοῦ Ὑλισμοῦ) εἶναι ἀκατάλληλη κι ἐπικίνδυνη για τὴν οἰκοδόμηση μᾶς προβληματικῆς τοῦ κινηματογράφου. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο συμπληρώνεται τελικὰ ἡ κενὴ θέση τῆς ἐπιστημονικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου.

Τί συμβαίνει τώρα ὅταν με τέτοια «θεωρία», δηλαδή με τὶς ἔννοιες, τὶς ἀφαιρέσεις πού κατασκευάστηκαν μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ξαναγυρίσουμε σὸ συγκεκριμένο, στὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, προσπαθώντας νά τὸ μελετήσουμε και νά τὸ ἐξηγήσουμε; Ἐδῶ ἀκριβῶς μπαίνει ἡ *θεωρητικολογία* στὴν ἀντιμετώπιση: αὐτὴ ἡ ἐπι-

στροφή απ' τὸ γενικὸ σὲ μερικὸ γίνεται μ' ἓναν ἰδιαίτερο τρόπο: χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπεται ὁ χώρος τῆς ἀφαίρεσης, ἀντικρύζεται τὸ συγκεκριμένο σὰ δημιουργία, σὰν ἐνσάρκωση αὐτῆς τῆς ἀφαίρεσης, τὸ «μήλο», τὸ «ἀχλάδι» σὰν ἐνσάρκωσεις τοῦ «φρούτου» — στὴ θαυμαστὴ ἀνάλυση τοῦ Μάρξ στὴν «Ἁγία Οἰκογένεια» — καὶ τὸ «φρούτο» προτείνεται σὰν ὄρισμός τοῦ «μήλου», καὶ μετὰ «φρούτο» προσπαθοῦμε νὰ «ἐξηγήσουμε» τὰ σχετικὰ μετὰ τὸ «μήλο», τὸ «ἀχλάδι». Ἡ ἀφαίρεση «φρούτο», ποὺ φτιάξαμε ξεκινώντας απ' τὴν πραγματικότητα, ἀποκτᾶται τώρα πρωταρχικὸ ρόλο ἀπέναντι στὴ συγκεκριμένη πολλαπλότητα τῶν φρούτων καὶ κρύβει αὐτὴν τὴν πραγματικότητα προτεινόμενη σὰν ἡ «ἐξήγησή» τῆς. Ὁ ἰδεαλισμὸς ποὺ κυριαρχεῖ ἐδῶ εἶναι ἀπόλυτος. Μετὰ τέτοια μορφή τὸν συναντᾶμε σ' ὁλόκληρο τὸ βιβλίον ποὺ ἐξετάζουμε: οἱ ἀφαιρέσεις ποὺ γεννιοῦνται σὲ μυαλὸ τοῦ συγγραφέα προτείνονται συνέχεια γιὰ τὴν ἐξήγηση τῶν διαφορῶν προβλημάτων τοῦ κινηματογράφου, καὶ τοῦτο ἐρήμην τῆς ἴδιας τῆς ὑλικῆς του πραγματικότητας (βλ. π.χ. τὰ περὶ «φανταστικοῦ», «θαυμαστοῦ» καὶ «μπουρλέσκ»).

Καὶ κάτι περισσότερο: ἔχουμε νὰ κάνουμε σὲ μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση μ' ἓνα θεωρητικὸ μυστικισμό, γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ «οὐσία» ἔρχεται νὰ «ἐνσάρκωθεί» στὴν πραγματικότητα καὶ νὰ τὴ «δημιουργήσει». Τοῦτο γίνεται ἀντιληπτὸ ἀκόμα καὶ σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ἀνάγνωση τοῦ βιβλίου: γεννιέται συνέχεια ἡ ἐντύπωση ἐνὸς κρυμμένου σχεδίου, ποὺ σελίδα - σελίδα δημιουργεῖ τὸ βιβλίον, σχεδίου ποὺ μονάχα σ' ἀναφορὰ μ' αὐτὸ θὰ κατανοοῦσαμε πλήρως τὰ γραμμένα. Πράγμα ποὺ φωτίζει κάπως καὶ τὴ γριφώδη ὑφή τοῦ κειμένου.

Εἶναι φανερὸ ὅτι μ' ὅσα γράψαμε δὲν θελήσαμε νὰ «ἐξαντλήσουμε» τὸ βιβλίον, οὔτε καν νὰ ἐξαντλήσουμε τίς δυνατότητες ποὺ μᾶς δίνει γιὰ νὰ ξεκαθαρίσουμε τὴ θέση μας, πάνω στὰ ὅσα θίγονται ἐκεῖ (ὅποιος τὸ ἔχει ἤδη ὑπ' ὄψη του, πιστεύουμε πῶς μᾶς καταλαβαίνει). Αὐτὸ ποὺ συγκεκριμένα θελήσαμε ἐδῶ ἦταν νὰ φτιάξουμε ἓναν ὁδηγὸ ἀνάγνωσης, βοήθημα γιὰ ὅσους τὸ διαβάσανε ἢ πρόκειται νὰ τὸ διαβάσουν.

Μανόλης Κούκιος

#### Μιὰ διευκρίνιση

Σχετικὰ μετὰ τὴν ἀνακοίνωση ποὺ ἔγινε σὲ τὸ τεῦχος 1 τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου 74 γιὰ τὴν παράλειψη ἐκ μέρους τοῦ περιοδικοῦ Φίλμ, τῆς ἀναφορᾶς τοῦ γεγονότος ὅτι δύο ἀπὸ τὰ ἄρθρα του (τεῦχος 2) προερχόντουσαν ἀπὸ τὴ σύνταξη τοῦ Σ.Κ., καὶ γιὰ νὰ μὴ δημιουργοῦνται πιθανὸν ἐντυπώσεις κάποιου (ἀνευπόστατου) ἀνταγωνιστικοῦ πνεύματος, ἔχουμε νὰ προσθέσουμε πῶς θεωροῦμε ὅτι ἡ διευκρίνιση ποὺ μᾶς ἔγινε, πῶς ἡ ἀνεία δὲν θεωρήθηκε ἀναγκαία ἐφ' ὅσον ὁ Σ.Κ. δὲν κυκλοφοροῦσε τὸ διάστημα τῆς ἐκδόσεως αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ, καὶ ὑπῆρξε αὐτὴ τὴν παράλειψη τῆς δημοσιογραφικῆς δεοντολογίας.



Digitized and archived  
of "Synchronos Kinimatografos"  
by <http://dmlab.phs.uoi.gr>