

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αύγουστος — Δεκέμβριος '81. Τμήα όση: 140

30

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΤΖΙΝ ΚΑΖΑΡΕΤΤΗ
ΣΟΥΠΕΡ 8

Καταγωγή: Ουάσιγκτον και Μασάτσετσέτς

Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Νίτσο Σπύρ

Αποκλειστική Κινηματογράφηση: Μόρις (B)



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Synchronos
Kiniematographos '81
Tzavella 1, Athens 145
No 30, 140 drs.

Διμην έκδοση
Αρ. Τεύχους: 30
Τιμή Τεύχους: 140 δρχ.
Συνδρομή για 6 τεύχη:
εσωτερικού: 700 δρχ.
εξωτερικού: 35 δολ.

Αρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:
Αντουανέτα Αγγελίδη
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μαρία Γαβαλά
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Μανώλης Κουίκιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν:
Φρανσουά Άλμπερά
Άνδρέας Βελισσαρόπουλος
Ρίτα Κολαίτη
Νίκος Κολοβός
Μπάμπης Κολωνίας
Νίκος Κουμπιάς
Ζεράρ Κουραν
Κώστας Λιδεράτος
Μαρία Μήτσορα
Πιέρ Μπλωτρου
Μαρία Παπαγεωργίου
Λευτέρης Σανθόπουλος
Λουκία Ρικάκη
Θόδωρος Σούμας
Μαρία Φλώρα

Υπεύθυνος
σύνταξης με το όνομα:
Μιχάλης Δημόπουλος
'Αδρανίου 18, Νέο Ψυχικό
Μοντάζ - Φωτογραφίες:
Σταύρος Κουντουράκης
Κυλλιστική επιμέλεια:
Αόγια Γιοσφρου
Στοιχειοθεσία:
Foto - Libri
Εκτύπωση:
Κ. Μαντζός & Σία Ε.Ε.
Κ. Τσαλδάρη 21-23
Τηλ. 88.31.503
Κεντρική διαφήμη:
ΕΞΑΝΤΑΣ,
Κωλέτη 11, Αθήνα
Τηλ. 36.04.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Συνέντευξη με την Μαρία Παπαγεωργίου. 'Ο Λακάν έκανε κινηματογράφο; 'Αιζενσταίν και μαρξισμός. Τό Χόλγουντ μπροστά στη νέα του κρίση. Συνέντευξη με τον Ρόν Πέκ (για τὰ Γεράκια τής νύχτας). Βιβλιοπαρουσίαση 4

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Τό Καινούριο και τό Παλιό (Βενετία 81), του Μπάμπη Κολωνία 14
Πέζαρο '81, του Νίκου Κουμπιά 21

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ

'Αναγκαιότητα μιάς νέας Ταινιοθήκης 25

ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ

Παρουσίαση 26
Συνέντευξη του Τζών Κασσαβέτη με τον Σ.Κ. 28
Κριτική τής Gloria, του Νίκου Σαββάτη 37
Βιοφιλμογραφία του Τζών Κασσαβέτη 41

ΣΟΥΠΕΡ 8

'Η ώραία και τό τέρας (Σκέψεις με άφορμή τό 3ο Φεστιβάλ Σούπερ 8 Θεσσαλονίκης), του Gérard Courant 43
Κατερίνα Θωμαδάκη — Μαρία Κλωνάρη
'Η 'Ελλάδα δραπετεύει, του Ανδρέα Βελισσαρόπουλου 49
Συνέντευξη τής Κατερίνας Θωμαδάκη και τής Μαρίας Κλωνάρη με τον Α.Β. 51
Βιοφιλμογραφία 58

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ

Παραγωγή τής πραγματικότητας, πραγματικότητα τής παραγωγής του Pierre Baudry 60

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

'Ενα έπάγγελμα που δέν υπάρχει στην 'Ελλάδα, συνέντευξη τής Αίνα Βελίς με την Μαρία Νικολακοπούλου 69
Συνέντευξη του Claude Degand με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Κώστα Θεοφιλόπουλο 75

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗ ΤΗΛΕΘΡΑΣΗ

..... 79

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Άπουσια πόλης, σχήμα θανάτου ('Η νύχτα με τίς μάσκες), του Κώστα Λιδεράτου 90
Σημειώσεις για δύο ταινίες του 'Ότιο Πρέμιερ, του Θόδωρου Σούμα 93
Κόλαση Τώρα (Μιά γυναίκα δαιμονισμένη), του Νίκου Σαββάτη 95

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ (Μέρος β'), του Λευτέρη Σανθόπουλου 97

Εξώφυλλο: Τζών Κασσαβέτης

Ειδησεις & σχολια

Συνάντηση με την Μαρία Παπαγεωργίου

Όπως γράψαμε στο προηγούμενο τεύχος, η φίλη μας Μαρία Παπαγεωργίου έκανε το σκηνοθετικό ντεμπούτο της στην Αμερική. Πριν φύγει απ' την Αθήνα (όπου ήρθε για λίγες βδομάδες το καλοκαίρι) για να ολοκληρώσει το μοντάζ της ταινίας της Golden Gate στο Σάν Φρανσίσκο, της ζητήσαμε να λύσει μερικές απ' τις άποριές μας.

Μιχ Δημόπουλος: Πώς ξεκίνησε αυτή την ταινία και ποιά ήταν η άπορμή που σε οδήγησε να κάνεις μία ταινία στην Αμερική;

Μαρία Παπαγεωργίου: Η άρχική ιδέα ρίχτηκε μεταξύ άστειου και σοβαρού ένα απόγευμα που συνάντησα δυό φίλους μου, τον Etan Boritzer, ήθοποιό και συγγραφέα και τον Curtis Imrie, σκηνοθέτη και ήθοποιό. Εγώ μόλις είχα επιστρέψει από την Ελλάδα και ήμουν γεμάτη ιδέες και όρεξη για δουλειά, ενώ ο Curtis είχε μία κάμερα και ένα στόκ από αξιοσημείωτο φίλμ. Έτσι, αποφασίσαμε να γυρίσουμε μία ταινία. Κύριος εμπνευστής της ήταν ο Etan, με τόν οποίο συνεργαστήκαμε στο σενάριο. Εκείνος έγραφε τις σκηνές και στη συνέχεια συζητούσαμε για τις αλλαγές που έπρεπε να γίνουν μία κι εγώ είχα κάποια μεγαλύτερη πείρα πάνω στην οπτική του κινηματογράφου. Τότε βέβαια, κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί τις διαστάσεις που θα παίρνε όλη αυτή η ιστορία, αν και το 'χαμε πάρει πολύ στά σοβαρά — και μόνον η προσεργασία για την ταινία κράτησε τρεις μήνες. Από την άλλη, είχαμε την αίσθηση ότι από τη στιγμή που έμεις οι τρεις και μόνο βάζουμε το σενάριο, τη σκηνοθεσία και τόν κύριο ρόλο (τόν ήθελε ο Curtis σ' αντίλλαγμα της κάμερας και του φίλμ που διέθετε) θα είχαμε εξασφαλίσει τις πρώτες ύλες, άρα τίποτα δεν θα μπορούσε να πάει στραβά.

Όταν το σενάριο «τέλειωσε», δεν ήμουν πολύ ένθουσιασμένη και δεν ήταν αυτό που θα όνειρευόμουν να σκηνοθετήσω, αλλά έπρεπε να κάνω κάποια παραχώρηση: έτσι κι αλλιώς, δεν είχα τίποτα καλύτερο να προτείνω. Από κεί και πέρα, έπρεπε να συσταθεί μία εταιρεία και να αποκτήσουμε κοινό τραπεζικό λογαριασμό. Τυπώσαμε μία μπροσούρα με τὰ βιογραφικά μας σημειώματα και τους στόχους αυτής της εταιρείας και την ταχυδρομήσαμε σε ανθρώπους που πιστεύαμε πως θα τους ενδιέφερε να άγοράσουν μερίσματα. Προς μεγάλη μας έκπληξη, άρχισαν να έρχονται τσεκ και να ύπογράφουμε συμβόλαια. Βάλαμε λοιπόν την ταινία μπροστά, άρχίζοντας με την έπιλογή του κάστ. Άνάμεσα σ' αυτούς που διαλέξαμε ήταν κι ένα πλούσιος διαφημιστής και έρρασιτέχνης ήθοποιός, που έδειξε τρομερό ενδιαφέρον, διάβασε το σενάριο, συζητήσαμε κλπ. Είδε ότι ύπήρχε ένθουσιασμός, αλλά

έλειπε ο όργανωτικός νούς και προσφέρθηκε να γίνει ο διευθυντής παραγωγής που δεν είχαμε, με συμβολική άμοιθή. Έντωμεταξύ, το σενάριο είχε ξαναγραφτεί άλλες δύο-τρεις φορές τουλάχιστον, έκανα το ντεκουπάζ και όρισαμε το πρόγραμμα του γυρισματος.

Μ.Δ.: Ποιός έγραψε το σενάριο;

Μ.Π.: Ο Etan.

Μ.Δ.: Είχε κάνει κι άλλα σενάρια;

Μ.Π.: Όχι. Έχει γράψει ένα θεατρικό έργο και πολλά διηγήματα, αλλά έχει παίξει στο σινεμά σάν ήθοποιός και τὸ θέμα ήταν και κάπως αὐτοβιογραφικό-νομίζω πως τελικά έκανε μία αρκετά καλή δουλειά. Είχαμε ένα λειτουργικό σενάριο, με πολύ καλούς διαλόγους.

Με τὰ πρώτα rushes που ήρθανε, ο διευθυντής παραγωγής ένθουσιάστηκε τόσο που άρχισε να μάς δίνει λεφτά κι έτσι έγινε και παραγωγός. Γενικά, είχαμε τόν ένθουσιασμό τών ανθρώπων που κάνουν κάτι για πρώτη φορά, με αποτέλεσμα να συμπαρασύρουμε άκόμα και τὸ συνεργείο σ' αυτή τήν ευχάριστα τρελλή ατμόσφαιρα.

Μ.Δ.: Αὐτός ο τρόπος με τόν οποίο κάνατε την ταινία δεν διαχωρίζεται κάπως από τόν αὐστηρό επαγγελματισμό που διακρίνει τις τυπικά άμερικάνικες παραγωγές;

Μ.Π.: Νάι, πάρα πολύ. Ήταν κάτι πολύ ριζοσαστικό, αν και όχι πρωτόγνωρο. Στη Νέα Ύόρκη ύπάρχουν χιλιάδες εταιρείες που παράγουν ταινίες χαμηλού κόστους αλλά ύψηλου επιπέδου, που έμφανίζουν κέρδη. Στο έξωτερικό βέβαια παραμένουν άγνωστες, γιατί δεν είναι στά κατάλληλα κυκλώματα. Αυτό που κάναμε ήταν τελείως αντίχολυγουντιανό, αλλά και ποιός θα ήθελε κάτι τέτοιο;

Μ.Δ.: Πώς αντιμετώπιστηκε τὸ όλο έγχείρημα;

Μ.Π.: Άν ήμασταν στό Λός Άντζελες ίσως να μάς θεωρούσαν ψώνια! Τὸ Σάν Φρανσίσκο όμως, είναι από παράδοση τὸ αντί-Χόλυγουντ, τὸ κέντρο τού άντικονφορμισμού. Τὰ εργαστήρια εκεί, όπως π.χ. τὰ εργαστήρια της Zoetrope που χρησιμοποίησαμε, είναι συνηθισμένα σε πίο πειραματικές δουλειές. Όλοι οι συνεργάτες μου άλλωστε, είναι πειραμαμένοι επαγγελματίες, μόνο που δεν ένδιαφέρονται να μπουν στα πελώρια συγκροτήματα και να κόνουν υπεραπαγωγές. Έτσι, τὸ είχαν πάρει ζεστά. Έπι

πλέον, τούς τράθηξε και τό σενάριο.

Μ.Δ.: Υπάρχει καμιά ιδιαιτερότητα στο σενάριο; Δηλαδή, διαχωρίζεται και σεναριακά ή ταινία από μία χολιγουντιανή ή αυτό ισχύει μόνο για τόν τρόπο παραγωγής;

Μ.Π.: Δέν θά έλεγα κάτι τέτοιο, γιατί δέν είχαμε κανέναν ένδοιασμό στό νά κάνουμε μιά έμπορικη ταινία. Αυτό πού θέλαμε ήταν νά χτυπήσουμε τό καθεστώς των υπερπαραγωγών, κάνοντας μιά καλή άφηγηματική ταινία, φτιαγμένη από νέους ανθρώ-

πους πού δέν ζητούν υπέρογκα ποσά για νά δουλέψουν και πού θά μπορούσε νά γνωρίσει τήν επιτυχία του Ρόκυ ή του Κράμερ ενάντιον Κράμερ. Δέν κάνουμε προσωπικό κινηματογράφο.

Μ.Δ.: Δέν είναι μιά ταινία δημιουργού, δηλαδή;

Μ.Π.: Μέ κανένα τρόπο, άν και ίσως γιαυτό νά ήμουν δυσραεστημένη στην άρχη. Τελικά όμως, είναι ένα πολύ θετικό πρώτο βήμα, γιατί δούλεψα πάνω σ' ένα θέμα πού μ' ένδιαφέρει και τό ξέρω καλά.

Τά τελευταία 10 χρόνια έζησα στό Σάν Φραντσίσκο και είδα από κοντά τό τέλος του κινηματος των χίππυς, τού πολέμου στό Βιετνάμ κλπ. Τό ότι ήμουν ξένη, αλλά και άνοιχτη σ' όλες αυτές τίς επιδράσεις καθόρισε και τόν τρόπο πού μετέφερα τό σενάριο στό σελλυλόιντ, πράγμα πού παρουσίαζε μεγάλο ένδιαφέρον και για μένα και για τούς άλλους. Στην ταινία υπάρχει ό βετεράνος τού βιετναμικού πολέμου, ό μικροσπατεώνας μάγκας και ό ξανθογάλανος νεαρός άμερικάνος πού θέλει νά γίνει ήθοποιός. Κινούνται στό έκθαμβωτικό σκηνικό πού προσφέρει ή πόλη τού Σάν Φραντσίσκο, αλλά στην πραγματικότητα δέν είναι παρά μηδενικά. Ό ένας είναι άποθλακωμένος, πήγε στό Βιετνάμ έθελοντικά, ό άλλος είναι πλήρως άλλοτριωμένος από τόν τρόπο ζωής του, ενώ ό τρίτος πού είναι και ό «ήρώας» μας άναρωτιέται τί έγινε και δέν είχε τήν λαμπρή καριέρα πού όνειρευόταν. Μπλεγμένος σ' αυτά τά γρανάζια όργίζεται, όλα του πωφαινε, αλλά δέν κάνει τίποτα. Η ταινία καλύπτει τρείς μέρες από τή ζωή του και, παράλληλα, περιγράφει τήν καθημερινή ζωή στό Σάν Φραντσίσκο, μαζί μέ τό άντι-αμερικάνικο όνειρο. Θέλαμε μιά έμπορικη ταινία, γιαυτό και προσπαθήσαμε νά δώσουμε ένα χάππυ-έντ. Αυτό βέβαια, μπορεί νά είναι πολλά πράγματα: μιά έλπίδα π.χ.

Μ.Δ.: Άν είχατε προτείνει αυτή τήν ταινία σε κάποιο μεγάλο στούντιο δέν θά μπορούσε νά γίνει μιά κανονική παραγωγή;

Μ.Π.: Δέν ξέρω, αλλά άμφιβάλλω. Οι εταιρείες αυτές είναι συνήθως άπασχολημένες μέ τά χιλιάδες σενάρια πού τούς στέλνουν, μιά και ή σεναριογραφία έχει μεταβληθεί σε έπιδημία στην Άμερική. Τέλος πάντων, ποτέ δέν μάς άπασχόλησε κάτι τέτοιο, γιατί τά πράγματα ξεφεύγουν από τά χέρια σου, κάτι πού δέν τό θέλαμε.

Μ.Δ.: Όσον άφορά τήν αγορά τής ταινίας;

Μ.Π.: Άπευθυνθήκαμε σε διάφορες εταιρείες. Η Μ.Γ.Μ. και ή Zoetrope ένδιαφέρθηκαν νά τή δουνε μέ προσωπική νά τή αγοράσουν. Αυτό τεινει νά γίνει κανόνας τελευταία. Αφήνοντας τούς ανεξάρτητους παραγωγούς νά κάνουν ότι θέλουν και μέ όποιοδήποτε κόστος, βλέπουν κατόπιν τίς ταινίες και άν τούς άρέσουν τίς αγοράζουν και τίς έκμεταλεύονται: είναι ό πιό σύγυρος τρόπος. Τό *Perumed Nightmare* τού Φιλιπινέζου Kidlat πού ένθουσιασε τούς Άμερικάνους π.χ. είχε ένα άστείο κόστος 10-20.000 δολλαριων και φυσικά κανένα πρόβλημα άπόσβεσης του. Η δική μας ταινία είχε άρχικά ένα κόστος 70.000, τώρα βρίσκεται γυρω στις 300.000 και τελικά θά φτάσει τίς 500.000 δολλάρια, δηλ για τήν Άμερική έλάχιστα.

Η North American Cinema Ltd. θά συνεχίσει νά υπάρχει. Τώρα πού έγινε ή άρχη, πολλοί ένδιαφέρθηκαν νά μάς βοηθήσουν κι έγω άλλωστε, σκοπεύω νά μείνω, όχι άποκλειστικά σκηνοθετώντας, αλλά συνεργαζόμενη πολυπλευρα.

Η Μαρία Παπαγεωργίου στή διάρκεια τού γυρίσματος τής ταινίας τής Golden Gate



γι' αὐτούς πού ψάχνουν τό ποιήμα
πέρα από τήν επιαιριότητα και
τήν εὐμορία τῶν καιρῶν - μαζί μέ
τίς "περμετέες" τῆς ΝΕΦΕΛΗΣ
πού κυκλοφοροῦν ἀπό τόν αἰῶνα,
βρῆκαν μόλις ἀπό τήν ΑΝΑΦΟΡΕΑ
τά "ἀντίψυχα", ποιήματα τῆς πε-
ριόδου 1965-1972, τιμρό σχῆμα,
εξώφυλλο μέ ζωγραφία και
ποιήμα ἔστρα στό ὑπερόφυλλο!
δα τά ξαναβῆτε,
Ξανθόπουλος / xii-8i



Ο Λακάν έκανε κινηματογράφο;

‘Αναρωτιέμαι στ’ αλήθεια γιατί ο Σύγχρονος ήταν τό πρώτο ελληνικό έντυπο που πλησίασε τόν Λακάν. Τό έρωτημα μέ άπασχολεί όχι μόνο γιατί ό θάνατος τού Λακάν άφηνει ακόμα περισσότερο άξεκαθάριστο τό τί πρόσφερε πραγματικά στις θεωρίες τών καλλιτεχνικών πρακτικών, όχι μόνο γιατί γνώρισα ένα πρόσ ένα τούς ελάχιστους λακανικούς που ύπήρχαν στην Άθήνα γύρω στό 1975 καθώς και τούς δεκάδες ψευτολακανικούς που ξεφύτρωσαν άργότερα και (κύρια) όχι μόνο γιατί ό Σύγχρονος συχνά κατηγορήθηκε γιατί χρησιμοποίησε τά λακανικά γραπτά στην άνάλυση τών ταινιών. ‘Αναρωτιέμαι ίσως γιατί ό Λακάν έπληρέασε τά γραπτά μας περισσότερο άπό όποιονδήποτε άλλο, περισσότερο άπ’ τόν Μπάρτ, περισσότερο άπό τίς μαρξιστικές μας ύποχρεώσεις, περισσότερο άπ’ τόν Μέτς, τόν Άϊζενστάιν, τόν Μπρέχτ, τόν Φουκώ, τήν Κρίστεβα.

Πέρα άπό τίς άλλουσεριανές ύποδείξεις τής έποχής, έχω μία πρόχειρη άπάντηση: ό Λακάν έκανε κινηματογράφο. Ο τρόπος μέ τόν όποίο διάβασε τό φρουδικό κείμενο, ό τρόπος μέ τόν όποίο μίλησε κι έγραψε για τό φρουδικό άντικείμενο, μοιάζει μέ τή δουλειά τού μοντέρ στη μουσιόλα. Η θεμελιώδης άνακάλυψή τρου, ή φράση «τό άουσειθόπο είναι δομημένο σάν γλώσσα» προκύπτει άπό τό άδρό ντεκουπάζ τού φρουδικού κειμένου, τήν άνάγκη νά προκύψει τό φρουδικό σημαίνον, τίς άποτελέσματα μιάς διαδικασίας άναπαράστάσεων άπό τή μεριά τού άναλυτή ό όποίος έχει δύο πρόσωπα ως έρμηνευτής: έξηγει τό κείμενο τού άσθενή και τό έρμηνεύει όπως θά έρμηνευε ό ήθοποιός ένα ρόλο. Η θεωρία γίνεται κι αύτή μέ τόν Λακάν ή ιδιάζουσα «έρμηνεια» στό πλαίσιο ενός θεάματος.

Άλλωστε λένε ότι ό Λακάν ήταν μεγάλος ήθοποιός. Τά σεμινάρια του, προφορικά ή (μετα)γραμμένα, μοιάζουν μέ γυρίσματα και περνάνε άπ’ όλες τίς φάσεις μιάς κινηματογραφικής λήψης, άπό τό ρεπεράζ και τή πρόβα, μέχρι τούς διαταγμούς στη σημαντική άτάκα και τό τελικό κάτ. Τά σεμινάρια άρχιζαν μέ διαταγμούς, προσπάθεια νά βρεθούν οι πρώτες λέξεις, (άμηνανία κι ένκενρισμός τού κοινού) και κατέληγαν στό μύ μαγευτικό αύτοσχεδιασμό. Τά σεμινάρια τού Λακάν: μιά σειρά άπό σκηνοθεσίες ενός σώματος και μιάς φωνής που υπεράσπιζε για πηνήντα χρόνια τόν άληθινό Φρόυντ και διέδωσε τήν ψυχανάλυση, άκριβώς όπως οι ταινίες τού Γκριφίθ διέδιδαν πριν άπ’ όλα, πριν άπό όποιοδήποτε μήνυμα, τόν ίδιο τόν κινηματογράφο. Λένε επίσης και κάτι άλλο: ό Λακάν αγαπούσε τίς ταινίες τού Μπουνιουέλ και είχε προβάλλει άρκετές φορές τό ‘ΕΑ στό μαθημάτá του. Κι ότι έγραψε τήν παρακάτω μυστηριώδη φράση, που θά μπορούσε νά άνήκει σ’ όλους τούς μεγάλους κινηματογραφικούς κριτικούς, άπό τόν Άντρέ Μπαζέν μέχρι τόν Νικο Λυγγούρη: «Χωρίς άμφίβολια ό πίνακας ζωγραφίζεται μέσα στό μάτι μου. Ο πίνακας βρίσκεται θέβαια στό μάτι μου. Έγώ όμως βρίσκομαι μέσα στόν πίνακα» (*Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*).

έκτίμησε τή λακανική χειρονομία. Ο Λακάν έκανε κινηματογράφο κι αύτό δέν μπορούν νά τό άνεχθούν ούτε οι μίζεροι δημοσιογράφοι, ούτε οι σκονισμένοι φιλόλογοι. Όλοι αύτοί όμως θά μείνουν ίδιοι και θά έχουν πάντα τό Νόμο μέ τό μέρος τους. Όσο για μάς άς ευχηθούμε για τόν έαυτό μας τά λόγια τού Λακάν στις 15 Ιανουαρίου 1980: « Άν συμβεί νά φύγω, πέστε ότι τό έκανα για νά γίνω επιτέλους Άλλος. Είναι πολύ ευχάριστο νά είσαι Άλλος όπως όλος ό κόσμος, άφού έχεις περάσει μιά όλόκληρη ζωή νά προσπαθείς νά τό κάνεις παρόνομα».

Χρ. Β.

Άϊζενστάιν και μαρξισμός

Κατά τύχη έπεσαν στό χέρια μου τά σχόλια τού Δήμου Θεού για τήν έργασία που είχα άφιερώσει στό θεωρητικά γραπτά τού Άϊζενστάιν. (1) Πέρα άπ’ τίς έκτιμήσεις τού άρθογράφου για τή δουλειά μου - θά λέγαμε τίς προϋποθέσεις του και τίς πολιτικές προκαταλήψεις του — που δέν μέ άφορούν ιδιαίτερα, τό άρθρο αύτό περιέχει μερικές άσάφειες που θάθελα έδώ νά έπισημάνω. Τό άντικείμενο τού βιβλίου μου δέν είναι όπως ισχυρίζεται ό κύριος Θεός ή διερεύνηση τής διαλεκτικής σχέσης θεωρίας και σημαίνουσας πρακτικής (κινηματογραφικής πρακτικής) στόν Άϊζενστάιν αλλά ή άνάλυση τής αισθητικής του κάτω άπό τή διπλή όπτική τής καθολικής θεωρίας (ή πρόθεσή του) και τής θεωρητικής πρακτικής (συγκεκριμένη άνάλυση τών σημαίνοντων διαδικασιών που ένεργησιούνται σέ ταινίες, πίνακες, παίηματα κλπ., έπεξεργασία έννοιών όπως μοντάζ, κάδρο, έκ-σταση κλπ.). Ο διαχωρισμός άνάμεσα σ’ αύτές τίς δύο όπτικές που όνόμασα Θεωρητικό λόγο και Θεωρητική πρακτική είναι ούσιαστικός και ύπαγορεύει όλη μου τή δουλειά. Παρασιωπώντας τον, ό Δ. Θεός έπιμένει νά μέ έμπλέκει σέ μιά άπλοϊκή λογική, όπου τάχα κοπιάζω, μέ άναφορές και έπιστρατεύσεις διαφόρων γραπτών και όνομάτων, νά μεταγγίσω φρέσκο αίμα στό νεκρό σώμα τού μαρξισμού και διά τής θίας νά έγγράψω σ’ αύτόν τόν Άϊζενστάιν. Μέ άλλα λόγια, κατά τόν Θεό, τό μόνο που μέ άπασχολεί είναι ό θεωρητικός λόγος — πράγμα που σίγουρα θά ξαφνιάσει ακόμα κι έναν έπιφανειακό άναγνώστη τού βιβλίου μου — και τά συμφέροντα τού μολοσθεισμού — άφου μαρξισμός και κομμουνισμός μπερδεύονται στό μυαλό τού έκκριτή μου, όπως άλλωστε και στόύς «ρηγκανικούς λόγους» (βλ. τήν έννοια τού «μαρξιστικού καθεστώτος»).

Στήν πραγματικότητα είναι άπάραιητο νά λάβει κανείς ύπόψη του τή συνολική φιλοδοξία τού Άϊζενστάιν νά έγγράψει όλο του τό καλλιτεχνικό και αισθητικό σχέδιο στη διαλεκτική (2) θεωρία — όπως άλλωστε τό θεβαιώνει και τό σχεδιάγραμμά του «*The building to be built*» (1939), ένα είδος ελληνικού τέμπλου μέ κίνες κι αέτωματα, στήν κορυφή τού όποίου άνεμίζει ή σημαία: «κινηματογραφική μέθοδος» και πού ή βάση του είναι ή «διαλεκτική μέθοδος». Πράγματι ή θέση αύτή στό μέτρο που ύπάγεται σέ

1. Τό Δέντρο, Νο 20 (Άπρίλης 81), σελ. 250-252. Μέ άφορμή τό βιβλίο μου: *Notes sur l' esthetique d' Eisenstein*, Λυών 1973 (σέ ελληνική μεταφρασση τού Ν. Κολοβού *Γιά ένα διαλεκτικό κινηματογράφο*, έκ Πύλη, Άθήνα 1980).
2. Όπως, άλλωστε, και τήν πολιτική επίδειξη τών πρωτοποριακών κινημάτων (των κινημάτων, των πρωτοποριών και όχι τής πρωτοπορίας) νά έγγράψουν τήν δουλειά τους στό κίνημα τής κοινωνικής άλλαγής (Θεωρία τής παραγωγικότητας, τής κοινωνικής έπιταγής κλπ.). Κάπως παρανοϊκή φαίνεται ή άποψη ότι αύτό άποτελεί μαρξιστική συνωμοσία.
3. Βλέπε και τόν πρόλογο μου στό 2ον τόμο τής *Μη-ά-διάφορη φύση* (γαλ. έκδ.) όπου έπισημαίνω τήν «εμπειροκριτικιστική» παγίδα στην όποία πέφτει ό Άϊζενστάιν σέ μερικές άπ’ τίς φιλοσοφικές του διατυπώσεις.
4. Μιά τέτοια άποψη κυριαρχεί όμως ακόμα σέ όρισμένους όρχηστρωτές (Π.χ. στόν Ε. Μπισσάκι: *Διαλεκτικός υλισμός και σύγχρονη φυσική*). Βλέπε: Λ. Άλτουσέρ: *Philosophie et philosophie spontanée des savants, Maspéro* (όπου έπιχειρείται ή άνάλυση τού υλισμού στόν Jacques Monod και κυρίως στην αύθόρμητη φιλοσοφία του).
5. Σ. Μ. Άϊζενστάιν, *Cinematisme* (Κινηματογράφος και Ζωγραφική), έκ. Complexe, Βρυξέλλες 1980. βλ. εισαγωγή και σημειώσεις.
6. Ο Τodorov σέ μία πρόσφατη μελέτη του για τόν Μπαχτίν, άμφισβητεί τό γεγονός ότι οι Βοροσίφωφ και ό Μεντβέντεφ είναι άπλά και μόνο δανεισμένες ύπογραφές.



The Building to be built

The Building To Be built, σχέδιο του Άιζενστάιν

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

**ΤΑ ΗΣΥΧΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ
ΚΑΙ ΤΑ ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΑ ΣΚΥΛΙΑ**

ΕΞΑΝΤΑΣ

μιά λανθασμένη αντίληψη της άρθρωσης του μαρξισμού με τις επιστήμες και τις πρακτικές (αντιμετωπίζοντάς την σαν μία μέθοδο που κυβερνάει με τις κατηγορίες της: αντίθεση άρνηση της άρνησης, κλπ...) έπαιξε παραπλανητικό (3) ρόλο ή λειτούργησε σαν τροχοπέδη.

Κριτικάροντας αυτή την αντίληψη σαν «σταλινική» (στην πραγματικότητα Πλεχανωφική αλλά που π.χ. κατέληξε επί Στάλιν στον Λυσένκο) ο Άλτουσερ άποσαφηνίσε τα πράγματα (4): κάθε επιστήμη καθιστά μία ιδιότυπη σχέση με το αντικείμενό της, κατασκευάζει τις διαδικασίες της και τους δικούς της τρόπους έπαληθευσης και πειραματισμού και σ' αυτό άκριβώς έγκειται ο ύλισμός της. Η άνάγνωσή μου των γραπτών του Άιζενστάιν ξεκινάει από κει.

Άπό τό 1973, οι έργασίες πάνω στα γραπτά του Άιζενστάιν έμβάθυναν σ' αυτή την κατεύθυνση: ή διατριβή του J. Αυμονί για τό μοντάζ (εισόγοντας την έννοια της οργανικότητας) ή τό μνημειώδες έργο του Μπ. Άμενγκουάλ, κλπ., και όσο με άφορά ή διάκριση της εικόνας (ύλικής) — obraz — και της «άναπαράστασης» (izobraženié) με θάση τά κείμενα για τις τέχνες (5).

Σχετικά, τέλος, με την ειδική περίπτωση του Μιχαήλ Μπαχτίν, ο Θεός άπαγορεύει νά την άγγίξει κανείς, έστω και για νά θρεθούν πεδία έφαρμογής στη θεωρία του του «καρναβαλικού» (που ο ίδιος στό βιβλίο του, *Τό έργο του Φρανσουά Ραμπελέ* προεκτείνει στόν ...Μπρέχτ). Παράξενο, κυρίως όταν αυτή ή άπαγόρευση θεμελιώνεται πάνω σε φιλοσοφικές ή θρησκευτικές πεποιθήσεις του Μπαχτίν — οι όποιες, μπορούν κι εδώ νά διατηρούν άντιφατικές σχέσεις με τις αναλύσεις του διαλογισμού στόν Ντοστογιέφσκι...

Άπ' τή μία ή πνευματική συγγένεια του Μπαχτίν με τόν Άιζενστάιν είναι πιά γεγονός (βλ. βιβλία του σοβιετικού σημειολόγου Vs. Ιvanov: *Έγχειριδίου ιστορίας της σημειωτικής στην Ε.Σ.Σ.Δ.*, Μόσχα 1976, *Μονά και Ζυγά* — που δανείζεται τόν τίτλο του άπό τό άρθρο του Άιζενστάιν για τό γίνγκ και τό γιάνγκ, Μόσχα 1979).

Άπό την άλλη φαίνεται παρακινδυνευμένο, στην τωρινή κατάσταση των γνώσεών μας για τόν Μπαχτίν νά τόν κατατάξουμε, με άκρίβεια, σαν ένα όλο (ή ένα «πρόσωπο» όπως γράφει ο Θεός) στό μέτρο που άγνοούμε ακόμα πολλά κείμενα του. Ένώ άλλα που παρουσιάστηκαν με την υπογραφή του είναι άμφιβολο ότι τάγραψε ο ίδιος.

Έτσι πριν άπό μερικά χρόνια κυκλοφόρησαν δύο βιβλία που άποδίδονταν στόν Μπαχτίν: *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας* και *Ο Φρούδισμός δημοσιευμένα* στη δεκαετία του 30 με τά όνόματα Βοροσίλωφ και Μεντβέντεφ (συνεργάτες του Μπαχτίν) που δέν συμφωνούν και τόσο με την άποψη του Θεού για τόν Μπαχτίν (ως «φαινομενολόγου» και που τόν κατατάσσουν μάλλον στους όρθοδοξους μαρξιστές (6)).

Πέρα όμως άπ' όλα αυτά, όπως τό υπογραμμίζω στόν επίλογο μου της ελληνικής έκδοσης, οι συγχυρίες και τά ελατήρια — στη θεωρία του κινηματογράφου, στην εκτίμηση της

Άιζενσταϊνικής σκέψης, στα πρωτοποριακά κινήματα στην ΕΣΣΔ κλπ — οδήγησαν κάποτε άναμφίβολα σε άκραίες διατυπώσεις. Ένω, μετά άπό δέκα χρόνια ή κινήτρα είναι διαφορετικά όσον άφορά τόν Άιζενστάιν, σήμερα έχει σημασία αυτό που παρήγαγε ο Άιζενστάιν στην θεωρητική του πρακτική

Σήμερα, αρκετά χρόνια μετά την επανεμφάνιση του φαινομένου της άμετρης σπατάλης, το Χόλυγουντ πανικοβλημένο ψάχνει λύσεις και διεξόδους. Όλες οι μεγάλες εταιρείες κοιτάξαν σοβαρά πλέον τους προϋπολογισμούς τους. Η MGM έβαλε σαν όριο τα 15 εκ. δολ. για όλες τις μελλοντικές παραγωγές.

Σ' ένα κλίμα σύγχυσης και αβεβαιότητας στην έτησια συνέλευση των μετόχων της εταιρείας, ο Πρόεδρος της έφτασε στο σημείο να πει ότι «όταν βλέπουμε πράγματα που αρχίζουν να ξεφεύγουν τόν έλεγχό μας, θα όρμάμε πάνω τους όπως ο γύπας που βλέπει ένα πτώμα στην έρημο «... Έτσι οι παραγωγοί άποφάσισαν να γυρίζουν ταινίες που θα φέρνουν σίγουρα και γρήγορα τα λεφτά τους, δηλαδή συνέχειες ή παραλλαγές μεγάλων έπιτυχιών (ή μεγαλύτερη οικονομική έπιτυχία του 1980, το *The Empire Strikes Back* / Η αυτοκρατορία άντεπιτίθεται είναι ή συνέχει του *Star Wars* / Πόλεμος των άστρων του Τζώρτζ Λούκας). Με την ίδια λογική προσφέρονται έκατομμύρια στους πιο

Πριν ένα περίπου χρόνο ο Πρόεδρος της 20th Century Fox, Ντ. Στάνφιλ, πρόβλεψε ότι μέχρι το 1985, με την τρέχουσα αύξηση του τιμάριθμου, το μέσο κόστος των ταινιών θα φθάσει τα 25 εκ. δολ. (14 εκ. για την παραγωγή και 11 εκ. έξοδα διαφήμισης κλπ.), σε σύγκριση με το σημερινό των 16,5 δολ. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι ταινίες πρέπει να φέρουν έσοδα τριπλάσια τουλάχιστον από το αρχικό κόστος ώστε τούτο ν' άποσβεστεί. Στην ιστορία του κινηματογράφου όμως, λιγότερες από 40 ταινίες κατόρθωσαν να φέρουν στους διανομείς εισπράξεις πάνω από 50 εκ. δολ. Έτσι, αν ή πρόβλεψη αυτή επαληθευτεί το Χόλυγουντ ακολουθεί μία καταστροφική πορεία, μίας και καμιά από τις σημερινές έπιτυχίες του δέν θεωρείται πιθανή τέτοιων κερδών.

Κάτι ανάλογο είχε συμβεί και στο παρελθόν. Στά τέλη της δεκαετίας του '60 υπήρξε μία ξαφνική έκρηξη ακριβών ταινιών. Οι περισσότερες είχαν παταγώδη οικονομική άποτυχία, προετοιμάζοντας έτσι την περίοδο της δεκαετίας του '70, με κύριο χαρακτηριστικό την τάση για ουσιαστική μείωση των εξόδων. Μεταξύ 1971-75 καμιά ταινία δέν έπιτρεπόταν να ξεπεράσει τα 15 εκ. δολ. πολλές φορές δέ το κόστος έφτανε τα 10 εκ. δολ. ή και λιγώτερο. Το 1976, όμως, με τόν *Κίγκ Κόγκ* οι παλιές συνήθειες της σπατάλης επαναλήφθηκαν. Από τότε 29 ταινίες, που στοιχίσαν πάνω από 20 εκ. δολ. ή κάθε μία έχουν γυριστεί, ενώ μέσα στο 1981 έχουν δοθεί 300 εκ. δολ. για 11 ταινίες.

Τό έρώτημα που τίθεται είναι γιατί ή βιομηχανία του κινηματογράφου έπιτρέπει τέτοια ποσά να έλίσσονται μ' αυτό τόν τρόπο; Διότι, έπεισε τόν έαυτο της ότι αλλάζοντας τόν τρόπο χρηματοδότησης θα διασφαλίσει την άλλοτε κερδοσκοπική έπιχείρηση. Έτσι με προκαταβολικές έγγυήσεις από διανομείς, αίθουσάρχες ή τηλεοπτικούς σταθμούς, ασφάλιζαν άποτελεσματικά τό κόστος παραγωγής, συχνά προτού καν άρχίσει τό γύρισμα. Έξ άλλου, προσελκύνονται στο χώρο του κινηματογράφου όνόματα που ποτέ πριν δέν είχαν συνεργαστεί σε ταινίες — *Reader's Digest*, *Time Inc.*, *Lorimar* κ.ά. και τό τηλεοπτικά κανάλια ABC και CBS. Όλοι πίστεψαν ότι, με τις προκαταβολικές ύποσχέσεις των άπέξω, ήταν σχεδόν αδύνατο να χάσουν χρήματα από την παραγωγή.

Οι ύποθέσεις αυτές όμως καταρρίφθηκαν θεαματικά τόν περασμένο Νοέμβριο όταν ή *United Artists* έβαλε στους κινηματογράφους της Νέας Υόρκης τό *Heaven's Gate*, σαν ένα πρώτο θήμα στην καμπάνια που σκόπευε σε μία σαρωτική έμφάνιση στις τελετές του έπόμενου Όσκαρ. Η ταινία ήρθε μ' όλα τα άπαιτούμενα διαπιστευτήρια-έπικό θέμα, εξαίρετική φωτογραφία κι ένας σκηνοθέτης ήδη άποδεκτός από τούς κριτικούς· παρ' όλα αυτά στους *New York Times*, ο Β. Κάνμπι, κριτικός με μεγάλη έπιρροή την περιέγραψε σαν «κάτι τό πολύ σπάνιο στον κινηματογράφο σήμερα - μία όλοκληρωτική καταστροφή». (δές Σ.Κ. 28-29,)

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΕΣ ΕΙΣΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ

	Κόστος Παραγωγής σε \$	Κόστος 1980	Έσοδα Διανομής 1980	Έσοδα 1980
1) Ο Πόλεμος των Άστρων (<i>Star Wars</i> , 1977)	13.1	16.4	175.7	220.0
2) Τα Σαγόνια του Κορκαρία (<i>Jaws</i> , 1975)	12.0	16.7	133.4	186.1
3) Η Αυτοκρατορία Αντεπιτίθεται (<i>The Empire Strikes Back</i> , 1980)	22.0	22.0	120.0	120.0
4) Γκρήζ (<i>Grease</i> , 1978)	6.2	7.2	96.3	112.4
5) Ο Έξορκιστής (<i>The Exorcist</i> , 1973)	10.0	16.8	88.5	148.4
6) Ο Νονός (<i>The Godfather</i> , 1972)	6.2	11.0	86.3	153.1
7) Στενές Έπαφές Τρίτου Τύπου (<i>Close Encounters</i> , 1977)	21.0	26.3	82.7	103.5
8) Σούπερμαν (<i>Superman</i> , 1978)	35.0	40.8	82.5	96.3
9) Η Μελωδία της Εύτυχίας (<i>The Sound of Music</i> , 1965)	8.2	19.6	79.7	190.4
10) Το Κεντρί (<i>The Sting</i> , 1973)	4.3	7.2	79.0	132.4
11) Όσα Παιρνει ο Άνεμος (<i>Gone With the Wind</i> , 1939)	4.9	30.0	76.7	283.5
12) Πυρετός το Σάββατόβραδο (<i>Saturday Night Fever</i> , 1977)	3.7	4.6	74.1	92.8

ΟΙ ΑΚΡΙΒΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

1) Κλεοπάτρα (<i>Cleopatra</i> , 1963)	44.0	110.6	26.0	64.4
2) Στάρ Τρέκ (<i>Star Trek</i> , 1979)	42.0	45.8	56.0	61.0
3) Η Πύλη της Δύσης (<i>Heaven's Gate</i> , 1980)	36.5	36.5	0.04	0.04
4) Άνεγκύσατε Τιτανικών (<i>Raise the Titanic</i> , 1980)	36.0	36.0	6.8	6.8
5) Σούπερμαν (<i>Superman</i> , 1978)	35.0	40.8	82.5	96.3
6) Αποκάλυψη Τώρα (<i>Apocalypse Now</i> , 1979)	31.0	33.8	30.0	32.7
7) Επιχείρηση Μούνηραικερ (<i>Moonraker</i> , 1979)	30.0	32.7	33.9	37.0
8) Οι Άτσιδες με τό Μπλέ (<i>The Blues Brothers</i> , 1980)	30.0	30.0	31.3	31.3
9) 1941 (<i>1941</i> , 1979)	27.0	29.4	23.4	25.5
10) Βατερλώ (<i>Waterloo</i> , 1971)	25.0	46.2	1.4	2.6
11) Τώρα! Τώρα! Τώρα! (<i>Tora! Tora! Tora!</i> , 1970)	25.0	48.5	14.5	28.1
12) Φλάς Γκόρντον (<i>Flash Gordon</i> , 1980)	25.0	25.0	9.5	9.5

Τά στοιχεία (άπό την έφημερίδα *Variety*) άφορούν την άγορα των Η.Π.Α. και Καναδά. (Οι άριθμοί έκφράζονται έκατομμύρια δολάρια)

εμπορικούς ήθοποιους. Άκόμα και όρισμένοι σκηνοθέτες γίνονται σούπερ στάρ: στόν Κόπολα πρόσφραν 3 έκ. δολ. γιά τήν σκηνοθεσία τής τελευταίας του ταινίας *One from the Heart*. Ό Μάρτιν Σκορσέζε λέει: «Μέ τις άπαιτήσεις αυτές, θγαζουμε οι ίδιοι τούς έαυτούς μας από τις δουλειές. Βρισκόμαί σέ μιά διαρκή άνησυχία, γιαν ή βιομηχανία τού κινηματογράφου όλοένα καταστρέφεται».

Άποτελέσματα τού πληθωρισμού και τής οικονομικής κρίσης είναι και οι συνεχείς αλλαγές τών προσώπων πού διευθύνουν τις μεγάλες εταιρείες τά τελευταία δύο χρόνια. ΈΞ άλλου, και τό Άμερικάνικο Κογκρέσο κατάργησε όρισμένες προστατευτικές διατάξεις πού επέτρεπαν πιά εύκολα κέρδη. Άκόμα 19 Πολιτείες χαρακτηρίσαν σάν παράνομη τήν πρσαγορά μιάς μελλοντικής ταινίας, από τούς αθουσαρχες. Άπό τήν άλλη, ή τηλεόραση και οι θιντεοκασέτες έντεινουν όλο και περισσότερο τόν άνταγωνισμό τους πρós τόν κινηματογράφο.

Μέσα στό γενικό κλίμα πού επικρατεί ψάχνουν νά βρουν έννοχους κι άποδιοπομπαίους τράγους. Κατηγορούν τούς παραγωγούς ότι δέν έχουν διορατικότητα και τόν άπαιτούμενο δυναμισμό άπέναντι στους διευθύνοντες τις εταιρείες. Οι τελευταίοι ότι δείχνουν μιά γενική άδιαφορία και ψάχνουν μόνο γιά τό εύκολο κέρδος. Τά καινούρια πρόσωπα, πού διευθύνουν σήμερα από τά παρασκήνια τό Χόλυγουντ, είναι οι καλλιτεχνικοί πράκτορες. Φτιάχοντας πακέτα από σκηνοθέτες, σενάρια και ήθοποιούς, φαίνεται νά προτείνουν τήν έναλλακτική λύση, ένώ στην πραγματικότητα έξασφαλίζουν εκθιαστικά συμβόλαια γιά όλους τούς πελάτες τους. Οι ήθοποιοί, από τήν άλλη, κατηγορούνται ότι ένδιαφέρονται μόνο νά παίρνουν άστρονομικές άμοιβές και τίποτα περισσότερο.

Στήν πρώτη γραμμή, όμως, όλων τών επικρίσεων και τών κατηγοριών βρίσκονται οι σκηνοθέτες πού έκαναν ταινίες μεγάλο προϋπολογισμού και έχασαν έκατομμύρια. Η ιδέα τού σκηνοθέτη σάν δημιουργού και ή αξία τών κινηματογραφικών σχολών σάν χώρων εκμάθησης και έξάσκησης τών μελλοντικών σκηνοθετών, βρίσκονται κάτω από επίθεση. Έτσι δημιουργοί όπως ό Ταϊμίν, ό Φρήτκιν κ.ά., άφορ γνώρισαν τήν έπιτυχία στην άρχή τής καριέρας τους κι έκαναν στή συνέχεια μερικές θεαματικά άποτυχημένες ταινίες, θά δυσκολευτούν στό μέλλον νά βρουν χρήματα και άκόμα περισσότερο ναουν τόν τελευταίο λόγο πάνω στις ταινίες τους. Μιά διαπίστωση, πικρή και ύποτιμητική, είναι ότι ταινίες όπως τό *New York — New York*, *The Conversation* κ.ά., δέν πρκαται νά γυριστούν στή δεκαετία τού '80.

Τό παραδοσιακό Χόλυγουντ δέν ήταν δυνατό ν' άνεχτεί τις άόψεις, τή νοοτροπία, τόν τρόπο δουλειάς δημιουργών όπως ό Κόπολα, ό Λούκας, ό Σκορσέζε, ό Σπλήμπεργκ κ.ά. Άπό τις μεγαλύτερες έμπορικές έπιτυχίες όλων τών εποχών οι 6 είναι σκηνοθετημένες από πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες ήλικίας κάτω τών 35 χρόνων. Ό Κόπολα σήμερα λέει: « Αν συντονιζόμαστε θά μπορούσαμε νά έχουμε τόν έλεγχο τής κινηματογραφικής βιομηχανίας μέσα σ' ένα λεπτό».

Οι νεαροί αυτοί ταραξίες δέν κατόρθωσαν πάντα νά πετυχαίνουν στά σχέδιά τους. Μέσα σ' ένα κλίμα υπερβολής έχασαν τήν αίσθηση τού μέτρου. Έτσι, έχουμε παραδείγματα όπως τής

Άποκάλυψης, πού άν ύπολογισθούν οι τόκοι 5 χρόνων, μάλλον ζημιά έφερε στόν σκηνοθέτη-παραγωγό τής, τό 1941 τού Σπλήμπεργκ πού κόστισε 27 έκ. δολ. Οι άταιδες μέ τά μπλέ τού Τζών Λάντις κόστους 30 έκ. δολ. — πού δέν κατόρθωσαν νά φέρουν πίσω τά λεφτά τους.

Τό Χόλυγουντ είναι μιά βιομηχανία χτισμένη πάνω στή δυσπιστία και τό αιώνο θέλητρο τού μελοδράματος: γι' αυτό κι ό κινηματογράφος κατόρθωσε νά είναι ή λαϊκότερη τέχνη στην Άμερική, μέχρι πρίν λίγα χρόνια. Οι σημερινοί θεατές, πού φθάνουν τό 1 δισ., είναι μόλις τού 1/4 τών θεατών τού 1946. Πάντως τήν τελευταία δεκαετία οι εισπράξεις ακολούθησαν άνοδική πορεία: οι 25 πρώτες, σέ αριθμό είσιτηρίων, ταινίες προβλήθηκαν μετά τό 1970.

Όλες όμως σχεδόν οι ταινίες πού ξεπέρασαν κατά πολύ τόν άρχικό προϋπολογισμό τους θεωρήθηκαν σάν τρέλα ένός παραγωγού — κι όχι ένός σκηνοθέτη. Είναι κοινά άποδεκτό ότι οι παραγωγοί μπορούν νά ξεδεύουν άφειδώς, ένώ οι σκηνοθέτες πρξει νά εργαζονται σκληρά μέσα τρά πλατώ φτιάχοντας ταινίες πού νά φέρνουν χρήματα σέ άλλους. Ό μύθος τού σπάταλου σκηνοθέτη σπρηχτήκε σ' αυτή τήν αντίληψη, παρόλο πού οι ταινίες τών νέων δημιουργών έφεραν πολύ περισσότερα χρήματα άπ' αυτά πού ξόδεψαν.

Παρ' όλες τις άντιφατικές καταστάσεις και τις δυσκολίες τό Χόλυγουντ έξακολουθεί νά παράγει ταινίες μ' ένα σταθερό ρυθμό. Ένώ οι διευθύνοντες τις μεγάλες εταιρείες έχουν φθαρεί από τις άτέλειωτες συζητήσεις, τις διαπραγματεύσεις, τά πολλαπλά συμβόλαια προκειμένου νά γίνει μιά ταινία (άπό τις όνόμασε τό Χόλυγουντ «πόλη τών συμβολαίων»), οι νέοι σκηνοθέτες έξορμούν μέ δικά τους στούντιο (Κόπολα, Λούκας), έλέγχοντας έτσι έξ όλοκλήρου τις ταινίες τους.

Ό Σπλήμπεργκ — ή τελευταία του ταινία *Raiders of the Lost Ark* έχει σάν παραγωγό τόν Λούκας — λέει χαρακτηριστικά: « Ό Λούκας έχει μιά τράπεζα πού όνομάζεται Πόλεμος τών ά-τρων. Ό Κόπολα δέν διαθέτει κάτι άνάλογο — πέρα από τή ζωντάνια και τό δυναμισμό τού. Στό Ζοστρερο γυρίζονται ταυτόχρονα 6 ταινίες διαφορετικού επιπέδου ή κάθε μιά». Ό Κόπολα πιστεύει ότι «οι σκηνοθέτες δέν είναι κατ' ανάγκη και καλοί διαχειριστές. Η ιδέα τού στούντιο είναι ζωτικής σημασίας. Άλλά οι μεγάλοι παραγωγοί άξιολογούν πρώτα τήν πώληση τής ταινίας και κατόπιν τό φτιάξιμό τής. Τό Ζοστρερο βασίζεται στή νέα τεχνολογία. Ζούμε τήν έποχή τής ηλεκτρονικής επανάστασης και άναγκαστικά και οι άλλοι θ' ακολουθήσουν».

Παράλληλα όμως μέ τόν ύπερσουχρονο τεχνικό έξοπλισμό κυριαρχούν κι οι άναχρονιστικές άντιλήψεις. Έτσι βλέπαμε ότι τά συμβόλαια μέ σκηνοθέτες, τεχνικούς, ήθοποιους κλπ. ακολουθούν τή τακτική τού studio-system που άκμαζε πρίν 40 χρόνια και έζοφλησε τή δεκαετία τού '60. Ένας παλιός παραγωγός, ό Ρέι Στάρκ (τελευταία του ταινία τό *Αππυ* σέ σκηνοθεσία Τζών Χιούστον, κόστους 35 έκ. δολ.), λέει γιά τόν Κόπολα: «Τόν εκτιμώ σάν δημιουργό. Είναι ένας έξαιρετικός σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Το πρόβλημά του είναι ότι θέλει νά γίνει ένας μεγιστάνας τού κινηματογράφου. Του εία «Φράνσις δέν υπάρχει κανείς τέτοιος παραγωγός εδώ και 20 χρόνια». Τα παλιά χρόνια ό Σαμουέλ Γκόλντμαν διάλεγε τόν σκηνοθέτη κι ανακαλούσε τους ήθοποιους. Άλλά ή εποχή τού μεγάλου

παραγωγού έχει πλέον περάσει».

Ο Μάρτιν Σκορσέζε θεωρεί ότι σήμερα χρειάζεται ένας δημιουργικός παραγωγός — όπως στην περίπτωση του *Raging Bull* ήταν ο Robert Chartoff και ο Irwin Winkler. Όταν βρίσκεσαι τόσο κοντά σε μία ταινία κινδυνεύεις να χάσεις την προοπτική της· χρειάζεσαι κάποιον κοντά σου που να μην ούρλιαξει συνεχώς αλλά να σε βοηθάει ουσιαστικά. Να λειτουργεί σαν ενδιάμεσος ρυθμιστής ανάμεσα σε μάς και το στούντιο έτσι ώστε, να μην νιώθουμε έντονα την πίεση». Το *Raging Bull* έγινε επιτυχία καλλιτεχνική και έμπορική παρ' όλο που ήταν μία παρακινδυνευμένη απόπειρα. «Είναι μία ταινία καμικάζι: οδηγήθηκα στη σκέψη ότι καλύτερα θα μπορούσε να ναι η τελευταία μου ταινία που χρηματοδοτείται από στούντιο. Το όλοένα αυξανόμενο κόστος παραγωγής έχει σαν αποτέλεσμα τα στούντιο να επιλέγουν ταινίες με υψηλό προϋπολογισμό που κάνουν μεγάλο αριθμό εισιτηρίων — έτσι τα περισσότερα ανεξάρτητα, άτομικά, φιλμ δεν έχουν τη δυνατότητα να γίνουν».

Ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ, μιλώντας σαν σκηνοθέτης και παραγωγός της ταινίας *Συνηθισμένοι άνθρωποι*, λέει: «Φοβάμαι ότι τα επόμενα 4 χρόνια θα αντιμετωπίσουμε έναν ακόμα μεγαλύτερο περιορισμό της δημιουργικότητάς μας. Τα ίδια παλιά συστήματα θα φθείνονται επαναλαμβανόμενα, χωρίς καμιά συστηματική έρευνα για νέες λύσεις. Όταν οι διευθύνοντες των εταιρειών σχεδιάζουν μία ταινία κοιτάζουν τους υπολογιστές παρά τα αισθήματά τους». Εκτός από τη δική του εταιρεία παραγωγής, την Wildwood Enterprises, έχει ιδρύσει στο Provo Canyon της Utah, το Sundance Institute of Film and Video ελπίζοντας να «βοηθήσει τον κόσμο να καταλάβει ότι δεν είναι αναγκαίο ν' ακολουθείς το ρεύμα, για να έχεις τη δυνατότητα να δημιουργείς». Ήδη πολλοί σκηνοθέτες έχουν εγκαταλείψει το Χόλυγουντ, τουλάχιστον γεωγραφικά, για να επιζήσουν. Ο Λούκας, μαζί με μία ομάδα σκηνοθετών έχει εγκατασταθεί σε μία περιοχή του Σάν Φραντσίσκο. Και η Νέα Υόρκη, που έχασε τα κινηματογραφικά της πρωτεία πριν 65 χρόνια, αρχίζει πάλι να προσελκύει τους ανθρώπους του κινηματογράφου. Ο Γούντνι Άλλεν, ο Μπράιαν ντέ Πάλμα, ο Ρόμπερτ Μπέντον κ.ά., ζουν και δουλεύουν εκεί.

Αλλά τελικά, δεν φαίνεται να έχει σημασία τό που θα βρίσκεται το Νέο Χόλυγουντ, στη Νέα Υόρκη, στο Μάριν Κάουντι ή όπουδήποτε άλλο. Η βιομηχανία του κινηματογράφου είναι ταυτόχρονα και μία τέχνη, μία μεγαλόπρεπη φαντασίωση μερικών εύρηματικών σεναριογράφων, φιλόδοξων σκηνοθετών, παραγωγών που ριψοκινδυνεύουν απέναντι στα στούντιο. Είναι ένα όνειρο που κατορθώνει να καθλώνει ακόμα τη φαντασία του κόσμου πάνω στην οθόνη. Κι αυτό δεν είναι κάτι καινούριο. Το 1919, όταν ο Γκρίφιθ, η Μαίρη Πικφορντ, ο Ντάγκλας Φαίρμπακς, εγκατέλειψαν το στούντιο που εργάζονταν για να ιδρύσουν την United Artists, ένας παραγωγός είπε τότε ότι «οι τρελαί ανέλαβαν την διεύθυνση του ασύλου».

Τελικά οι σημερινοί σκηνοθέτες ακολούθησαν τα παραδείγματα καλλιτεχνών περασμένων δεκαετιών· και δε φαίνεται να πέφτουν έξω. Για να φτιάχνει κανείς ταινίες είναι απαραίτητο να έχει «συνείδηση του κόστους». Αλλά για να γίνει ή

10 διαφορετική ταινία, πρέπει να υπάρχει ένα είδος

τρέλας για τον κινηματογράφο, ένα είδος δημιουργίας.

Στη βιομηχανία του κινηματογράφου, όμως, υπάρχει μία χρονική προθεσμία δύο χρόνων, μέχρις ότου αρχίσει να φαίνεται η ορθότητα ή όχι των αντιλήψεων που υλοποιήθηκαν. Για ολόκληρο το 1981 είναι ήδη έτοιμες ή στο στάδιο παραγωγής ακριβές ταινίες που θα δημιουργήσουν τεράστια οικονομικά προβλήματα στις μεγάλες εταιρείες. Η οικονομική κατάσταση θάναι σφιγμένη και αθέβαη για αρκετά χρόνια ακόμα. Μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα ο αριθμός των εταιρειών που μπήκαν στην κινηματογραφική βιομηχανία, στην Αμερική, ανέβηκε από 6 σε πλέον των 30. Πολλοί πιστεύουν ότι από το 1984 και μετά η κρίση θα ξεπεραστεί, αφήνοντας τους επιβιώσαντες ισχυρότερους όσο ποτέ άλλοτε.

Πιθανόν, αλλά οι μελλοντικές καταστάσεις της showbusiness δύσκολα προβλέπονται. Το Χόλυγουντ θα πρέπει να αναρωτηθεί αν τόν κοινό στα τέλη της δεκαετίας του '80 θάναι έτοιμο για έναν άλλο γύρο τέτοιων υπερπαραγωγών.

Ρίτα ΚΟΛΑΪΤΗ

Raiders of the Lost Ark, τόν Σπλιμπεργκ — Λούκας



ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΘΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΟΥΝ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ ΤΟΥ Σ.Κ.

Συνέντευξη με τον Ρόν Πέκ
(για τὰ Γεράκια τῆς νύχτας)

Ἡ ταινία τῆς Γεράκια τῆς Νυχτῆς ἀπὸ τὸ 1980 στὶς αἰθούσες τῆς Ἀθήνας καὶ προκάλεσε πολλές καὶ διχασμένες ἀντιδράσεις ὅπως καὶ στὶς περισσότερες χώρες ὅπου προβλήθηκε. Στὸ Λονδίνο συναντήσαμε τὸν σκηνοθέτη τῆς ταινίας Ρόν Πέκ ὁ ὁποῖος μᾶς μίλησε γιὰ τὴν ταινία, τὴν ὁμοφυλοφιλία καὶ τὴν ἀνάγκη πού θάβει ὁ ἴδιος νὰ ὑπάρχει γιὰ τὴν ἀπομυθοποίηση τοῦ κοινωνικοῦ αὐτοῦ φαινομένου.

Πιστεύω ὅτι ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς ταινίας ὀφείλεται βασικά στὸ θέμα τῆς. Θὰ μπορούσε ἴσως νὰ μᾶς μιλήσεις γιὰ τοὺς λόγους πού σὰς ὡδήγησαν σ' αὐτὴ τὴν ἐπιλογή.

Κάτι πού θὰ ἐπρεπε νὰ ἀναφέρω εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ ταινία ἀρχισε ἤδη νὰ γυρίζεται ἐδῶ καὶ 3 χρόνια καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος τὴν ἀντιμετωπίζω πιά σάν κάτι πού ἀνήκει στὸ παρελθόν.

Ἡ προεργασία γιὰ τὴν ταινία ἀρχισε τὸ 1977 ὅποτε κατὰ τὴν γνώμη μου δὲν ὑπῆρχαν ταινίες οἱ ὁποῖες ἀντιμετώπιζαν ὁλοκληρωμένα τὸ θέμα. Δύο ταινίες τοῦ 1976 μᾶλλον δὲν εἶχαν προσθέσει τίποτα σημαντικὸ στὴν ὅλη κατάσταση. Ἡ μία ἦταν ἡ ταινία *Σεβάστιαν* ἡ ὁποία τοποθετεῖται ἱστορικά στὴ Ρωμαϊκὴ ἐποχὴ καὶ ἡ ἄλλη ἦταν ἡ *Ἄλεπού (Faustrecht der Freiheit)*.

Πίστεψα ὅτι ἦταν ἀναγκαῖο νὰ φτιαχτεῖ κάτι πού νὰ ἀνταποκρινόταν στὴν πραγματικότητα τὴν ὁποία γνώριζα, κάτι πού νὰ προκύπτει μέσα ἀπ' αὐτὴν. Σ' ὅλο τὸ στάδιο τῆς προεργασίας συζητώντας μὲ πολλά άτομα ἀπὸ διαφορετικούς χώρους διαπίστωσα ὅτι ἓνα μεγάλο μέρος συμμεριζόταν τίς ἀπόψεις μου. Τὸ συναίσθημα πού κυριαρχοῦσε ἦταν τὸ ὅτι ὡς τότε ἡ κινηματογραφικὴ ἀλλά καὶ ἡ γενικότερη ἀντιμετώπιση τῆς ὁμοφυλοφιλίας περιοριζόταν στὸ νὰ παρουσιάζει ἓνα μᾶλλον ἀξιοπεριεργό φαινόμενο πού διαδραματίζεται μέσα στὰ στενά πλαίσια μιᾶς εὐπορης κοινωνικῆς ὁμάδας.

Πολλές ταινίες μέχρι σήμερα συμπεριλαμβάνουν σκηνές μὲ ὁμοφυλόφιλους τὸ ἴδιο ἐξωτικά σκηνοθετημένες ὅσο καὶ οἱ σκηνές στὰ καμπαρέ, ὑποδηλώνοντας πάντοτε τὴν «ἀπρεπὴ» ζωὴ τῶν πόλεων. Ἐνας λοιπὸν ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποῖους ἐσκίησα νὰ φτιάξω τὴν ταινία ἦταν ἡ ἀναγκαιότητα γιὰ μιὰ ἀπλὴ καθημερινὴ ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος. Δὲν εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτὸ ἦταν ἐκεῖνο πού ἐπρεπε νὰ κάνουμε ἀλλὰ τελικά αὐτὸ κάναμε. Βέβαια ἐδῶ μπαίνει τὸ ἐρώτημα, τί εἶναι ἀπλὸ καὶ συνηθισμένο γιὰ τὸν κάθε ἄνθρωπο. Θέλησα λοιπὸν νὰ παρουσιάσω τὴν ὁμοφυλοφιλία μὲ ἓναν τρόπο καθόλου ἀποτρεπτικὸ ἢ περιεργό ἀλλὰ μέσα ἀπὸ καθημερινές σκηνές καὶ θιώματα. Αὐτὴ ἦταν ἡ βασικὴ μου ἀρχή. Τώρα πιά ἀφοῦ ἐφτιαξα τὴν ταινία, διαβάσα τις κριτικές, συζητήσα μὲ τὸ κοινὸ καὶ ἀφοῦ εἶδα τις ταινίες πού κατασκευάστηκαν μετὰ τὴ δική μου, καταλήγω στὸ συμπέρασμα ὅτι σὲ μιὰ μελλοντικὴ περίσταση δὲν θὰ ἔκανα ἀκριθῶς τοὺς ἴδιους συλλογισμούς. Πολλοὶ βρῆκαν τὴν ταινία πολὺ ἀπλοικὴ.

Ποιὰ θὰ ἦταν μιὰ πιθανὴ μελλοντικὴ σου θέση;

Φαντάζομαι ὅτι θὰ ἀντιμετώπιζα μερικὰ σημεῖα πῶ ἀποφασιστικὰ ἴσως πῶ ἐπιθετικὰ. Δὲν ἔξρω τι εἶδος ὑποδοχῆ εἶχε ἡ ταινία στὴν Ἑλλάδα.

Ὅπωςδήποτε θεματολογικὰ ἡ ταινία



Ὁ Κέν Ρόμπερτσον μὲ τὴν Ρέιτσελ Νικόλας Τζάιμς, στὸ γύρισμα τῆς ταινίας τῶν Ρόν Πέκ καὶ Πῶλ Χάλαμ *Γεράκια τῆς νύχτας*

τὸ μικρὸ ΔΕΝΤΡΟ

VITTORIO
SERENI



παρουσίασε αρκετό ενδιαφέρον και πιστεύω ότι η ιδιαίτερη προσέγγιση του θέματος λειτούργησε θετικά.

Κάτι που βλέπω ότι ήδη αντιμετωπίζεται από τους συγγραφείς πιστεύω ότι θα έπρεπε να αντιμετωπιστεί και από τους σκηνοθέτες. Μιά ιστορική δηλαδή μελέτη και κάλυψη του φαινομένου της ομοφυλοφιλίας. Νομίζω ότι οι σκηνοθέτες θα μπορούσαν να συμμετάσχουν στην έρευνα σ' τ'όλο το χώρο. Γιατί τελικά η ομοφυλοφιλία δεν αρχίζει μόνο στα 1930 αλλά έχει βαθύτερες ρίζες. Πιστεύω ότι οποιαδήποτε ιστορική ταινία πρέπει να καλύπτει όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής στη δεδομένη ιστορική περίοδο. Η δυσκολία όμως που υπήρξε πάντοτε είναι η διαθεσιμότητα του πληροφοριακού υλικού γύρω από τόν κάθε τομέα, όπως για παράδειγμα όρισμένα έργα τέχνης που συχνά παρέχουν χρήσιμα στοιχεία γιά έρευνα. Πολλά από αυτά τ'ά έργα, άγγεια, αγάλματα κλπ. παρουσιάζονται στο βιβλίο του αμερικανού μελετητή K. J. Dover *Η ομοφυλοφιλία στην Ελλάδα*.

Ποιά ήταν η αντιμετώπιση της ταινίας στις άλλες χώρες που προβλήθηκε και τι είδους ήταν τ'ό κοινό που παρακολούθησε την ταινία;

Όσο αφορά τ'ό κοινό απ' ό,τι μπόρεσα να διαπιστώσω μέσα στις 10 εβδομάδες προβολής της ταινίας σέ κεντρική αίθουσα τ'ό Λονδίνου, θά έλεγα ότι, ενώ στην αρχή άπαρτιζόνταν κυρίως από ομοφυλόφιλους στή συνέχεια ή ταινία τράβηξε τήν προσοχή και τ'ό ευρύτερου κοινού. Σέ γενικές γραμμές από τις έντυπώσεις που άκουσα από άλλες χώρες οι άπόψεις τ'ό κοινού ήταν διχασμένες μετά τ'ό τέλος της ταινίας. Πολλοί τήν βρήκαν βαρετή γιατί περιμεναν να δούν μια από τις παραδοσιακές σεξουαλικές σκηνές με οφυλόφιλους. Προσπαθήσαμε βέβαια να άποφύγουμε ό,τιδήποτε είχε σχέση με αυτή τήν παραδοσιακή αντιμετώπιση.

Πιστεύω ότι ό δάσκαλος και πρωταγωνιστής της ταινίας ήταν ένας αρκετά ιδιόμορφος χαρακτήρας. Ποιά ήταν τ'ά βασικά κριτήρια έπιλογής γι' αυτό τ'ό ρόλο;

Τ'ό βασικό κριτήριο ήταν ότι αυτός ό άνθρωπος έπρεπε να είναι άπλός, να φέρεται άπλα. Να μην είναι ό κατασκευασμένος κλασικός τύπος τ'ό ομοφυλόφιλου που εκδηλώνεται υπερβολικά. Νομίζω ότι τελικά ένας τέτοιος χαρακτήρας άνταποκρίνεται στήν πραγματικότητα πολύ περισσότερο από τ'ους έξαλλους έκείνους που συνήθισαμε να βλέπουμε στις ταινίες μέχρι τώρα. Έπρεπε ακόμα να ήταν κάποιος με κάποια στοιχεία όμορφιάς χωρίς να είναι ό τύπος τ'ό Ρόμπερτ Ρέντφορντ και ακόμα κάποιος που είχε κάποια πείρα στή διδασκαλία. Ένα βέβαια ακόμη βασικό κριτήριο ήταν τ'ό άτομο αυτό να είναι διατεθειμένο να εργαστεί μέσα στα δικά μας πλαίσια.

Αναφέρατε ότι έπιχειρήσατε κάποια άπομυθοποίηση της μέχρι σήμερα παραδοσιακής αντιμετώπισης της ομοφυλοφιλίας από τόν κινηματογράφο;

Ναι, έπιχειρήσαμε να άποφύγουμε τ'ά ήδη υπάρχοντα κλισέ, αλλά όταν κανείς έχει ένα

τέτοιο στόχο πρέπει τελικά να ικανοποιήσει μια σειρά άπόψεις που διχάζονται. Στήν πορεία της ταινίας διαπιστώσαμε ότι αυτό είναι άδύνατο. Ό μόνος δυνατός τρόπος γιά τήν έπίτευξη μιας πολυδιάστατης αντιμετώπισης είναι τ'ό να δημιουργηθούν πολλές διαφορετικές ταινίες από διαφορετικούς ανθρώπους γύρω από τ'ό ίδιο θέμα. Τ'ό ίδιο βέβαια θά έπρεπε να γίνει στο θέατρο και τήν τηλεόραση.

Μέ τι είδους δουλειά έχετε άσχοληθεί στο παρελθόν;

Βασικά με τ'ό ντοκυμανταίρ και είμαι μέλος της ομάδας που έχει ιδρύσει τ'ό κινηματογραφικό εργαστήριο «Τέσσερις γωνιές τ'όου σινεμά» τ'ό όποιο κάνει παραγωγές ταινιών και δίνει τή δυνατότητα στ'ους ανθρώπους της γειτονιάς να πειραματιστούν με τ'ό γύρισμα και τήν έπεξεργασία μιας ταινίας.

Τι προγραμματίζεις γιά τ'ό μέλλον;

Πρόκειται να φτιάξω μια ταινία γύρω από τή δουλειά τ'όυ Αμερικανού ζωγράφου Edward Hopper. Μ' ενδιαφέρει πολύ ό τρόπος και τ'ά θέματα της δουλειάς τ'όυ *Τά γεράκια της νύχτας* (Night Hawks) είναι ένας από τ'ους πίνακες τ'όυ Hopper που μ' ενδιαφέρει πολύ και είναι αυτός που έδωσε τ'ό όνομά τ'όου στή ταινία μου.

Λουκία ΠΙΚΑΚΗ

BIBΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

S. M. Eisenstein
«Cinematisme»
Peinture et Cinéma
Editions Complexe, 1980

«Όλες οι τέχνες μέσα άπ' τ'ους αιώνες φαίνεται πώς έτειναν πρ'ός τόν κινηματογράφο, έγραφε ό Αϊζενστάιν στόν πρόλογο πού προόριζε γιά τόν ίδιο τόμο στα ρωσικά. *Αντίστροφα ό κινηματογράφος βοηθάει στήν κατανόηση τών μεθόδων τ'ους*». Βασική θεωρητική έπίδωξη τ'όυ Αϊζενστάιν ήταν να άποδείξει αυτές τις προτάσεις. Αυτό έπιβεβαιώνουν τ'ά κείμενα πού περιλαμβάνει ό τόμος τούτος, πού μετάφρασε άπ' τ'ά ρωσικά ή Anne Zouboff και παρουσιάζονται με εισαγωγή, σημειώσεις και σχόλια τ'όυ Φρανσουά Άλμπερά — γνωστ'ό μελετητή τ'όυ θεωρητικ'όυ έργου τ'όυ Αϊζενστάιν. Με τόν όρο «cinematisme» ό ιδιοφυής σοβιετικός σκηνοθέτης και θεωρητικός έννοούσε τήν ίδια τήν αρχή της κίνησης μέσα στήν κινηματογραφική εικόνα. Όχι τήν άναπαράσταση της, ούτε τήν άναπαραγωγή της, αλλά τή δυναμική

της, τη διαλεκτική διαδικασία της παραγωγής και της ανάπτυξης της μέσα στην κινηματογραφική εικόνα. «Αντίθετα με την «εικονοποιητική γλώσσα», ή «κινηματική (cinématique) γλώσσα» δεν αρκείται στη μετάδοση της έννοιας αλλά αποτελεί ένα μέσο γιά την κατασκευή της έννοιας. Έτσι έξηγει τον όρο «cinématisme» ο Φρανσουά Άλμπερά στην εισαγωγή του (σελ. 8-9), βασισμένος στα κείμενα του Αϊζενστάιν.

Ο Αϊζενστάιν από κείμενα του βιβλίου του ασχολείται βασικά με το πρόβλημα της εφαρμογής των κανόνων δομικής ανάλυσης του κινηματογράφου στη ζωγραφική. Βρίσκει ενδιαφέρον, όπως γράφει (σελ. 17), τό ότι ή ζωγραφική φτάνει με διαφορετικό τρόπο στο ίδιο αποτέλεσμα με τον κινηματογράφο παρουσιάζοντας μία πραγματική κατάσταση (π.χ. ένα αρχιτεκτονικό σύνολο). Στόν κινηματογράφο φτάνει κανένας στό αποτέλεσμα αυτό με τη συγκέντρωση και τή διαδοχή των εικόνων μέσω του μοντάζ. Στή ζωγραφική με τήν παράθεση των στοιχείων του συνόλου, του ενός δίπλα στό άλλο, κι όχι με τήν σύνδεση τους κατά συνέχεια. Μελετώντας ειδικότερα τούς πίνακες του Γκρέκο πού εικονίζουν τό Τολέδο κάνει σαφέστατη τήν θέση του αυτή. Τό σχέδιο, τό χρώμα, τό φώς έξετάζονται στό έργο του άπ' τήν άποψη τής σχέσης τους με τόν κινηματογράφο. Η αναλογία αυτή δεν άποδειχεται συχνά. Μένει όμως στόν άναγνώστη ή έπιμονή σ' αυτήν τήν έρευνα, οι σκέψεις του Αϊζενστάιν, οι επί μέρους παρατηρήσεις του, πού έχουν εξαιρετική πρωτοτυπία κι ενδιαφέρον.

Όπως όλα τά κείμενα του Αϊζενστάιν, έτσι και τούτα, ξεχειλίζουν (κυριολεκτικά) άπό σοφία, κι όχι άπλή πολυμάθεια. Τά σχέδια κι οι εικόνες εύχεραίνουν τήν άνάγνωση. Ένώ οι σημειώσεις και τά σχόλια του Φρανσουά Άλμπερά διευκρινίζουν ή πληροφορούν τόν άναγνώστη γιά πολλά στάδια αυτής τής κοπιαστικής διαδικασίας. «Ο Γκρέκο κι ο κινηματογράφος», «Προμηθεός», «Μερικές λέξεις γιά τήν πλαστική κι όπτικοακουστική σύνθεση», «Ο δίχασμός του Μοναδικού», «Ροντέν και Ρίλεκ», «Ερμόλοβα», «Μονό-Ζυγό» είναι οι τίτλοι των έπιμέρους δοκιμίων, πού περιλαμβάνονται στό βιβλίο.

Τό σημείωμα αυτά δεν σκοπεύει νά τά παρουσιάσει, πολύ περισσότερο νά τά κρίνει άναλυτικά. Θά ήταν πολύ βαρύ τό έργο. Άπλά θέλει νά παρακινήσει και νά συστήσει στόν άναγνώστη νά πάρει στό χέρια του μόνος τό βιβλίο και νά τό «άπολαύσει».

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Ένα βιβλίο πολύ κινηματογραφικό

Θανάση Σκρούμπελου

«Τά φίδια - τό δειπνο - στόν Κολωνό»

Έκδ. Άνδρομέδα, Άθήνα 1981

Η έκδοση τής καινούργιας συλλογής διηγημάτων του Θανάσου Σκρούμπελου, περιλαμβάνει και τήν

όλιγοσέλιδη ένότητα «Στόν Κολωνό», ή όποία είχε κυκλοφορήσει πριν δυό χρόνια περίπου και έξαντλήθηκε μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα.

Ο Θ.Σ. (καμιά σχέση με τόν συνώνυμο τηλεσκηνοθέτη), είναι γνωστός στην κινηματογραφική πίσσα από τόν Νέο Παρθενώνα τής ομάδας των τεσσάρων τό 1975 και από μερικές ταινίες γιά τό Παρασκήνιο τής Σινετίκ.

Η δράση τοποθετείται στό κυκλικό παρόν της συνοικίας πού έξησέ και μεγάλωσε ο συγγραφέας, στόν Κολωνό. Τά διηγήματα του βιβλίου (τά όποια άποτελούν περισσότερο κεφάλαια-κομμάτια ή αυτόνομες κινηματογραφικές σεκάνς μιάς μεγαλύτερης ένότητας πού είναι τό ίδιο τό βιβλίο — και λιγότερα «διηγήματα») συνθέτουν τήν κερματισμένη πραγματικότητα τής σύγχρονης γειτονιάς, συνθέτουν τό έπος των φιδιών!

«... Τά φίδια ζούν στό πλάγια των δρόμων, έκτοπισμένα, των περασμάτων. Ζούν ζουλατζιδικά, στριμωγμένα. Χτυπάνε και φεύγουν. Πέφτουν αέ λήθαργο, νερκώνονται και περιμένουν τήν άνοιξη, τίς καλές μέρες, τίς εύκολες. Δεν μπορούν νά κάνουν κι άλλως, έτσι λειτουργούν. Στά πλάγια των δρόμων στήθηκαν πολυκατοικίες, συγκροτήματα, κρύψαν τάν ήλιο, πάγωσε ή γειτονιά κι πίσω άπό τίς καπλαμαδένιες πόρτες καταχωνιάστηκαν μιλιούνια. Άφησαν τόν τόπο τους κι ήρθαν, πιάσαν τά περάσματα, μάς έκτόπισαν, τί νά κάνουν...»

Τά φίδια του Κολωνού, οι αυτόχθονες μιάς περιοχής πού άλλαξε μορφή και δομές σε χρόνο-άστραπη, δεν πρόλαβαν τήν άλλαγή, έμειναν στό περιθώριο.

Τό παρελθόν περνάει μέσα άπό τήν άποσταγμένη μνήμη ήμερα, πικρά και συγκρατημένα. Ο άμεσος λόγος του βιβλίου, κοφτός, χωρίς περιττές συναισθηματικές φορτίσεις και σκληρός όπου χρειάζεται, είναι λόγος ύγρος και βιωμένος. Τά φίδια τά έξησε ο συγγραφέας πριν τά μετατρέψει σε φιλολογία.

Ο Κολωνός του Θ.Σ. πηγαίνει πολύ πιό μακριά άπ' αυτό πού δηλώνει. Ο Κολωνός συγκεντρώνει όλες τίς άπρόσωπες όνομασίες τίς δηλωτικές έδαφικών περιοχών τής πρωτεύουσας σήμερα: συνοικίες πού κάποτε ύπήρξαν λαϊκές γειτονίες: Πολύγωνο, Γκύζη, Αιγάλεω, Περιστέρι, Κοκκινιά...

Με τόν Σκρούμπελο, οι έκδόσεις ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ πού μάς είναι γνωστές γιά τή σημαντική τους προσφορά στό πολιτικό βιβλίο κυρίως, εγκαινιάζουν με έπιτυχία τήν λογοτεχνική τους σειρά.

Α.Ε.

Ο συνεργάτης μας Άνδρέας Βελισσαρόπουλος μάς πληροφορεί ότι οι οργανωτές του Φεστιβάλ Σουπερ Β Θεο/νικής δεν του έχουν επιστρέψει ακόμα τήν κόπια τής ταινίας του με τίτλο Όπερα.

Ο Α.Β. παρακαλεί θερμά τούς διοργανωτές του Φεστιβάλ νά έρθουν σε έπαση με τήν Συνταχτική έπιτροπή του Συγχρονου ή με τόν ίδιο. Α. Βελισσαρόπουλος, Ιουλιανού 15, Άθήνα 147, τηλ. 823 04 19.

Εκδηλώσεις

Το Καινούριο και το Παλιό (Βενετία 1981)

του Μπάμπη Κολώνια



Αναπάντεχα, εκτός προγράμματος, την προτελευταία μέρα του φεστιβάλ, λίγο μετά τα μεσάνυχτα, άκουστηκε στη μεγάλη αίθουσα του Παλάτιο ντέλ Τσίνεμα η κραυγή: «Ο Γκλάουμπερ Ρόσα σκύβει πάνω από το φέρετρο του Ντι Καβαλκάντι. Ένα - δύο - τρία... κάτ. Το πρόσωπο, πιάστε το πρόσωπο» — ενώ η κάμερα έτρεχε σπασμωδικά πάνω σε σωρούς από κόκκινα τριαντάφυλλα ανάμεσα στα όποια ξεπρόβαλε στιγμιαία μόνο η κίτρινη νεκρή σάρκα. Η φωνή συνέχισε, παραληρηματικά, ρυθμική, ύπνωτική, μαγευτική (με την κυριολεκτική σημασία της λέξης) όχι να συνοδεύει, να συμπληρώνει, να εξηγεί ή οτιδήποτε παρόμοιο, τις εικόνες, αλλά μάλλον θά έλεγα να τις γεννάει, να τις δημιουργεί, εκείνη τη στιγμή, με την μαγική της δύναμη. Εικόνες φευγαλέες, θγαλμένες λές από τὰ σκοτάδια της μνήμης ή του θανάτου (άν έχει νόημα τὸ διαζευκτικό ανάμεσα σ' αυτές τις λέξεις) για να αντιπαλέψουν, να ἀρνηθοῦν, να ἀναιρέσουν τὴν λογικὰ ἀδιαιποδῆτητα τῆς πραγματικότητας τοῦ βιολογικοῦ θανάτου. Λίγους μόνο μήνες μετὰ τὸν θάνατο τοῦ ἴδιου τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, αὐτὴ ἡ τελευταία εικοσάλεπτη ταινία τοῦ (Ντι Καβαλκάντι, Βραζιλία, 1980) δὲν μᾶς ἐρχεται μόνο σὰν αὐτὸ πού ἦταν ἰσως γιὰ τὸν σκηνοθέτη ὅταν τὴν ἔκανε (ἀρνηστὴ τῆς πραγματικότητας τοῦ θανάτου ἔνός ἀγαπημένου συμπατριώτη τοῦ ζωγράφου) οὔτε μόνο σὰν μιὰ συνταρακτικὴ φωνὴ ἀπὸ τὸν τάφο ἔνός δικού μας ἀγαπημένου φίλου, ἀλλὰ μιὰ διαδικασία ἐπιβεβαίωσης τῆς ζωῆς — καὶ τοῦ κινηματογράφου.

Ἄς μοῦ συγχωρεῖσι ὁ ἀναγνώστης τὸν ἀφηρημένο, καθόλου διαφανιστικό χαρακτήρα τῆς παραπάνω ἐισαγωγῆς σὲ ἕνα ἀρθρο ὅπου υποτίθεται ὅτι πρέ-

πει νὰ μεταφέρω πληροφορίες γιὰ ἕνα πλῆθος ἀπὸ ταινίες, πὺ παίχθηκαν στὸ φετινὸ φεστιβάλ τῆς Βενετίας. Ἡ εἰσβολὴ ὅμως αὐτῆς τῆς βίαιης, σκληρῆς, παθιασμένης, ταινιούλας τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, λειτούργησε καταλυτικὰ μέσα μου, θυμίζοντάς μου ὅτι κινηματογράφος εἶναι κάτι ἄλλο ἀπὸ τὸν λίγο - πολὺ καθησυχαστικὸ ἐναρμονισμό εἰκόνων καὶ ἤχων, πὺ ἐβλεπα καὶ ἀκουγα ἐπὶ ἕνα δεκαήμερο, περνώντας ἀπὸ τὴ μιὰ αἴθουσα στὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴ μιὰ ταινία στὴν ἄλλη.

Παραλλαγὲς στὸ ἴδιο θέμα; Ὅχι, θὰ ἦταν ἀδίκο νὰ ἰσοπέδωνα τὰ πάντα καὶ τοὺς πάντες με ἕναν τέτοιο ἀφορισμὸ — ὅσο καὶ ἂν ὁ Γκλάουμπερ Ρόσα με σπρώχνει σὲ κάτι τέτοιο. Ἀλλὰ ὀφείλω τουλάχιστον νὰ ὁμολογήσω πρῶτα ὅτι ἡ ὑπέρβαση κάποιων ὁρίων εἶναι (εὐτυχῶς) δυνατὴ, γιὰ νὰ μπορέσω μετὰ νὰ γυρίσω στὰ πιὸ νορμάλ πλαίσια κινηματογραφικῆς πρακτικῆς καὶ νὰ πῶ γιὰτι προτιμῶ τὴν Ἐλκε Σάντερ ἀπὸ τὴν Μαργκαρέτε φὸν Τρότα, γιὰτι με ἐνδιαφέρει περισσότερο ὁ Σάουρα καὶ ὁ Γιάντσο ἀπὸ τὸν Φερέρι, ἢ ὁ Ἐντουαρντς ἀπὸ τὸν Λιούμπετ.

Οἱ βραβευμένοι

Ἡ ταινία τῆς Μαργκαρέτε φὸν Τρότα *Die Bleierne Zeit* (Τὰ μολυβένια χρόνια, Γερμανία) τράβηξε τὸ ἐνδιαφέρον λόγῳ θέματος καὶ ἔγινε σεαστὴ σὰν μιὰ ἀξιοπρεπὴ ἐπαγγελματικὴ δουλειὰ. Μένει ἀνοικτὴ σὲ ἀμφισβητήσεις ἢ καὶ ἐπιθέσεις ἀπὸ κινηματογραφοφίλους, πὺ δὲν θὰ βροῦν κανένα ἐνδιαφέρον στὴν ἐφαρμογὴ μιᾶς κοινότητας κινηματογραφικῆς γραφῆς πᾶνω σὲ ἕνα καινούριο «τολμηρὸ» θέμα, ὅπως αὐτὸ τῆς παράνομης πολιτικῆς δραστηριότητας.

Τὸ ἴδιο θὰ συμβεῖ καὶ με τοὺς πολιτικοποιημένους θεατῆς, πὺ θὰ δυσανασχετίσουν με τὸν διφορούμενο τρόπο πὺ ἐγγράφονται οἱ τρομοκράτες στὴν ταινία καὶ θὰ διαβλέψουν ἰσως πονηρῆς προθέσεις πίσω ἀπὸ τὴ δήλωσή τῆς φὸν Τρότα: ὅτι ἠθέλε νὰ δώσει τὴν εἰκόνα τοὺς ἐλλειπτικά, γιὰτι δὲν ἦταν ἐκεῖ τὸ θέμα τῆς.

(Βέβαια τὸ θέμα τῆς δὲν ἦταν ἡ ἴδια ἡ τρομοκρατικὴ δραστηριότητα τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο ἀδελφές ἡρωίδες τῆς ταινίας, ἀλλὰ ἡ σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ τὴν ἄλλη ἀδελφῆ, πὺ πολιτικὰ εἶναι ἐπίσης δραστηριοποιημένη σὲ νόμιμα πλαίσια. Ὅμως οἱ εἰκόνες — ἔστω καὶ ἐλλειπτικῆς — εἶναι ἐκεῖ, καὶ ἔχουν τὸ φορτίο τους. Καὶ ὅπως νὰ τὸ κάνουμε, ὅταν ἀκροβατεῖς σὲ τέτοια λεπτὰ ὅρια δὲν μπορεῖς πάντα νὰ πετυχαίνεις τὴν ἀποδοχὴ καὶ τῶν ἐπίσημων θεσμῶν, ὅπως εἶναι αὐτὸς ἕνὸς φεστιβάλ, καὶ τοῦ ὑποφιασμένου κοινού).

Ὁ Λέον Χίρτμαν, πὺ εἶχαμε χρῶνι νὰ δοῦμε ταινία τοῦ, ἀσχολεῖται κι αὐτὸς με πολιτικὰ προβλήματα στὴν ταινία τοῦ *Eles nao usam black - tie* (Δὲν φοροῦσαν σμόκιν, Βραζιλία). Ἡ σύγκρουση ἑνὸς γέρου συνδικαλιστῆ ἐργάτη πὺ πιστεῖ ἀκλόνητα στὸ ὄραμα μιᾶς αὐριανῆς σοσιαλιστικῆς κοινωνίας, με τὸν νεαρὸ γιὸ τοῦ πὺ θέλει νὰ ζήσει καλύτερα τὴ ζωὴ τοῦ καὶ φτάνει στὸ σημεῖο νὰ προῶσει τὴν τάξη τοῦ καὶ νὰ γίνε ὄργανο τῶν ἀφεντικῶν στὸ ἐργοστάσιο πὺ δουλεύει μαζί με τὸν πατέρα τοῦ, κορυφώνεται στὴ διάρκεια μιᾶς ἀπεργίας καὶ σφραγίζεται ἀπὸ τὶς ἐπιπτώσεις μέσα στὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον τῶν ἡρώων. Πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ στυλιζαρισμένη γραφὴ πὺ εἶχαμε θαυμάσει στὴν ταινία τοῦ *Saô Bernardo* (ὅταν πρωτογνωρίσαμε τὸν Χίρτμαν στὶς ἀρχῆς τῆς δεκαε-

τίας), ο Βραζιλιάνος σκηνοθέτης εφαρμόζει εδώ ένα ρεαλισμό, που μπορεί να μην είναι της μόδας, αλλά δεν μάς φάνηκε ύποπτη. Μοιάζει με συνειδητή επιλογή για να αναπτύξει άποτελεσματικά το θέμα του, αποφεύγοντας κάθε στιγμή τις παγίδες ενός άγοραίου διδακτισμού. Και αν όχι τίποτα άλλο, υπάρχουν σ' αυτή την ταινία κάποια καθραρίσματα, μία αίσθηση των ρυθμών και άλλα «λεπτομερειακά» στοιχεία που φανερώνουν ότι ο σκηνοθέτης δεν έχει χάσει την προσωπικότητά του και δεν έχει ξεχάσει τα διδάγματα του Cinema Novo.

Ο Γιουγκοσλάβος Έμιρ Κουστουρίτσα από το Σεράγιεβο χαιρετίστηκε σάν η αποκάλυψη του φετινού φεστιβάλ Βενετίας (κάθε φεστιβάλ που σέβεται τον εαυτό του οφείλει να ανακαλύψει και έναν καινούριο δημιουργό). Η ταινία του *Θυμάσαι την Ντόλυ Μπέλ*; παίχτηκε ήδη και στην Ελλάδα (στο φεστιβάλ Βαλκανικού Κινηματογράφου) αλλά εγώ έχω μείνει με τις ήμιτελές εντυπώσεις από τη δημοσιογραφική αυτόματη μετάφραση από ακουστικά (που έπρεπε να υποστούμε όσοι δεν ξέραμε Ιταλικά για να διαβάζουμε τους υπότιτλους), με απομάκρυνε συνέχεια από την ταινία και με ανάγκασε να φύγω πριν από το τέλος της προβολής. Έτσι, το μόνο που μπορώ να πω, είναι ότι θά ήθελα να την ξαναδώ ολόκληρη, και ότι δεν πιστεύω πώς ο Κουστουρίτσα είναι ένας καινούριος Μακαβέγιεφ, όπως είπε ο Μαρσέλ Μαρτέν. (Στην *Ντόλυ Μπέλ* δεν διέκρινα μόνο μία δεξιότητα αλλά και μία ειλικρίνεια, ενώ στον Μακαβέγιεφ δεν μπόρεσα να αναγνωρίσω ποτέ κανενός είδους γνησιότητα).

Οι ανατολικοί και ο Γιάντσο

Η άλλη Γιουγκοσλαβική επίσημη συμμετοχή, το *Pad Italije* (Η πτώση της Ιταλίας) του Λόρνταν Ζαφράνοβιτς ήταν ένα περιβόλι όπου συναντούσες κάθε είδους λουλούδια — και άγκάθια — από τον διεθνή κινηματογραφικό μπαζέ (μέχρι που δρόθηκε δημοσιογράφος να ρωτήσει τον Ζαφράνοβιτς στην πρὸς κόνφερανς, αν συνεργάστηκε με τον οπερατέρ του όπως ο Άγγελόπουλος με τον Αρβανίτη στον *Μεγαλέξαντρο*, γιατί λέει βρήκε αναλογίες ανάμεσα στις δυο αυτές ταινίες). Θέμα της ταινίας η ιστορία ενός άτεγκτου κομμουνιστή, που γίνεται... λιγότερο άτεγκτος και λιγότερο άποτελεσματικός αγωνιστής, όταν ερωτεύεται την κόρη ενός δασίλογου μεγαλοκτηματία και όλα αυτά τη στιγμή που τελειώνει ο πόλεμος, η Γιουγκοσλαβία απελευθερώνεται και αρχίζει την σοσιαλιστική



Eles não usam black - tie (Δέν φορούσαν σμόκιν) του Λέον Χίρτσμαν



Η καρδιά του τυράννου, του Μικλός Γιάντσο

πορεία της με κάποιους τελευταίους εσωτερικούς κραδασμούς. Ένα τυπικό δείγμα αυτού που θα ονομάζαμε «μοντερνιστικός ακαδημαϊσμός».

Ο μοντερνισμός με τον ακαδημαϊσμό συναντιούνται από άλλους δρόμους, και στην οσβιετική ταινία του Ίγκορ Ταλάνκιν *Zvez doran* (Βροχή από αστέρια), όπου η θεματολογία της δεκαετίας του πενήντα (ο κακός πόλεμος που δεν αφήνει να ανθίσει ο ευγενικός έρωτας δυο ωραίων νέων) ελα-

νέχεται με σύγχρονη αισθητική. Αλλά η θαυμαστή δουλειά του οπερατέρ δεν αρκεί για να σώσει μια ταινία που δεν διαθέτει τίποτα άλλο.

Ένας άλλος δευτεράνος ανατολικός σκηνοθέτης, ο Τσεχοσλοβάκος Γιόρι Μεντοελ, ξεκινάει καλά τα *Petalia* του, με καλής ποιότητας χιούμορ, που ελπίζεται να οδηγήσει σε μια τουλάχιστο καλού γούστου χαριτωμένη ρετρό κωμωδία, αλλά εξαντλείται — εξαντλώντας 15

καί τήν ύπομονη του θεατή — από τήν ισχυρότητα του θέματος.

Τί μένει από τις ανατολικές συμμετοχές; Η ταινία του Μίκλος Γιάντσο *Η καρδιά του τυράννου*, σύγγραφο - ιταλική παραγωγή, που ήταν ίσως η καλύτερη ταινία του έπισημου προγράμματος.

Προσωπικά δέν ήμουνα ποτέ φανατικός θαυμαστής του Γιάντσο. Οι περιβόητες χορογραφίες του δέν με συγκινούσαν ποτέ ιδιαίτερα, ούτε καν στον *Κόκκινο ψαλμό*. 'Απ' όλο τό ως τώρα έργο του κρατάω δυό - τρεις ταινίες, όπως τό *Ah, ça ira* και - κυρίως - τήν *Ηλέκτρα*, ενώ μισώ απόλυτα ταινίες όπως *Η τεχνική και η ιεροτελεστία*, *Ίδιωτικά βίτσια*, *δημόσιες αρετές και Ούγγρική ραφωδία*.

Η καρδιά του τυράννου βρίσκεται σ' αυτό που είναι, γιά μένα ή καλή, ή γόνιμη κατεύθυνση του Γιάντσο. Όπου τό στυλιζαρισμα των προσώπων και οι χορογραφημένες σύνθετες κινήσεις των συνόλων και τής μηχανής, δέν είναι μία αυθαίρετη έπιλογή, ένα σκέτο στυλ ή μία άσκηση ύφους (που δέν καταλαβαίνω γιατί θά έπρεπε να έπαναλαμβάνεται τόσες φορές). Έδώ ή θεατρικότητα είναι ή ίδια τή βάση τής ταινίας (όπως ήταν ή τελετουργία στην *Ηλέκτρα*). Ένας Ούγγρος πρίγκιπας έπιστρέφει στην πατρίδα του μετά τόν θάνατο του πατέρα του, συνοδευόμενος από μία ομάδα Ίταλών θεατρίνων. Και ενώ οι θεατρίνοι προσπαθούν να έτοιμάσουν μία παράσταση με βάση τόν Βοκάκιο (*Ο Βοκάκιος στην Ούγγαρια* είναι και ό υπότιτλος τής ταινίας), ό πρίγκιπας μνειται στις ίντριγκες του βασίλικου περιβάλλοντος (ίντριγκες που αντίγράφουν άπροσημάτιστα τήν βασική πλοκή του σαιξπηρικού *Άμλετ*, πράγμα που ύπογραμμίζεται και από τή διαγραφή του βασικού ρόλου του πρίγκιπα, που ήθελμένα παραπέμπει συνέχεια στον Δανό πρόγονό του). Με φόντο τό αληθινό μασκάρεμα των πραγματικών ήθοποιών εξελίσσεται ένα άλλο «Θέατρο», όπου γίνεται ένα συνεχές ξεμασκάρεμα, όπου ή άρχική ταύτιση του κάθε προσώπου με τό ρόλο που παίξει άποδεικνύεται ψεύτικη, ό ρόλος άποχωρίζεται από τό πρόσωπο, τό παιχνίδι τής έξουσίας αυτονομείται, τό «σενάριο» αυτού του δράματος άποδεικνύεται να προϋπάρχει τής συγκεκριμένης έφαρμογής του. Οι πολλαπλές άδειαότητες που συσσωρεύει εδώ ό Γιάντσο, χάρη στην συνέπεια των κωδικών που έφαρμόζει, οδηγούν τελικά σε μία νοηματική διαύγεια, και όχι σε σύγχυση, όπως θά μπορούσε να φανταστεί κανένας από τήν έλλειπή περιγραφή που προσπαθώ να κάνω εδώ.

Και κάτι πολύ καθοριστικό: *Η καρδιά του τυράννου* είναι ολόκληρη γυρισμένη σε κλειστό χώρο. Τό κάδρο άπομονώνει διαδοχικά μικρά ή μεγαλύτερα σύνολα προσώπων σε συνθέσεις ρευστά στυλιζαρισμένες (όπως ξερούμε από τόν παλιότερο Γιάντσο) σε συνδιασμό με μεταβαλλόμενα νεκρά, δηλωμένα σαν τέτοια. Μοναδική διαφυγή από αυτόν τόν κλειστό, άφηρημένο θεατρικό χώρο, ή έξοδος των θεατρίνων στο φινάλε, έξοδος που δέν είναι και τόσο ανακουφιστική: Μετά από μία σειρά μη ρεαλιστικών θανάτων, που έχουμε παρακολουθήσει ως τώρα, σ' αυτό τό τελευταίο πλάνο θά άκουστεί ένας πραγματικός πυροβολισμός.

Μάσκες και ρόλοι

Η προτιμήσή μου γιά τήν ταινία του Γιάντσο μπορεί να έχει και ένα ύποκειμενικό στοιχείο. Γιατί και γενικότερα, οι ταινίες που με ένδιεφεραν περισσότερο και γράφτηκαν πιό έντονα στη μνήμη μου, είχαν να κάνουν με κάποιες μορφής θεατρικότητα. Από τό ντοκυμανταίε των Ζάν Ρους - Ζερμαίν Ντιτερλέν, *Ambara Dama* που καταγράφει τήν τριήμερη «γιορτή των μασκών» με τήν όποια μία άφρικανική φυλή διώχνει κάθε πέντε χρόνια τις «κακές ψυχές» και κυρύνει τό τέλος του πένθους γιά όσους έχασαν κάποιο δικό τους πρόσωπο μέσα σ' αυτή τήν περίοδο (μία δουλειά που, περιττό να τό πούμε, άφου έρχεται από τόν Ζάν

Ρους, δέν μένει στο έπίπεδο τής «γραφικότητας» ή τής ψυχής έθνολογικής μελέτης) ως τόν *Ματωμένο γάμο* του Κάρολος Σάουρα, που δέν είναι μία άπλή παρουσίαση τής χορογραφικής δουλειάς του Άντόνιο Γκάντες πάνω στο γνωστό έργο του Λόρκα (όπως μάς έκαναν να πιστέψουμε κάποιες ανταποκρίσεις από τις Κάνες).

Ο Σάουρα, παρακολουθώντας τους χορευτές του μπαλέτου από τή στιγμή που μπαίνουν στο καμαρίνι και άρχίζουν να μακιγιαρώνται και να ντύνονται, σε μία σειρά από πρόβες (ενώ παράλληλα προωθείται ό «μύθος» του λιμπρέτου), δραματικοποιεί τή διαδικασία προσέγγισης έρμηνευτή - ρόλου. Οι ήρωες του Λόρκα, από άυλες ιδέες, γίνονται σκιές, άπαιτητικά φαντάσματα, και τελικά σαρκώνονται μέσα στα σώματα των χορευτών, που είναι με τή σειρά τους άθλητοι ήρωες αυτής τής θαυμαστής ταινίας.

Με μεγάλες προσδοκίες πήγα να δώ τήν *Φρανσίσκα* του Μανουέλ ντέ Όλιβείρα (Πορτογαλλία, 1981), αλλά έφυγα πριν από τό τέλος τής προβολής. Μία ιστορία έρωτα και πάθους ανάμεσα σε καλλιεργημένους εύγενεις του περασμένου αιώνα, δοσμένη στυλιζαρισμένα, έχει πολλές δυνατότητες να μέγοητεύσει. Άποφεύγοντας τήν αναπαριστατικότητα, τόν ψευδισθητικό ρεαλισμό μιάς άφήγησης άμερικάνικου τύπου, μπορεί να άποκατασταθεί μία σχέση μ' αυτά τά φαντάσματα του παρελθόντος, μία έπικοινωνία, ένας διάλο-

Der Subjektive Faktor (Ο ύποκειμενικός παράγων), τής Έλκε Σάντερ



γος. Οι βασικές επιλογές του Όλιβέιρα με ικανοποίησαν: μία προτίμηση για στατικά πλάνα, μετωπικό στήσιμο των ηθοποιών ως προς τον θεατή ακόμα και σε διαλογικές σκηνές, θεατρικές εισοδοί στο πλάνο κλπ. Όμως... Τα καθραρισμένα έμοιαζαν τυχαία (έκει πού θα έπρεπε να είναι αυστηρά μελετημένα), οι θέσεις των ηθοποιών μέσα στο κάδρο και κυρίως σε σχέση με το ντεκόρ δεν είχε καμιά δυναμική (όταν δεν υπάκουαν απλά και μόνο στις επιταγές κάποιας ισορροπίας όγκων) και - το χειρότερο - οι ηθοποιοί είχαν ντυθεί τους ρόλους τους με μία αταπαρνηση, πού δεν μου φάνηκε ιδιαίτερα θεμιτή. Αν δεν αναπτύξεις κάποια - οποιαδήποτε - σχέση με το ρόλο, τότε τον φράς σαν άποκριάτικο κοστούμι και, ενώ νομίζεις ότι τον σέβεσαι, τον γελοιοποιείς.

Ο παράγων γυναίκα

Αν είχα μία έκπληξη στο φεστιβάλ Βενετίας, αυτή ήταν σίγουρα η Γερμανίδα Έλκε Σάντερ για την οποία δεν είχα άκουσει τίποτα ως τώρα (αν και μαθαίνω ότι έχει κάνει τουλάχιστον άλλη μία ταινία). Στη Βενετία έφερε το *Der Subjektive Faktor* (Ο υποκειμενικός παράγων), μία ταινία πού αναφέρεται στη ζωή και τις πολιτικές δραστηριότητες έξωκοινοβουλευτικών ομάδων στο Βερολίνο την περίοδο 1966 - 1969, μέσα από τις εμπειρίες μίας γυναίκας και κάτω από σημερινή όπτική. Στόχος της

ταινίας δεν είναι μιά οποιαδήποτε ανάπλαση του παρελθόντος, αλλά η διερεύνηση μίας ιστορικής εμπειρίας και ή άποσαφήνιση της σχέσης πού είχε (ή μάλλον πού δεν είχε κατά την Σάντερ) ή γυναίκα ή χειραφέτηση με τις άμεσα πολιτικές κινήσεις εκείνης της εποχής.

Δύο είναι τα βασικά στοιχεία πού τράβηξαν την προσοχή μου σ' αυτή την ταινία. Το πρώτο είναι ιδεολογικής τάξης. Ο Υποκειμενικός παράγων εντάσσει τον φεμινιστικό προβληματισμό μέσα στα ευρύτερα προβλήματα πολιτικής θεωρίας και πρακτικής της εποχής μας, με έναν τρόπο πού, ακόμα κι αν διαφανεί κανένας με κάποιες θέσεις της Σάντερ δεν μπορεί να μην της αναγνωρίσει ότι συνειφέρει θετικά σ' αυτόν τον προβληματισμό, τουλάχιστο όσο το *Άλατι της γής* του Μπιμπερμαν στη δικιά του εποχή.

Το άλλο στοιχείο, πού εκτίμησα στην ταινία, είναι ο τρόπος πού χειρίζεται τα ντοκουμέντα. Η φιξίον της ταινίας άρθρώνεται σε μεγάλο βαθμό πάνω σε άποσπάσματα από ντοκουμέντα της εποχής. Και ή Σάντερ καταφέρει εδώ ένα διπλό άθλο. Από τη μία να μοντάρει σκηνές πραγματικές και σκηνές σκηνοθετημένες (διαδηλωσή πραγματική, σκηνοθετημένη επίτροφή στο κοινόδιό ή ακόμα πολιτική συγκέντρωση, πραγματική ή ήρωίδα στα παρασκήνια, σκηνοθετημένη) χωρίς να δημιουργούνται χάσματα στην αντίληψη του θεατή. Και από την άλλη, οι πραγματικές εικόνες να χρησιμο-

ποιούνται άπογυμνωμένες από οποιαδήποτε δεδομένη συγκινησιακή ή νοηματική φόρτιση. Και μόνο αυτό το τελευταίο νάχε πετύχει ή Σάντερ, θά κέρδιζε άνεπιφύλακτα τόν θαυμασμό μου. Έπειδή έκανε και πολλά άλλα (και όχι μόνο αυτά πού άνάφερα παραπάνω) ή άποδοχή μου πηγαιίνει όχι μόνο σ' αυτή, σαν σκηνοθετίδα με ικανότητες, αλλά και στην ταινία της σαν γενικό άποτέλεσμα.

Η περίπτωση Φερέρι

Σάν θαυμαστής του Μάρκο Φερέρι από τη μια και του Τσαφλς Μπουκόβσκι από την άλλη, περίμενα με άνοπομονησία να δώ την ταινία πού έκανε ο πρώτος από το διβλίο του δευτερου *Ιστορίες καθημερινής τρέλας* (*Storie di ordinaria follia*)

Ξεκινώντας από ένα κοντινό πλάνο του Μπέν Γκαζάρα (πού χωρίς αυτόν στο ρόλο του Μπουκόβσκι, δεν μπορώ να πιστέψω ότι θά είχε γίνει ή ταινία), ο Φερέρι με έρεθισε θετικά με μιά εισαγωγική σεκάνς σε ένα θέατρο, για να με ξαφνιάσει μετά άρνητικά, τοποθετώντας την ταινία του στο σημερινό ήλιόλουστο Λός Άντζελες, ενώ είχα μείνει από το διβλίο του Μπουκόβσκι με εικόνες από τη νυχτερινή Νέα Υόρκη της δεκαετίας του εξήντα.

Τελικά αναγκάστηκα να παραδεχτώ ότι αυτό πού βλέπω είναι βασικά ένα μόνο διήγημα του διβλίου (το *Πιο όμορφο κορίτσι στην πόλη*), με μερικές τσόντες από κανα - δυό ακόμα διηγήματα, με την Όρνελα Μούτι, πού είναι πραγματικά πολύ όμορφο κορίτσι, με έξυπνα πράγματα, έξυπνα φτιαγμένα (πού τ' χαίρομαι ακόμα και όταν συνειδητοποιώ ότι δεν είναι παρά έξυπνάδες)... με λίγα λόγια μιά λουστραρισμένη ταινία πού θά κόψει πολλά εισιτήρια (και γώ ο ίδιος θέλω να την ξαναδώ, σαν συνεπής καταναλωτής ευγεστων κινηματογραφικών προϊόντων), αλλά είναι αυτό Μπουκόβσκι; Και πολύ περισσότερο, είναι αυτό πού θά περιμέναμε από τον Φερέρι μετά από μιά σκληρή ταινία σαν το *Γειά σου πίθηκε*;

Και πάλι ο Πιστοεόλι

Δέν θά με άτασχολούσε ιδιαίτερα ή ταινία του Σαλβατόρε Πιστοεόλι *Le occasioni di Rosa* (Οι ευκαιρίες τη Ρόζας), αν ή προηγούμενη ταινία του *Immacolata e Concetta* (έλλ. τίτλος *Δύο έρωτευμένες γυναίκες*) δεν είχε δρει ένθερμους υποστηρικτές στην Ελλάδα, ακόμα και μέσα στον Σ.Κ. Τυλικά πιο καλοφτιαγμένη από την *Immacolata*, ή Ρόζα με δοθήθηκε να έδραιωσω την άνηση μου αλενανεί στην κατεύθυνση στην οποία δουλεύει ο Πιστοεόλι.

Ο Μπέν Γκαζάρα και ή Όρνελα Μούτι στις *Ιστορίες καθημερινής τρέλας*, του Μάρκο Φερέρι





Ο Τζων Τραβόλτα με την Νάνσυ Άλεν στο *Blow Out*, του Brian De Palma

Ανάμεσα στις δύο ταινίες υπάρχουν αναλογίες. Και στη *Ρόζα*, όπως και στην *Ιμακολάτα*, υπάρχει ένα νατουραλιστικά δοσμένο περιθωριακό περιβάλλον (συγκεκριμένα, εδώ, τα λαϊκά προάστια της Νάπολης). Και στη *Ρόζα*, όπως και στην *Ιμακολάτα*, υπάρχει μια τριγωνική σχέση, με το ένα σκέλος «αφύσικο» (με τη διαφορά ότι ενώ στην *Ιμακολάτα* το τρίγωνο εκκλίνει με την λεσβιακή σχέση της ηρωίδας, στη *Ρόζα* κλίνει σε μία ομοφυλόφιλη σχέση του ήρωα). Και στη *Ρόζα*, όπως και στην *Ιμακολάτα*, η ισορροπία του τριγώνου κλονίζεται με αφορμή την έγκυμοσύνη της ηρωίδας. Είναι φανερό η έμμονη του Πισιτσέλι σε μία ορισμένη θεματολογία. Είναι εξίσου φανερό όμως ότι οι ήρωές του είναι χαρτινοί, κούκλες που η συμπεριφορά τους δεν ξεφεύγει από ένα προϋπάρχον σχήμα, ανδρικό που κινούνται σαν από σχοινιά για να αποδείξουν ένα θεώρημα, χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να διεκδικήσουν μία άλλη διεξοδό από αυτή που επιθυμεί ο σκηνοθέτης - αφέντης, χωρίς να ζούν την περιπέτειά τους. Μοιραία τα σκιασθέντα αυτά πρόσωπα βρίσκονται αποκολλημένα από το περιβάλλον, το οποίο προβάλλεται έτσι σαν ένα γραφικό φόντο, που θα μπορούσε άνετα να αλλάξει από ταινία σε ταινία για όσο καιρό άντεχει ο Πισιτσέλι να μάς επαναλαμβάνει τα ίδια. Θα ήταν βλάσφημο και μόνο να τολμήσουμε μια σύγκριση με τον τρόπο που είδε και κατέγραψε το λούμ-18 πεν περιβάλλον ο Παζολίνι στον καιρό

του. Αλλά μήπως δεν είναι βλάσφημος ο Πισιτσέλι που τολμάει να εισβάλει σε χώρους που είναι φανερό ότι δεν τους γνωρίζει και να θέλει να μιλάει για ανθρώπους που είναι επίσης φανερό ότι όχι μόνο δεν τους καταλαβαίνει, αλλά και δεν τους αγαπάει; Τελικά οι φαινομενικά μόνο σκανδαλώδεις, αλλά βαθιά ηθικολογικές ταινίες του, εκμεταλλεύονται τον κόσμο του περιθωρίου χωρίς να τον αγγίζουν στην όποια αλήθεια του.

Κάποιες άλλες ταινίες

Αν ο Κρυστόφ Ζανούσι δεν ντρέπεται να υπογράψει την απλοϊκή μέχρι χυδαιότητας και πολιτικά αντιδραστικότητα ταινία *Da un paese lontano* ('Από μία μακρινή χώρα) μετά από ταινίες σαν εκείνο το θαυμάσιο *Καμονφλάζ*, εμείς δεν έχουμε παρά να πούμε ένα φλυτζάνι καφέ στη μνήμη ενός πρόωγου καλού σκηνοθέτη και μετά να τον ξεχάσουμε.

Για να δούμε πιο ψύχραμα τη δουλειά της Γαλλίδας Κατρίν Μπινέ *Les jeux de la comtesse Dolingen De Gratz* (Τα παιχνίδια της κόμισσας Ντόλινγκεν ντέ Γκράτζ), μία ταινία με την όποια η πρωτοεμφανιζόμενη σκηνοθέτης δεν επιχειρεί να λύσει τα προβλήματα ούτε του κόσμου ούτε του κινηματογράφου, αλλά αντιμετωπίζει τα προσωπικά της φαντάσματα, άσπρα πολλές φορές αλλά πάντα παθιασμένα και έντομα. Και ενώ σίγουρα δεν μπόρεσε να οργανώσει το ετερόκλητο υλικό της ταινίας της σε

ένα ισόρροπο σύστημα, όμως έπεισε ότι έχει δυνατότητες και μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα ξανακούσουμε γι' αυτήν.

Ο Πορτογάλος Σεζάρ Μοντείρο, με το *Silvestre* επιχειρεί να αφηγηθεί ένα μεσαιωνικό μύθο (και για την ακρίβεια δύο μύθους που πήρε την πρωτοβουλία να τους ενώσει στην ταινία του) με εικόνες που αναπαράγουν την αισθητική των ζωγραφικών πινάκων της εποχής. Δύσκολο έγχειρημα, άνισο αποτέλεσμα.

Λιγότερο φιλόδοξος ο Ίταλος Άλμπερτο Μπεβιλάκουα, με το *Bosco d'Amore* (Τό δάσος του έρωτα) αφηγείται μία ιστορία από τον Βοκάκιο, με μία τρυφερή διάθεση και με ενδιαφέρουσες λύσεις, ποτέ - ποτέ. Συμπαθητικό αποτέλεσμα.

Οι Ίταλοι, εκτός από τις ταινίες του Μπεβιλάκουα και του Πισιτσέλι, είχαν στο επίσημο πρόγραμμα το τραγελαφικό *La caduta degli angeli ribelli* (Η πτώση των επαναστατημένων αγγέλων) του Μάρκο Τούλιο Τζορντάνα, το ανέκδοτολογικό *Sogni d'oro* (Χρυσά όνειρα) του Μάρκο Μορέτι που αν πιστέψουμε ότι δικαιολογείται να πάρει έστω και μισό Ειδικό Βραβείο (όπως έγινε τελικά) τότε όλοι οι δικοί μας σκηνοθέτες θα πρέπει να εγκαταλείψουν το δύσκολο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και να τρέχουν για χρυσά λιοντάρια στη Βενετία (ευντυχώς όμως το ίδιο το Ίταλικό κοινό γιουχάησε τόσο άγρια τόν Μορέτι τη βραδιά της απονομής, πού φαίνεται ότι πραγματικά το βραβείο δόθηκε όχι σ' αυτόν αλλά στην Gaumont που έχει την διανομή της ταινίας του) και, τέλος, το *Piso Pisello* του Πέτερ ντέλ Μόντε, επίσης ανέκδοτολογικό, αλλά πιο φιλόδοξο, πιο ζουμερό και τελικά πιο ευπρόσδεκτο από το φιλμ του Μορέτι.

Και το Χόλυγουντ;

Το Χόλυγουντ τρέφεται από τις σάρκες του. Αλλά αυτές οι σάρκες φαίνεται να έχουν πολλές θερπικές ουσίες, γιατί η Αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία εμφανίστηκε στη Βενετία άκραιφνота.

Και δεν μιλάμε εδώ για τις δύο επισημες συμμετοχές στο διαγωνιστικό πρόγραμμα, που ήταν από τη μία το ρουτινιέριο, ανούσιο, κατασκευασμα του Ούλου Γκρόντμπαντ *True Confessions* (Αληθινές έσομολογήσεις) που έγινε προφανώς μόνο και μόνο για να ρίξει στην αγορά συνδιασμένα τα όνομα του Ρόμπερτ ντε Νίρο και του Ρόμπερτ Ντυβάλ, και από την άλλη το βαρύτερο τριώρο *Prince of the City* (Ο Πρίγκιπας της πόλης) με τον οποίο ο Σίντνεϋ Λιούμετ εμφανίζεται σχεδόν σαν... συνδικαλιστικός εκπρόσωπος των μπάτσων.

Μιλάμε για τις αμερικάνικες ταινίες που παίχτηκαν στα παράλληλα προγράμματα του φεστιβάλ και που όλες τους σχεδόν είχαν σαν σημείο έμπνευσης ή σαν σημείο αναφοράς τον ίδιο τόν κινηματογράφο φυσικά τόν αμερικάνικο.

Στην περίπτωση του Πήτερ Μπουκνάνοβιτς αυτό είναι φυσικό. Όλες οι ταινίες του είναι ουσιαστικά ρημέηκ. Τό *They All Laughed* που είδαμε στη Βενετία είναι κωμικό θρίλερ, στο οποίο όμως ο σκηνοθέτης δεν καταφέρνει να πετύχει όσο στην κωμωδία του *What's Up Doc?* ή στο θρίλερ του *Saint Jack* (που παραμένει η καλύτερη ώς τώρα ταινία του).

Και από τόν Μπράιαν ντέ Πάλμα ήταν φυσικό να περιμένουμε αναφορές στον παλιότερο κινηματογράφο. Μάς την έφερε όμως, γιατί τώρα δεν προσπαθεί να αντιγράψει τόν Χίτσκοκ, αλλά κλέβει ιδέες από πιο σύγχρονους σκηνοθέτες, και συγκεκριμένα από τόν Άντονιόνι τού *Μπλόου απ* και από τόν Κοπόλα τής *Συνομιλίας*. Άλλά οι ενδοκινηματογραφικές αναφορές της ταινίας τού ντέ Πάλμα *Blow Out* δεν σταματάνε εδώ. Φτάνουν να γίνουν ο ίδιος ο κινητήριος άξονας της ταινίας.

Ο κεντρικός ήρωας τού *Blow Out* είναι ένας ήχοληπτης που, ενώ γράφει ήχους για να τους χρησιμοποιήσει σε μία φτηνή ταινία τρόμου, συλλαμβάνει με τα υπερευαίσθητα μηχανήματά του τούς ήχους ενός αυτοκινητιστικού δυστυχήματος και, ξανακοιτώντας τους, καταλαβαίνει ότι το δυστύχημα ήταν στην πραγματικότητα δολοφονική απόπειρα. Για να καταφέρει να πείσει και τους άλλους συνδιάζει την ήχητική μπάντα, με τις φωτογραφίες του δυστυχήματος, που έχει τραβήξει κάποιος άλλος, και... μοντάρει τó φίλμ τού δυστυχήματος.

Η τεχνολογία τού κινηματογράφου γίνεται θέμα για μία ταινία που προϋποθέτει την ίδια υψηλή τεχνολογία (ή να λειτουργήσει ως προς τó κοινό (σε ελληνικές αίθουσες β' προβολής με κακό ήχο, βασικές σεκάνς της ταινίας τού ντέ Πάλμα κινδυνεύουν να χάσουν την αποτελεσματικότητά τους).

Στό *Blow Out* βρήκα όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που συνθέτουν ένα καλό Β - Movie της εποχής μας. Και ο ντέ Πάλμα φαίνεται ότι τó ξέρει και τó θέλει αυτό, άν κρίνω από την εμφάνιση της ταινίας του: Σκληρός τρόμος με όλα τά γνωστά φτηνά κλισιέ των τυποποιημένων ταινιών τού είδους - τó κοινό τής αίθουσας αντιδρά με χειροκροτήματα, σφυρίγματα, κλπ - άποκαλιπεται ότι αυτό που βλέπαμε ήταν άποσπασματρία μιας φτηνής ταινίας που παρακολουθεί ο ήρωας της ταινίας τού ντέ Πάλμα σε δοκιμαστική προβολή —

τό κοινό καθουχάζεται — ή ταινία παίρνει ύφος σοβαροφανές — τó κοινό μπαίνει στο παιχνίδι της — ή ταινία αφηνιάζει από ένα σημείο και πέρα, ό ντε Πάλμα κάνει ό,τι θέλει, άδιαφορεί για κάθε άληθοφάνεια, μετατρέπει τόν Τραβόλτα σε Σούπερμαν, επιβάλλει τά δικά του κλισιέ — τó κοινό άρχίζει πάλι να ξεφωνίζει, άλλά είναι πιά μέσα στην ταινία, έχει δεχτεί τούς όρους της.

Άν ό Ντέ Πάλμα έμπνέεται από την τεχνολογία τού κινηματογράφου, ό Μπλέηκ Έντουαρντς στό *S.O.B* αναφέρεται στό κύκλωμα παραγωγής. Και άν ό πρώτος χρησιμοποιεί τó παρελθόν τού κινηματογράφου για να παγιώσει τόν θεατή, ό δεύτερος στήνει ήρωικά μία παγίδα στον έαυτό του, χρησιμοποιώντας τó δικό του κινηματογραφικό παρελθόν.

Οι άναλογίες άνάμεσα στό βιογραφικά δεδομένα τού Μπλέηκ Έντουαρντς και τó θέμα της καινούριας του ταινίας, είναι γνωστές: Ο ήρωας της ταινίας είναι ένας πετυχημένος παραγωγός πού όλοι τόν εγκολοποιούν όταν κάνει μία έμπορικά άποτυχημένη ταινία — όπως και ό Έντουαρντς άναγκάστηκε κάποτε να φύγει από τó χόλυγουντ και να καταφύγει στην Άγγλία (όπου έκανε μία σειρά από ρουτινιέρικους *Ρόζ Πάνθηρες*) μετά από μία άποτυχία του. Ο ήρωας της ταινίας είναι παντρεμένος με την πρωταγωνίστρια του, πού είναι γνωστή σαν «Πήτερ Πάν», όπως ό Έντουαρντς είναι παντρεμένος με την Τζούλι Αντριους, πού είναι γνωστή σαν «Μαίρη Πόπινς». Ο ήρωας της ταινίας άποφασίζει να επιβληθεί γύνονοντας την πρωταγωνίστρια — γυναίκα του, όπως ό Έντουαρντς ξεσηθώνει την Τζούλι Αντριους στό *S.O.B*. Όλα αυτά, όμως, δέν θά μέν ένδιέφεραν εδώ, άν ήταν μόνο έξωτερικά στοιχεία, και δέν είχαν έπιπτώσεις μέσα στην ίδια την ταινία.

Άλλά ή ταινία είναι πραγματικά ένα προσωπικό ξεχείλισμα ενός ικανού σκηνοθέτη, κάτι άνάλογο με τόν *All That Jazz* τού Φός, άλλά αυτή τη φορά στό χώρο της κωμωδίας, στό χώρο πού ξέρει πολύ καλά ό Μπλέηκ Έντουαρντς. Ο μηχανικός μπαίνει σε λειτουργία από τά πρώτα λεπτά, νιώθουμε τόν Έντουαρντς όπως τόν ξέραμε στις καλές του στιγμές, στον πρώτο *Ρόζ Πάνθηρα* ή στό *Πάρτυ*. Μόνο πού κάτι μακάβριο υπάρχει από κάτω. Και πού συμβολίζεται από αυτό τó άνωνωμο πώμα στην άκρογαλιά, πού τó παίρνει μέσα ή θάλασσα και τó ξαναβάζει στην άμμουδιά, και όλοι περνάνε δίπλα του χωρίς να του δίνουν σημασία ένω εμείς γελάμε, γιατί όλα αυτά δέν παύουν να είναι κωμικά. Και ένω τά γκάγκ διαδέχονται τó ένα τó άλλο, ένω

φανερó είναι ότι ό Έντουαρντς έχει κερδίσει τó παιχνίδι, γίνεται ξαφνικά τó γκάγκ τού γκάγκ και ό Έντουαρντς παίζει ένα χαρτί πού δέν ξέρω να έχει παίζει κανένας άλλος ως τώρα στην ιστορία τού κινηματογράφου: Σε μία τυπικά κωμική σκηνή, όπου ό ήρωας, όπισθισμένος με ένα νεροπίστολο, πάει να κλέψει τίς μπομπίνες της ταινίας του από τούς αντίπαλους του, πού έχουν διατηρήσει τά δικαιώματα έκμετάλλευσης παρά τή θέλησή του, πυροβολείται από έναν φύλακα. Τó όπλο όμως αυτού τού φύλακα — πέρα από κάθε κανόνα της κωμωδίας — είναι κάθε άλλο παρά ψευτικό και τίποτα δέν έρχεται να μεταβάλει την πορεία της σφαιρας: ό ήρωας σκοτώνεται.

Η ταινία βέβαια δέν τελειώνει έκει — άλλά ό Έντουαρντς την έχει κυριολεκτικά πυροβολήσει. Είναι μία πράξη παράτολμη, πέρα για πέρα σκανδαλώδης. Άμετάκλητη και συνάμα άπαράιτητη, για να μάς πείσει (όλους έμάς τούς κανίδαλους θεατές) ότι ή πίκρα πού υπήρχε διαχύτη σ' αυτή την έξωτερική κωμωδία δέν ήταν ένα άπλό παιχνίδισμα.

Άφησα για τέλος τούς *Raiders of the Lost Arc* (Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού) — ίσως γιατί έχω υιοθετήσει και έγω τή Χολυγουντιανή συνταγή τού χάπυ - έντ, και δέν θέλω να αφήσω τόν άναγνώστη με την πικρή γεύση τού Μπλέηκ Έντουαρντς.

«Πώς τó Χόλυγουντ κυβερνάει τόν κόσμο», έγραφε τó *Newsweek* στό έξωφυλλό ενός πρόσφατου τεύχους του, όπου βλέπαμε τόν Χάρισον Φόρντ σε μία σκηνή από τούς *Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού*. Η άπάντηση έρχεται από μόνη της: Επειδή μόνο τó Χόλυγουντ μπορεί να κάνει ταινίες σαν αυτή, πού τή σκηνοθεσία της υπάργαφει ό Στήβεν Σπλήμπεργκ και για τó σεναριο συνεργάστηκαν ό Τζώρτζ Λούκας και ό Φίλιπ Κάουφμαν.

Δέν πρόκειται για καμία καινούρια συνταγή, όπως προσπάθησαν να κάνουν οι *Καρχαρίες* και οι *Πόλεμοι των άστρων*. Η *Χαμένη κιβωτός* (πού σίγουρα κι αυτή θά έχει τή συνέχισή της σε κάποια επόμενη ταινία) θυδίζεται — και μάς θυδίζει - μέσα στην παλιά χολυγουντιανή μυθολογία, συνδιάζοντας τούς *Θησαυρούς τού Σολομώντα* με τίς *Δέκα έντολές* σε μία κατασκευή πού λειτουργεί σαν ένας τέλεια κουρδισμένος μηχανισμός, ρυθμισμένος μέχρι την τελευταία του λεπτομέρεια, με μία άκρίβεια πού σου κόβει την άνασα.

Ταινίες σαν τά *Σαγόνια τού καρχαρία* ή τίς *Στενές έπαφες τρίτου τύπου* ήταν για μένα άντικείμενα μελέτης μόνο σαν κωμωδικά συμπτώματα. Η *Χαμένη κιβωτός*, όμως, υλοποιείται αυτόματα κάπου άλλου και θά πρέπει

κατά τή γνώμη μου να ερευνηθεί μέσα από τα ίδια τα κινηματογραφικά της συστατικά. Είναι ένα προκλητικό σώμα, πού θά ήταν δικό μας λάθος αν περιμένουμε να γίνει πρώτα και μετά να τό λατρεύουμε.

Άχ, αυτά τά φαντάσματα!

Οί ρετροσπεκτίδες και τά αφιερώματα, πού οργανώνουν όλα σχεδόν τά φεστιβάλ παράλληλα με τίς επίσημες προβολές τους, έχουν τελικά μιá διπλή λειτουργία. Άπό τή μιá δίνουν τήν ευκαιρία στο ντόπιο κινηματογραφόφιλο κοινό νά έρθει σέ έπαφή με τό έργο ενός μεγάλου σκηνοθέτη ή μιás όρισμένης κινηματογραφικής «σχολής», και από τήν άλλη δίνουν τή δυνατότητα σ' αυτά τά έργα νά δοκιμαστούν γιά μιá άκόμα φορά στό μάτια των «ειδικών» και νά επιβεβαιώσουν ή νά διαψεύσουν τόν μύθο πού τά τυλίγει.

Στή Βενετία φέτος παρακολούθησα με ένα αφιέραμα στον Χάουαρντ Χώκς, με όλες τίς ταινίες πού είχε γυρίσει ως τό 1944 (τελικά τρείς από αυτές δέν προβλήθηκαν, γιατί έγιναν κάποιες άνωμαλίες στο πρόγραμμα). Ο Χώκς δέν χρειάζεται δέβαια τή δικιά μου επιβεβαίωση, αλλά έγω χρειαζό-

μουνα ίσως αυτή τή δοκιμή γιά τή σιγουρευτώ γιά τά κριτήριά μου. Όταν, μετά από πολύωρο βομβαρδισμό από καινούριες έντυπώσεις, μπορούσαν νά με καθηλώσουν στο κάθισμα ταινίες πού σχετικά πρόσφατα είχα δει στην τηλεόραση, όπως τό *Bringing Up Baby* ή τό *Barbary Coast*, όταν άλλες πού είχα χρόνια νά τίς δώ πρόβαλαν μπροστά μου τό ίδιο άκμαίες σαν νά ήταν ή πρώτη φορά (όπως έγινε με τό *Scarface* ή τό *A Girl In Every Port*) και όταν δούβες ταινίες σαν τά έρωτικά μελό *Fazil* και *Paid to Love*, πού δέν τίς είχα ξαναδει, με γοητευαν περισσότερο από τίς πολύχρωμες και πολύδουες ταινίες πού είχα δει μόλις πριν, αυτό σημαίνει ότι ο Χώκς δέν είναι μόνο ένας μύθος γιά νεκρόφιλους - κινηματογραφόφιλους...

Άλλά τό πιο ουσιαστικό πάντρεμα του παλιού με τό καινούριο έγινε στό πλαίσιο του προγράμματος Mezzogiorno - Mezzanotte (Μεσημέρι - Μεσάνυχτα) πού τήν εϋθύνη του είχε ο φίλος μας Έντζο Ούνγκαρι. Έκει, σέ προβολές πού γίνονταν με έλεύθερη είσοδο, κάθε μέρα στις δώδεκα τό μεσημέρι και στις δώδεκα τά μεσάνυχτα, παιζόνταν ταινίες φαινομενικά - αλλά και ουσιαστικά - ετερόκλητες, από τούς *Κυνηγούς τής χαμένης κιβωτού* ως τό *Pick Up on*

South Street (Ο πορτοφολάς) του Σάμουελ Φούλερ, από τήν γιουγκοσλαβική περιπέτεια έποχής *Τό γεράκι* του Ράτροσλαβ Μίμιτσα με πρωταγωνιστή τόν Φράνκο Νέρο και τό *Blow Out* του ντέ Πάλμα ως τό παλιό χολυγουντιανό μελό του Τζών Στάλ *Leave Her To Heaven* και από καινούρια ντοκυμανταίρ όπως τό *Ambara Dama* του Ζάν Ρούς, τό *La Guerre d' un seul homme* του Έντγκάρντο Κοζαρίνσκυ και τό *San Clemente* του Ραιμηόν Ντεπαρντόν ως τό *Ποτάμι* του Ζάν Ρενουάρ. Έκδήλωση πειραματική, με πρόθεση νά συμπεριλάβει στον πειραματισμό και τό κοινό με τίς όποιες αντιδράσεις του, κατάφερε νά σπάσει μιá σειρά από φράγματα - χρόνου, είδους κλπ - και νά ενοποιήσει άπέναντι στο ίδιο λίγο - πολύ κοινό ταινίες παλιές και καινούριες, «έμπορικές» και «καλλιτεχνικές», φιξιόν και ντοκυμανταίρ. Η έπιλογή δέβαια των συγκεκριμένων ταινιών, φαίνεται νά έγινε λίγο - πολύ διαισθητικά. Άν όμως τό πείραμα επαναληφθεί μερικές φορές άκόμα, θά μπορούσαμε νά δγαλούμε συμπεράσματα πού ίσως αποδειχτούν πολύτιμα.

Μπάμπης Κολώνας

Ο Κόρνελ Γουάιντ με τήν Τζην Τίρνεν στο *Leave Her to Heaven*, του Τζών Στάλ



Πέζαρο '81

του Νίκου Κουμπιά

nuovo cinema



pesaro 11 - 19 .VI

Το Πέζαρο, μία μικρή τουριστική πόλη της Ιταλίας όπως τόσες άλλες, παρουσιάζει για τους κινηματογραφόφιλους πρόσθετο ενδιαφέρον. Τό φεστιβάλ του βρίσκεται μακριά από την έμπορική κινηματογραφική πιάντσα και τις στήλες των ημερησίων εφημερίδων (πλήν μερικών ιταλικών), άρα μακριά από την έπικαιρότητα. Τα προγράμματα αλλάζουν κάθε χρόνο, στηρίζονται σέ ρετροσπεκτιβές και καλύπτουν σφαιρικά έθνικούς κινηματογράφους, περιόδους και τάσεις. Έτσι, τό 1979 άφιέρώθηκε στό νέο άμερικάνικο κινηματογράφο (Σ.Κ. τ. 21/22), τό 1980 στόν παλιό και νεώτερο σοβιετικό (Σ.Κ. τ.26), ενώ τό 1981 είχαμε ένα πανόραμα του λατινοαμερικάνικου σινεμά τής τελευταίας δεκαετίας.

Τό φετινό άφιέρωμα διέφερε ουσιαστικά από τά προηγούμενα. Οι Η.Π.Α. και Ε.Σ.Σ.Δ. είναι χώρες μέ έσωτερικές διαφορές που έμπλουτίζουν χωρίς να σκιαάζουν τή συγκεκριμένη πολιτιστική τους ταυτότητα. Οι έθνικοί κινηματογράφοι τους, πέρα από τό ότι άνήκουν στίς κυρίαρχες μορφές έκφρασης, έχουν μεγάλη ιστορία και παράδοση και κατέχουν ξεχωριστή θέση στό χώρο του παγκόσμιου σινεμά. Ο κλασικός σοβιετικός κινηματογράφος και τό παλιό Χόλυγουντ έπηρεάζουν, έλέγχουν και τελικά καθορίζουν κάθε μεταγενέστερη προσπάθεια. Η Λατινική Αμερική αντίθετα, χωρίς να παρουσιάζει τό ευρος των διαφορών που παρατηρούνται στην Εύρώπη, δέν έχει καταφέρει άκόμα να σκιαγραφήσει τό ένι-

αίο πολιτιστικό τής πρόσωπο. Οι έπί μέρους έθνικοί κινηματογράφοι, μέ έξαιρεση τόν βραζιλιάνικο, δέν έχουν παράδοση και παραμένουν δέσμοιο τής πολιτικής και οικονομικής υπανάπτυξης. Ο γοργά αναπτυσσόμενος κινηματογράφος τής Κούβας μπορεί να θεωρηθεί καρπός τής ανεξάρτητης πορείας τής χώρας. Τό λατινοαμερικάνικο σινεμά δέν είναι παρά μία μεγάλη άμφισθητούμενη όθονη (τίτλος μίας από τις οργανωμένες συζητήσεις του φεστιβάλ), που κινδυνεύει να διαλυθεί.

Παλιότερα, κάθε αξιόλογη ταινία από την Λατινική Αμερική είχε άμεση ή έμμεση σχέση μέ τήν Έπανάσταση. Η τωρινή απομάκρυνση των κινηματογραφιστών από τήν σχετική θεματολογία έκφράζει μία άπογοήτευση για τήν καθίζηση του κινηματος στη δεκαετία του '70 και ταυτόχρονα μία λύτρωση.

Όπως λέει ο Gustavo Dahl στό μικρού μήκους *O Cinema Brasileiro: Eu e Ele* (Βραζιλιάνικο Σινεμά: Έκείνος κι Έκεινή, 1980), «τό όνειρο καταστρέφει τήν πραγματικότητα, αλλά όχι και τό αντίθετο. Τό κίνημα ύποχωρεί, ή κάμερα δέν είναι πολυβόλο και ή ένοχη του να κάνει σινεμά δέν ύπάρχει πιά. Τα πολιτικά φίλμ σήμερα είναι ρομαντισμός». Έκτός δέβαινα, αν επιβάλλονται από τά πράγματα. Τα φίλμ από τήν Νικαράγουα και τό Έλ Σαλβαντόρ ήταν όλα πολιτικά ντοκυμανταίρ. Η Χιλή, όπου τό όνειρο τής Έπανάστασης είναι

άκόμα νωπό, έστειλε άλλο ένα, ενώ τό *En Tierra de Sandino* (Στή Γή του Σαντίνο, 1979) του Jesus Diaz Rodriguez σημάδευε τήν αναπόφευκτη φθορά που έπέφερε ο χρόνος στη μνήμη των κουβανών. Η μετριότητα και των υπόλοιπων κουβανέζικων ντοκυμανταίρ δέν δικαιολόγησε τήν οργανωμένη συζήτηση για τήν *Θεωρία και Πρακτική του Κινηματογράφου* σ' αυτή τή χώρα.

Γενικό χαρακτηριστικό των ντοκυμανταίρ του φεστιβάλ είναι ή πλήρης ύποταξη στην όρθότητα τής εικόνας. Τα πλάνα ακολουθούν τό ένα τό άλλο προσπαθώντας να έπαληθεύσουν τό κείμενο που άκούγεται από τήν ήχητική πλάντα, καθήλώνοντας και ιεραρχώντας τις εικόνες, που τελικά έννοχίζονται. Κάποια μορφική ποικιλία όμως ύπάρχει, ιδιαίτερα στα *Pintar con Vidrio* (Ζωγραφίζοντας μέ τό Γυάλι, 1977) και *Cultivando la Piedra* (Καλλιεργώντας τήν πέτρα, 1979) όπου ο Santiago Echevarria Villafuerte παίζει μέ τό φώς, τά χρώματα και τά δράχια, άκούει άνάλαφρη κουβανέζικη τζάζ και κερδίζει ανετα μία πρώτη θέση στην εκπαιδευτική τηλεόραση. Η μοναδική ταινία που ξεχωρίζει είναι θεησκευτική. Τό *Yo Hablo a Caracas* (Μιλώ στό Καρακάς, 1978) καταγγέλει τον δεινό έκχρωτισμό των ινδιανών της Βενεζουέλας. Οι ηχοί τής φύσης και τό μελετημένο καθάρισμα τους δείχνουν γνήσιους φορείς των πρώτων χριστιανικών ιδεών, που έξουδετερώνονται μέ τήν άβέλγητ εισάγωση τους στην κενή φόρμα του καθολικού τυπικού. Ο Σαρ-

los Azporea ντύνει αρχικά τούς γυμνούς ινδιάνους του με τα ζεστά χρώματα και το βάθος πεδίου του κάδρου, για να τούς ξεγυμνώσει αργότερα σε μία σειρά υπερφωτισμένα επίπεδα πλάνα.

Η απομάκρυνση από το μοτίβο της αναγκαιότητας κάποιας εξέγερσης είναι σχεδόν πλήρης στις ταινίες μυθολογίας. Σ' αυτές που προβλήθηκαν στο Πέζαρο κυριαρχούν δύο τάσεις. Η θεματολογία γύρω από ένα υποπρολεταριάτο, με άλλεπάλληλες προσεγγίσεις της ημιπαράνομης ζωής του δρόμου και ένα άνοιγμα σε επιρροές από ξένους κινηματογράφους, κύρια τόν αμερικανικό.

Ο δρόμος και το περιθώριο

Οι ταινίες από την Βραζιλία ανήκουν αποκλειστικά σχεδόν στην πρώτη κατηγορία. Το Cinema Nôvo, που έδωσε μορφή στον εθνικό κινηματογράφο της, έχει ξεψυχήσει και οι κινηματογραφιστές στρέφονται σε άλλα θέματα για να μη βουλιάξουν ίσως, κάτω από το βάρος της κληρονομιάς του. Ο Nelson Pereira dos Santos (από τους πρωτεργάτες του Cinema Nôvo) παρατήρησε ότι οι δρόμοι του Ρίο μοιάζουν με τούς δρόμους της Νέας Υόρκης· οι φιγούρες όμως που τούς ζωντανεύουν είναι διαφορετικές. Το βραζιλιάνικο υποπρολεταριάτο σκιαγραφείται κοινωνικά άποκοιμημένο και γκετοποιημένο, με μεγάλη αίσθηση της ιδιαίτερης μυθολογίας του. Μ' άλλα λόγια δηλαδή, γραφικός και ακίνδυνος. Οι σκηνοθέτες το χρησιμοποιήσαν σαν τόν χώρο μιάς φρέσκιας ήθογραφίας. Έτσι, ο Nelson Pereira dos Santos ασχολήθηκε στο *Na Estrada da Vida* (Στους Δρόμους της Ζωής, 1980) με ένα ντουέτο λούμπεν λαϊκών τραγουδιστών, ο Carlos Alberto Prates Copeia διηγήθηκε στο *Perdida* (Χαμένη, 1976) τó όδοιπορικό μιάς ανόητης πόρνης, ενώ η Maria do Rosario με ένα ληστή, μιά αλήτισσα και μιά πόρνη προσπάθησε στο *Marcados Para Viver* (Σημαδεμένοι για Πάντα, 1976) να φτιάξει μιά ταινία για τó ρόκ - εν - ρόλ. Νεοθηωγραφικό είναι και τó *El Pez que Fuma* (Τό Ψάρι που Καπνίζει, 1977) τού Román Chalbaud από τήν Βενεζουέλα, με θέμα τήν αναρχική ενός φιλόδοξου νεαρού στήν ιεραρχία ενός σκυλαδικού. Οι χαρακτήρες του είναι τόσο επίπεδοι και τó φίλμ θυμίζει τόσο πολύ καρτούν, ώστε αποκλείει τήν έστω και επίπολαιη αλληγορική του ανάγνωση. Τό αντίθετο συμβαίνει στο μικρού μήκους *Agarrando Pueblo* (Κοροϊδεύοντας τόν Κόσμο, 1978) τών Luis Ospina και Carlos Mayolo από τήν Κολομβία, όπου ένας κουρελής μεσήλικας διώχνει βίαια από τó έρειπωμένο σπίτι του τó διδύμο τών σκηνοθετών που

προσπαθούν να «στήσουν» ένα ντοкуμανταιρ και να τó πουλήσουν στή γερμανική τηλεόραση. Έτσι, αναδεικνύεται σαν ό μόνος φορέας ήθικών αξιών.

Στις ταινίες αυτές, τó σημείο όρισμού τού Περιθώριου, δηλαδή ή ταξική κοινωνία και τó οργανωμένο κράτος, παραμένουν σταθερά εκτός κάδρου και σπάνια αγαφώνονται ή αποτελούν κάποιαν άοριστη άπειλή. Στις περιπτώσεις που ή ήθική και κοινωνική «τάξη» εισέρχεται οργανικά στο σενάριο, τά αποτέλεσματα είναι (συμπωματικά;) καλύτερα. Στο βραζιλιάνικο *Ladroses de Cinema* (Κλέφτες τού Σινεμά, 1977) τού Fernando Coni Campos, μιά ομάδα έρασιτεχνών αποφασίζουν να γυρίσουν μιά ταινία. Στις πρώτες σεκάνς οι άπογοητεύσεις και οι συγκρούσεις ανάμεσα στους πολυάριθμους «τύπους» τών φτωχομαχαλάδων τού Ρίο διαλύονται μέσα στον καταλυτικό ρυθμό τής σάμπας, ενώ στή συνέχεια, ένα τεράστιο τράβελινγκ πρós τά κάτω προσγειώνει τήν ταινία και τήν μετατρέπει σε μιά αδιάφορη παρωδία. Η αστυνομία θά μπει στο τέλος για να κατάσχει τίσ κλεμμένες μοτοπίνες τού φίλμ. Στο *El Rey del Joropo* (Ο Βασιλιάς τού Χόροπο, 1977) τών Carlos Rebollo και Thaelman Urgelles συναντούμε για πρώτη φορά όλοκληρωμένο χαρακτήρα. Ο Alfredo Alvarado, πρώην χορευτής, πορτοφολάς, ληστής και διάσημος για όλ' αυτά στή Βενεζουέλα, πουλά τίσ αναμνήσεις του από τήν παρανομία σαν πρώτη ύλη τηλεοπτική σήριαλ. Ο πρό εικοσαετίας δημόσιος κίνδυνος είναι

τώρα ένας χαριτωμένος, ακίνδυνος γέρος, που θά χορέψει μπροστά στον σκοτωμένο από τήν αστυνομία φίλο του, άποδεικνύοντας ότι οι παλιοί κώδικες τιμής παραμένουν ζωντανοί μέσα του.

Οι ταινίες που φλερτάρουν τó Περιθώριο χαρακτηρίζονται από μιά άμετοχη σκηνοθετική ματιά που δέν διακρίνει αντιφάσεις ή ούσιαστικές λεπτομέρειες. Τά σενάρια είναι γραμμικά, μονοκόμματα, χωρίς φινέτσα, προκατειλημμένα στο να δεχτούν ή να άπορρίψουν μιά σειρά από ανθρώπινες φιγούρες, που ή ψυχρόσύνθεσή τους δέν ξεπερνά εκείνη τού σκυλιού τού Παβλώφ. Τά κάδρα φορτώνονται άχρηστες λεπτομέρειες (*Marcados para Viver*, *El Pez que Fuma*, όρισμένα πλάνα στο *El Rey Del Joropo*), ώστε τó Περιθώριο να γίνεται μπαρόκ ή θυμίζουν καρτούν, μόνο για να χλευάσουν και ν' άπορρίψουν (*El Pez que Fuma*, οι κεντρικοί ήρωες στο *Na Estrada da Vida*). Μερικά φίλμ προσπαθούν να αναπτύξουν και μιά ιδιαίτερη σχέση με τή μουσική. Η Maria do Rosario εικονογραφεί (άποτυχημένα τó *It's Only Rock 'n Roll* τών Rolling Stones σε μιά ταινία χωρίς σενάριο, ενώ ο Nelson Pereira dos Santos άνακηρύσσει μουσική έκφραση τού υποπρολεταριάτου τήν μουσική τών Άφών Κατσάμπα. Τά μόνα που ξεχωρίζουν είναι μερικά νυκτερινά τού Ρίο, ένα γκάγκ στο *Na Estrada da Vida* και ή σεκάνς όπου ο Βασιλιάς τού Χόροπο άμύεται ριχνοντας στους άστνομικούς σκατά που μάζεφε από τά άποχωρητήρια τών φυλακών.

Julio comenza en julio, τού Silvio Caiozzi (1976)



Η φτωχή κινηματογραφική συγκομιδή δείχνει το λατινοαμερικάνικο και ιδιαίτερα τó βραζιλιάνικο σινεμά να περνά μία δύσκολη μεταβατική φάση, ενώ σε σχετική συζήτηση, οι κινηματογραφιστές στηρίζαν τις ελπίδες τους στις πρόσφατες ταινίες που χρηματοδοτούνται από τὰ εργατικά συνδικάτα.

Τα μοντέλα

Τό δεύτερο γκρουπ ταινιών μεγάλου μήκους δέν είναι παρά ένα περιπετειώδες ταξίδι μέσα από τόν αμερικάνικο και τόν ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Η δουλική μίμηση τού σινεμά τής Μητρόπολης πού καταδίκασε ό Γκλάουμπερ Ρόσα, μοιάζει σάν περίοδος μαθητείας πού έδωσε πρόσφατα καρπούς. Κανείς δέν ξέρει άν ήταν ή κινηματογραφοφιλία, προσωπικές σκηνοθετικές επιλογές ή ή δρακόντεια λογοκρισία πού ώθησαν τούς κινηματογραφιστές στην αναπαραγωγή ξένων κινηματογραφικών μοντέλων. Φίλμ όμως, όπως τὰ *El Paso* και *El Poder de las Tinieblas* ανανεώνουν και πρωθουν ριζικά τὰ μοντέλα αυτά.

Θεματολογικά, οι ταινίες κινούνται από τó ψυχογράφημα και τó ιστοριογράφημα, μέχρι τó θρίλερ. Τά σεξουαλικά άγχη τού ινδιάνου έφηβου στί *Muerte de un Magnate* (Ό θάνατος ενός Μεγιστάνα, Περού 1980) τού Francisco José Lombardi, τής νεαρής επαρχιώτισσας στί *Un Idilio de Estacion* (Ένα Ειδύλλιο τού Σταθμού, Αργεντινή 1978) τού Anibal Uset και τού δεκαπεντάχρο-νου άριστοκράτη στί *Julio Comienza en*

Julio (Ό Χούλιο Αρχίζει τόν Ιούλιο, Χιλή 1976) τού Silvio Caiozzi εικονογραφούνται με βάση σενάρια αδύνατα ή άφελή, φορτωμένα κλισέ και τετριμμένα σύμβολα. Τό άγγλόφωνο *Seguin* τού Jesus Treñiu, παραγωγή τού καναλιού KCEF τών Chicanos (μεξικάνικης καταγωγής βορειοαμερικάνών), άφηγείται τὰ τής προσάρτησης τού Τέξας στίς Η.Π.Α. φιλοδοξώντας σε μία ευπρεπή τηλεοπτική εμφάνιση, πού τήν πετυχαίνει χάρη στί αυστηρά επαγγελματικό παιξίμο τών ηθοποιών του, ενώ τó *Pais Portatil* (Μεταφερόμενη Χώρα, Βενεζουέλα 1979) τών Ivan Fao και Antonio Llerandi ένοχλεί με τόν διδακτισμό του άφόρητα. Η αναπόληση τής οικογενειακής ιστορίας, πού συμβαδίζει με τήν πολιτική ιστορία τού τόπου του, θά οδηγήσει τόν νεαρό φοιτητή τής ταινίας στί διάπραξη τού αναπόφευκτου *Χρέους*, πού τόν σφίγγει σά θηλεία στί λαϊμό. Η γραμμική αντίληψη γιά τήν ιστορία και ή σαφής έλλειψη έλευθερίας άπέναντί τής, μετατρέπει τó πρόσωπο τού φίλμ σε πιόνι, πρότυπο άγωνιστή κάθε σταλινικού Κ.Κ.

Η απαγόρευση, ίσως και ό θανάσιμος κίνδυνος τής περιγραφής με εικόνες τής άργεντινικής πραγματικότητας, όδηγησαν τόν Alejandro Doria νά δείξει στί *La Isla* (Τό Νησί, 1979) τó άρνητικό τους. Τό ψυχιατρείο τού φίλμ είναι ό τόπος έξορίας τών κοινωνικά άπροσάρμοστων. Ό ποιητής, ή θρησκοθήπη, ή σεξουαλικά καταπιεσμένη έφηβη, ή νευρωτική νοικοκυρά, ή ξεχασμένη στάρ κλπ. συσσωρεύονται στί σενάριο άθροιστικά, ενώ ή αναλυτική σκη-

νοθεσία, καταγράφοντας καλές έρμηνείες, κατακερματίζει τήν ήδη χαλαρή άφήγηση. Οι χαρακτήρες είναι κοινωνικά άκίνδυνοι και έλάχιστα αυτοκαταστροφικοί, έτσι ώστε παραμένουν κολλημένοι σε χαλκομανίες στί γενικό φόντο και ή επικρατία τής ταινίας θυμίζει μία (ένίοτε ένδιαφέρουσα) περιήγηση σε μουσείο.

Αν τó *Un Idilio de Estacion* θέλει κινηματογραφικά νά είναι μία ταινία τού Ηλία Καζάν, αλλά δέν είναι και τó *Pais Portatil* παραμένα μία άναίτια άσκησι στί άργό κυκλικό τράβελινγκ, τó *El Paso* (Τό Πέρασμα, Χιλή - ΓΛΔ 1981) τού Orlando Lubbert και τó *El Poder de las Tinieblas* (Η Δύναμη τού Σκότους, Αργεντινή 1979) τού Mario Sabato άνήκουν δικαιοματικά στίους σκηνοθέτες τους. Τά αισθητικά δάνεια και οι επιρροές στί σεναριο έχουν άπόλυτα άφομοιωθεί και αυτά τὰ έξαιρετικά πλούσια δοκίμια πάνω στί Φόβο διατηρούν τήν αυτόνομια τους άκέραια. Στί *El Paso*, τρείς άριστοί περιπλανώνται στά βουνά λίγους μήνες μετά τó πραξικόπημα πρόσθαίνοντας νά θρουν πέρασμα γιά τήν Αργεντινή, καθώς τά στρατιωτικά άποσπάσματα χτενίζουν τήν ύπαιθρο, ενώ στί *El Poder de las Tinieblas*, ένας άσπός πού φέρει άνεξίτηλα τó στίγμα τού παιδικού σαδισμού - τύφλωνε πουλιά μ' έναν φίλο του και τ' άφηνε νά πετούν - έρχεται στήν ώριμότητα τού άντιμέτωπος με μία συνωμοσία τών τυφλών.

Στήν ταινία τού Lubbert ή άτμόσφαιρα τού φόβου δημιουργείται από μία θαφή, άν και άθιατη έξωτερική άπειλή, πού οι χαρακτήρες αναγκάζονται άρχικά ν' άγνοήσουν και, όταν πιά τó πέρασμα στήν Αργεντινή άποδειχθεί μάταιο, τούς σπρώχνει νά τήν άντιμετωπίσουν. Ό ήρωας τού Sabato άντίθετα, στήριζει τήν ψυχική του ισορροπία στήν καθημερινή ρουτίνα και μία τυχαία συνάντηση με τόν παιδικό του φίλο άρκει γιά τήν ανάδυση τής παλιάς ένοχής πού μεταλλάσσεται σε ιδεοληψία και τόν κλειδώνει στίους σκοτεινούς λαβύρινθους τού άσυνείδητου. Στί *El Paso*, ό φόβος ξεγυμνώνει τή φύση από τήν άσφικτική χρωματική ποιικιλία τής και μετατρέπει τó ασυνείηκτο σ' ένα έφιαλτικό παιχνίδι άναμεσα στίους θορύβους και τήν έξοχη ηλεκτρονική μουσική τού Ivan Requeno. Ό Lubbert καταγράφει τó άγκομαχητό τών ήρώων τών μέσα από μακρινές λήψεις πού τούς μετατρέπουν σ' ευάλωτες κουκίδες και ίλιγγιώδη γκρό - πλάν που συντρέθουν τά κορμά τους στα θράχια, κρατώντας κάτω από τó βάρος τής άπειλής τó βλέμμα τους στί εκτός πεδίου. Στί *El Poder de las Tinieblas*, ή κλιμακωση τού φόβου ακολουθείται κατά πόδας από τή χρήση ολοένα και περισσότερο κινηματογραφικών κω-

La Isla, τού Alejandro Doria (1979)



δικών. Η εισαγωγή κάθε νέου στοιχείου επιτείνει τους ήδη καταλυτικούς φιλικούς ρυθμούς, χαρίζοντας στην ταινία μία πληθωρική αισθητική που διατηρεί την ισορροπία της σταθερή μέχρι το τέλος. Αν ξεχωρίζει κάτι απ' αυτή την επίδειξη φιλομουσικής, είναι η όνειρική προτελευταία σεκάνς, όπου ο ήρωας τρέχοντας μέσα στους υπόνομους του Μπουένος Άιρες γνωρίζει την έκτυφλωτική Δύναμη του Σκότους, ενώ στην ήχητική μπάντα η μουσική του Victor Proncet συναγωνίζεται σε δύναμη τις ίδιες τις εικόνες.

Πρόκειται για δύο φιλμ που συνταιριάζοντας τον στοχασμό με την απόλαυση ανανεώνουν την αγάπη του θεατή για τον κινηματογράφο.

«Uira», του Gustavo Dahl

Το Uira (1974), πέρα από μία βραζιλιάνικη ταινία με λευκούς και ινδιάνους, είναι η ιστορία μιας άποστηχμένης μυθολογίας κι ενός απελπισμένου κυνηγητού. Ο σκηνοθέτης, θέλοντας όχι μόνο να «ταυτίσει το βλέμμα του», αλλά να είναι ο ινδιάνος Uira, αναπτύσσει μία παθιασμένη σχέση μαζί του, καθώς προσπαθεί να τον απομωώσει εισάγοντάς τον σε κάποια μυθολογία. Ο ήρωάς του είναι ένα στοιχειάκο, μυθικό όν, ένας μη-χαρακτήρας που λειτουργεί άρχετυπικά: οι διαδοχικές προσπάθειες να στηριχτεί πάνω του κάποια αφήγηση αποτυγχάνουν, ενώ ο Gustavo Dahl τρομάζει και σαγηνεύεται ολοένα και περισσότερο. Διατηρώντας την ελπίδα ότι η αλλαγή χώρου θα του επιτρέψει να κερδίζει τό παιχνίδι, διώχνει τον Uira από τον καταυλισμό του και τον περιφέρει με την οικογένειά του στη ζουγκλα και στην κοινωνία των λευκών. Η λευκή κοινότητα, φυσικός σύμμαχος του σκηνοθέτη και αποδέκτης του έργου του, μπλέκεται σε μία απόπειρα προσεταιρισμού και κατανώσεως του ινδιάνου. Οι κρατικοί θεσμοί και οι κοινωνικοί κώδικες επιδιώκουν μαζί του μία συγκρούση που δεν έρχεται, μία και ο ίδιος αγνοεί την ύπαρξή τους. Ο Uira θα δει τη θάλασσα και η τυπική θουτιά στο ώκεανό θα εξελιχτεί σε μαγική τελετή καθάρσης και επικοινωνίας με τα στοιχεία της φύσης. Τρομοκρατημένος ο Dahl θά τον άπωθησει μέσα στη ζουγκλα, που για πρώτη φορά φαντάζει άπροσπέλαστη και μυστηριώδης. Το μυθικό τέρας Uira, διωγμένο από την κοινωνία των λευκών, από το σώμα της ταινίας κι από την αίθουσα προβολών του Πέζαρο, παραμένει παρόλ' αυτά ζωντανό.

Νίκος Κουμπιάς

Μικρό αφιέρωμα

στόν Fernando Birri



Tire Die, του Fernando Birri

Ο Fernando Birri είναι θεωρητικός του σινεμά και σκηνοθέτης ελάχιστα παραγωγικός, που τα τελευταία χρόνια έχει ούσιαστικά σιωπήσει. Η φιλομογραφία του περιλαμβάνει τέσσερα ντοκυμανταίρ και ένα φιλμ μεγάλου μήκους, γνωρισμένα ανάμεσα στο 1958 και 1966. Όλες του οι ταινίες, εκτός από μία, προβλήθηκαν στο Πέζαρο και παρά τον μικρό αριθμό τους μπόρεσαν να διαγραφούν ανάγλυφα την προσωπικότητά του.

Τά ντοκυμανταίρ του αργεντινού σκηνοθέτη άποφειγόντας παλιωμένα κλισέ, καθόρισαν μία προσωπική αντίληψη και έθεσαν τα θεμέλια της Σχολής της Σάντα Φέ. Ο Birri άπορρίπτει τον μονόλογο της φωνής όφ και άφηνει στο *Tire Die* (Πίξε μία Δεκάρα, 1958-60) τις εικόνες ν' αναπτύξουν τον δικό τους λόγο, ενώ στο μεταγενέστερο *Castagnino, Diario Romano* (Καστανίνο, Ρωμαϊκό Ημερολόγιο, 1966) το σάουντρακ είναι ένα αυτόνομο κείμενο παράλληλο με το όπτικό, που περιλαμβάνει σύντομες πληροφορίες, συζητήσεις, προσωπικά πειράγματα, αναμνήσεις και πόλ τραγούδια της εποχής. Το μοντάζ, που έπεμβαίνει δυναμικά στη ροή των εικόνων, άποκαλύπτει τόσο τη δουλειά ενός σημαντικού ζωγράφου, του Καστανίνο, όσο και τό περιβάλλον που την έθρεψε. Στο *Tire Die*, μία ταινία πάνω στην παιδική ζητιανιά και τά αίτια που την προκαλούν, έχουμε μία τεράστια επιμήκυνση του φιλικού χρόνου, έτσι ώστε τό πέρασμα ενός τριώνου από μία γέφυρα των περιγύρων της Σάντα Φέ να μετατρέπεται σε θέατρο των κοινωνικών αντιθέσεων. Η σύγκρουση των εικόνων με την δόθθεια του μοντάζ προκαλεί την παραγωγή νοήματος και παράλληλα επιτρέπει την ανάπτυξη μίας έντονα χιουμοριστικής κινηματογραφικής γραφής, που άποκρυσταλλώνεται όριστικά στο *La Pampa*

Gringa (1963), άνάλαφρη σάτιρα πάνω στη διαμόρφωση μίας συντηρητικής άστικής τάξης γεωκτημόνων.

Τό φιλμ, όπου όλα τά στοιχεία της γραφής του Birri βρίσκονται σε πλήρη ανάπτυξη και ισορροπία, είναι τό μεγάλο μήκος *Los Inundados* (Οι Πλημμυροπαθείς, 1961), αφήγηση της περιπέτειας μίας έξαθλιωμένης οικογένειας πλημμυροπαθών. Οι έξοχα σκιτσαρισμένοι χαρακτήρες της ταινίας δεν αντιπροσωπεύουν τίποτα παραπάνω από τό σώμα τους, τά στοιχεία της προσωπικότητάς τους δεν διέπονται από καμιά άρχη και οι πράξεις τους είναι άπερισκεπτες αντίδράσεις σε έξωτερικά έρεθίσματα.

Έτσι, όταν συχνά τό σενάριο ξεχειλίζει από σεκάνς ή μεμονωμένες σκηνές φαινομενικά άσχετες με την εξέλιξη του μύθου, έχουμε έναν έμμεσο έμπλουτισμό των χαρακτήρων, που άποδεικνύονται πλήρως αντάλλάξιμοι με τό κοινωνικό τους περιβάλλον. Τό κύριο αίτιο του κοινωνικού και άτομικού κατακεραματισμού σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, είναι τό άφύσικο μπλοκάρισμα κάθε έναλλακτικής πορείας. Τά άυτόκινητα των έκλογικών ύποψηφίων έκπνευον τά ίδια συνθήματα και ή συνάντησή τους μετατρέπεται σε μία άπολαυστική μονομαχία, με νικητή τό δυνατότερο λαρόγγι. Η τεμπελιά κι ο ζεμανφουτισμός των «ήρώων» φαντάζει άπόλυτα ύγιής, καθώς τά διάφορα περιστατικά έρχονται και παρέχονται χωρίς ν' άφήσουν σημάδια, χωρίς να γράψουν καμιά ιστορία. Στο τελευταίο πλάνο, δλέποντας τό καινούριο καλύβι ο πατέρας θα πει άδιάφορα: «Μέχρι την έπόμενη πλημμύρα, θά έγκατασταθούμε εδώ». Μοναδική έλπίδα ή μάζα των πλημμυροπαθών, που άνυπόμονη θά κάνει πλάτιοκο στο φορτηγά με την κυβερνητική δόθθεια, χωρίς να περιμένει τό τέλος της έπίσημης τελετής. Ν. Κ

ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗΣ

Ένα φάντασμα πλανιέται πάνω από την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα: το φάντασμα της «Ταινιοθήκης της Ελλάδας». Ο οργανισμός αυτός, παραφουσκωμένος από τις ευλογίες και τις χρηματικές επιχορηγήσεις του κράτους, δέν δικαιολογεί ούτε καν τον ίδιο του τον τίτλο. Ταινιοθήκη; Μά τότε σέ τι οφείλεται το μυστήριο της κατάστασης στην οποία βρίσκονται και λιμνάζουν οι ταινίες που τό έν λόγω ίδρυμα έχει σάν σκοπό νά συντηρεί και νά διατηρεί, νά ταξινομεί και νά προβάλλει; Της Ελλάδας; Μάλλον της κυρίας Αγλαΐας Μητροπούλου θά λέγαμε, μιά και είναι κάτι παραπάνω από γνωστό ότι οι έλληνες κινηματογραφιστές διατηρούν σχεδόν αναγκαστικές σχέσεις μέ την Ταινιοθήκη, καθώς και τό ότι τά σπάνια προγράμματα τών ελληνικών ταινιών που διοχετεύονται στό έξωτερικό καταρτίζονται μέ βάση προσωπικά και καθόλου έθνικά, ιστορικά ή αισθητικά κριτήρια. Πολλοί είναι αυτοί που υποπτεύονται (μέ πρώτες τις κινηματογραφικές λέσχες της επαρχίας) ότι ή Ταινιοθήκη άντι νά συντηρεί καταστρέφει πολύτιμες κόπιες. Ελάχιστοι άν όχι άνυπαρκτοι είναι εκείνοι που έχουν βοηθηθεί στις κινηματογραφικές μελέτες τους από τά υποθετικά αρχεία του οργανισμού, από τους καταλόγους ή τό πληροφοριακό υλικό που όταν λείπει από τέτοιου είδους προσπάθειες διατήρησης μιάς κληρονομιάς (γιατί περί αυτού πρόκειται κι όχι για δημόσιες σχέσεις) καθιστά την όλη επιχείρηση περιττή και τουλάχιστον στείρα και άγονη. Με δύο λόγια: ή «Ταινιοθήκη της Ελλάδας» είναι περισσότερο ένας τίτλος και λιγότερο ένας οργανισμός που θά συμμετείχε ενεργά στή διαμόρφωση της κινηματογραφικής πραγματικότητας. Μένει νά πραγματοποιηθεί ή αλλαγή του και, πράγμα πολύ πιθανότερο, ή άντικατάστασή του. Θά προσπαθήσουμε μέ συντομία νά καθορίσουμε τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τη λειτουργία του.

Πρίν από κάθε τι άλλο πρέπει νά γίνει κατανοητό ότι μιά ταινιοθήκη λειτουργεί μόνο όταν συνδιάζει τέσσερις τουλάχιστον βασικές πρακτικές: συντήρηση τών ταινιών, προβολές που προκύπτουν από ένα συστηματικό προγραμματισμό, κινηματογραφική έρευ-

να και τέλος, συγκέντρωση πληροφοριακού υλικού. Μιά έθνική ταινιοθήκη θά έπρεπε νά άνάγει τη συντήρηση τών ταινιών σέ βασική κι όχι σέ άποσπασματική ή έρασιτεχνική δραστηριότητα. Νά εξασφαλίζει μέ συστηματικό τρόπο τις άνταλλαγές τών συλλογών της μέ εκείνες τών ταινιοθηκών άλλων χωρών. Νά έπιτρέπει τόσο μιά δουλειά έρευνας όσο και μιά δουλειά ανακάλυψης στοιχείων που θά πλούτιζαν τις γνώσεις μας για τό κινηματογραφικό παρελθόν. Νά διαμορφώνει τέλος κριτήρια και απόψεις σ' ένα όλο και διευρυνόμενο μέρος του κοινού ξεπερνώντας τό φράγμα τών κινηματογραφόφιλων. Μιά σειρά από άμεσα μέτρα θά μπορούσαν νά εξασφαλίσουν την φυσιολογική έναρξη μιάς τέτιας λειτουργίας:

1. Διαμόρφωση ή κατασκευή μόνιμης αίθουσας.
2. Καθημερινή τακτική λειτουργία.
3. Άπογραφή και ταξινόμηση του υλικού και δημοσίευση τών άποτελεσμάτων.
4. Συστηματικός προγραμματισμός τών προβολών και πιθανότητα κινηματογραφικών έρευνών μέ παραγγελίες.
5. Πρόγραμμα συστηματικής συντήρησης του υλικού.
6. Διαμόρφωση διοικητικού συμβουλίου που θά έλέγχει τακτικά τη διεύθυνση του οργανισμού.
7. Συστηματική έκδοση πληροφοριακού υλικού για τις προβολές.
8. Οικονομικός έλεγχος από τη μεριά του Υπουργείου Πολιτισμού και άνεξαρτησία του οργανισμού σέ όλα τά άλλα έπιπεδα.
9. Διαθεσιμότητα του υλικού στους σπουδαστές τών κινηματογραφικών σχολών, τους κινηματογραφιστές και τους μελετητές της ιστορίας ή της αισθητικής του κινηματογράφου.
10. Άρμονική συνεργασία μέ τις επαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες.

Η ελληνική ταινιοθήκη πρέπει νά επιδιώξει επιτέλους κάτι που έλάχιστα υποψιάστηκε: ή αναγκαιότητα της γνώσης νά συνδυάζεται μέ την έξισου απαραίτητη σημασία της απόλαυσης.



Ἡ Σούζαν Σάραντον με τὸν Τζὼν Κασσαβέτη σὲ μιὰ ταρατσα τῆς Ἀθῆνᾶς (Ἡ Τρικυμία, τοῦ Πῶλ Μαζοῦρασκυ)

Σύντομη παρουσίαση τοῦ Τζὼν Κασσαβέτη

του Μιχάλη Δημόπουλου

Ἐδῶ καὶ 25 χρόνια, σχεδόν, ὁ Τζὼν Κασσαβέτης ἀποτελεῖ μιὰ παρασπονδία γιὰ τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Ἀπὸ τὴν πρώτη του ταινία Σκιές (Shadows, 1958) γυρισμένη σὲ 16mm στὸς δρόμους τῆς Ν. Ὑόρκης, με ἀγνωστους ἠθοποιούς, μέχρι τὴν τελευταία του, Γκλόρια (1980), μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία υπονομεῖει σταθερὰ τοὺς παραδοσιακοὺς κώδικες τῆς γκαγκστερικής ταινίας ἂν καὶ φαίνεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο νὰ τοὺς υιοθετεῖ, ἀπὸ τὸν ἀνεξάρτητο καὶ μάλιστα ἀντεργκράουντ σκηνοθέτη τοῦ παρελθόντος μέχρι τὸν σημερινό περιθωριακό μέσα στὸ ἴδιο τὸ σύστημα, ὁ Κασσαβέτης ἀκολούθησε ἓνα δρόμο δύσκολο καὶ τραχὺ με μιὰ ἐπιμονή κι ἓνα πείσμα, πὺ ἀποτελοῦν μιὰ πρόκληση γιὰ τὰ ἀμερικάνικα πρότυπα.

Ἡ προσωπικὴ αὐτὴ πορεία του προξενεῖ σήμερα τὸ θαυμασμό μας γιὰ δυνά, τουλάχιστον, 26 βασικοὺς λόγους. Πρῶτα καὶ κύρια γιὰ τὴν διορατικότητα με τὴν ὁποία ὁ σκηνοθέτης

κατάφερε να διεισδύσει βαθιά στο φλοιό ενός κοινωνικού σώματος (την μεσοαστική τάξη της Αμερικής) και να καταδείξει με κριτικό και καμιά φορά επιθετικό βλέμμα την παγίδα των αξιών που το περισφίγγει, αποκαλύπτοντας την χρεωκοπία του ζευγαριού, την κόλαση της οικογένειας, τον ίλιγγο της μοναξιάς, την απογοήτευση από το μύθο της επαγγελματικής καταξίωσης. Απ' αυτή την άποψη, η ενότητα των ταινιών *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1970) και *Woman Under the Influence* (Μιά γυναίκα εξομολογείται, 1975), είναι ενδεικτική. Το ζευγάρι αναλύεται, ανατέμνεται, απογιμνώνεται από μιά κάμερα δηκτική που αποσυνθέτει τελικά κάθε συναισθηματικό μύθο και ρομαντική ψευδαισθηση. Με τον Κασσαβέτη η πράξη του φιλμαρισματος γίνεται «κλινική επέμβαση» που δεν στοχεύει σε κάποια «θεραπεία» — πώς ο κινηματογράφος άλλωστε θα μπορούσε να θεραπεύσει την σημερινή πολιτισμική νεύρωση;—, ούτε περιορίζεται σε μιά ψευτοαντικειμενική κοινωνιολογική απόσταση, αλλά αντίθετα παγιδεύει τη νεύρωση οπουδήποτε κι αν εκδηλώνεται: κατ' αρχήν βέβαια πάνω στα πρόσωπα που η κάμερα, άλλοτε τρυφερά κι άλλοτε με σκληρότητα, ανιχνεύει και εξαντλεί, καταγράφοντας ακόμα και τις ελάχιστες πτυχές και συσπράξεις τους. Εδώ ακριβώς συναντάμε τον δεύτερο παράγοντα της πρωτοτυπίας, της προσωπικότητας, της τόλμης του δημιουργού που αποτελεί και τον καθαρά κινηματογραφικό τρόπο αποτύπωσης των χαρακτήρων του. Πέρα από κάθε περιγραφικότητα, χωρίς ν' αναπαράγει μιά προϋπάρχουσα της ταινίας πραγματικότητα, εξισώνει το πραγματικό με το φιλικό χρόνο δημιουργώντας μπροστά στην κάμερα καταστάσεις — κάτι ανάλογο με χάτενινγκ— όπου αφήνει ελεύθερους τους ηθοποιούς (αρκετοί απ' αυτούς δεν είναι επαγγελματίες: εκτός από τους μόνιμους συνεργάτες και φίλους τον Πήτερ Φόλκ, Σέιμουρ Κάσελ και Μπέν Γκαζάρα επιστρατεύει τη μητέρα του, την πεθερά του, τα παιδιά του και βέβαια η γυναίκα του Τζίνα Ρόουλαντ με την οποία άλλωστε, συνεργάζεται εδώ και 30 χρόνια) ν' αυτοσχεδιάζουν πάντα μέσα στα όρια ενός προϋπάρχοντος σενάριου. Οι ερμηνευτές των ταινιών του κατορθώνουν να δημιουργούν χαρακτήρες που δεν νοούνται χωρίς αυτούς. Δεν μιμούνται, ούτε υποδύονται προκατασκευασμένους ρόλους, αλλά εγκλωβίζονται στην μυθοπλασία όπως ακριβώς μέσα στην παγίδα της ίδιας της ύπαρξης τους. Δεν πρόκειται, κατά συνέπεια, για μιά αναπαραγωγή εκφράσεων, χειρονομιών, λέξεων και ιδεών αλλά, για την αυθόρμητη παραγωγή τους.

Η συγκεκριμένη επιφάνεια λοιπόν όπου εγγράφονται αισθήσεις και συναισθήματα, φανερά σημεία μιάς «εσωτερικότητας» την οποία ο κινηματογράφος δυσκολεύεται πάντα να συλλάβει, δεν είναι άλλη από τα πρόσωπα, μάσκες που πλημμυρίζουν δάκρυα, πάλλονται, ξεσπάνε σε λυγμούς ή γέλιο ή «ανοίγονται» σ' ένα χείμαρο λέξεων —ότι τελικά συνθέτει το υστερικό οπλοστάσιο σε όλη του την παροξυστική βία και την υπερβολή της θεατροποίησης του— ενώ ταυτόχρονα ή μηχανή του Κασσαβέτη, κάθε άλλο παρά απλός πινακτογράφος, πηγαινοέρχεται, σταματάει, ξαναξεκινάει, αλλάζει γωνία και ξαναπαίρνει τον ατέλειωτο δρόμο της με εντυπωσιακή κινητικότητα και ρυθμό. Μιά τέτοια γραφή —στη κορύφωση της με το *Faces* αλλά και με μιά σπάνια αποτελεσματικότητα στο *Husbands* και στο *Μιά γυναίκα εξομολογείται*— δεν μπορεί παρά να ενοχλεί, να δημιουργεί κάποια δυφορία στο σημερινό θεατή μαθημένο να καταναλώνει αδιαμαρτύρητα ανούσια και συμβατικά προϊόντα, κατασκευασμένα με τη μετρία μιάς τυποποιημένης δραματοποιίας.

Ακόμη κι όταν καταπιάνεται με το είδος του θρίλλερ (*The Killing of a Chinese Bookie* και *Γκλόρια*) ο Κασσαβέτης δεν χάνει το, ταυτόχρονα ρεαλιστικό και λυρικό, ιδιότυπο στίλ του θά υλοστηρίζα μάλιστα πώς όσο περισσότερο ρεαλιστικό, τόσο πιο πολύ λυρικό. Η πραγματική καινοτομία του, όμως, συνίσταται στο γεγονός ότι αποφορτίζει νοηματικά τους υπερκωδικοποιημένους ήρωες των θρίλλερ, θολώνει την καθιερωμένη σαφήνεια του μύθου και διαχέει ένα διαφορετικό στοιχείο τόσο στην αφήγηση, όσο και στην ίδια την εικόνα, χωρίς ωστόσο να αποδυναμώνει τη πλοκή. Θα πρέπει να του αναγνωρίσουμε ότι αυτό κάθε άλλο παρά λίγο είναι, κι ότι πριν απ' όλα ο Κασσαβέτης είναι ένας αληθινός δημιουργός.

«Ήμουν επαναστάτης στο ξεκίνημά μου, είμαι καταδικασμένος να παραιτώμαι ακόμα κι αν δεν είναι πιά της ηλικίας μου», είπε σε κάποια συνέντευξη. Πράγματι, στα 52 του χρόνια ο γιος των Ελλήνων μεταναστών με το αδύνατο πρόσωπο και το τυρτωδες βλέμμα είναι πιστός στους χαρμικήρες των εξομολογώνων μοναχικών νέων που ερμηνεύει στις αρχές της καριέρας του.

Συνέντευξη του Τζών Κασσαβέτη μέ τον Σ.Κ.

Πώς άρχισατε να κάνετε ταινίες;

Συμπρωματικά. Ήμουν ήθοποιός και είχα φτιάξει ένα έργοστηρι στην Νέα Υόρκη. Είχα νοικιάσει αυτό τό μέρος μέ τό σκοπό νά βρούν δουλειά διάφοροι φίλοι μου, ήθοποιοί. Όμως κανένας από τούς φίλους μου πού ήταν άνεργοι δέν φάνηκε. Έπειδή τό είχα νοικιάσει γιά τρία χρόνια, έβαλα μία άγγελία στις έφημερίδες. Τότε όλοι μαζεύτηκαν... Κάναμε διάφορους πειραματισμούς, τίποτα τό ιδιαίτερο. Αυτόσχεδιάσαμε πάνω σέ κείμενα του Σαίξπηρ, του Άριστοφάνη κι άλλων, μέ σκοπό νά μάθουν οι ήθοποιοί να μελετάνε και νά δέχονται όρισμένες πραγματικότητες. Μία μέρα σκεφτήκαμε νά προχωρήσουμε πάρα πέρα. Πολλές φορές οι ήθοποιοί δέν ξέρουν νά χρησιμοποιούν τό σενάριο. Μαθαίνουν μόνο τό ρόλο και δέν σκεφτόνται τίποτα, γιαντί δέν χρειάζεται νά σκεφτούν. Είναι μόνο ζήτημα μνήμης. Πειραματιστήκαμε, λοιπόν, στό νά κάνουμε μία ολόκληρη δουλειά αυτόσχεδιαστικά. Ήταν ή πρώτη μας ταινία τό *Shadows*. Νομίζαμε ότι δέν θα στοιχίζε τίποτα. Μαζί μας ήρθαν και διάφοροι κινηματογραφιστές, όπως ή υπέροχη Σίφλεϋ Κλάρκ, πού έφερε και όλα της τά μηχανήματα, και ανακάλυψα τότε έναν ολόκληρο κόσμο από ταινίες και ανθρώπους πού κάνουν ταινίες και αγαπούν τή δουλειά τους, τά μηχανήματά τους... Υπήρχαν ελάχιστα μηχανήματα γιαντί κανείς δέν δούλευε έξω από τά στούντιο, μόνο λίγοι ντοκυμανταριστές.

Άκούσαμε μία περιεργη ιστορία, ότι σέ κάποια ραδιοφωνική έκπομπή ανακοινώσατε ότι θέλατε νά κάνετε μία ταινία και συγκεντρώσατε έτσι 40.000 δολάρια.

Όχι. 7.500 δολάρια μαζεύτηκαν τήν επόμενη. Όλόκληρη ή ταινία στοιχίσε 40.000 δολάρια, συμπεριλαμβανόμενου και του ταξιδιού μας στην Άγγλία, πού ήταν και τό μεγαλύτερο έξοδο. Ήταν όμως συναρπαστικό.

*Και μετά τό *Shadows* πήγατε στό Χόλυγουντ και γυρίσατε τό *Too Late Blues*. Μπορείτε νά μάς μιλήσετε γι' αυτήν τήν περίοδο;*

Ήταν μία περίοδος άποτυχίας. Οι καλύτερες ταινίες νομίζω είναι αυτές πού βγαίνουν μέσα από έλευθερη σκέψη και μέσα από έλευθερες συνθήκες δουλειάς. Οι περισσότερες ταινίες πού γυρίζονται προσπαθούν νά αναπλάσουν τή ζωή ή μία κατάσταση πού κάποιος πιστεύει ότι είναι καλή ταινία. Έτσι, όμως, νομίζω ότι οι ταινίες περιορίζονται.

Όταν γυρίζαμε τό *Shadows*, πού μου άρεσε πολύ, όλοι νομίζαμε πώς ήταν μία άπαισία ταινία... όλα πήγαιναν στραβά· οι ήθοποιοί τσακωνόνταν, ή μηχανή δέν δούλευε, τό μικρόφωνο έσπαγε... «Ποιός έσπασε τό μικρόφωνο»... και κανένας δέν σκεφτόταν πόσο σπουδαία θά ήταν ή ταινία, άν θά γινόταν καλή ή κακή. Θέλαμε μόνο νά εκφραστούμε, ό καθένας μέ τον δικό του τρόπο. Έκει βρίσκεται όλο τό ενδιαφέρον τής δουλειάς.

Άρκετά χρόνια άργότερα πήγα στό Χόλυγουντ. Ή ταινία δέν είχε καν βγει στις αίθουσες, ήταν μόνο ένα πείραμα κι εγώ ήμουνα πάντα ήθοποιός. Κάποιος, όμως είδε μία προβολή στην Άγγλία, πού ούτε καν ήξερα ότι είχε γίνει. Ή ταινία άρεσε στον κόσμο κι αυτός έγινε, άργότερα, διευθυντής σ' ένα στούντιο. Γύρεψε νά με δει: «Είδα μία ταινία του Κασσαβέτη, ήταν πολύ καλή», «Ποιός είναι αυτός ό Κασσαβέτης;», του είπαν. Είδα τήν ταινία του στην Άγγλία, άρεσε πολύ στον κόσμο. Έτσι, μέ φώναξε και μέ ρώτησε άν είχα έτοιμο σενάριο. Δέν καταλάβαινα τί μου έλεγε. Ήμουν ήθοποιός, δέν ήμουν σκηνοθέτης. Πήγα και βρήκα έναν φίλο μου συγγραφέα: «Ντίκ», του λέω, «θέλουν νά μάς δώσουν όλα αυτά τά λεφτά νά κάνουμε ταινία», «Τί τούς άπάντησες;». «Ότι έχω σενάριο», «Και τί θά γίνει τώρα;», «Τους είπα ότι θά

τό πάω τη Δευτέρα». Ήταν Παρασκευή απόγευμα. «Ξέρω δύο δακτυλογράφους», μου λέει, «θ' αναλάβεις να γράφεις εσύ τό μισό κι εγώ τό άλλο μισό». Έτσι κι έγινε. Είχαμε κι οι δύο μεγάλη ανάγκη από λεφτά, ήμασταν τελείως άφραγοι. Γράψαμε μισό-μισό τό σενάριο και τό έδωσα στόν Διευθυντή τού στούντιο. Μου ειπε ότι θά μου τηλεφωνούσε τήν επόμενη. Ήταν τό μοναδικό μας αντίγραφο και δέν είχαμε προφτάσει νά διαβάσουμε ό ένας τό κομμάτι τού άλλου, γι' αυτό άρχισα νά λέω στόν Διευθυντή. «Δέν είναι πολύ καλό, όποσδήποτε χρειάζεται πολύ δουλειά. Έλπίζω, όμως, νά σάς άρρσει...», «Πάνω σέ ποιά θέμα είναι;» «Θά τό διαβάσετε και θά δείτε!». Παίρνω τόν Ντίκ: «Δέν θυμάμαι τί στό διάολο έγραφα, ήμουν μεθυσμένος», «κι εγώ τό ίδιο». Με παίρνει ό Μάρτυ Ράκαν, διευθυντής παραγωγής τής Παραμάουντ και μου λέει. «Πολύ ώραιο, μήν αλλάξεις τίποτα, πότε μπορείς ν' άρχίσεις τό γύρισμα;» Πού νά ξέρω, δέν ήξερα καλά-καλά πώς γίνεται μιά ταινία, θέλω νά πώ, δέν είχα ιδέα από τά μεγάλα στούντιο, ήξερα μόνο νά δουλεύω στους δρόμους: παίρνεις κάποιον, τού δίνεις και λίγο φαγητό και παίζει... ξέρεις... και ξαφνικά, έπρεπε νά δουλέψω διαφορετικά: «Ά, όχι, δέν πρέπει νά μιλάς στους έξτρα», «και πώς θά επικοινωνουμε;». «Μιλάς στό βοηθό σκηνοθέτη κι αυτός μιλά στους υπόλοιπους». Στην προηγούμενη ταινία όλα είχαν γίνει όπως «δέν πρέπει νά γίνεται μιά ταινία»: τυπώναμε όλο τό υλικό, δέν ήξερα ότι έπρεπε νά διαλέγω λήψεις, ό ήχος ήταν ασύγχρονος... και τώρα ήμουν σ' αυτό τό μέρος, όπου ήξεραν νά κάνουν ταινίες. Με ρώτησαν αν μου έφταναν δέκα μέρες: «Βέβαια», τούς απάντησα. Τι ήξερα... δέκα μέρες, δυό μέρες, πενήντα μέρες, τό ίδιο μου 'κανε. Τελείωσαμε τό γύρισμα σέ δέκα μέρες: «Έσύ στέκεσαι εκεί, εσύ εδώ», βάσαμε κάποιον και τή μηχανή κι αυτό ήταν όλο... καθόλου διασκεδαστικό. Τό πόσο χάρηκα όταν τελείωσα τό γύρισμα, δέν λέγεται, τό μισούσα. Τό επόμενο πού ξέρω είναι ότι ό Τζών Χιούστον και ό Κέρκ Ντάγκλας είδαν τήν ταινία, ό καθένας χωριστά και τού Κέρκ τού άρρσε επειδή είχε πολλά γκρό πλάνα και γιά τόν Χιούστον τί νά πώ, υποθέτω ότι ήταν απλώς εύγενής ό άνθρωπος: «Ω! υπέροχο, υπέροχο!!!» Έρχεται λοιπόν ό Διευθυντής τού στούντιο και μου λέει: «Η ταινία σου άρρσε στόν Χιούστον και στόν Κέρκ. Έμένα δέν μου άρρσε τόσο πολύ, αλλά αυτοί τρελάθηκαν. Είσαι ένας καλλιτέχνης!» Έτσι άρχισα νά υπογράφω συμβόλαια γιά μεγάλες ταινίες. Υπόγραφα γιά μιά ταινία με τόν Μπάρτ Λάνγκαστερ, τήν Κλαούντια Καρντινάλε και τόν Σίντνεϋ Πουατιέ πού αναβλήθηκε. Ήταν άπ' αυτά τά σενάρια πού γράφονται και ξαναγράφονται 100 φορές κι όταν πιά όλα είναι έτοιμα ό προϋπολογισμός έχει ανέβει τόσο πολύ πού δέν μπορούν πιά νά ξεκινήσουν. Στο μεταξύ ό Μπάρτ Λάνγκαστερ μου πρότεινε νά φτιάξω τό *A Child is Waiting*. Ο Άμπνελ Μάν είχε γράψει τό σενάριο κι ό Στάνλεϋ Κράμερ έκανε τήν παραγωγή. Όλοι δουλεύαν άφιλοκερδώς, ήταν μία κοινωνική προσφορά γιά τά καθυστερημένα



Ο Τζών Κασσαθέτης (φωτ: Μαρία Παπαγεωργίου)

παιδιά. Δέχτηκα. Γιά τρεις μήνες δέν έκανα άλλο από τό νά συναντώ γονείς καθυστερημένων παιδιών. Δέν μου άρρσε νά κάνω τήν ταινία, μου φαινόταν άσκοπο. Αναγνώριζα πιά κι εγώ τόν εαυτό μου σάν αληθινό σκηνοθέτη βλέςεις. «Δέν ξέρω αν θέλω νά κάνω τήν ταινία...». Όταν, όμως, γνώρισα τά ίδια τά παιδιά, τά πράγματα άρχισαν νά μου φαινονται διαφορετικά. Τά παιδιά είχαν αίσθηση τού χιούμορ, γελούσαν τό ένα με τό άλλο. Σέ γνώριζαν και τήν επόμενη φορά πού τά συναντούσες σέ είχαν ξεχάσει, είχαν πολύ πλάκα. Και ξαφνικά ανακάλυψα ότι οι μεγάλοι ήταν πολύ δυστυχισμένοι, ενώ αυτά ήταν χαρούμενα. Ήταν υπέροχα. Σκέφτηκα ότι ό μόνος τρόπος γιά νά έχει ενδιαφέρον γιά μένα αυτή ή ταινία ήταν νά μορρέσω νά γελάσω με τά παιδιά. Ήθελα νά χρησιμοποιήσω μόνον άρρωστους, ανθρώπους με έγκεφαλικές βλάβες αλλά μου ειπαν ότι έπρεπε νά χρησιμοποιήσω όποσδήποτε ήθοποιους. «Δέν είναι δυνατόν». Αν μου δώσετε τρία χρόνια καιρό ίσως κάτι μορρέσουμε νά κάνουμε. Θά τούς χτυπήσω στό κεφάλι γιά νά μορρέσουν νά παίξουν τό ρόλο τους. Τελικά χρησιμοποιήσαμε πολύ λίγους ήθοποιούς κι αυτούς στό φόντο.

Είναι αλήθεια ότι τό μοντάζ τό έκανε μόνος τού ό Στάνλεϋ Κράμερ; Δέν υπήρξαν όρισμένες διαφωνίες πρós τό τέλος τής παραγωγής;

Έγινε αυτό πού θά λέγαμε φυσιολογικές διαμάχες. Οι άνθρωποι έχουν έγωισμό. Και όλα στό Χόλυγουντ είναι φιαγμένα έτσι ώστε να ικανοποιούν τόν έγωισμό ενός κάθε φορά και μετά, κάποιου πρέπει νά ικανοποιήσεις και τόν δικό σου έγωισμό.

Επιμένετε νά κρατησετε τόν έλεγχο τού μοντάζ;

Δέν ήξερα, ουτε ξέρω, τίποτα από μιζινες ξερω όμως ότι όταν τά πας καλά με κάποιον, όταν



Shadows



Η Gena Rowlands με τον John Marley στο *Faces*

τούς άρέσεις και σου άρέσουν, τά συμβόλαια είναι άχρηστα. Κι όταν τούς μισείς και σε μισούν πάλι άχρηστα είναι.

Τελικά, πώς κατορθώσατε να συμφιλιώσετε τις προσωπικές σας κινηματογραφικές άποψεις με τις Χολγουντιανές μεθόδους;

Δέν τίς συμφιλίωσα ποτέ. Ή μάλλον, έγινε ένα είδος άσφασης. Ένα πράγμα πού ποτέ δέν θέλησα νά μάθω ήταν νά δουλεύω σύμφωνα μέ τό πρόγραμμα κι όμως, τελικά, τό μαθαίνεις κι αυτό. Γιατί στό βάθος του μυαλού σου ξέρεις ότι μπαίνουν πολλά λεφτά σε μιά ταινία και ότι θά τά ξοδέψουν μέ τόν δικό τους τρόπο ό,τι κι άν πείς εσύ. Θά άνακατευτεί και τό σωματείο... Όλοι θέλουν καταρχήν νά βγάλουν λεφτά. Ή ταινία έρχεται σε δεύτερη μοίρα, ίσως και σε τρίτη. Πρώτα, θέλουν νά κάνουν φτηνή ταινία κι άσχετα από τό πόσο άκριβή είναι πρέπει άπωοδήποτε νά γίνει φτηνότερη από τόν προϋπολογισμό της. Είναι ένα παιχνίδι πού παίζεται πάντα, όπως και τά συμβόλαια είναι ένα παιχνίδι. Μετά, πρέπει ή ταινία νά είναι κατανοητή. Οί κριτικοί χρησιμοποιούν αυτόν τόν όρο, «εύκολη νά τήν καταλάβει κανείς», πράγμα τελείως άνυπόστατο. Νομίζουν ότι ό κόσμος δέν καταλαβαίνει, μά ό κόσμος καταλαβαίνει περιφρημα, ό καθένας μπορεί νά καταλάβει, άπλώς δέν τούς άρέσουν όρισμένα πράγματα. Και τρίτο πιά, άν μπορούν νά κάνουν καλή ταινία, τόσο τό καλύτερο, φτάνει νά έχουν καλύψει τά δύο προηγούμενα. Μ' αυτούς τούς κανόνες γίνονται οι ταινίες. Κι από πάνω υπάρχουν κι άλλοι χιλιάδες κανόνες, κατασκευασμένοι εδώ και 50 χρόνια: κανόνες του Σωματείου, κανονισμοί, πού μπορείς νά σταθείς, πού πρέπει νά πάς, τί πρέπει νά έχεις για νά πετύχεις, ποιούς δικηγόρους, ποιούς άτζέντηδες, διαφωνίες, κυκλώματα, below the line, above the line, τά πάντα για νά κάνουν τούς ανθρώπους πού φιάχνουν ταινίες ξένους μεταξύ τους. Πολλές φορές μού καταλογίζουν ότι κάνω ταινίες πάντα μέ τούς φίλους μου και τό λένε για πολλούς σκηνοθέτες. Κανείς δέν σκέφτηκε ποτέ: γιατί όχι; «Όχι, δουλεύω μέ ανθρώπους πού δέν ξέρω», άπολογούνται όλοι μέ πανικό. Μ' άρέσει νά κάνω ταινίες μέ τούς φίλους μου, μέ τήν οίκογένειά μου. Όσο περισσότερο γνωρίζεις τούς άλλους τόσο πιό εύκολη γίνεται ή δουλειά.

Σε σχέση μέ τις πρώτες σας ταινίες ή Γκλόρια είναι περισσότερο έμπορική ταινία. Είναι περισσότερο συμβιβασμένη...

Όχι, δέν τό πιστεύω αυτό. Αυτοί τό πιστεύουν.

Έννοώ ότι είναι περισσότερο προσαρμοσμένη από Χολγουντιανό μοντέλο...

Δέν νομίζω ότι τό Χόλυγουντ έχει νά κάνει τίποτα μέ τη δική μου δουλειά... και σε άποροφά μόνο όταν θέλεις νά σε άποροφάσει. Αν δουλεύω σήμερα στην Άθήνα, δέν κάνω κανένα

συμβιβασμό. Άπλώς βρίσκομαι σε ένα άλλο μέρος και είμαι έλεύθερος νά πάρω ό,τι θέλω άπ' αυτό. Αν άποφασίσω νά κάνω μιά ταινία θά τήν κάνω όσο καλύτερα μπορώ, άν τελικά δέν βγει καλή, αυτό είναι άλλη υπόθεση.

Καταλαβαίνω τήν αξία των χρημάτων, γιατί όταν δουλεύω σε μιά ταινία σάν κι αυτήν τώρα κερδίζω τρομαχτικά ποσά. Μ' άρέσει αυτή ή ταινία, θά δουλέα και τζάμπα σ' αυτήν χωρίς αυτό νά σημαίνει πώς θά έκανα τίποτα χωρίς αυτό. Ξέρω νά κάνω τά πράγματα μόνο μέ έναν τρόπο κι αυτός είναι ό τρόπος πού ξέρω νά κάνω τά πράγματα. Δέν θεωρώ τήν Γκλόρια συμβιβασμό, τήν θεωρώ πείραμα, όπως και κάθε άλλη ταινία μου.

Στήν Γκλόρια χρησιμοποιείτε κάποιους κώδικες, όπως τό παιδί ή τό ταξί. Νομίζω, ότι στή Νέα Υόρκη, τό ταξί είναι κάτι σάν νησί στον ώκεανό. Μπαίνεις μέσα στό ταξί και σώζεσαι...

Ναι, ό,τι κι άν συμβαίνει... Ποτέ δέν σκέφτηκα ή όνειρεύτηκα ούτε τά μισά πράγματα άπ' αυτά πού ό κόσμος βλέπει σε μιά ταινία, ή μισεί σε μιά ταινία κι άν είσαι σκηνοθέτης ό ίδιος θά τό ξέρεις. Κάνεις μιά σκηνή σύμφωνα μέ τήν κεντρική σου ιδέα: μιά γυναίκα, πού δέν συμπαθεί τά παιδιά, πού δέν άντιπαθεί τά παιδιά, πού ζει ανεξάρτητα, βλέπει ένα μικρό παιδί πού κανένας δέν θέλει και γίνεται μιά παράξενη μητέρα. Νά πείς ότι κάθε γυναίκα, είτε τό θέλει είτε όχι είναι μητέρα, αυτό είναι ή ταινία. Όλα τά άλλα είναι μόνο: «αυτό τό κτίριο δέν λειτουργεί, άς χρησιμοποιήσουμε έκείνο τό κτίριο», δέν υπάρχει τίποτα μεγαλοφυές σ' όλα αυτά.

Αυτό είναι τό δεύτερο επίπεδο της ταινίας, τό πρώτο είναι τό παιδί...

Αυτό είναι τό μόνο επίπεδο της ταινίας. Δέν μ' ενδιαφέρει τίποτα άλλο. Αν κάποιος μού πει: «Αυτό τό αυτοκίνητο είναι εντάξει για τό λάνο», δέν πρόκειται ποτέ νά πώ «για στάσου, αυτό τό αυτοκίνητο έγω τό είχα σκεφτεί μπλέ», είναι τρελό, είναι σάν νά λές: «δέν μπορώ νά κάνω έτσι τήν ταινία, γιατί είμαι μεγαλοφυία, όχι ένας άπλός σκηνοθέτης, ή ένας άπλός ήθοποιός». Μπορείτε νά φανταστείτε έναν ήθοποιό νά λέει: «Α! έγω δέν μπαίνω σ' αυτό τό αυτοκίνητο, δέν είναι μπλέ». Άμέσως θά σκεφτόσασταν: τί στό διάολο παριστάνει αυτός, τώρα. Κι όμως κανείς δέν λέει κάτι τέτοιο για τόν άνοητο σκηνοθέτη πού θέλει μπλέ αυτοκίνητο ή πού λέει: «έχω ένα όραμα» ή «ό ήλιος κρυφτηκε, δέν συνεχίζουμε τό γυρίσμα» κι άς είναι καλοκαιρι. Τόση μεγαλοφυία δέν μπορώ νά τήν καταλάβω. Γιατί όταν βλέπεις τά αποτελέσματά της τό μόνο πού βλέπεις είναι ένα μπλέ αυτοκίνητο και καθόλου ταινία.

Προσπαθώ νά μην είμαι σκηνοθέτης όταν κάνω μιά ταινία. Σκέφτομαι: άν ήμουν ήθοποιός, πώς θά ήθελα νά μου φερθούν ή πώς θά εξηγήουσα καλύτερα σε κάποιον φίλο μου τήν ιστορία, πώς μπορώ νά γεννησω έναν ένθουσιασμό για να

θεραπεύσω την πλήξη που αισθανόμαστε όλοι όσοι κάνουμε αυτό το μακρύ μπερδεμένο γύρισμα. Το έργο δεν είναι ενός ανθρώπου. Ο κινηματογράφος είναι μία περιπλοκή και όμορφη τέχνη γιατί ανακατεύονται πολλοί και είναι όλοι κομμάτι ενός ζωντανού οργανισμού. Δεν είναι το ίδιο σαν να γράφεις ή να ζωγραφίζεις. Εκεί είσαι μόνος, μπορείς να φτιάξεις το όραμά σου, αν τα μπλέξεις ή αν δεν είσαι ικανός... υπάρχει έδαφος, όρισμένοι κανόνες αλλά η ταινία είναι ή μία φωτογραφία μετά την άλλη, οι φωτογραφίες αυτές πρέπει να σε κάνουν να αισθανθείς κάτι, όχι και τόσο εύκολο. Γι' αυτό όποιος λέει «μπορώ να το κάνω», ήδη μου γίνεται αντιπαθής, δεν μου άρεσει η ταινία του, δεν θέλω ούτε να την δω.

Εσείς είστε και ήθοποιός. Είστε και μπροστά και πίσω από την μηχανή. Πώς αισθανόσαστε;

Αισθάνομαι ότι δίνω στον σκηνοθέτη τα πάντα, όταν τον εκτιμώ κι ότι δεν δίνουν τίποτα στους ήθοποιούς που εκτιμούν. Όταν παίζω σε μία ταινία χρειάζομαι βοήθεια. Χρειάζομαι το σενάριο του σκηνοθέτη, χρειάζομαι την μηχανή, όλοι πρέπει να βοηθήσουν. Ο ήθοποιός είναι

κατά την γνώμη μου ο μόνος που καταλαβαίνει τι είναι η ταινία. Ούτε ο συγγραφέας που ενδιαφέρεται για το γράψιμό του ούτε ο σκηνοθέτης που ενδιαφέρεται για τη σκηνοθεσία του, και μιλώ καταρχήν για τον εαυτό μου.

Ξεκινάω μία ταινία, είναι για τα χρήματα, είναι γιατί θά έρθω στην Ελλάδα... αυτοί είναι οι λόγοι που θέλω να παίξω στην ταινία, όταν όμως αρχίζει το γύρισμα, ξέρω ότι έχω μία τεράστια δουλειά μπροστά μου και το μεγαλύτερο μου πρόβλημα είναι πώς θα αισθανθώ στιγμιαία, με τό που πέφτει η κλακέτα, ξανά και ξανά: «Σ' αγαλώ», 200 διαφορετικές λήψεις, 200 διαφορετικοί τρόποι. Κι αρχίζουν να σε μισούν κι αρχίζουν να τούς μισείς, δεν σου άρεσει αυτό που κάνεις, μένεις ανικανοποίητος, αισθάνεσαι γελοιός, απαίσιος, ψεύτικος, αλλά αυτό είναι καλό γιατί τότε γίνεσαι ήθοποιός, όταν αισθάνεσαι όλα αυτά τα απαίσινα πράγματα και που μπορείς να τα μοιραστείς με άλλους ήθοποιούς. Το ίδιο ισχύει και για τους σκηνοθέτες. Γιατί δεν υπάρχουν ποτέ δύο σκηνοθέτες σε μία ταινία; Πείτε μου! Γιατί στο μυαλό του σκηνοθέτη υπάρχει μία εικόνα. Ο σκηνοθέτης είναι μοναχικό πρόσωπο κι είναι κι αυτό μέρος της δουλειάς: να είσαι μόνος, να είσαι κακός, να είσαι

Ο Τζών Κασσάβέτης με τους Peter Falk και Ben Gazzara στο *Husbands*



ισχυρός, να είσαι γλυκός, να είσαι ψεύτης. Οι ηθοποιοί δεν μπορούν να πούν ψέματα, εσύ πρέπει να πεις. Κινηματογραφείς μιά γυναίκα και πρέπει στο τέλος να τής πεις «Ήσουν πολύ καλή!» και λές ψέματα. Ο πρώτος ηθοποιός της ταινίας είναι ο σκηνοθέτης.

Τι γίνεται όμως όταν δουλεύετε με τη γυναίκα σας, που σας γνωρίζει πολύ καλά; Δεν μπορείτε να πείτε ψέματα και σ' αυτήν.

Κάνουμε ταινίες μαζί και καταλαβαίνουμε ο ένας τον άλλο, όμως αυτό που καταλαβαίνουμε είναι ότι δεν ξέρω τίποτα γι' αυτήν και δεν ξέρει τίποτα για μένα.

Κάνετε πολλές πρόβες με τους ηθοποιούς σας;

Έξαρτάται από τον ηθοποιό. Αν θέλει πρόβες, κάνουμε, αν όχι, δεν κάνουμε.

Πώς δουλεύετε στο γύρισμα; Κάνετε πολλές λήψεις για κάθε πλάνο, αλλάζετε πολλές γωνίες, όπως γίνεται π.χ. σ' αυτήν την ταινία (ή Τρικυμία, του Πώλ Μαζούρσκυ), όπου παίζετε τώρα;

Δεν ξέρω. Κάθε ταινία και κάθε φορά είναι διαφορετική. Δεν έχω δει ποτέ έναν σκηνοθέτη να είναι ιδιος, δυό φορές. Στο *Husbands* (Σύζυγοι) διασκέδαζα αφάνταστα. Στο γύρισμα γίναμε πολύ φίλοι με τον Πιτερ και τον Μπέν, ήταν μια «άντρικη φιλία», γεμάτη συντροφικότητα και πειθαρχία, που βγήκε από μέσα μας χωρίς ποτέ να πούμε «πρέπει να γίνουμε φίλοι». Αντίθετα, στο *A Woman under the influence* (Μιά γυναίκα εξομολογείται), ήμουν αληθινός φασίστας, γιατί φοβόμουνα. Δεν ήξερα τι έκανα, δεν ήξερα τη γυναικεία ματιά. Ήταν πολύ δύσκολο γύρισμα και δεν είχα καθόλου χρόνο για να χαζεύω.

Δεν σας βοήθησε καθόλου η γυναίκα σας;

Γενικά μιλώντας, ποτέ άλλοτε δεν τής φέρθηκα τόσο άσχημα. Αυτή όμως, πίστευε ότι περνούσε υπέροχα. Ήμουν φριχτός κι αυτή ήταν χαρούμενη όλη την ώρα.

Έχετε ένα ιδιαίτερο στυλ σκηνοθεσίας. Για παράδειγμα, δεν χρησιμοποιείτε αντίστροφες γωνίες...

Δεν σκηνοθετώ με τον τρόπο που σκηνοθετούν άλλοι. Δεν έχω υπογραφή. Ξέρω ότι μιά φωτογραφία είναι πάντα ωραία. Δεν έντυπωσιάζομαι όταν βλέπω κάτι αρμονικό. Η σκηνή μπορεί να παιχτεί και σε ένα άλλο κάδρο και να λειτουργήσει εξίσου καλά με το πρώτο, που ήταν τέλειο. Τριάντα πέντε χιλιάδες φωτογράφοι μπορούν να φωτογραφήσουν την τελειότητα. Δεν με ενδιαφέρει. Κάθε πλάνο μπορεί να είναι καλό όταν η ιστορία είναι καλή. Όταν κοιτάζω το πλάνο, το μόνο που με απασχολεί εί-



να: «ο ηθοποιός δεν θα αισθάνεται άνετα σ' αυτήν την καρέκλα». Δεν θέλω ο οπερατέρ να λέει στον ηθοποιό «Ελάτε να σταθείτε εδώ!». Ίσως τέτοιοι οπερατέρ να είναι καλοί για ορισμένους ηθοποιούς, έμένα όμως, δεν μου άρέσουν, ακόμη κι αν φωτογραφίζουν καλά.

Προτιμάτε τα πλάνα με μεγάλη διάρκεια;

Ναι, όσο μεγαλύτερα γίνεται. Στη *Γκλόρια*, όμως, δουλέψαμε διαφορετικά, με σύντομες σκηνές και μικρούς διαλόγους. Πάντοτε πιστεύα ότι οι σύντομες λήψεις είναι έκνευριστικές: κοιτάξεις μέσα στην μηχανή και λές ΤΑΞΙ!!! ΤΑΞΙ!!!... ενώ ξέρεις την ίδια στιγμή ότι ένας κανονικός άνθρωπος θα έλεγε απλώς «ταξί!». Δεν μπορείς, όμως, να κάνεις αλλιώς, γιατί είναι μιά λήψη 10 δευτερόλεπτων που την επαναλαμβάνεις συνέχεια. Προτιμώ λοιπόν να δαλώ τον ηθοποιό να φωνάξει τό ταξί μέσα σε μιά μεγάλη σκηνή και να μην δώσω τόση σημασία σ' αυτό. Είναι δύσκολο να ξέρεις πόση σημασία έχει κάτι. Ο σκηνοθέτης θέλει να δγει και καλό από τον ηθοποιό και έχεις και τον οπερατέρ που έπεμβαίνει: «ΠΑΤ! δεν έβαλες σωστά το χέρι σου!»

Μά εσείς μοιείτε τους οπερατέρ!

Όχι! τους αγαπώ. Τους αγαπώ πολύ γιατί δουλεύουν πολύ καλύτερα, όταν δεν ξέρουν περί τίνος πρόκειται. Καποιος τους λέει «θέλω να φαίνεται και το χερουλι». Ένω, λοιπόν, ο ηθοποιός παίζει και κινείται, ο οπερατέρ παρακολουθεί το χερουλι και καθαράει τη δραση έτσι

ώστε να έχει μέσα πάντα το χερούλι. Και στο τέλος: «Ωχ! μου ξέφυγε το χερούλι! να το ξανατραβήξουμε». Και, λοιπόν, τι τρέχει; δέν είναι παρά ένα χερούλι. Γι' αυτό, λοιπόν, προτιμώ να τους αφήνω τελείως μόνους τους να κάνουν ό,τι νομίζουν. Αν πέσω σε καλό οπερατέρ που έχει κάποιο μάτι, τόσο το καλύτερο. Δεν κοιτάζω ποτέ μέσα από την μηχανή. Τι νόημα έχει; Το πολύ-πολύ να σε κάνει να πεις: «Θέλω να είσαι ελεύθερος, αλλά θέλω να κάνεις αυτό» ή «Σε παρακαλώ αυτοσχέδιασε αλλά στάσου ακριβώς εκεί, μὴν πεις, μὴν πάρεις τσιγάρο, μὴν χαμογελάς, μὴν κουνιέσαι, και προπαντός να αισθάνεσαι ελεύθερος».

Αν επιμεινουμε στο ιδιαίτερό σας κινηματογραφικό στυλ είναι επειδή, είναι τόσο διαφορετικό από το Χολυγουντιανό. Θά το λέγαμε «ρεαλιστικό», σημαίνει τιποτα αυτό για σας;

Υποθέτω, δέν ξέρω. Νομίζω ότι τά πάντα είναι φαντασίες. Ασχολούμαι κυρίως με οικογενειακά προβλήματα. Εκεί τοποθετείται το προσωπικό μου ενδιαφέρον. Παιδιά, γέροι, νέοι, γκάγκστερ, δέν με ενδιαφέρουν αν μεταξού τους δέν υπάρχει κάποια σχέση πιά στενή από «καλημέρα σας, τί κάνετε;»

Είστε ανοιχτός σε υποδείξεις τών ηθοποιών;

Είναι σάν τή σχέση του γονιού με τό παιδί. Ξέρεις ότι στην ουσία τό παιδί μπορεί να τά βγάλει πέρα μόνο κι ότι δέν δίνει δεκάρα για σένα. Ξέρεις, ακόμη ότι δέν χρησιμοποιείς σωστή γλώσσα με τό παιδί. Κι όταν δέν χρησιμοποιείς σωστή γλώσσα με τήν ταινία είναι επόμενο να τήν πλησιάζεις κάπως διαφορετικά. Μ' αυτήν τήν έννοια είσαι μόνος και δέν συμμετέχεις σ' αυτό που γίνεται. Δέν συμμετέχεις στη μηχανή, δέν συμμετέχεις στο παίξιμο, στο γράψιμο του σεναρίου. Στην ουσία τό μόνο που κάνεις είναι να φροντίζεις όλοι αυτοί οι άνθρωποι να αισθάνονται καλά και τό άποτέλεσμα να είναι ώραίο. Η σκηνοθεσία είναι μόνο επίδραση.

Χρειάζεται όμως να έχεις μιά τρελή συμπεριφορά για να βγάλεις τά πράγματα που θέλεις σε μιά ταινία. Αναρωτιέσαι πάντα: «Μήπως θά πρεπε να είμαι ευγενής;». Δέν έννοώ ευγενής του τύπου «Χαίρετε, πώς είστε». Έννοώ ουσιαστικά ευγενής. Όταν κάποιος έχει προβλήματα, πρέπει να τόν ανακουφίζεις ή να τού επιτίθεσαι; Και αυτό τό πρόβλημα τού να είσαι άνθρωπος, πρέπει να τό ξεχάσεις στο γύρισμα. Για να είσαι σκηνοθέτης δέν πρέπει να είσαι άνθρωπος, δέν πρέπει να βοηθάς κανένα. Δέν μπορείς να πεις: «Κλαίει ή καμμένη». Και τί μ' αυτό, σκοτώστε τήν». Έτσι βοηθάς τούς ηθοποιούς και ό ηθοποιός που έχει προβλήματα ξαναγυρίζει σε σένα. Αυτός είναι ό καλύτερος τρόπος να απαλύεις τήν άγωνία του. Άλλιώς, τό μόνο που μπορείς να κάνεις είναι να πεις: «Μήν ανησυχείς καλή μου... οι δυσκολίες... τί να κάνουμε». Δέν βγαίνει τίποτα.

Έχετε στενή συνεργασία με τούς σεναριογράφους σας;

Φτιάχνω μόνος μου τά περισσότερα σεναρία γιατί παίρνει πολύ χρόνο να μπεις μέσα στις ιδέες κάποιου άλλου. Δέν θέλω να λέω: «τί έννοεις μ' αυτό;... εδώ τί θέλεις να πεις;...» γιατί τότε όλοι αποξενώνονται από τήν ταινία.

Νομίζετε ότι έχετε επηρεαστεί από άλλους σκηνοθέτες, Εύρωπαϊους ή Αμερικάνους;

Φυσικά, όλοι επηρεαζόμαστε από τόν κινηματογράφο. Ίσως όμως να μὴ σκέφτομαι καν τούς σκηνοθέτες. Παλιότερα ταυτιζομουν πάντα με τούς ηθοποιούς και τώρα, πιά πρόσφατα, με τήν μηχανή, με τό τεχνικό μέρος, με μερικά θέματα και με τό στήσιμο του σεναρίου, που πάντα με ένδιέφερε.

Μπορείτε να σκεφτείτε κάποιον σκηνοθέτη που να σας έχει επηρεάσει περισσότερο;

Οι ταινίες που μου άρέσουν περισσότερο είναι οι ταινίες του Φράνκ Κάπρα. Ήταν ό μόνος που ήθελα να γνωρίσω, όταν πήγα στην Καλλιφόρνια. Τόν συνάντησα κάτω από πολύ άσχημες συνθήκες και δέν με συμπάθησε καθόλου αλλά από τότε αισθάνομαι πολύ κοντά του.

Πιστεύετε ότι οι ταινίες σας είναι περισσότερο «εύρωπαϊκές» όπως υποστηρίζουν μερικοί κριτικοί;

Νομίζω ότι οι Αμερικάνοι κριτικοί όταν δέν ξέρουν τί να πουν για μένα, λένε ότι οι ταινίες

Ο Τζών Κασσαθέης συζητάει με τόν Πάω Μαζουρούκο





Η Zohra Lampert, ο Ben Gazzara, ο Paul Stewart και η Gena Rowlands στο *Opening Night*

μου είναι ευρωπαϊκές, και οι Ευρωπαίοι κριτικοί, όταν δεν ξέρουν τι να πουν, λένε ότι είναι 'Αμερικάνικες.

Ωστόσο, πολλοί Ευρωπαίοι σκηνοθέτες έχουν επηρεαστεί από 'Αμερικάνους, όπως ο Γκοντάρ και το αντίστροφο και υπάρχουν ορισμένες αναφορές...

Νομίζω ότι η ταινία θγαίνει μέσα από μία βαθιά έσωτερική σκέψη. Δεν μπορείς να πεις ποτέ «θα κάνω αυτές τις αντιγραφές». Δεν με νοιάζει αν ο Γκοντάρ επηρεάστηκε από τον Χίτσκοκ ή όποιοδήποτε άλλο. Μπορεί κάτι να θγαίνει που να θυμίζει κάτι άλλο, αλλά αυτό είναι φυσικό. Βασικά, με τον ένα ή άλλο τρόπο αφηγείσαι μίαν ιστορία και δεν είναι πάντα τόσο απλό να κάνεις κάτι διαφορετικό μόνο και μόνο για να είναι διαφορετικό. Οι αναφορές, ακόμη κι αν υπάρχουν δεν έχουν σημασία. Λούλεφα με τον Πολανσκι... αυτός είναι ο εαυτός του. Δεν συνάντησα ποτέ κάποιον σαν κι αυτόν. Δεν νομίζω ότι υπάρχουν επιρροές, όταν ο σκηνοθέτης είναι καλός. Οι καλοί σκηνοθέτες δεν παραγονται από άλλους. Θέλω να πω ότι ο Ρενουάρ μπορεί να είχε έναν διάσημο πατέρα, και πιθανόν να

κληρονόμησε το μάτι του, αλλά αυτό είναι όλο. Ο κινηματογραφιστής Ρενουάρ ήταν ένας μεγάλος κινηματογραφιστής.

Σάς άρεσει ο Ρενουάρ;

Τόν λατρεύω, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι μπορώ να κάνω ταινίες σαν τόν Ρενουάρ, είναι τρελό. Δεν μάς άρεσουν καν οι ίδιες γυναίκες.

Αναρωτιόμαστε αν η Γκλόρια είναι το αντίστροφο μιάς παραδοσιακής γκαγκωτικής ταινίας. Γιατί η Γκλόρια μιλάει σαν άντρας, για παράδειγμα;

Μά δεν μιλάει σαν άντρας. Κατα τη γνώμη μου μιλάει σαν κάτι που υπάρχει μέσα στην γυναίκα μου, που πάντα πιστεύε ότι είναι πολε καθώς πρέπει. Η ίδια ήταν της γνώμης ότι δεν μπορούσε να παίξει το ρόλο. Της λέω «θέλεις να τόν παίξεις, μη σε νοιάζει αν μπορείς». Μόλις έβαλε επάνω της ένα ορισμένο φόρεμα και μόλις έπιασε το μισοτόλι «Μπαανγκ! Αχ, ναι...» και όλοι λέγανε «Μά αυτή ξέρει πολύ καλά από όλα». Μεσι στον καθένα υπάρχει η χαρά του να μπορεί να παίξει κάποιο άλλο πρόσωπο.



Ο Τζών Κασσαθέτης
σκηνοθετεί το *Shadows*

*Σάς άρέσει νά βοηθάτε τούς ήθοποιούς
ν' ανακαλύπτουν τόν εαυτό τους;*

Δέν κάνω ταινίες γιά τούς ήθοποιούς. Τις κά-
νω γιά μένα.

Κι όταν είστε ήθοποιός;

Τότε κάνω ταινίες γιά τόν σκηνοθέτη.

*Τό τέλος τής Γκλόριας ήταν πραγματικά
υπέροχο! γιατί τό κάνατε μαυρόασπρο;*

Κατά σύμπτωση. Τά πάντα είναι σύμπτωση.
Σχεδιάζεις μία ταινία χρόνια και χρόνια και τι-
ποτα στό τέλος δέν γίνεται όπως τό είχες σχε-
διάσει. Ήταν λοιπόν μία σύμπτωση. Δουλεύαμε
τή μουσική, και έγινε ένα μπέρδεμα μέ τις κό-
πιες, τέλος πάντων, βγήκε έτσι. Έγώ τό είδα
και μου άρεσε. Στην Κολούμπια όχι. Στο τέλος
είπαν «έντάξει, ίσως γιά τήν Εύρώπη νά είναι
καλό τό μαυρόασπρο». Στην Άμερική τό θγάλα-
νε σέ χρώμα. Πάντως δέν είχε τίποτα νά κάνει
μέ μένα όλο αυτό. Και στην πραγματικότητα δέν
μέ ένδιέφερε καθόλου.

Ή Γκλόρια είναι ζωντανή στό τέλος;

Βλέπω ότι μπήκατε στό νόημα. Τό νόημα είναι
ότι δέν ξέρετε, σωστά; Μπορεί νά είναι φαντα-
σία, μπορεί και νά ζει.

Ζεί;

Άν θέλετε. Όπως θέλετε είναι.

*Γιατί οι «τόσο» πλονζέ γωνίες λήψεις
στήν ταινία;*

Δέν ξέρω. Ίσως επειδή δούλευα μέ τρεις μη-
χανές, γιατί δέν μ' άρέσει νά τραβάω ξανά και
ξανά ένα πλάνο. Παιρνεις τόσο πολύ χρόνο...

Ετοιμάζετε καμιά καινούρια ταινία;

Ναί, αλλά δέν τήν σκέφτομαι καθόλου μέχρι
νά τελειώσω αυτά τά γυρίσματα.

*Προτιμάτε καμιά από τις ταινίες που
έχετε κάνει;*

Όχι, είναι όλες τό ίδιο και μάλιστα νομίζω
ότι είναι όλες ή ίδια ταινία.

*Και γιά νά τελειώσουμε. Κατά τήν άπο-
ψη σας, ιδανική μέθοδος γιά τόν σκηνοθέ-
τη είναι ή άπόλυτη ανεξαρτησία και έλευ-
θερία έπιλογής;*

Ναί. Κι' έτσι έκανα ό ίδιος γιά πολύ καιρό.
Δέν μπορώ νά συνεχίσω όμως, γιατί γέρασα.
Δέν μπορώ πιά νά παίρνω τηλεφωνα και νά
παρακαλώ ανθρώπους νά έρθουν νά κάνουν
πράγματα γιά μένα: «έ, όχι πιά, δέν μπορείς νά
συνεχίσεις έτσι» μου λένε. Και τό ξέρω ότι δέν
μπορώ. Δέν νομίζω ότι θα συνεχίσω νά σκηνο-
θετώ γιά πολύ καιρό άκόμη γιατί γίνομαι όλο
και πιο περίπλοκος όσο γεράνω.

(Τήν συνέντευξη πήραν στην Άθήνα τόν Αύγουστο
'81 οι Χρήστος Βακαλόπουλος, Κώστας Θεοφιλόπου-
λος, Μαρία Νικολακοπούλου και Μαρία Παπαγεωρ-
γίου. Τήν απομαγνητοφώνηση έκανε ή Μαρία Παπα-
γεωργίου και τήν μετάφραση ή Μαρία Νικολακοπού-
λου).

Gloria

του Νίκου Σαββάτη

1. Ο μικρός ήρωας

‘Απ’ όλες τις ιστορίες για το θάνατο της οικογένειας ή *Γκλόρια* είναι η πιο άησυχητική.

Ολόκληρη η πρώτη σεκάνς είναι μία τελετουργία αντίστροφης μέτρησης — οι τελευταίες στιγμές πριν από την έκρηξη. Η οικογένεια τινάζεται οριστικά στον αέρα από τη Μαφία, τη διάφανη μεταφορά ενός ψυχρού και δολοφονικού συστήματος (όχι από την τριβή και την κλειστοφοβία της καθημερινότητας που δοκίμαζαν την αγάπη και την καλή θέληση των χαρακτήρων στο *Μία γυναίκα εξομολογείται*). Σπαραγμένη από τις μικρές προδοσίες, από την ύστερία της μητέρας, τον πανικό του πατέρα, η οικογένεια είναι καταδικασμένη σε θάνατο. ‘Αλλά ο μικρός γιός έχει ακόμη μία ευκαιρία. Πρέπει να κερδίσει χρόνο, να ξεφύγει από το θάνατο, να κουβαλήσει το τραύμα της απώλειας στο δρόμο και να γίνει άντρας.

Είναι η μόνη ελπίδα σε μία ταινία όπου η λαχανιασμένη φυγή (του παιδιού και της γυναίκας) διασχίζει την πιο μεγάλη πόλη και την πιο βαθιά απελπισία. Στη διάρκεια της περιπλάνησης ο Κασσαβέτης αναπτύσσει διακριτικά την αγάπη ανάμεσα στους δυό ηρώες του. Είναι η δική του αγάπη γι’ αυτούς, και γίνεται το μοναδικό τους όπλο κόντρα στη σκληρότητα του συστήματος. ‘Αλλά, σαν ρεαλιστής, δεν προσποιείται ότι η αγάπη αυτή είναι παντοδύναμη. Η τελευταία αλήθεια που το παιδί μαθαίνει από τη *Γκλόρια*, θετή του μητέρα, είναι το άπαισιόδοχο δίδαγμα όλης της δεκαετίας: «Δέ μπορείς να νικήσεις το Σύστημα...»

Άλλοτε όλα τα δράματα των παιδιών χωρίς

οικογένεια, στο σινεμά, γίνονταν εξωτερικές καταγραφές μίας ψευτοωρίμανσης. Τα τελευταία χρόνια οι μικροί ήρωες είναι πάλι της μόδας σαν καθρέφτες ή θύματα μίας χωρίς λύση — συχνά δολοφονικής — αντίθεσης του ζευγαριού. Μόνο ο Βέντερς έδωσε στην ‘Αλίκη του τις διαστάσεις, την αξιοπρέπεια μίας αληθινής ηρώιδας, που περιπλανιέται στο μοντέρνο αποδραματοποιημένο λαβύρινθο των πόλεων (*Η ‘Αλίκη στις πόλεις*, 1974). ‘Ομως η *Γκλόρια* είναι πιο αληθινός, πιο δίκαιος επίαιλτης κι ο μικρός πορτορικάνος μιγάς πρέπει να μεγαλώσει μέσα σε πολύ μεγαλύτερη αγωνία. Πρέπει να προλάβει να γίνει δραματικός ήρωας όχι μόνο πριν τον εξαφανιστεί η Μαφία, αλλά και πριν τον συνθλίψει η πληθωρικότητα της ίδιας της *Γκλόριας*. ‘Ο Κασσαβέτης διαλύει την αναπόφευκτη αθωότητα του παιδιού σε μικρές πινελιές κωμικής ανακούφισης, στα κλισιό του «μάγκα τσέπης» που τον δάζει να επιδεικνύει στη γυναίκα. ‘Αλλά αυτή η σπαρταριστή παρωδία ερωτισμού δεν κρύβει το σπαρτακτικό οδοιπορικό: την αγωνία του ‘Υποκειμένου να γεμίσει το τραύμα (της απώλειας της οικογένειας) με την ανακάλυψη της λειτουργίας της αρχής της ήδονης.

Η εικόνα του παιδιού δε στηρίζεται ως συνήθως στην εμνηνευτική δεξιοτεχνία για να δικαιολογήσει την ψευτιά της. Ο Κασσαβέτης δε θέλησε ένα παιδί-θαύμα, που θα σκωπε τις αντιφάσεις του ρόλου. Χτίζει το χαρακτήρα του πάνω στο ψυσιολογικό οφείσιμο του μικρού ήρωποιού, στην πεισματική του ποζα με το διδύμο των λογαριασμών στο στήθος, στους οδείς και νευρικούς τονισμούς του. Ούτε άγγελουδι με λερωμένα φτερά, ούτε διαβολός με ροδαλά μαγου-

λα — ο μικρός πρωταγωνιστής είναι ένας λαϊκός πιτσιρικάς που πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι η κληρονομιά του πατέρα, το άμαρτημά του τόν σφραγίζει σαν κατάρα. Η διαθήκη του πατέρα του (τό βιβλίο των λογαριασμών και οι τελευταίες ψιθυριστές του οδηγίες στο τηλέφωνο) είναι τό νήμα, που τό άγόρι τυλίγει και ξετυλίγει στό πέρα-δώθε του από τό αντίκειμενο που ανακαλύπτει τυχαία (τή θετή μητέρα Γκλόρια) ως τή βίαιη σύγκρουση με τό πραγματικό. Σάν όμφάλιος λώρος και δρόγγος μαζί τόν δένει για πάντα με τό Σύστημα και μάλιστα με τήν πιο μαυρη και δολοφονική καρδιά του...

2. Η γυναίκα από τό διπλανό διαμέρισμα

Ανατρέποντας τά δοσμένα του μεγάλου άμερικανικού κινηματογράφου, τήν παράδοση των δημιουργών και των σπουντιο, που ή Γκλόρια ξαναβρίσκει, ό Κασσαβέτης αφήνει μία γυναίκα να κατευθύνει τή σύγκρουση με τό Σύστημα. Και, στη διάρκεια τής περιπέτειας, νά φτάσει στην άλλη άκρη: νά λυρωθεί από τή μοναξιά και του δικού της «χωρίς οικογένεια» κόσμου, νά γίνει μαζί μάνα και πατέρας του «μικρού ήρωα» και νά θυσιάσει γι' αυτόν.

Τό παιδί ανανεώνει τή μελοδραματική παράδοση των μεγάλων άμερικάνων κι εύρωπαϊών ήθικολόγων κινηματογραφιστών — άλλοτε μία κριτική κι άλλοτε μία άπλη κατάφαση στις άξίες τής οικογενειοκρατίας. Η Γκλόρια όμως είναι γέννημα ενός κόσμου άρνησης. Έρχεται από τό σκοτεινό και δίφορο ύμενο περιβάριο τής βίας που ύμνησαν-ξόρκισαν τά καλύτερα φίλμ νουάρ. Και ή Τζίνα Ρόουλαντς ύπερασπίζει τό ρόλο τής, με τόση ένταση, που στέλνει τους κριτικούς νά ψάχνουν τά συνώνυμα τής λέξης «φλογερή» για νά περιγράψουν τή συνταρακτική τής έρμηγεία.

Η πρόκληση στο πρόσωπο τής Γκλόρια δέν ήταν ή άπλη απόδοση τής περσόνα των σκληρών — στυλ Κάγκνυ, στυλ Μπόγκαρτ — στό θηλυκό. Σάν μεγάλη ήθοποιός ή Ρόουλαντς μπορεί νά ξεπεράσει σε σκληρότητα όλους τους σούπερ γκάγκστερ και σούπερ μάτσους που έκοισαν κατά καιρούς τήν όθόνη με τή διαιότητα τής παρουσίας τους. Η άληθινή πρόκληση, όμως, ήταν οι έσωτερικές αντιφάσεις κι ή ρευστότητα του ρόλου, οι διασταυρώσεις του με τήν ξεφρενη ταχύτητα τής διήγησης, ό δίχασμός του, ή έκρηξη του σε χιλίες στιγμές άλήθειας και συγκίνησης. Η Ρόουλαντς μαζεύει τά κομμάτια του με τήν ίδια δεξιότητα βρίσκοντας μέσα από τή Γκλόρια τή δική της άλήθεια: στην προσπάθεια για επίδωση δέν ύπάρχουν στερεότυπα, δοσμένα, στάσεις. Η γυναίκα δέ μπορεί νά είναι πια μόνο μάνα, ύστερική, φοβερή εύνουχίστρια ή παθητική/διακοσμητική γκόμενα ενός νονού του έγκλήματος ή κάποιου εύπολύπτου homo economicus άν προτιμάτε. Είναι όλα αυτά τή στιγμή που μεταλλάσσουν, ζυμώνονται κι έκρηγνυνται.

38 Είναι ή ενέργεια που σπρώχνει σε μία όρημητική

φυγή προς τά έμπρός πολύ πιο γρήγορα άπ' ό,τι μπορούμε νά παρακολουθήσουμε — πόσο μάλλον νά περιορισουμε σε μία ταμτέλα...

Άλλά πρέπει νά τή δει κανείς νά τά κάνει όλα αυτά. Έμφανίζεται σαν τή γυναίκα του διπλανού διαμερίσματος με μπλαζέ ύφος και ρούχα του Ούγκαρο. Σκοπεύει στην τυχική όταν χτυπάει στους γείτονές τής για νά δανειστεί καφέ και καταλήγει νά υίοθετήσει βίαια ένα μελαψό άγόρι, νά γεμίσει μία έλλειψη που όλα αυτά τά χρόνια προσπαθούσε ν' άποφύγει. Τό «κακό» συναπάντημα θά τής άνοιξει τους όριζόντες τής πιο μεγάλης περιπέτειας κι από δώ και πέρα πρέπει νά σκοπεύει πιο προσεκτικά τό μηχανισμό τής Μαφίας για νά προστατέψει τό παιδί. Στις στιγμές τής δράσης βρίσκει τήν εύκαιρία νά παίξει μ' όλα τά πρόσωπα του ρόλου. Πρέπει νά τή δει κανείς νά πυροβολεί τους μαφιόζους στο αυτοκίνητο κι άμέσως μετά νά φωνάζει «ΤΑΞΙ!» μ' όλη τή θεατρική τραγικότητα τής ήρωίδας στο *Μία γυναίκα έξομολογείται* που δέ μπορεί νά είναι τίποτα άλλο από συνειδητή παρωδία τής ύστερικής άπελπισίας.

Κι ύστερα νά προσπαθεί νά γίνει μητέρα του παιδιού παρωδώντας όμως κι αυτό τό ρόλο, δείχνοντας τό πιο βαθύ διαζυγίο του με τό ρόλο τής νοικοκυράς, όταν δέν καταφέρνει νά τηγανίσει δυό αυγά μάτια. Ο πιτσιρικάς βέβαια τήν προτιμάει έρωμένη του κι ή σοβαρότητα και των δυό, όταν αντιμετώπιζουν αυτή τήν αντίφαση μετατρέπει τήν άπελπισία τους σε κωμωδία. Άλλά ακόμα κι οι πιο δραματικές στιγμές τής σχέσης τους είναι περασμένες με πολλή διακριτικότητα. «Ξέρεις τί σημαίνει άπελπισία;» ρωτάει ή Ρόουλαντς ξαφνικά, ενώ κι οι δυό προσπαθούν νά ξεφύγουν στο δρόμο από τόν άσφυκτικό κλοιό τής Μαφίας. Η τραγική άτάκα μένει μετέωρη, σχεδόν χαμένη μέσα στους ήχους τής πόλης. Κανένας ήρωας του Λάνγκ δέ θά τολμούσε νά τήν άποδραματοποιήσει τόσο, νά τήν πετάξει άπροσδόκητα σαν φυσιολογική άλήθεια - κλειδί, που συμπυκνώνει τήν ουσία τής επίδωσης στην άπάνθρωπη μεγαλούπολη.

Τό πιο δύσκολο είναι νά μνησεί τό παιδί στην άλήθεια του θανάτου. Σ' ένα νεκροταφείο τό άγόρι πρέπει νά άποχαιρετήσει πάνω σε ξένους τάφους τους δικούς του νεκρούς. Άπό κει ξεκινάει οφισιαστικά ή καινούρια του ζωή με τή θετή του μητέρα, που ποτέ άλλοτε δέν ήταν τόσο κοντά του. «Οι πεθαμένοι είναι...» ή Ρόουλαντς διατάζει νά βρει τις λέξεις κι όταν τις βρίσκει άρθρώνει τήν πιο παιδιάστικη όνειροφαντασία — «... σαν πλοία με πανιά». Κι ό μικρός πολύ σοβαρά, σαν μεγάλος, πειθεται και κάνει τό χρέος του. Κι ή σκηνοθεσία του Κασσαβέτη πιο λιτή και λυρική από ποτέ περιορίζεται σ' ένα κρατημένο λατεράλ, σ' ένα γρήγορο σταθερό πλάνο του άποχαιρετισμού του παιδιού, σ' αυτή τήν έξοχη παύση τής Ρόουλαντς που έλαφρώνει και τυλίγει με τήν πιο άληθινή συγκίνηση τήν πιο βαριά και «γραμμένη» άτάκα τής ταινίας. Ο άποχαιρετισμός του παιδιού στην παλιά του



ζωή δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τη δύναμη της σκηνής όπου η Γκλόρια κηδεύει το δικό της παρελθόν: απλώνοντας τελείως φυσιολογικά τα χέρια της πάνω στο μικρό για να του σώσει τη ζωή ξεχνάει έξω από την πόρτα της τον αγαπημένο της γάτο...

3. Το τρελό κυνηγητό της πραγματικότητας

Εικόνες βιαστικές, γεμάτες επιθετικότητα και πάθος, ένα ασύμμετρο ύψος, που τονίζει διαφορετικά απ' ό,τι οι παραδοσιακοί κώδικες, «θαλμένο κατ' ευθειαν μέσα από την ελευθερία της τζάζ, έντυπώσεις ντοκουμανταίρ κι αυτοχεδιασμοί μπροστά σε σπηλιόνα ντεκόρ, όλα αυτά κάνουν τη σκηνοθεσία της Γκλόρια. Δεν είναι ο παραδοσιακός ρεαλισμός ούτε η προσπάθεια να κρατήσεις το ενδιαφέρον με την έντυπωση «αισθητική» της τηλεόρασης, αλλά εικόνες και ήχοι σ' ένα τρελό κυνηγητό της πραγματικότητας. Μιά αντίληψη του κινηματογράφου που δικαιώνεται μονάχα όταν συναντιέται ή συγκρούεται μ' αυτό που συχνά λέμε ότι το θέαμα αποκλείει — με δυό λόγια τη ζωή. Δεν μπορούσε να είναι αλλιώς. Η Γκλόρια είναι η καλύτερη ταινία γύρω από το κακό συναπάντημα, το τρελό κυνηγητό και το ραντεβού με το θάνατο που προσωρινά αναστέλλεται. Τα πάντα παρασύρονται μαζί με τους χαρακτήρες στον ξέφρενο ρυθμό, δεν περισσεύει χρόνος για φιλο-

λογικές ή συνεφιλικές αναφορές. Το άσπρόμαυρο τέλος είναι η σφραγίδα της επέμβασης των στούντιο αλλά τόσο ειρωνικά κεντρολαρισμένη από τον Κασσαβέτη που παρωδεί την αλήθεια και των παλιών φίλμ - νουάρ και των παλιών μελοδραμάτων. Άλλα καλύτερα όταν μιλάμε για τη Γκλόρια, να μην αναφερόμαστε στα είδη. Πρέπει ίσως να μιλάμε για την αγάπη του Κασσαβέτη για τη Ρόουλαντς και τα παιδιά, για το λυρισμό του όταν φιλάει τη Νέα Ύορκ από ελικόπτερο, με τη μηχανή στο χέρι η στραμμένη πάνω στις χαραμάδες του σοβά στους τοίχους των διαδρόμων. Ή για το πώς άλλη μία φορά το σινεμά του, γαλουχημένο με τις αξίες της ανήσυχης δεκαετίας του '60 κάνει ακόμη μία εκκλήση στα περιθώρια — στις γυναίκες, στους έγχρωμους — να ξεκαθαρίσουν βίαια τους ανοιχτούς λογαριασμούς τους με το σύστημα, τη δολοφονική παράνοια των λευκών μανάτζερ. Ή - παλιά - έρωμένη - ενός - απ' - αυτούς - γίνεται - γκαγκστερίνα - για - χάρη - ενός - μικρού - μιγάδα; Τι τρέλα είναι αυτή; Κανείς από το αντίπαλο στρατόπεδο δεν την παίρνει στα σοβαρά. Μόνο ο μικρός είναι ευάλωτος στη γοητεία αυτού του τέρατος κι οι μαύροι ταξιτζήδες - οι τελευταίοι που *ακόμα* μιλάνε με την αναιδεια και την άμεσότητα των σκληρών, που κάποτε βασίλευαν στα αγαπημένα μας βιβλία, στις αγαπημένες μας ταινίες.

Νίκος Σαββάτης



ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

Ο Τζών Κασσαβέτης γεννήθηκε το 1929 στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε στο Colgate College κι έπειτα στήν Academy of Dramatic Arts της Ν.Υ. Συμμετείχε σε διάφορες θεατρικές περιόδους. Από το 1953 δουλεύει στο Broadway και από το 1955 εμφανίζεται σε πολλά τηλεοπτικά σήριαλ: "Alfred Hitchcock Presents", "Climax", "20th Century - Fox Hour", "Staccato" (ως πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης), "Dr. Kildare", "Breaking Point", "Burker's Law", "Jesse James", "Voyage to the Bottom of the sea". Λαμβάνει μέρος επίσης και σε γνωστά θεατρικά προγράμματα: "Kraft Theatre", "Philco Playhouse", "Good year Playhouse", "Playhouse 90", "Alcoa Theatre", "Lux Playhouse", κλπ. Ταυτόχρονα, από το 1953 αρχίζει την καριέρα του στο Χόλυγουντ.

ΕΡΜΗΝΕΙΣ

1953. *Taxi*, του Gregory Ratof
 1955. *The Night Holds Terror*, του Andrew L. Stone
 1956. *Crime in the Streets*, του Don Siegel
Edge of the City, του Martin Ritt
 1957. *Affair in Trinidad*, του Laslo Benedek
 1958. *Virgin Island*, του Pat Jackson
Saddle the Wind, του Robert Parrish
 1961. *The Webster Boy*, του Don Chaffey
 1964. *The Killers*, του Don Siegel
 1967. *Dirty Dozen*, του Robert Aldrich
Devil's Angels, του Daniel Haller
Rosemary's Baby, του Roman Polanski
Gli Intoccabili, του Giuliano Montaldo
Roma come Chicago, του Alberto De Martino
 1969. *If it's Tuesday, This must be Belgium*, του Mel Stuart.
 1970. *Husbands*, του ίδιου
 1971. *Minnie and Moskowitz*, του ίδιου
 1975. *Mikey and Nicky*, της Elaine May
Capone, του Steve Carner
 1976. *Two-minute Warning*, του Larry Peerce
 1978. *The Furié*, του Brian De Palma
Brass Target, του John Hough
Opening Night, του ίδιου
 1981. *Tempest*, του Paul Mazursky

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ

1959. SHADOWS

Σεν.: αυτοσχέδιο. Φωτ.: David Simon. *Ηχος*: Jay Crecco. *Μουσ.*: Charlie Mingus. *Ντεκόρ*: Randy Liles, Bob Reeh. *Μοντάζ*: Maurice McEndree. *Έρμ.*: Ben Carruthers (Μπέν), Lelia Goldoni (Αέλια), Hugh Hurd (Χιού), Anthony Ray (Τόνυ), Tom Allen (Τόμ), David Pokitillow (Ντέιβιντ), Rupert Grosse (Ρούπερτ), Davey Jones (Νταβέν), Victoria Vargas (Βίκυ), Jacqueline Walcott (Ζάκελιν), Jack Ackerman (Τζάκ), Cliff Carnell, Jay Crecco, Ronald Maccone, Bob Reeh, Joyce Miles, Nancy Deale, Gigi Brooks. *Παραγωγή*: Gena Production (Maurice McEndree. Νίκος Παπατάκης). *Διάρκεια*: 87'

1962. TOO LATE BLUES

Σεν.: Richard Carr, John Cassavetes. Φωτ.: Lionel Linden. *Μουσ.*: David Raskin (17 πρωτότυπα κομμάτια έρμηνευμένα από τους Shelley Manne, Red Mitchell, Benny Caster, Van Rasey, Jimmy Rowles). *Καλ. Διευθ.*: Tambi Larsen. *Μοντάζ*: Frank Bracht. *Κοστ.*: Edith Head. *Έρμ.*: Bobby Darin (Τζών «Γκόστ» Γουαϊνκφίλντ), Stella Stevens (Τζέσι Πολάνσκι), Cliff Carnell (Τσαρλντ ό σαξοφωνίστας), Seymour Cassel (Ρέντ, ό μπαρσίστας), Bill Stafford (Σέλυ, ό ντραμίστας), Richard Chambers (Πήτ, ή τρομπέτα), Nick Dennis (Νικ), Ruppert Crosse (Μπαϊρήμυ Τζάκσον), Everett Chambers (Μπένυ Φλάουερς), Vince Edwards (Τόμυ), J. Allen Hopkins (Σκύτερ), Val Avery, Marilyn Clark, Allyson James. *Παραγωγή*: John Cassavetes για την Paramount. *Διάρκεια*: 100'



1963. A CHILD IS WAITING

Σεν.: Abby Mann. Φωτ.: Joseph Lashelle. *Καμ.*: Charles Wheeler. *Μουσ.*: Ernest Gold. *Μοντάζ*: Gene Fowler, jr. *Κοστ.*: Joe King. *Έρμ.*: Burt Lancaster (Δρ. Μάθιου Κλάρκ), Judy Garland (Τζίν Χάνσον), Gena Rowlands (Σόφι Γουίντικομπ), Steven Hill (Τέντ Γουίντικομπ), Bruce Richey (Ρέμλεν Γουίντικομπ), Gloria McGehee (Πάτυ), Paul Stewart (Γκούντμαν), Elisabeth Wilson (Μίς Φογκάρτυ), Barbara Pepper (Μίς Μπράουν), John Marley (Χόλαντ), June Walker (κυρία Μακντόναλντ), Mario Gallo (Δρ. Λομπάρντι), Frederick Draper (Δρ. Σάκ), Lawrence Tierney (Ντάγκλας Μπένχαμ), Ruby Dandridge (κυρία Φίλιπς), Tiger Joe Marsh (Δρ. Μαϊτζερ), Billy Mumy, Brian Corcoran, Jay Phillips, Butch Patrick, Michael Stevens, Kenneth Caster. *Παραγωγή*: Stanley Cramer για την United Artists. *Διάρκεια*: 102'.

1968. FACES

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Al Ruban. *Καμ.*: George Sims. *Καλ. Διευθ.*: Phedon Papamichael. *Μοντ.*: Al Ruban, Maurice McEndree. *Έρμ.*: John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Τζανυ Ράρτ), Lynn Carlin (Μάρια Φόρστ), Seymour Cassel (Τόστ), Fred Draper (Φρέντ), Val Avery (Τζιμ Μακάρθου), Dorothy Gulliver (Φλοζανς), Joanne Moore Jordan (Λουίς), Darlene Conley (Μαίλλη Μαϊη), Gene Darfler (Τζό Τζάκσον), Elisabeth Deering (Στέλλα), Anne Shirley (Ανν), Nina White (Νίτα), Erwin Simoni, Jim Bridges, Deon Krantz, John Hale. *Παραγωγή*: Maurice McEndree. *Διάρκεια*: 127'

1970. HUSBANDS

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Victor Kemper (De Luxe). Καλ. Διευθ.: René d' Auriac (New York). Μοντάζ: Tom Cornwall, Jack Woods, Robert Hefferman. Έρμ.: Ben Gazzara (Χάρυ), Peter Falk (Άρτσι), John Cassavetes (Γκάς), Jenny Runacre (Μάριου Τάιαν), Jenny Lee Wright (Πιέρλ Μπιλιγκάμ), Noelle Kao (Τζούλυ), Leola Harlow (Λέολα), Meta Shaw (Άννυ), John Kullers (Pénτ), Dolores Delmar (ή κόμισσα), Peggy Lashbrook (Νταϊάνα Μάλαμπ), Eleanor Zee (Κα Χάνις), Claire Malis, Loraine McMartin, Edgar Franken, Sarah Felcher, Antoinette Kray, Gwen Van Dam, John Armstrong, Eleanor Gould, Carinthia West, Rhonda Pasker, David Rowlands, Joseph Boley, Judith Lowry, Joseph Hardy. Παραγωγή: Al Ruban για την Columbia. Διάρκεια: 138.



Minnie and Moskowitz

1971. MINNIE AND MOSKOWITZ

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Arthur J. Ornitz, Alric Edens, Michael Margulus (Technicolor). Μοντάζ: Fred Knudtson. Μουσ.: Bo Harwood. Κοστ.: Helen Colvig. Έρμ.: Gena Rowlands (Μίνι Μούρ), Seymour Cassel (Σέιμουρ Μόσκοβιτς), Val Avery (Ζέλμο Σουίφτ), Tim Carey (Μόργκαν Μόργκαν), Katherine Cassavetes (Σήμπα Μόσκοβιτς), Elisabeth Deering (κόρη), Elsie Ames (Φλοράνς), Lady Rowlands (Τζώρτζια Μούρ), Holly Near (Άιρις), Judith Roberts (Σύζυγος), Jack Danskin (Ντίκ Χέντερσον), Eleanor Zee (Κα Γκράς), Sean Joyce (Νέντ), David Rowlands (ό παπάς), John Cassavetes (Τζίμ), Kathlenn O' Malley, Jimmy Joyce, Santos Morales, Chuck Wells. Παραγωγός: Al Ruban (Universal). Διάρκεια: 114.



The Killing
of a Chinese Bookie

1975. A WOMAN UNDER THE INFLUENCE

(Μία γυναίκα εξομολογείται)
Σεν.: John Cassavetes Φωτ.: Mitch Breit (έγχρωμο). Καλ. Διευθ.: Phedon Papamichael. Μουσ.: Bo Harwood. Μοντάζ: Elisabeth Bergeron, David Armstrong, Sheila Viselstar. Κάμερα: Mike Ferris, David Nowell. Κοστ.: Carole Smith. Έρμ.: Peter Falk (Νίκ Λονγκέτι), Gena Rowlands (Μέημπελ Λονγκέτι), Matthew Cassel (Τόνυ Λονγκέτι), Matthew Laborteaux (Άντζελο Λονγκέτι), Christina Grisanti (Μαρία Λονγκέτι), Katherine Cassavetes (Μάμα Λονγκέτι), Lady Rowlands (Μάρθα Μόρτενσεν), Fred Draper (Τζώρτζ Μόρτενσεν), O. G. Dunn (Γκάρσον Γκρός), Mario Gallo (Χάρολντ Τζένσεν), Eddie Shaw (Δρ. Ζέπ), Angelo Grisanti (Βίτο Γκρομάλντι), James Joyce (Μπίουμαν), John Finnegan (Κλάουν), Cliff Carrell (Άλντο), Joanne Moore Jordan (Μυριέλ), Hugh Jurd (Γουίλυ Τζόνσον), Leon Wagner, John Hawker, Sil Words, Elisabeth Deering, Jacki Peters, Elsie Ames, Nick Cassavetes, Dominique Davalos, Xan Cassavetes. Παραγωγός: Sam Shaw. Διανομή στην Ελλάδα: Μιχαηλίδης. Διάρκεια: 146.

Alice Friedland (Σέου), Donna Gordon (Μάργκο), Haji (Χαζί), Carole Warren (Κάρολ), Derna Wong Davis (Ντέρνα), Kathalina Veniero (Άννυ), Yvette Morris (Υβέτ), David Rowlands (Λαμάρ), Sora Joe Hugh (ό κινέζος μπουκαϊηκερ). Παραγωγός: Al Ruban. Διευθ. Παραγ.: Sam Shaw. Διάρκεια: 109'

1977. OPENING NIGHT

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Al Ruban. Μοντάζ: Tom Cornwell. Ντεκ.: Bryan Ryman. Μουσ.: Bo Harwood. Ήχος: Bo Harwood. Κοστ.: Alexandra Corwin-Handing. Έρμ.: Gena Rowlands (Μάρτι Γκόρντον), John Cassavetes (Μωρίς Άαρνς), Ben Gazzara (Μάνυ Βικτωρ), Joan Blondell (Σάρα Γκούντ), Paul Stewart (Ντέηβιντ Σάμουελς), Zohra Lampert (Ντόροθυ Βικτωρ), Laura Johnson (Νάνσυ Σταίν), John Tuell (Γκάς Σίμονς), Ray Powers (Τζίμ), John Finnegan, Louise Fitch, Fred Draper, Katherine Cassavetes, Lady Rowlands, Jimmy Christie, Peter Lampert. Παραγωγή: Al Ruban. Διευθ. Παρ.: Sam Shaw. Διάρκεια: 140'.

1976. THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Michell Breit (έγχρωμο). Μοντάζ: Tom Cornwell. Καλ. Διευθ.: Phedon Papamichael, Bryan Ryman. Μουσ.: Bo Harwood. Έρμ.: Ben Gazzara (Κόσμο Βιτέλι). Οί γκάγκστερ: Timothy Agoglia Carey (Φλό), Seymour Cassel (Μότ Βέιλ), Robert Phillips (Φιλ), Morgan Woodward (Τζών, ό «μυός»), John Red Kullers (Έντυ-Ρέντ), Al Ruban (Μάρτυ Ράιτς). Η οικογένεια: Azizi Johari (Ραιήτσελ), Virginia Carrington (Μπέτυ, ή μητέρα). Οί καλλιτέχνες: Meade Roberts (Κος Σοφιστικέσιον),

1980. GLORIA

Σεν.: John Cassavetes. Φωτ.: Fred Schuler (έγχρωμο). Μουσ.: Bill Conti. Μοντάζ: George C. Villaseñor. Καλ. Διευθ.: René D' Auriac. Κοστ.: Peggy Farrell. Μιξάζ: Dennis Maitland, Sr., Jack C. Jacobsen. Πινάκς στους τίτλους: Romare Bearden. Έρμ.: Gena Rowlands (Γκλόρια Σουένσον), Buck Henry (Τζάκ Ντόουν), Julie Carmen (Τζέου Ντόουν), John Adams (Φιλ. Ντόουν), Tony Knesich (πρώτος γκάγκστερ), Gregory Gleghorne, Lupe Guarnica, Jessica Castillo. Παραγωγός: Sam Shaw. Διευθ. Παρ.: Steve Kesten. Διανομή: Columbia. Διάρκεια: 120'.

(Έπιμέλεια: Μ.Δ.)

Ἡ ὥραία καὶ τὸ τέρας

(Σκέψεις με ἀφορμὴ τὸ 3ο
Φεστιβάλ Σούπερ 8
Θεσσαλονίκης)

τοῦ *Gérard Courant*

Ἡ πρωτοβουλία τοῦ Μάρκου Χολέβα καὶ τῶν φίλων του νὰ περιλάβουν φέτος στὸ τρίτο Φεστιβάλ ἐλληνικῶν ταινιῶν, Σούπερ 8 τῆς Θεσσαλονίκης ξένες ταινίες (ἀποκλειστικά γαλλικές) ἦταν μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἰδέα γιατί ἐπέτρεπε νὰ γίνῃ σύγκριση ἐνὸς ἐθνικοῦ κινηματογράφου Σούπερ 8 μ' ἕναν ἄλλο, πού ὁ σκοπός του, θὰ τὸ ἀναφέρουμε παρακάτω, εἶναι διαφορετικός.

Τὸ Φεστιβάλ διήρκεσε ἀπὸ τὶς 7-10 Μαΐου καὶ οἱ προβολές πραγματοποιήθηκαν στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, πού δάνεισε τὴν μεγάλη του αἴθουσα μὲ περισσότερες ἀπὸ 300 θέσεις. Τὰ γαλλικὰ φιλμς, 10 συνολικά (ἀνάμεσά τους τρία μεγάλου μήκους: *Cristaux* τοῦ Teo Hernandez, *Le chien amoureux* τοῦ Josef Morder καὶ *Coeur Bleu* τοῦ συγγραφέα αὐτοῦ τοῦ κειμένου) καὶ μοιρασμένα στὴ διάρκεια τεσσάρων προβολῶν, ἦταν προγραμματισμένα στὶς 6.30 μ.μ. Ὅσο γιὰ τὶς 18 ἐλληνικὲς ταινίες πού παρουσιάστηκαν μὲ ἐλεύθερη συμμετοχὴ — χωρὶς ἐπιλογὴ! — προβλήθηκαν στὶς 8 μ.μ. μπροστὰ σὲ πολυάριθμο κοινὸ.

Ἄν ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος Σούπερ 8 βρισκεται πραγματικά στὴν ἀρχή, δὲν ἰσχύει τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν γαλλικὸ πού ἡ δημόσια παρουσία του καλύπτει μιὰ ἰθὺτιά.

Ἄς μελετήσουμε λοιπὸν λίγο αὐτὸ τὸ παρελθόν γιὰ νὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε αὐτὸ πού ὀνομάζεται, συμβατικά, ἕνα κινηματογραφικὸ κίνημα.

Ἄν καὶ τὸ φορμα Σούπερ 8 εὐάρχει ἀπὸ τὸ

1965, θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸ 1973 καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ Σούπερ 8 στὴν αἴθουσα Ranelagh στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ παρουσιαστοῦν στὸ κοινὸ καὶ μπροστὰ σ' ἕνα σημαντικὸ ἀκροατήριό ἐργα πού ἔχουν σκηνοθετηθεῖ καὶ προβληθεῖ σ' αὐτὸ τὸ καινούριο φορμά. Τὴν ἐπόμενη χρονιά, τὸ Φεστιβάλ Σούπερ 8 τοῦ «Espace Cardin» στὸ Παρίσι θὰ συμπληρώσει τὴν ἀνακάληψιάς ἐλευθέρης κινηματογραφικῆς γραφῆς, παράφρασης, καινούριας, πειραματικῆς, πραγματοποιημένης σὲ Σούπερ 8. Αὐτὰ τὰ δύο

(1) Ἀνάμεσα στους κυριότερους κινηματογραφιστὲς τοῦ Σούπερ 8, ἡ Μαρία Κλωνάρη καὶ ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη, ὁ Sierhane Marzi καὶ ὁ Iakoboi δὲν θέλησαν νὰ συμμετάσχουν σ' αὐτὴν τὴν ἐκδήλωση τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἀφορμὴ, ὡς ἀφορὰ τοὺς 2 πρώτους, βασίζεταν στὸ γεγονός ὅτι ἔχουν σὰν ἀρχὴ νὰ παίρνουν καλοπο ἐνοίκιο γιὰ τὴν προβολὴ τῶν ταινιῶν τους. Οἱ ἀρραγωνεῖς τῆς Θεσσαλονίκης δὲν διέθεταν τὸν προϋπολογισμό πού θὰ τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἰκανοποιήσουν τέτοιες ἀπαιτήσεις. Πρέπει νὰ σημειώσουμε οἱ προβολές ἦταν δωρεάν.



Ὁ Joseph Morder (ἀριστερά) μὲ τὸν Gérard Courant (δεξιά)
Phot. Dominique Delcourt

πρώτα Φεστιβάλ αντιπροσωπεύουν αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σαν το πρώτο κύμα (Boxing Match της Isobel Mendelson, *Happy Safari* της Katherine Mallet, *Les petites nourritures* του Bernard Pujol, *Bella Donnae's Blues* της Chantal Fribourg, *Avrum et Spijora* του Joseph Morder) και κινηματογραφιστές γνωστοί στο επάγγελμα έβασκούνταν στις δυνατότητες αυτής της καινούριας πρακτικής (ο Michel Polac γύρισε το *L'expulsé*, ο Κρίς Μαρκέτ το *L' Ambassade*).

Απ' τή άλλη, προσπάθειες να γυριστούν ταινίες μεγάλου μήκους σε Σούπερ 8 αποτυγχάνουν. Γιατί; Πρώτ' απ' όλα, επειδή αυτοί οι εκκολαπτόμενοι κινηματογραφιστές θέλουν όπωσδήποτε να αντιγράψουν τους πατεράδες τους των 35χλ, χωρίς να αναζητούν την ιδιαιτερότητα του καινούριου αυτού μέσου. Και κυρίως, επειδή ή ώρα των δημιουργιών του Σούπερ 8 δεν ήρθε ακόμη. Η χρονιά του 1976 θα σημάνει την γέννηση των αυθεντικών δημιουργιών του Σούπερ 8: είναι η άφιξη του *δευτέρου κύματος*. Ο Stephane Marti (*In contextus*, και το μεγάλο μήκος του *La cité des 9 portes* (1977), μεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ της Hyères), ο Lionel Soukaz (*L.M. Besh, The Boy Friend II, Le sexe des anges*) και κυρίως οι ελληνίδες Μαρία Κλωνάρη και Κατερίνα Θωμαδάκη (*Double labyrinthe*) (2) και ο μεξικανός Τέο Hernandez (*Salomé*), επιβάλλονται σαν ταλαντούχοι σκηνοθέτες, με μία γραφή θαυμάσια προσαρμοσμένη σ' αυτόν τον καινούριο τρόπο έκφρασης. Όλοι — και αυτό είναι μία σημαντική ιδιομορφία — προσανατολίζονται προς πρωτότυπες αναζητήσεις που δεν έχουν τίποτα το κοινό με τις διομηχανοποιημένες παραγωγές. Το ευχρηστο του εργαλείου Σούπερ 8, το ότι είναι ελαφρύ (και άρα επιτρέπει μεγάλη ταχύτητα στο γύρισμα) και τα πλεονεκτήματά του από οικονομική άποψη, είναι στοιχεία που εκμεταλλεύτηκαν ευρύτατα οι σκηνοθέτες που κατάλαβαν πως διεκρούσαν ένα παρθένο πεδίο και πως για να το κυριέψουν έπρεπε να έφευρσκουν νέους δρόμους έκφρασης.

Με τον τρόπο των πιο προικισμένων Χολυγουντιανών σκηνοθετών, οι όποιοι, αφού τους ήταν απαγορευμένη η αίσθηση του μοντάζ, έπρεπε συνεχώς να έπινοούν διάφορα τεχνάσματα για να μπορέσουν να συλλάβουν το μοντάζ τους τη στιγμή του γυρίσματος (κι έτσι ήταν αναγκασμένοι να υποβάλουν τον εαυτό τους σε μία ήθικη του κινηματογράφου που κύρια χαρακτηριστικά της είναι η αποτελεσματικότητα, η αυστηρή μορφική όργανωση και μία δυνατή κινηματογραφική *άποψη*) και κατά συνέπεια να αναγκάζουν το μοντέρ, που είναι ξένος στο γύρισμα, να μοντάρει την ταινία μ' ένα και μοναδικό τρόπο — με τον ίδιο λοιπόν τρόπο οι τολμηρότεροι από τους γάλλους σκηνοθέτες Σούπερ 8 αφού ανακάλυψαν ότι αυτό το φορμά, με τη μικρή του επιφάνεια εικόνας, δεν διευκόλυνε καθόλου το μοντάζ, προσπάθησαν κι αυτοί να εντάξουν το μοντάζ στη διαδικασία του γυρίσματος. Δέκα χρόνια χρειάστηκε ο Joseph Morder για να κατακτήσει ολοκληρωτικά τη γλώσσα του Σούπερ 8, άλλο τόσο και ο Τέο Hernandez. Φτά-

σαν και οι δύο σε μία τέτοια δεξιοτεχνία του κινηματογραφικού χρόνου που σχεδόν δε χρειάζεται καν να κάνουν μοντάζ μιά και η ταινία βγαίνει ολοκληρωμένη από την κάμερα, με τον τρόπο που δούλευε ο Γουόρχολ στην Αμερική και ο Philippe Garrel στην Γαλλία.

Εξάλλου, η δυσκολία της άμεσης λήψης ήχου θα αναγκάσει τους πιο λεπτολόγους κινηματογραφιστές να στοχαστούν πάνω στο ρόλο του ήχου (της μουσικής και των τραγουδιών για τον Hernandez και τον Marti ή της φωνής όφ για το Morder) και πάνω στις σχέσεις που μπορεί να διατηρεί με το σινεμά. Ο αυτοσχεδιασμός παραμένει πάντως το βασικότερο στοιχείο του Σούπερ 8. Αυτοσχεδιασμός δε σημαίνει βέβαια ελαφρότητα, απουσία σκηνοθεσίας, έλλειψη άποψης, αφέλεια κλπ. Ο αυτοσχεδιασμός — όχι όπως στη μουσική ή στην αμερικανική πρωτοποριακή Λογοτεχνία του '50 — περνάει μισό από δομές προσδιορισμένες από τους κινηματογραφιστές, όπου αφήνουν ελεύθερη τη φαντασία τους ώστε να μπορεί να παράγει το Καινούριο.

Σιγά σιγά, τα Φεστιβάλ (Toulon, Belford, La Rochelle, Digne, Avignon, Cinéma en marge στο Παρίσι, Grenoble, προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου στις Κάννες), η Γαλλική Ταινιοθήκη, το κέντρο Ζωρζ Πομπιντού, είναι όλο και πιο άνοικτα στο ρεύμα του Σούπερ 8.

Ο Joseph Morder, η Μαρία Κλωνάρη και η Κατερίνα Θωμαδάκη, ο Τέο Hernandez γύρισαν μία έντυπωσιακή σειρά ταινιών μεγάλου μήκους, οι περισσότερες εκπληκτικής ποιότητας και πρωτοτυπίας. Ας σημειώσουμε ότι ο κινηματογράφος έρευνας Σούπερ 8, διαχωρίζεται τελείως από τον πειραματικό Κινηματογράφο, 16 χιλ που στη Γαλλία ταυτίζεται μ' ένα τρομακτικό κοινόφρομισμό, και αποτελεί χλωμή αντιγραφή της παλιάς αμερικανικής πρωτοπορίας).

Ο Morder γύρισε 250 ταινίες σε 14 χρόνια, η Κλωνάρη και η Θωμαδάκη μέχρι σήμερα όκτώ μεγάλου μήκους (*Double Labyrinthe, L' enfant qui a pissé des paillettes, Soma, Arteria Magna In Dolor Laterali, Unheimlich I: dialogue secret, Kha Uebertragung — Les embaumés. Premier chant pour Unheimlich, Unheimlich II: Astarti, Unheimlich III: Les mères*) και ο Hernandez τις *Salomé* (3), *Cristo, Cristaux, Lacrima Cristi, Esmeralda, Mâyá, Graal, 4 A4, Souvenirs Paris* σε συνεργασία με τους Gaël Badaud, Michel Nedjar και Jakobois και πολλές άλλες μεσαίου μήκους.

Και μίν ξεκινάμε και άλλους κινηματογραφιστές που αξίζουν να τους αναφέρουμε: Jakobois (*Eclamorphoses, Le sexe du - loup garou*), Michel Nedjar (*Gestuel*), Stephane Monclair (*Kalicha*), Francois Vielfaure (*Aurelia, Aurelia*), Alain Mazars (*Préfigurations*), Vincent Toledano (*Narcisse*), που είχαν στείλει τις ταινίες τους — εκτός από τον Jakobois — στη Θεσσαλονίκη, και επίσης ο Jacky Yonnet, ο Gaël Badaud, ο Guy Godefroy και όλους τους άλλους, λιγότερο γνωστούς, που δημιουργούν για τις οικογενείες τους ή τους φίλους τους και που ένας Frederic Becker (βλ. *Heroes*) ή ένας Robert Van Ackeren, μεγάλος δημιουργός «ιδιωτικών» ταινιών σε Σούπερ 8 (βλ. *Deutschland Privat*), θα τον ανακαλύψουν για να φτιάξουν κινηματογραφικά ντοκουμέντα, μοναδικά και σπάνια.

(2) *Double Labyrinthe* (1976, 50') είναι ένα έργο, όπου οι δύο ελληνίδες κινηματογραφίστριες, παριζιάνες εδώ και 10 χρόνια, φιλάρον η μία την άλλη. Αυτό το έργο έπληρασε τους υποψήφιους Γάλλους κινηματογραφιστές του Σούπερ 8 (στούς όποιους άνηκω. Έκείνη την εποχή, νέος κινηματογραφόφιλος, πρόσφατα φτασμένος στο Παρίσι, δεν φανταζόμουν ότι μπορούσε κανείς να γυρίζει ταινίες σε Σούπερ 8.). Η απόλυτη της δουλειάς τους, η καθαρότητα των λήψεων, ένας φρεμινιστικός λόγος που δεν παίρνει «ποτέ» το προβάδισμα από τη σκηνοθεσία αλλά αναμειγνύεται μαζί της, όλα αυτά έχουν συμβάλει στο να παρακινήσουν τους νέους σκηνοθέτες να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους, σ' αυτή τη καινούρια πρακτική του γυρίσματος. Οι επόμενες ταινίες τους γίνονται πιο εξεζητημένες, διανθισμένες με ένα συμβολισμό (σώμα στολισμένο με κοσμήματα, παχνίδι των μασκάν κλπ) που μωώνει κάπως τη γοητεία και τις άρετες των πρώτων τους ταινιών. Βέβαια αυτές οι ταινίες καλύπτουν ένα αισθητικό πλαίσιο πιο εύρύ και πιο πολύπλοκο.

Και το τρίτο κύμα; Είναι δύσκολο να μιλήσουμε γι' αυτό, επειδή το προηγούμενο λόγω ευρωστίας και διάδοσης επηρέασε συντριπτικά τις προσπάθειες των νεωτέρων. Αναφερόμαι κυρίως σε ονόματα όπως, ο Vilfaure ή ο Monclaire, που αξιοποίησαν τις εμπειρίες των παλαιότερων τους, αναγκασμένων να γυρίζουν ταινίες μεγάλου μήκους ελπίζοντας έτσι να διακριθούν. Όπως κι αν έχει, αν άθροισουμε τις ταινίες ποιότητας που γυρίστηκαν σε Σούπερ 8 φτάνουμε σ' ένα αρκετά σεβαστό αριθμό που επιδεικνύει η παρουσία του Σούπερ 8 στα περισσότερα Γαλλικά Φεστιβάλ κινηματογράφου καθώς και η πρόσφατη ίδρυση μίας επιτροπής Σούπερ 8 στην πανίσχυρη Έταιρεία Γάλλων σκηνοθετών.

Θα ήταν σκόπιμο τώρα να εξετάσουμε εκτενέστερα δύο κινηματογραφιστές, των οποίων τα έργα παρουσιάστηκαν στη Θεσσαλονίκη και που η σημασία τους είναι εκδήλη.

Πρώτα, ο Joseph Morder από το 1967, γυρίζει ένα ημερολόγιο, κινηματογραφημένο σε Σούπερ 8, διάρκειας 17 ωρών. Στη Θεσσαλονίκη παρουσίασε μιάμιση ώρα του ημερολογίου, το μέρος που είχε τίτλο *Le chien amoureux* και που καλύπτει την περίοδο από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο του 1979. Το ημερολόγιο αυτό χωρίζεται σε επεισόδια μιάμισης ώρας περίπου, με μυθιστορηματικούς τίτλους: *L'été Madrilène, La femme en vert, Certains tombent en amour, Le lapin rose*, κλπ.

Σε τι διαφέρει η εργασία του Morder από εκείνη των άλλων σκηνοθετών Σούπερ 8; Αρχικά στο οικονομικό πεδίο. Μιάμιση ώρα ήχητικού φιλμ σε Σούπερ 8 του κοστίζει 1500 Frs (15 χιλιάδες δρχ.) διαψεύδοντας έτσι τους ισχυρισμούς ότι οικονομικά είναι τα αίτια της κρίσης του κινηματογράφου.

Η Gina Lola Benzina στο *Coeur Bleu*, του Gérard Courant



Απ' την άλλη, σκηνοθετεί μικρά και μεγάλα γεγονότα της ζωής του, δημόσια και προσωπικά, τις συναντήσεις, τις φιλίες, τις αγάπες του, τη δουλειά του... όλα στα αποτελούν τη ζωή εκατομμυρίων ανθρώπων.

Μερικοί κριτικοί συγκρίνουν την εργασία του με του Jonas Mekas και τα *Diaries, Notes and*

Sketches. Σε πολλά σημεία όμως ο Morder ξεχωρίζει από τον δημιουργό του *The Brig*. Όσον αφορά τη διάρκεια, από το 1949, ο Mekas έχει γυρίσει μόνο 16 ώρες, ενώ εδώ και τρία περίπου χρόνια, ο Morder κινηματογραφεί τρεις ώρες ταινίας κάθε χρόνο.

Το εύρηστο και το μικρό βάρος, χαμηλό κό-



Η Gael Badaud και ο Michel Nedjar στο *Cristaux*, του Téo Hernandez

στος του Σούπερ 8 σε σχέση με το 16χλ (Mekas) κάνει τη διαφορά. Αλλά αυτό δεν είναι όλο. Δεν ξέρω άλλο σκηνοθέτη με τό πάθος του Morder, να κυνηγήσει, να καταγράψει εικόνες. Στο τέλος του *Chien amoureux*, πάνω σε μιά καταμαυρη όθονη δηλώνει με απέλεια: «Αποφάσισα να μη κινηματογραφώω επί τρεις εβδομάδες... για να δω αν είναι δυνατό». Και φανταζόμαστε, πόσο βασανιστικό θά ήταν γι' αυτόν. Αυτή η δήλωση γίνεται αθέλεια ειρωνική: Ανατρέπει πλήρως τη θέση του κινηματογραφιστή του «αυστήματος» που συνήθως δεν μπορεί να δουλέψει παρά μόνο πολύ σπάνια και μερικές εβδομάδες μονάχα το χρόνο.

Το εύρηστο και το μικρό βάρος, χαμηλό κόστος του Σούπερ 8 σε σχέση με το 16χλ (Mekas) κάνει τη διαφορά. Αλλά αυτό δεν είναι όλο. Δεν ξέρω άλλο σκηνοθέτη με τό πάθος του Morder, να κυνηγήσει, να καταγράψει εικόνες. Στο τέλος του *Chien amoureux*, πάνω σε μιά καταμαυρη όθονη δηλώνει με απέλεια: «Αποφάσισα να μη κινηματογραφώω επί τρεις εβδομάδες... για να δω αν είναι δυνατό». Και φανταζόμαστε, πόσο βασανιστικό θά ήταν γι' αυτόν. Αυτή η δήλωση γίνεται αθέλεια ειρωνική: Ανατρέπει πλήρως τη θέση του κινηματογραφιστή του «αυστήματος» που συνήθως δεν μπορεί να δουλέψει παρά μόνο πολύ σπάνια και μερικές εβδομάδες μονάχα το χρόνο.

Αν ο Morder δίνει, όπως ο Mekas, μεγάλη σημασία στην εικόνα και σ' όλες τις δυνατότητες που έχει μια κάμερα (μεγάλα ακίνητα πλάνα, ποικιλία κινήσεων, επιταχύνσεις, γρήγορο μοντάζ κλπ), το ημερολόγιο του έχει το προτέρημα να εκμεταλλεύεται το μάξιμουμ που μπορεί να προσφέρει μια φωνή αφ' στον κινηματογράφο. Είναι προφανές, ότι δεν έμεινε αδιαφορός απέναντι στις ταινίες των κινηματογραφιστών του λόγου (Σράουμλ, Akeman, Duras ή Skorecki). Όλος ο κωδικός της φωνής αφ' στο σενάριο χρησιμοποιείται και επεξεργάζεται από τον Morder

(3) Téo Hernandez. (ηλικίας 41 ετών), ζει στο Παρίσι από το 1965. Μεταξύ του 1968 και του 1970, γύρισε οκτώ ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους σε 8 mm. Μετά από μερικά ταξίδια (στην Ινδία, συγκεκριμένα) επέστρεψε στο Παρίσι το 1976 και γύρισε την *Salomé*, ένα φιλμ μεγάλου μήκους που περισσότερο καταπιανεται με τον αρχαίο μύθο της Σαλώμης παρά με το έργο του Όσκαρ Ουάιλντ. Μ' αυτή την ταινία, ο Hernandez εγκαινίαζε μια νέα μέθοδο προβολής ταινιών. Γυρισμένη σε 18 ει- κόνες το δευτερόλεπτο, η *Salomé* (και νεότερα η *Liberté Provisoire*, 1977 και η *Luna India*, 1977) προβλήθηκαν με τη βοήθεια μίας ει- δικής μηχανής προβολής όπου η ταχύτητα ξεπυλίσματος της ται- νίας ποικίλει από 3 μέχρι 18 ει- κόνες στο δευτερόλεπτο. Αυ- θεντικός διευθυντής αρχι- στρας, ο κινηματογραφιστής ει- χε την ανείση να ρυθμίζει την κί- νηση του έργου, όπως το εκπιθι- μόνος και σύμφωνα με αισθητι- κές προδιαγραφές. Αντίς οι μη- χάνες, που δεν δριζοποιούνται, φαι- νεται, στη Ελλάδα, είναι πολύ φημέρες στη Γαλλία (περίπου 1.200 F) και στη Γερμανία (900 F περίπου).

Τό κείμενο, πού διαβάζει καθώς βλέπει τις εικό-
νες, είναι ταυτόχρονα πληθωρικό και περιττό
(ένα παράδειγμα ανάμεσα σε πολλά άλλα: πλάνο
μιάς θεράστρας. Τό σχόλιο λέει: «Έρχεται ό
χειμώνας»), επεξηγηματικό (ή φωνή λέει αυτό
πού δέν είναι σαφές στην εικόνα: έντυπώσεις ή,
πιό απλά, στιγμές πού ή κάμερα δέν μπόρεσε νά
γυρίσει και ή φωνή όφ, εδώ, γεμίζει ένα κενό),
άποστασιοποιημένο, προειδοποιητικό (τό κείμε-
νο προαναγγέλλει την εικόνα), αυτοκριτικό (ή
εικόνα δείχνει μιάν άποτυχημένη γιορτή και τό
σχόλιο έξηγει τό γιατί της άποτυχίας), γεμάτο
άπό πόθο και πάντα διανθισμένο άπό άστραφ-
τερές σήνες χιούμορ. Πρόκειται, όπωσ βλέπου-
με, για τό αντίθετο ενός λογοτεχνικού κινηματο-
γράφου έπειδή συνεχώς, στόν *Morder*, τό κείμε-
νο παραπέμπει στην εικόνα και αντίστροφα.

Μέσα άπό εικόνες κλεμμένες άπό τήπραγμα-
τικότητα, ό κινηματογραφιστής πλάθει τόν μύ-
θο, μέ άναφορές κι άλλες ρυθμού, πού μάς
προκαλούν και πού είναι αρκετά σαφείς στις
προθέσεις τους, ώστε αυτή ή δίψα άφήγησης και
έπικοινωνίας μέ τά πρόσωπα πού συναντάει
(συγγνώμη, πού φιλάει) επέτρεψαν νά
συγκρίνεται τό έργο του μέ τον κινηματογράφο
της *Duras* και μέ τό κείμενο τού Προύστ.

Όσον για τόν μεξικάνο Τέο Hernandez ό κινη-
ματογράφος του είναι ένα είδος πολύτιμο μίγ-
ματος της Μεξικάνικης τέχνης (τού Μπαρόκ),
της ανατολικής τέχνης (προσηλωση στη διάρ-
κεια και στην επανάληψη) και τού Χολυγουν-
τιανού κινηματογράφου πλατιάς κατανάλωσης
(ή τελειότητα τού κάδρου, τό άψευγάδιαστο παι-
ξιμο τών ήθοποιών, ή προτίμηση για τις στάθ,
τό μελόδραμα) τά όποια έθρεψαν τά νιάτα του.
Μπορούμε νά διακρίνουμε κι άλλες κινηματο-
γραφικές συγγένειες στόν Hernandez: τόν Άι-
ξενστάιν τού *Que Viva Mexico*, τόν Κοκτώ, τόν
Μελιές, τόν Σρέτερ.

Τό *Cristaux* πού έντυπώσισε πολύ τούς έλλη-
νες κινηματογραφιστές πού θρίσκονταν στη
Θεσσαλονίκη, όπωσ έντυπώσισε και όλους
τούς (εύτυχείς) θεατές πού τό ανακάλυψαν,
άνηκει σ' αυτά τά άστραφτερά έργα (όπωσ ή *Ci-
catrice interieure* τού Philippe Garrel, *La mort de
Maria Malibran* τού Βέρνερ Σρέτερ ή τό *Dyn' amo*
τού Stephen Dwoskin) πού δεχόμαστε βουβοί άπό
θανασμό, σαν ένα δυνατό χτύπημα.

Μέ τό *Cristaux*, βυθίζομαστε στό σκοτάδι.
Κυριολεκτικά βυθίζομαστε στό μαύρο και στό
κόκκινο της θόνης, στην άρχή λίγο φοβισμένοι,
άλλά ύστερα γεμάτοι εύφορία. Τό *Cristaux* είναι
μιά μοναδική έμπειρία. Είναι μιά άπ' τις σπά-
νιες ταινίες (μέ την *Région centrale* τού Michael
Snow και την ταινία πού ό Hernandez θά γυρίσει
μέ τό *Cristaux*, την *Maya*), όπου ό θεατής βρι-
σκεται σε κατάσταση αιώρησης και δέν ζητά πιά
νά ξαναπροσγειωθεί. Χριστικές εικόνες μάς κα-
ταβροχθίζουν. Γινόμαστε ψάρι, ψωμί, φώς. Δέν
μπορείς νά έπιπλεύσεις μιά και τό άργό αυτό έρ-
γο είναι φτιαγμένο άπό άσταμάτητους στρο-
βίλους, τεράστια άλματα στους γαλαξίες τού έγ-
κέφαλού μας. Αφαιρέστε τό κρανίο, και τί άπο-
μένει; Ό έγκέφαλος πού ό Hernandez κινηματο-
γραφεί μέ τόν πιό ποιητικό ύπαρκτό τρόπο: ει-
κόνες άπό ροδοπέταλα προβάλλονται πάνω σ'
ένα ξυρισμένο κεφάλι, πού μπορούμε νά ψηλα-

φίσουμε ή και νά κοιτάξουμε άπό άπόσταση και
στό τέλος αυτού τού ταξιδιού μέσα στό σκοτάδι
περιμένει τό φώς όπου ή εικόνα κατακεραμιζέ-
ται σε πλήθος μικροσκοπικά κομμάτια και αυτές
οί κατ' έξοχήν εκλεπτισμένες εικόνες κυματί-
ζουν για νά φτάσουν μετά την καταπληκτική
σκηνή - θαύμα τού ψαριού στόν Παράδεισο, στό
τέλος μιάς ταινίας, πού πάλλεται συνεχώς άπό
πόθο.

Όταν κοιτάζω τις ταινίες μας μέ κάποια
άπόσταση, διαπιστώνω ότι έχουν πετύχει τό
σκοπό τους, ενώ ένα ολόκληρο τμήμα τού γαλλι-
κού κινηματογράφου, τό λεγόμενο «τού δη-
μιουργού» (άπό τό Vecchiali στόν Techiné, άπό
τόν Biette στόν Beraud ή τόν Jacquot — ξεχωρίζω
ώστόσο σκηνοθέτες σαν τό Στράουμπ, τή Ντυ-
ράς ή τό Γκοντάρ πού, ό καθένας μέ τόν τρόπο
του, κατόρθωσαν νά ξεφύγουν άπ' αυτό τό άδιέ-
ξοδο άρνούμενοι τούς καθιερωμένους κανόνες
και πετυχαίνοντας την άθηντικότητα πού τούς
δίνει τό πλεονέκτημα νά είναι, ό καθένας δέ-
βαια σε διαφορετικό βαθμό, ένα είδος «θε-
σμού») παρόλο τόν σεβασμό πού τού δείχνουμε,
άδυναται στην ουσία ν' αυτοδιαχειρίζεται και ν'
αυτόχρηματοδοτείται. Τι γίνεται λοιπόν μ' αυ-
τές τις «έμπορικές» ταινίες, πού μετά δίαις κό-
βουν άπό χίλια μέχρι 5 χιλιάδες εισιτήρια στις
αίθουσες πρώτης προβολής στό Παρίσι; Μήπως
δέν ύπάρχει, σ' αυτόν τόν τομέα, ένας παραλο-
γισμός πού θά πρέπει κάποτε νά τόν αντιμετω-
πίσουμε; (Αυτές οι ταινίες προσαθούν νά
προσαρμοστούν σ' ένα είδος έμπορικού κινημα-
τογράφου, δασισμένου στην άναζήτηση μιάς ά-
φήγησης, πού νά άπευθύνεται στό πλατύ κοινό,

Unheimlich, κρυφός διάλογος, τών Μαρία Κλωνάρη και
Κατερίνα Θωμαδάκη





Η Marie - Noëlle Kaufmann στο *Je meurs de Soif, j' étouffe, je ne puis crier...*, του Gérard Courant.

και στην παρουσία γνωστών ηθοποιών. Κι όμως εκεί δεν βρίσκεται η βασική αντίφαση, όταν ξέρουμε ότι το κοινό τους είναι περιορισμένο.)

Λοιπόν, όταν κοιτάξω ήρεμα τις ταινίες μας, βλέπω να ανοίγεται ένα όλο και πιο μεγάλο χάσμα ανάμεσα στον έμπορικό κινηματογράφο και σ' αυτόν που λέγεται («των δημιουργών», ως στη χειρότερη περίπτωση εκείνη του Oury ή του Zidi) και στον ανεξάρτητο κινηματογράφο του Σούπερ 8.

Βλέπω καθαρά στις ταινίες μας, μια συνάφεια ανάμεσα στο θέμα και στην οικονομία. Δεν ξεπερνούν τις δύο χιλιάδες φράγκα (20 χιλιάδες δρχ) χωρίς να αρνούνται ωστόσο το θέμα και την επικοινωνία, στοιχία που ο κινηματογράφος των δημιουργών, που αναφέραμε πιο πάνω, έχει σιγά - σιγά αποβάλει.

Άλλη μία παράλογη κατάσταση: από τη μία μεριά ένας σκηνοθέτης (σέ Σούπερ 8) δημιουργεί ένα θέμα με προϋπολογισμό 2.000 φράγκα και από την άλλη ένας άλλος σκηνοθέτης αγνοεί τη μίνιμουμ αυτή αρχή, θυσιαζει την αλόλαιση του θεατή, ενώ παράλληλα ξεδενεί ένα εκατομμύριο φράγκα και πάνω...

Είπω και αν το κοινό μας είναι περιορισμένο, πρέπει να παραδεχτούμε ότι είναι πιστό. Γιατί, Επειδή το Σούπερ 8 δίνοντας το προβάδισμα στο θέμα και την επικοινωνία, μπορεί να φτιάξει μυθό. Οι ταινίες *Maya*, *Cristina*, *Le chien abouzeu* ή *L' Eté Madrilen* είναι καθαρά μυθολογιστικές ταινίες και για να μιλήσουμε με ειλικρίνεια μπορούμε να πούμε ότι ο κινηματο-

γράφος μας δεν αρνείται ποτέ το κοινό του, στο σημείο που το κοινό αυτό να ξαναρχεται και να ξαναβλέπει τις ταινίες, πάντα με την ίδια ευχαρίστηση, παρόλο που το θέμα αυτό δεν τείνει στην καθολικότητα: καλλιεργεί ένα προσωπικό τόνο, που είναι ταυτόχρονα και η δύναμή του.

Τά ελληνικά έργα ξεχώρισαν τελείως από τα έργα της γαλλικής επιλογής. Προφανώς, οι προθέσεις των κινηματογραφιστών του ελληνικού Σούπερ 8 παραμένουν δέσμιες σε μία παρεξήγηση που μπορούμε να τη συνοψίσουμε ως εξής: ενώ οι ταινίες τους τεχνικά είναι άψογες (συγκεκριμένα ο σύγχρονος ήχος ήταν συχνά τέλειος) και σ' ένα ύφος πολύ κλασικό, οι περισσότεροι απ' αυτούς επιθυμούν και επιμένουν να παραμείνουν «έρασιτέχνες» (δηλαδή, άνθρωποι που κάνουν κινηματογράφο παράλληλα με μία κύρια επαγγελματική δραστηριότητα που τους επιτρέπει να επιδιώκουν). Και την επιθυμία αυτή, την κάπως μοιρολατρική, τη δικαιολογούν λέγοντας πως ο κινηματογράφος στην Ελλάδα είναι κλειστό επάγγελμα. Έδώ, λοιπόν, βρίσκεται η άπορία μου: ενώ οι ταινίες τους έχουν συχνά άμεση σχέση με την ελληνική πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα (τη μόλυνση του περιβάλλοντος, τη γησιότητα του ελληνικού πολιτισμού κλπ.), γιατί καταφεύγουν όλοι (με εξαίρεση την *Επιστροφή* του Β. Τριτάκη) σε παραδοσιακές, καθιερωμένες σκηνοθετικές λύσεις, αφού, λόγω έλλειψης χώρου παρουσίασης των ταινιών τους, ο δρόμος προς το μεγάλο κοινό τους είναι προς το παρόν κλειστός;

Γιατί, τότε δεν προσπαθούν να ανανεώσουν την κινηματογραφική τους γλώσσα, να επεξεργαστούν νέες αντιλήψεις, νέες φόρμες όπως το έκαναν οι γάλλοι συνάδελφοί τους; Απάντηση των Έλλήνων κινηματογραφιστών: Ψάχνουμε για το μεγάλο κοινό. Στη Γαλλία οι σκηνοθέτες Σούπερ 8, που διεκδικούν τον τίτλο του επαγγελματία, κατάφεραν να προσεγγίσουν ένα πιο ευρύ κοινό από τη στιγμή που καταλιιάστηκαν με προχωρημένες μορφικές αναζητήσεις. Φυσικά μπορεί να φανεί μάταιο να συγκρίνουμε κινηματογραφικά συστήματα, πολιτιστικές παραδόσεις, ανάγκες και στόχους τόσο διαφορετικούς μεταξύ τους, παρόλο που ίσως και να πλησιάζονται. Ωραία, αλλά το συμπέρασμα αυτής της αντιπαράθεσης δεν είναι αραγε ότι οι Έλληνες κινηματογραφιστές πρέπει να κατακτησουν μία πρακτική, ένα μέσο εκφρασης, των οποίων ίσως δεν κατέχουν όλα τα μυστικά. Μία τεχνική και ανάλυση της εικόνας, μια ανασύνθεση του κινηματογραφικού χρόνου, τις δυνατότητες των οποίων δεν υλοποιούνταν προηγουμένως; (Άλλωστε οι περισσότεροι Γάλλοι έχουν μάθει όσα ξέρουν στη Γαλλική Ταινιοθήκη, με τό να ανακαλύπτουν τα αριστουργήματα και τους κλασικούς του παγκόσμιου κινηματογράφου).

Όπως κι αν έχει το πράγμα, πρέπει να χα-



Esmeralda, του Teo Hernandez

ρμάστε για την γενική ποιότητα των ελληνικών έργων που παρουσιάστηκαν φέτος, και τών όποιων ή έμμονή στη πραγματικότητα — είναι μία άρχη που ξαναβρίσκουμε από ταινία σε ταινία — μπορεί να γίνει σε λίγο χρόνο ένα πιθανό όπλο έναντι των καταλιεστικών έξουσιών που αρνούνται να άκουν τις διεκδικήσεις τών ανθρώπων. Αυτός ό κινηματογράφος, που είναι περισσότερο ένα *σινεμά έναντιον*, παρά ένα *σινεμά διαφορετικό*, όπως είναι τό γαλλικό, καταγγέλει τό άνυπόφορο και ιδιαίτερα τις καταστροφικές συνέπειες της μόλυνσης του περιβάλλοντος (*Σύπνημα*, 12), του Γ. Ρήγου, (*Επιστροφή*, 25', και *Τά τελευταία μυστήρια*, 10', του Ν. Τζαβολάκη)· προσπαθεί να μιλήσει για τήν άξία της μουσικής τού περιθώριου που είναι τά Ρεμπέτικα (*Τό ρεμπέτικο τραγούδι*, 28', του Θ. Δημητριάδη)· άναλυτε τά στοιχεία έντυπωσιασμού στό φαινόμενο Άλίκη Βουγιουκλάκη (*Μιά ζωή Άλίκη...* του Α. Δελή) σε άντιπαράθεση με τήν ιστορία της Έλλάδας· μιλάει για τούς τραβεστί (*Τά άλλα καλλιτεία*, 15', του ίδιου) ή άκόμα μαρτυρεί ένα καθημερινό μαρασμό (*Σύπνημα*, 12' του Γ. Ρήγου).

Νά σημειώσουμε άκόμα τό *Ψιτ*, *Φιλαράκο*, (38') του Ν. Σινατσάκη, τήν *Καλλιψη*, (12), γ' αυτό τό όμορφο τελευταίο του πλάνο, με μουσική του Λέοναρντ Κοέν, *Τό 12ο Μάη*, (25) τού Γ. Κυνουργού για τήν αντίληψη της άσάφειας τού πραγματικού (Ρεπορτάζ στό περίχωρα του Κέντρον Πομπιντού στό Παρίσι), τήν *Απουσία* (14') τών Α. Φαφούτη και Β. Χατζή, τό *Άχ κορόιδο γιατρέ* (8') του Δημήτρη Τράγγαλου για τό θέμα του (ένας φοιτητής άποτυχαίνει στη Βιολογία και γίνεται γιατρός τού κινηματογράφου).

Τέλος, ή *Επιστροφή* τού Β. Τριτάκη — που πήρε τό μεγάλο βραβείο τού Φεστιβάλ, που άπονέμεται από τήν επιτροπή καθώς και τό βραβείο τού κοινού — ήταν τό μόνο άυθεντικό ελληνικό έργο έρευνας, που παρουσιάστηκε σ' αυτό τό Φεστιβάλ. Ό σκηνοθέτης, άν και δέν άρκείται μόνο σε φορμαλιστικά εύρηματα (τό θέμα του διεκδικεί έναν άλλο τρόπο ζωής που βρίσκει τήν δικαίωση του σε μία πλήρη άρνηση της Δυτικής κοινωνίας και διασώζεται χάρη σε κάποια προσηλώνση στην άνατολική παράδοση που δέν άντέξε τό σόκ στην Άμερική — ή χρεωκοπία

τού κινήματος τών Χίπις τού '60) έχει κατακτήσει μία τεχνική άριότητα και οι εικόνες του άποπνέουν μία μαγεία. Άνοιγοντας τήν κασέτα τού Σούπερ 8, τυπωμένη σε σκοτεινό θάλαμο για νά τήν ξαναμπομπινάρει και νά ξανακινηματογραφήσει, ό δημιουργός μπόρεσε να πραγματοποιήσει διπλοτυπίες με γοητευικό άποτέλεσμα.

Άν και ή ποιότητα τών εργαλείων λήψης είναι άριστη στην Έλλάδα, έν τούτοις δέν υπάρχουν άκόμη στην άγορά αξιόλογα μηχανήματα προβολής, για επαγγελματική παρουσίαση ταινιών. Στη Γαλλία, υπάρχουν τρεις μάρκες προβολέων Σούπερ 8, (που οι τιμές τους κυμαίνονται από 17.000 ως 23.000 φράγκα) — ή Ιταλική μάρκα Fuméo, ή ELMO, και ή Μπωλιέ — εφοδιασμένες με λάμπες Ξένον που επιτρέπουν τήν προβολή σε μεγάλο μέγεθος εικόνων και σε τεράστιες αίθουσες (ειδικότερα στην ταινιοθήκη του Παλι ντέ Σαγύ, και στη Γαλλική Ταινιοθήκη). Αυτά τά μηχανήματα, που ή τελειοποίησή τους είναι σχετικά πρόσφατη, έχουν αλλάξει τήν τύχη τών ταινιών Σούπερ 8, περιορισμένων έδώ και πολύ καιρό στό γκέτο τών μικρών αίθουσών, με τόν προβολέα άνάμεσα στους θεατές.

Σήμερα που οι συνθήκες προβολής αυτών τών ταινιών είναι κατάλληλες για κινηματογραφική αίθουσα δέν είναι σπάνιο τό γεγονός νά μήν καταλαβαίνει τό κοινό ότι τό έργο που παίζεται στην όθονή είναι γυρισμένο και προβάλλεται σε Σούπερ 8. Χρειάστηκαν πολλά χρόνια για νά γίνει τό 16 mm άποδεκτό σάν επαγγελματικό σχήμα και πρέπει νά παραδεχτούμε ότι τό σχήμα ώρίμασε τήν ήμερα που ή βιομηχανία ήταν ικανή — και μπόρεσε — νά τό μεγενθύνει ουστά σε 35 mm. Έδώ και λίγους μήνες, έντα παρισινό εργαστήριο (4) πραγματοποιεί θαύματα στην μεγένθυση τού Σούπερ 8 σε 16 και σε 35 mm. Καθώς ή ποιότητα τών αντιγράφων Σούπερ 8 (5) όλο και βελτιώνεται τά τελευταία αυτά χρόνια, δέν πρέπει πιά νά ξαφνιαζόμαστε που επιμένουμε σ' αυτό τό σχήμα, γιατί τελικά προσφέρει ένα σύνολο πλεονεκτημάτων που, όπως είδαμε, δέν πρέπει νά τό περιφρονούμε.

Ζεζάρ Κουράν

Ό Gérard Courant που έγραψε αυτό τό κείμενο ειδικά για τόν Σ.Κ., άνήκει στό «δεύτερο κύμα» τών σκηνοθετών Super 8. Κριτικός άπ' τό 1976 (στά περιοδικά *Cinéma 77-81*, και *Art - Press*), άρχισε νά άσχολείται με Σούπερ 8 άπό τό 1978, άφού γύρισε μικρού μήκους σε 16mm και σε βίντεο. Άναφέρουμε έδώ μερικές άπ' τίς ταινίες του: *Ravage*, 15' (1978), *Un sanglant symbole*, 20' (1979), *Je meurs de soif, j' étouffe, je ne puis crier...* 70', (1979), *Aditya*, 65' (1980), *Coeur bleu*, 80' (1980), *Vivre est une solution*, 77' (1980), *Encore un Pernod*, Yves, 18' (1980), *Excés* (1981). Άπό τό Φλεβάρη τού 1978, πραγματοποιεί μία κινηματογραφοποιημένη σε Σούπερ 8 άνθολογία τού κινηματογράφου με τίτλο *Cinématon* που άποτελείται άπό πορτραίτα προσωπικοτήτων τού κινηματογράφου (μέχρι στιγμής γυρίστηκαν 14 επεισόδια άπό 30' τό καθένα). Διακρίθηκε στά φεστιβάλ Μπελφόρ, Ναμύρ, Λά Ροσέλ.

(Τή μετάφραση τού κειμένου έκανε ή Μαρία Φλώρα).

(4) Trans Octo Vision (105, Boulevard de Grenelle 75007 Παρίσι, τηλ. 567-18-12), ύστερα από πολλά χρόνια έρευνας έχει εφεύρει μία τεχνική «μεγένθυσης» τού Σούπερ 8 σε 16mm και κυρίως σε 35mm. Αυτό τό εργαστήριο είναι ειδικευμένο στη μεγένθυση σε 35mm score (ύστερα από γύρισμα σε σούπερ 8 με άναμορφωτικό φακό, προσαρμωμένο σε προβολέα 16mm). Τά άποτέσματα έχουν εκπλήξει τούς επαγγελματίες, που είναι, όπως τό έξερουμε, οι πιο δύσκολοι να πείσθουν. Με τή βοήθεια μιάς τεχνικής, της οποίας τό εργαστήριο φυλάει ζήλοτιστα τό μυστικό, ή Trans Octo Vision κατόρθωσε νά φτιάξει μία εικόνα με έντυπωσιακή ποιότητα, (χωρίς κόκκους και καθόλου άπόκλεια φωτεινότητας). Παρόλα αυτά οι τιμές είναι άκόμα ψηλές. Μία ώρα φιλμ σε Σούπερ 8, μεταφερόμενο σε 16mm (ή τιμή άντιστοιχεί στην κόπια Ζερό, όηλαδή στό φτιάξιμο μιάς κόπιας εργασίας με διπλή μπάνα ή που οι εικόνες στην όποία ό κινηματογραφιστής μπορεί νά επέμβει για νά διορθώσει τό μοντάζ) κοστίζει περίπου 30.000 φράγκα και σε 35mm περίπου 100.000. Ένα εργαστήριο τής Καλιφόρνιας και ένα εργαστήριο τού Μονάχου (6λ. τή δουλεία της «μεγένθυσης» τού *Deutschland Privat*) προτείνουν εργασίες σε πιο προσιτές τιμές.

(5) Ciné Vidéo Labo (106 Rue de la Jarry, 94300 Vincennes, τηλ. 365-05-41) προτείνει κόπιες άποδεδειγμένης ποιότητας.

(6) Έδώ και μερικά χρόνια, όταν τό νέο κύμα τού Σούπερ 8 (Hernandez, Κλωνάρη, Θωμαδάκης, Morder κλπ) δέν είχε άκόμη γίνει γνωστό, τό Institut National de l'Audiovisuel είχε δημιουργήσει και εφοδίασει εργαστήρια Σούπερ 8 στην επαρχία. Όμως τότε αυτοί οι εφοδισμοί, λόγω έλλειψης πιστώσεων δέν μπόρεσαν πραγματικά νά λειτουργήσουν. Έπεισαν σε άχρηστία και ξεχάστηκαν, ένώ είχαν κοστίσει τόσο άκριβά. Μιζούσαν να έλπίζουμε, ότι ή άνοδος της άριστερας στην έξουσία θα επέτρεψε μιάν επαναβίωση τού σχεδίου, παρόλο που τό βίντεο — ή μόδα τό επιβάλλει — τραβάει τώρα όλα τά δέγματα και σιγά σιγά όλους τούς προοπτικούς μάρμαρους προορίζοντάς τους για τά πιο εύρηστα media.

Ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει

τοῦ Ἀνδρέα Βελισσαρόπουλου

Τὸν περασμένο Μάρτιο στὸ Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ «Πολιτιστικοῦ Κέντρου Ζώρς Πομπιντού» Μπωμπούρ, προβαλλόταν - παιζόταν τὸ σύνθετο ἔργο *Οἱ Μητέρες*, τρίτο σκέλος τοῦ Ὀν-χάιμιχ, τῶν Κατερίνα Θωμαδάκη καὶ Μαρία Κλωνάρη. Πρόκειται γιὰ μιὰ «Δράση» μὲ φιλμ, διαφάνειες, πολารόιντ, κείμενα, ἠχητικὴ μπάντα καὶ κατασκευασμένες ὀθόνες. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια: 5 μηχανές προβολῆς φιλμ, 5 μηχανές προβολῆς ἐγχρωμῶν διαφανειῶν σλάντς 3 ὀθόνες σὲ τρεῖς διαφορετικοὺς τοίχους τῆς αἴθουσας, 2 μαγνητόφωνα, καὶ κινητὰ ἐξαρτήματα (παράθυρο, παραβάν, καθρέφτης). Γιὰ πρώτη φορά τὸ Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ «Κέντρου Μπωμπούρ» παρήγαγε ἓνα τέτοιο θέαμα πὺν παιζόταν γιὰ 2 βδομάδες καθημερινά. Μεγάλη τιμὴ γιὰ τὶς δύο ἐλληνίδες σκηνοθέτιδες, ντροπὴ γιὰ τὴν «ἐπίσημη» Ἑλλάδα (κρατικὴ, δημοσιογραφικὴ, κινηματογραφικὴ), πὺν ἐπιμένει νὰ τὶς ἀγνοεῖ.

Καὶ ὅμως, οἱ δύο σκηνοθέτιδες, πὺν ἔχουν παράγει 11 ταινίες μεγάλου καὶ μεσαίου μήκους, συνολικῆς διάρκειας 14 ὥρων: ἐλάχιστοι σκηνοθέτες τοῦ λεγόμενου «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὶς Κ.Θ.Μ.Κ. ὄχι μόνο βέβαια στὴ δημιουργικὴ τους ἐργασία (ἡ ἐργασία τους γίνεται σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ φεμινιστικὸ κίνημα) ἀλλὰ καὶ στὴν ὠριμότητα τῆς ἐρευνᾶς τους. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τους γκρουπᾶρεται σὲ μιὰ τετραλογία καὶ μιὰ τριλογία:

Στὴν «Τετραλογία τοῦ Σώματος» περιλαμβάνονται: Ὁ Διπλὸς Λαθύρινθος (55'), Τὸ Παιδί πὺν Γέννησε Πούλιες (110'), Τὸ Σῶμα (50'), καὶ ἡ Μεγάλη Ἀρτηρία (110').

Στὸν «Κύκλο τοῦ Ὀνχάιμιχ» περιλαμβάνονται: Οἱ Μυστικοὶ Διάλογοι (80'), ἡ Ἀστάρτη (180'), καὶ Οἱ Μητέρες (150').

Πρὶν φύγουν ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, οἱ Κατερίνα Θωμαδάκη καὶ Μαρία Κλωνάρη εἶχαν δουλέψει πάνω σὲ μιὰ ἐλεύθερη κινηματογραφικὴ καὶ θεατρικὴ διασκευή τοῦ Μυθ-ιστορήματος τοῦ Γιώργου Χειμωνᾶ, ἐνῶ τὸ 1968-69 ἀνέδασαν τὶς Δούλες καὶ τὴ Σαλώμη στὰ πλαίσια τοῦ «Θεάτρου 4».

Ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη τέλειωσε τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καὶ σπούδασε θεατρολογία μὲ τὸν Μπερνάρ Ντόρτ στὸ Πανεπιστήμιο Παρισιῶν III, καὶ κινηματογράφου καὶ πλαστικῆς τέχνης στὸ Παρίσι I. Ἐχει συνεργαστεῖ ἐπανεπιλημένα μὲ τὸ περιοδικὸ Θεάτρο καθὼς καὶ μὲ ξένα πολιτιστικὰ περιοδικά. Ἡ Μαρία Κλωνάρη ἔχει τελειώσει τὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Ε.Μ.Π. καὶ κάνει μεταπτυχιακὲς σπουδὲς αισθητικῆς στὸ Πανεπιστήμιο Παρισιῶν I μὲ τὸν Μπερνάρ Τεσσόντρ καὶ τὸν Ντομινίκ Νογκέζ. Καὶ οἱ δύο ζοῦν στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸ 1975.

Ἀπὸ τὸ 1976 καὶ πέρα ἔχουν συμμετάσχει σὲ πάνω ἀπὸ 100 φεστιβάλ, ἐκδηλώσεις, ὁμαδικὲς παρουσιάσεις ἢ σὲ ἀφιερῶματα στὴν δουλειὰ τους σὲ πολλὲς χώρες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι: Διεθνὴς Συνάντηση Σύγχρονης Τέχνης Λά Ρουέλ (1976 καὶ 1978), Φεστιβάλ Πειραματικοῦ Κινηματογράφου, Ρότερνταμ (1977), Φεστιβάλ Πειραματικοῦ Κινηματογράφου Ἀβινιόν (1977-78), Φεστιβάλ Πρωτοποριακοῦ Κινηματογράφου Λονδίνου (1979), Διεθνὲς Μέρους Κινηματογράφου Καλλιτεχνῶν, Φλωρεντία (1979), Ἐνδέκατη Μπιενάλε τοῦ Παρισιῶν, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (1980), «Μιὰ Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου», Ἐθνικὸ Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι (1977), Γαλλικὴ Ταινιοθήκη (1979), καὶ: Ρετροσπεκτίβα Θωμαδάκη-Κλωνάρη, Ἐθνικὸ Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι 1980, πὺν ἦταν καὶ ἡ πρώτη ἀναδρομικὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου καλλιτεχνῶν τὸν γαλλικὸν πρωτοποριακὸν κινηματογράφου. Ἀντιπροσωπεύουν μάλιστα τὸ γαλλικὸ πειραματικὸν κινηματογράφου στὸ «Πρῶτο Διεθνὲς Συνέδριο Γυναικείου Κινηματογράφου» στὸ Ἀμστερνταμ!

Πιθανῆς αἰτίες τῆς ἐλληνικῆς ἀδιαφορίας γιὰ τὸ ἔργο τους: γυρίζουν «πειραματικὸν κινηματογράφου» μὲ ἰδιαιτέρη ἐρευνα πάνω στὸ 8 χλο. Καὶ ὅμως οἱ ἐπαναστατικῆς δυνατοῦτες τοῦ Σουπερ 8 εἶναι τεράστιες!



Ἡ Ἐλία Ἀκρίθου καὶ ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη στο *Unheimlich I*: κρυφός διάλογος (1977-79)

τα στο «Μπωμπούρ», κάθε άλλο παρά ὑστερούν. Μόλις ὁ θεατὴς εἰσχωροῦσε στὴν αἴθουσα καὶ ἀρχίζε τὸ θέαμα, περιβαλλόταν ἀπὸ Ἑλλάδα: στοὺς τρεῖς ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους προβάλλονταν, εἴτε συγχρόνως εἴτε ἐναλλάξ, τοπία, κτίσματα, εἰρήπια, πρόσωπα συγγενικά καὶ μὴ, σύννεφα, δέντρα, πεδιάδες, μὲ ἐντονο τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο: ὅλο τὸ τρίτο μέρος ἀφιερῶνεται στοῦ νερό, τῆ ροῆ καὶ τῆ θάλασσα. Ἡ Ἑλλάδα: μὰ χώρα μητρικὴ (“μητρίδα” καὶ ὄχι “πατρίδα”), ὅπως ἀναδύεται ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο μέσα στοῦ ὄνειρο. Μία σχέση βαθιά (σχεδὸν “ψυχτικὴ” σὲ ἀμεσότητα) μὲ τὴν ὑλικότητα τῆς μητρικῆς γῆς. Ἐνα ταξίδι μέσα στοῦ λαβύρινθο τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου ποῦ συνοδεύεται ἀπὸ ἀποσπασματικὰ κείμενα:

« Ἡλιοδασίλεμα στὴν Πεδιάδα τῆς Τρίπολης
 Αὐγούστος 1980

Ποῦ ὁδηγεῖ αὐτὸ τὸ ταξίδι;

Αὐγούστος, Ἀπομειμήμερο. Ἀφάνταστη ζέστη.

Πικέρμι, Πεντέλη, Σκοινιάς, Πελοπόννησος, Μήλος, Μελισσάνη
 ποῦ ὁδηγεῖ αὐτὸ τὸ ταξίδι;

Ἡ Ἑλλάδα φεύγει, ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει.»

Τὰ σκηνίτς διαδέχονται τὰ κινηματογραφημένα ἀποσπάσματα. Συχνά, ἡ μιά προβολὴ υπερκαλύπτει, μερικὰ ἢ ὀλίκα, τὴν ἄλλη: συνήθως μὰ λήψη στατικὴ καὶ ἓνα γρηγορὸ τράβελινγκ (λήψη ἀπὸ αὐτοκίνητο). Μέλη τῆς οἰκογένειας (κλασικὴ ἀστὴ ἑλληνίδα μητέρα), ἐπιτελοῦν βουδὰ οἰκιακῆς ἐργασίες.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν προβολῶν, οἱ σκηνοθέτιδες μετακινοῦνται μέσα στοῦ χώρο προβολῆς σύροντας κινητὰ ἐξαρτήματα (ἓνα παραβάν-παράθυρο-καθρέφτη) ἀνάμεσα στὶς δέσμες τῶν προβολῶν. Οἱ θεατὲς περιβάλλονται ἀπ' ὅλες τὶς μεριεὶς ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸν χώρο, τὸ ἑλληνικὸ τοπίο στὶς διαφορῆς μορφῆς καὶ στιγμῆς του. Ὁ ἐσωτερικὸς ὅμως χώρος (ὁ ψυχικὸς) καὶ ὁ ἐξωτερικὸς (τὸ τοπίο, ἡ θάλασσα) διαπερνοῦν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο: ὄχι μόνον στὰ ἐρημωμένα σπιτία ὅπου ἡ φύση (τὰ χόρτα, τὰ φυτὰ, ὁ ἀέρας) ἔχει διαπεράσει τὶς γκρεμισμένες πόρτες καὶ τὰ παράθυρα. Στὴν ἀρχὴ καὶ στοῦ τέλος του θεάματος, ποῦ διαρκεῖ περὶ τὶς 2 1/2 ὥρες, ἡ Κατερίνα Θωμαδάκη ἀνοίγει μὰ διάφανη πόρτα-σκηνικὸ μέσα στὴν ὁποία καθράρεται-προβάλλεται ὁ ἥλιος ποῦ δύνει, τὸ σούρουπο, στὴν πεδιάδα τῆς Τρίπολης.

«Κέντρο Ζῶρξ Πομπιντοῦ», Μάρτης 1981, 2 1/2 ὥρες Μυθικὸ, ἀποσπασματικὸ, ὄνειρικὸ καὶ ὑλικὸ ἑλληνικὸ τοπίο — δύο ἑλληνίδες ἐξόριστες δημιουργοί. Πλήθος οἱ ξένοι θεατὲς, ἐλάχιστοι Ἕλληνες:

« Ἡ Ἑλλάδα φεύγει, ἡ Ἑλλάδα δραπετεύει.»

Συνέντευξη με την Κατερίνα Θωμαδάκη και την Μαρία Κλωνάρη

Την συνέντευξη πήρε ο
Ανδρέας Βελισσαρόπουλος

*Ποιά είναι το κύκλωμα διάδοσης του Σού-
περ 8;*

Στόν «διαφορετικό κινηματογράφο» δέν γίνε-
ται διάκριση στό «φορμά». Τά έργα παρουσιάζονται μέ ίσους όρους. Τό κύκλωμα διάδοσης περιλαμβάνει Φεστιβάλ, Μουσεία, ταινιοθήκες, κινηματογραφικές λέσχες, πολιτιστικά κέντρα, γκαλερί, αιθουσες κινηματογράφου τέχνης, πανεπιστήμια, σχολές καλών τεχνών, κοοπερατίβες πρωτοποριακού κινηματογράφου, κλπ.

Έκείνο πού χαρακτηρίζει αυτό τό κύκλωμα είναι ότι προσφέρει τή δυνατότητα ζώντανου διάλογου ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τό κοινό.

Αναζήτηση ταυτότητας

Μέ ποιά έννοια θεωρείτε τόν κινηματογράφο σας πολιτικό;

Ό κινηματογράφος μας είναι πολιτικός μέ τήν έννοια ότι θρίσκειται σέ διάλογο μέ όρισμένα σύγχρονα κοινωνικά ρεύματα όπως, π.χ. τό γυναικείο κίνημα, και σέ ρήξη μέ τούς κυρίαρχους κώδικες πού καλλιεργούν τά μαζικά μέσα επίκοινωνίας και πού ίσοπεδώνουν τήν εύαισθησία, τή φαντασία και τή σκέψη. Βέβαια όταν λέμε «πολιτικός» φαντάζεται κανείς άμέσως «στράτευση», προπαγάνδα, διδακτικότητα, «ρεαλισμό». Ό κινηματογράφος μας κινείται σέ άλλο μήκος κύματος. Είναι ένας κινηματογράφος «διαφορετικός», μιά τέχνη τής νοητικής εικόνας, μιά κατάδυση στό βάθος τού έαυτού και ταυτόχρονα μιά διεύδυση στή διαπροσωπική σχέση. Η διαπροσωπική σχέση είναι τό κύτταρο άπ' όπου ξεκινούν κι όπου καθρεφτίζονται οι κοινωνικές αλλαγές. Στά έργα μας δέν υπάρχουν ρόλοι. Οι γυναίκες πού θρίσκονται μπροστά στήν κάμερα εμφανίζονται πάντα μέ τήν προσωπική τους ταυτότητα κι έχουν τό χώρο νά εκφράσουν τήν ύποκειμενικότητά τους. Τό κάθε έργο είναι στήν πραγματικότητα ένας σιωπηλός διάλογος άνάμεσα σ' εκείνη πού κινηματογραφεί κι εκείνη πού αβθρώνει τήν εικόνα τής, μιά συνάντηση πού αναφέρει όποιωδήποτε έξουσιαστική σχέση ή άλλωτρίωση. Πιστεύουμε ότι ή δημιουργική διαδικασία

είναι έξίσου σημαίνουσα πολιτικά όσο και τό ίδιο τό έργο. Πολιτικό χαρακτήρα έχουν έπιλογές, όπως ή αρνηση τού έμπορικού συστήματος, ή αυτονομία στήν παραγωγή, τή δημιουργία και τή διάδοση, ή ισότιμη μεταξύ μας συνεργασία ή άκόμα ή αμφισβήτηση τού οικονομικού και τεχνολογικού μύθου τού κινηματογράφου.

Ποιά είναι ή σχέση τής δουλειάς σας μέ τό γυναικείο κίνημα; Μέ ποιά έννοια ή φεμινιστική στράτευση έχει γενικότερο πολιτικό χαρακτήρα;

Όσον άφορά τό γενικότερο πολιτικό χαρακτήρα τού φεμινισμού, άς περιοριστούμε στό έπίγραμμα τού Ένγκελς: «ή πρώτη ταξική καταπίεση πού έμφανίστηκε στήν ιστορία είναι ή καταπίεση τού γυναικείου άπό τό άνδρικό φύλο».

Τό γυναικείο κίνημα είναι ένα άπό τά επαναστατικότερα πολιτικά κινήματα τού αιώνα μας, ιδίως μέ τή μορφή πού έχει πάρει μετά τό Μάη τού 1968, όπου ή κοινωνική άμφισβήτηση πλάτυνε γιά νά περιλάβει και τήν πολιτιστική.

Όσον άφορά τώρα τή δική μας σχέση μέ τό κίνημα, δέν έγγραφάμαστε σέ καμία συγκεκριμένη τάση και ή δουλειά μας δέν είναι εικονογράφηση φεμινιστικών θέσεων. Φυσικά έχουμε ανταλλαγές μέ διάφορες ομάδες τού κινήματος, κι έχουμε συμμετάσχει σέ πάμπολλες εκδηλώσεις γυναικείου κινηματογράφου στή Γαλλία, Ιταλία, Αγγλία, Βέλγιο, και Έλβετία. Ό διάλογος μέ τίς άλλες γυναίκες τού κινήματος είναι γιά μας ζωτικός, χωρίς ποτέ νά δευμεύει τήν ανεξαρτησία μας. Όταν πρωτοδείξαμε τό *Μιλίο Λαβύρινθο* στήν Ιταλία στό πλαίσιο τής «Ιστορίας τού κινηματογράφου γυναικών» μιάς τεράστιας αναδρομικής παρουσίασης πού οργανώθηκε στή Ρώμη και στό Μιλάνο τό 1976, οι γυναίκες πού είδαν τό έργο αισθάνθηκαν ότι τίς άφορούσε γιατί μέσα άπό τή δική μας αυτοανάλυση και αναζήτηση ταυτότητας αναγνώρισαν τό δικό τους προβληματισμό. Η κατάδυση στό προσωπικό έσοχα τελικά τό συννοη τόν προσωπικό γιά νά συναντήσει τους άλλους. Τήν ίδια επιδίωξη προκάλεσαν και τά επόμενα έργα μας όπως *Τό παιδί πού γέννησε πουλιές* (1977), τό *Σώμα* (1978), ή *Αστάρτη* (1979-80) κ.α.

Τι έννοείτε λέγοντας αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας;

Εδώ και αιώνες οι γυναίκες (όπως και οι άντρες άλλωστε απ' την πλευρά τους) είναι περιχαρακωμένες μέσα στους ρόλους που έχει προορίσει γι' αυτές η ανδροκρατική κοινωνία. Η εικόνα της γυναίκας έχει χαραχτεί από άντρες. Οι ποιητές, οι φιλόσοφοι, οι ζωγράφοι, οι παπάδες, οι πολιτικοί, οι διαφημιστές, οι σκηνοθέτες κι οι ψυχαναλυτές μάς έχουν εξηγήσει τι είμαστε, πώς αισθανόμαστε, πώς σκεφτόμαστε και τι πρέπει να κάνουμε, δηλαδή έχουν πλάσει τα γυναικεία πρότυπα. Κι ερχόμαστε τώρα και στεκόμαστε πλάι σ' αυτά τα μοντέλα της θηλυκότητας κι αναρωτιόμαστε τι σχέση έχουν με μάς. Και παίρνουμε το λόγο κι αναζητάμε την αλήθεια μας πέρα απ' τους μύθους που μάς βαρβαίνουν. Αναζητάμε τις διαφορές μας, ό,τι τό μοναδικό φέρνουμε μέσα μας, την ταυτότητά μας, τη φωνή μας, τη ματιά μας, τό σώμα μας.

Τό επικίνδυνα παράξενο

Στόν κινηματογράφο σας υπάρχει ένα έντονο ερώτημα πάνω στό σώμα, τό γυναικείο σώμα...

Ο κινηματογράφος μας είναι μιά τέχνη της εικόνας. Με δυό εξαιρέσεις, όλα τά έργα μας δέν έχουν λόγια μά μόνο εικόνες κι οι εικόνες

μας λειτουργούν σάν ποιητικός λόγος. Σ' αυτή τη γλώσσα τής εικόνας, ή παρουσία του σώματος είναι άποφασιστική και τό σώμα δέν είναι μονάχα ή σωματική ύλη, είναι ό έαυτός μας όλόκληρος. Γιατί στό σώμα είναι άποτυπωμένες οι καταβολές του άτόμου, ή παιδική ήλικία, οι πόθοι, οι έξεγέρσεις, οι καταπιέσεις, τά ηγρεατιά, ό θάνατος.

Έρευνούμε τήν εικόνα του σώματος σάν εκδήλωση του έγώ, και τήν κίνηση, τή χειρονομία, τή στάση, σάν προσωπική γλώσσα. Η κάθε γυναίκα που κινηματογραφείται άποφασίζει για τήν εικόνα τής, διαλέγει τά ρούχα τής, άυτοσχεδιάζει τίς κινήσεις τής και τή δράση τής. Π.χ., στόν *Κρυφό Διάλογο* και στόν *Αστάρτη*, μετατρέπουμε τήν εικόνα του σώματος μ' αναρίθμητες μεταμφιέσεις με ύφασματα, μάσκες, μακιγιάζ, άντικείμενα, κι έτσι φανεράνουμε στους θεατές, έαυτούς πολλαπλούς, ή κάθε εικόνα σπάζει τά όρια τής προηγούμενης, σώμα, φαντασία και ύποσυνείδητο γίνονται ένα.

Ποιά είναι ή σχέση τής δουλειάς σας με τήν ψυχανάλυση;

Από τήν ψυχανάλυση μάς ενδιαφέρει ή θεωρία του άσυνείδητου. Τό άσυνείδητο είναι ή άλλη όψη του έξωτερικού κόσμου, είναι μιά άλλιώτικη συνείδηση κι αντίληψη, ένας νοητικός χώρος άνυπόταχτος στους νόμους που περιχαράκωνουν τή λεγόμενη άντικειμενική ύπαρξη. Είναι ένα άργό και σιωπηλό ήφαιστειο νοημάτων,



Η Μαρία Κλωνάρη στήν ταινία *Τραύμα* (1979)

ένας πολύτιμος χώρος όπου το υποκείμενο εκφράζεται σύμφωνα με βαθύτερες νομοτέλειες. Φυσικά διαφωνούμε με την καταπιεστική δραστηριότητα που αναπτύσσει η ψυχανάλυση ως προς το άσυνείδητο και που προσπαθώντας να το ερμηνεύσει το κωδικοποιεί.

Υπάρχουν ακόμα διάφορες έννοιες της ψυχανάλυσης που μάς ενδιαφέρουν ιδιαίτερα, όπως η έννοια της προβολής ή η φροϊδική έννοια του «Ούνχάμιλιχ» (1): στα ελληνικά θα λέγαμε το «άνησυχητικά παράξενο». Την πρώτη τη συνδέουμε με τη δημιουργική μας διαδικασία προβολής νοητικών εικόνων πάνω στο σώμα, καθώς και με την κινηματογραφική προβολή, όπου χειριζόμαστε οι ίδιες τα μηχανήματα και προβάλλουμε κυριολεκτικά τις εσωτερικές μας εικόνες στη θόνη. Την έννοια του «άνασυχητικά παράξενο» τη συνδέουμε με το γυναικείο στοιχείο, αυτή την άνησυχητική θάλασσα που δρισκούμε στο δυθό του έαυτού μας και που από τα βάθη της προϊστορίας έχει συνδεθεί με την αυτοδύναμη γυναίκα.

Αυτή η έννοια είναι το κέντρο του προβληματισμού και ο τίτλος της τελευταίας σειράς των έργων μας. 'Απ' την άλλη μεριά, διαφωνούμε μ' ό,τι έχει λεχθεί από τους ψυχαναλυτές για τη γυναίκα και τη σεξουαλικότητά της. Οι αντίληψεις τους για άλλη μιά φορά είναι σύμπτωμα μιάς πατριαρχικής κουλτούρας κι όχι της πραγματικότητας των γυναικών. Παρακολουθούμε με προσοχή τον αντίλογο της ψυχανάλυσης Λύς Ιριγκαράν στην ορθόδοξη ψυχανάλυση. Είν' η μόνη που έχει τολμήσει να ασκήσει μιά προχωρημένη κριτική και να προτείνει νέες βάσεις, αυτή τη φορά παρμένες από την όχθη των γυναικών.

Αγιάτρευτος συντηρητισμός

Οι Μητέρες είναι μιά μελέτη πάνω στον ελληνικό χώρο. Μιλάτε άλλωστε όχι για «πατρίδα» αλλά «μητρίδα»...

Οι Μητέρες είναι το πρώτο μας έργο που είναι σχεδόν ολόκληρο γυρισμένο σε άνοιχτο χώρο, στη φύση. Όλα τα προηγούμενα έργα μας, η «Σωματική Τεχνολογία» και ο «Κύκλος του Ούνχάμιλιχ» είναι γυρισμένα στο εσωτερικό, συχνά σε μαυρο φόντο — η έμμονή μας στην απουσία του εξωτερικού περιβάλλοντος τονίζει την παρουσία ενός εσωτερικού χώρου. Όταν αποφασίσαμε να γυρίσουμε σε εξωτερικό χώρο, ο χώρος που φυσικά διαλέξαμε ήταν η Ελλάδα. Δέ θα μπορούσε να είναι παρά η Ελλάδα. Οι Μητέρες είναι ένα έργο πάνω στις καταβολές μας, πάνω στη σχέση με τη μητέρα, τη σχέση με τα έρπειτα και τη θάλασσα, αρα αναπόφευκτα ένα έργο πάνω στην Ελλάδα. Κάποτε σκεφτόμασταν σαν τίτλο τη λέξη «μητρίς»: είναι η λέξη που χρησιμοποιούσαν οι μητριαρχικοί λαοί για να ονομάσουν αυτό που έμας λέμε «πατρίδα». Είναι μιά λέξη που ξαναρχεται στις φράσεις που συνοδεύουν εδώ κι εκεί τις εικόνες. Οι Μη-

τέρες είναι ένα ταξίδι μέσα στη μνήμη, μέσα στο σώμα, μέσα στην ελληνική φύση. Είναι η πεδιάδα της Τριπολως, οι θάλασσες της Λευκάδας, της Κεφαλονιάς, της Μήλου, τα έρειπωμένα σπίτια που βλάπεται παιδιά και μάς γοητεύανε, οι μητέρες μας, έμεις οι ίδιες, οι έλληνίδες φίλες μας, η Έλια Ακριβού κι η Αντωνιάς Δημολιτσα που πρωταγωνιστούσαν άλλοτε στα έργα που ανέβαζαμε στην Αθήνα και που τις ξαναβρήκαμε πέρσι στο καλοκαίρι.

Γιατί δέν εργάζεστε στην Ελλάδα και εργάζεστε στη Γαλλία;

Γιατί η δουλειά που κάνουμε θά ήταν για την ώρα άδιανοητο στην Ελλάδα. Όχι μόνο στο τεχνικό επίπεδο, όπου χρησιμοποιούμε ένα τελειοποιημένο και ποικίλο υλικό, όχι μόνο στο επίπεδο της διάδοσης-κύκλωμα διάδοσης πειραματικού κινηματογράφου στην Ελλάδα απ' όσο ξέρουμε δέν υπάρχει, όσο για το Σούπερ 8... Όταν το 1970 αρχίσαμε να γυρίζουμε σε Σούπερ 8 στην Ελλάδα οι κινηματογραφικοί κύκλοι μάς θεωρούσαν «τρελές». Κανένα από τα φίλμ που αρχίσαμε τότε δέν τελείωσε κι ένα μόνο πορτραίτο γυρισμένο στην Αθήνα το 1971 δείχτηκε για πρώτη φορά το 1976 στο Παρίσι κι άμέσως επιλέχτηκε σε σημαντικό φεστιβάλ. Το πρόβλημα είναι βαθύ. Ο ελληνικός χώρος είναι πολιτιστικά άπομονωμένος και γι' αυτό ίσως τόσο έχθρικός στις ανανεωτικές καλλιτεχνικές εμπειρίες: με σπάνιες εξαιρέσεις, η ελληνική «πρωτοπορία» διατηρείται στην όπισθοφυλακή της παγκόσμιας τέχνης, ενώ την ίδια στιγμή οι έλληνες καλλιτέχνες διατρέπουν στους αντίστοιχους τομείς στο εξωτερικό. Το φαινόμενο φανερώνει τον αγιάτρευτο συντηρητισμό της ελληνικής κοινωνίας που σκοτώνει ό,τι καινούριο και ζωντανό. Φυσικά, η ιστορία δέν μάς ενόησε κι ο συντηρητισμός έχει τα οικονομικά, τα πολιτικά, τα πολιτιστικά του αίτια. Το γεγονός όμως παραμένει γεγονός και δέν ξεχνιέται, πονάει.

Όσον αφορά έμας προσωπικά, πολύ θά θέλαμε να δείξουμε τη δουλειά μας στη Ελλάδα αλλά όχι κάτω από όποιεσδήποτε συνθήκες. Πιστεύουμε στη ζωντανία του κοινού κι ελπίζουμε ότι η συνάντησή θα είναι εφικτή.

Η μικτή μορφή της τέχνης

Στην τελευταία σας παρουσίαση στο Μπωμπουρ υπήρχε μιά σύνθετη αντιμετώπιση της προβολής: πολλές θόνοις, θεατρικά στοιχεία, φωτεινές διαφανείες, κλπ.

Ξεκινήσαμε και οι δύο απ' το θέατρο. Η μιά σαν σκηνοθέτις και θεατρολόγος (Κατερίνα Θωμαδάκη), η άλλη σά σκηνογράφος (Μαρία Κλωνάρη). Περάσαμε στον κινηματογράφο γιατί μάς ενδιέφεραν οι τεχνοεπιστημονικές δυνατότητες που δίνει το μέσο για την πραγματοποίηση εσωτερικών εικόνων. Από το θέατρο κρατήσαμε την αναγκη 53

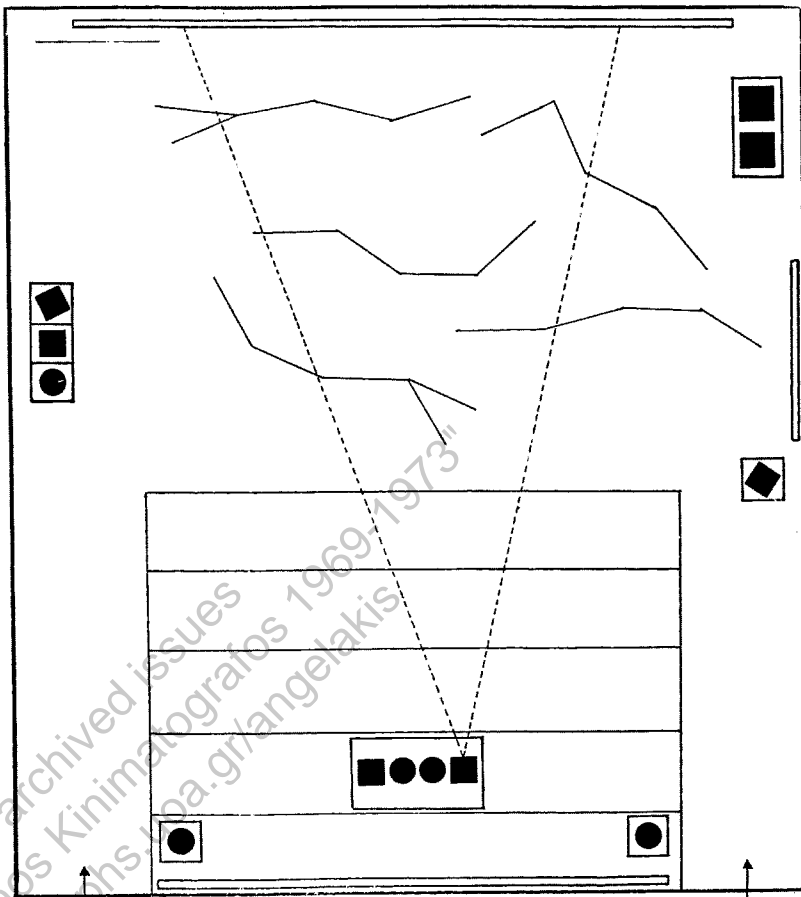
1. Ένα εκτενές άρθρο του Φρόυντ (που δημοσιεύτηκε το 1919) με τίτλο «Das Unheimlich, το άνησυχητικά παράξενο» τονίζει τον όρο και την σημασία του με τον πυρήνα του αισθητικού φαινομένου. Δηλ. κάθε έργο τέχνης λειτουργεί στο θέαση σαν «άνησυχητικό, επικινδύνου παραξενισμα».

της ζωντανής παρουσίας, της αμεσης επικοινωνίας με το κοινό, του τρισδιάστατου και παρόντος γεγονότος. Έτσι, μπόλιασαμε τόν κινηματογράφο με στοιχεία ζωντανής δράσης κι η δουλειά μας βρίσκεται στο σταυροδρόμι του κινηματογράφου, των εικαστικών τεχνών και του θεάτρου.

Πιστεύουμε στη διασταύρωση των τεχνών. Σπάμε τα όρια των προκαθορισμένων ειδών, γιατί οι παραδοσιακοί όριμοι φυλακίζουν την έκφραση.

Ήδη από το 1977 με την *Ούβερτουρα* εισάγαμε τις πολλαπλές οθόνες και τη δράση μέσα στο χώρο της προβολής. Στο *Παιδί που γεννησε πούλιες* (1977) χειριζόμαστε τα μηχανήματα προβολής σλάντς και φιλμ και λέμε κείμενα απ' το μικρόφωνο πάνω στις εικόνες. Στο *Σώμα* (1978), όπου χρησιμοποιούμε διπλή οθόνη, κομματιάζουμε και διαλύουμε τις εικόνες, χρησιμοποιώντας ένα πρίσμα μπροστά στο φακό της μηχανής προβολής. Στη *Μεγάλη Αρτηρία* (1979) ένσωματώσαμε για πρώτη φορά το δίντεο στο περιβάλλον της προβολής.

Οι Μητρες είναι το πιο σύνθετο μέχρι στιγμής έργο μας σ' αυτήν την κατεύθυνση. Στη διάρκεια της προβολής ένορχηστρώναμε τις παρεμβάσεις των διαφόρων μηχανημάτων. Κυκλοφορούμε ανάμεσα στο κοινό, χειριζόμαστε τα μηχανήματα, οι σκιές μας γράφονται πάνω στις εικόνες, τα σώματά μας γίνονται οθόνες. Η ζωντανή παρουσία του σώματος είναι ένα στοιχείο θερμό μέσα στην τεχνολογική διαδικασία της κινηματογραφικής προβολής. Η προβολή γίνεται κάτω σαν τελετή. Οι κινήσεις μας είναι άγρες, υπάρχει μία γεωμετρία στην οργάνωση του χώρου και στις εναλλαγές ανάμεσα στα διαφορετικά μέσα (σλάντς, φιλμ, δράση). Ο ήχος στις *Μητρες* αποτελείται από δύο μαγνητοταινίες που παίζονται εναλλάξ. Η μία έχει κείμενα που έχουμε γράψει και που λέμε εμείς, ελληνικά και γαλλικά, ή άλλη, μουσική πούχει συνθέσει ειδικά για το θέαμα ο Μπέρντα Ντέ Πρέζ. Ο ήχος είναι γενικά βασισμένος σε φυσικούς θορύβους (άερας, κύμα, γλαρος ή γυαλιά που σπάζουν) επεξεργασμένους ηλεκτρονικά. Η τεχνική εγκατάσταση είναι περίπλοκη: πέντε μηχανές προβολής φιλμ, πέντε μηχανές προβολής σλάντς. Τρείς οθόνες, δύο μαγνητόφωνα, τέσσερα μεγάφωνα και ειδικές κατασκευές, ένα κυλιόμενο παραβάν κι ένα παράθυρο. Μας πήρε μία βδομάδα για να προετοιμάσουμε την τεχνική εγκατάσταση με τη βοήθεια του προσωπικού του Μπωμπουρ. Η εγκατάσταση και ο ήχος ήταν παραγωγή του Κινηματογραφικού Τμήματος του Έθνικου Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης που ειδικεύεται στον πειραματικό κινηματογράφο. Για πρώτη φορά πραγματοποιήθηκε ένα τέτοιο θέαμα, και το Μουσείο μάς παραχώρησε εξαιρετικά δυό βδομάδες για την παρουσίασή του. Είναι ένα άνοιγμα αξιολόγο σε μία νέα, μικτή μορφή τέχνης.



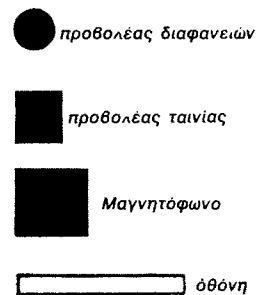
Σούπερ 8: Μιά γλώσσα προσωπική

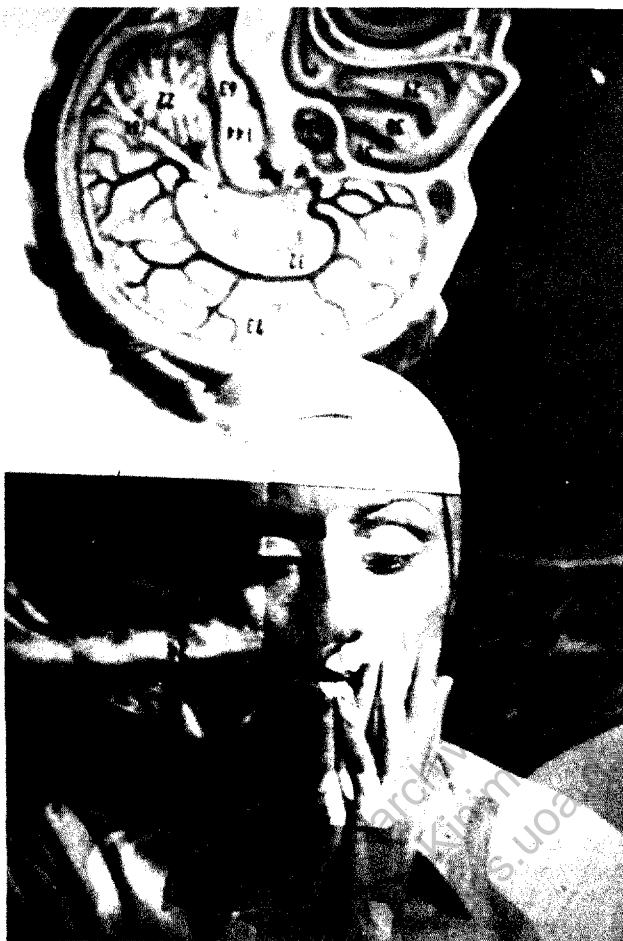
Γιατί δουλεύετε με Σούπερ 8 χιλιοστά;

Ή Αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στην Ελλάδα, όπου το Σούπερ 8 ταυτίζεται δυστυχώς ακόμα αποκλειστικά με τόν ερασιτεχνικό και οικολογικό κινηματογράφο, σε χώρες όπως η Γαλλία, η Ιταλία, ή Αμερική, χρησιμοποιείται ευρύτατα από καλλιτέχνες και βρίσκεται στην πρωτοπορία της κινηματογραφικής ανανέωσης.

Τό Σούπερ 8 προϋποθέτει μία αντίληψη του κινηματογράφου ριζικά διαφορετική απ' ό,τι το 35 χλσ. κι ακόμα και το 16 χλσ. Πρώτα-πρώτα, τό χαμηλό του κόστος επιτρέπει μία απόλυτη ανεξαρτησία στο επίπεδο της παραγωγής. Μία ταινία έγχρωμη σε Σούπερ 8 κοστίζει 10 φορές φτηνότερα απ' ό,τι η αντίστοιχη σε 16 χλσ. Αυτό σημαίνει ότι για να γυρίσεις σε Σούπερ 8 δεν χρειάζεται να αναλύσεις τό μεγαλύτερο μέρος του χρόνου σου και της ενέργειάς σου για να άποσπάσεις ένα χρηματικό ποσό από κάποιον ιδιώτη ή οργανισμό που έπιπλέον ελέγχει τις δη-

Κάτοψη του χώρου προβολής του *Unheimlich III: οι Μητρες* (1979-1981)





Η Κατερίνα Θωμαδάκη στο *Τράυμα* (1979)

μιουργικές σου επιλογές.

Πολιτικά το Σούπερ 8 έχει μια διάσταση επαναστατική. Είναι ένα μέσο έκφρασης αυτονομό που ξεφεύγει απ' τόν ασφυκτικό κλοιό της καπιταλιστικής υλοδομής του κυρίαρχου κινηματογράφου. Δεν είναι άλλωστε συμπύκνωση που πολλές μαχητικές ομάδες χρησιμοποιούν το Σούπερ 8 πλάι στο βίντεο σαν όπλο πολιτικό. Ανεξαρτησία στην παραγωγή σημαίνει και έλευθρο «λόγου» και «γλώσσας» και «γραφής». Δουλεύοντας με Σούπερ 8 δημιουργούμε μια γλώσσα προσωπική, πέρα απ' τούς κωδικούς του αφηγηματικού κινηματογράφου.

Ας πάρουμε το παράδειγμα της κίνησης της μηχανής: μια θάλαξη κάμερα 16 ή 35 χλσ. είναι παντα κερφωμένη στο τρίποδο και οι μονες δυνατότητες κίνησης που έχει είναι τó τράβελινγκ και τó πανοραμικό, κινήσεις δηλ. προκαθορισμένες και κωδικοποιημένες. Αντίθετα, μία μηχανή λήψης Σούπερ 8 την κρατάς στο χέρι κι είναι τόσο *ελαφριά* που σου έπιτρέπει να αποτυπώσεις την ίδια την κίνηση του χεριού σου πάνω στην εικόνα. Όπως όταν ζωγραφίζεις ή όταν γράφεις.

Έτσι, η εικόνα αποκτά μία άμεση σχέση με τó σώμα σου. Τó κινηματογραφικό βλέμμα παίρνει μία διάσταση αγγίγματος.

Στό επίπεδο της ποιότητας της εικόνας μπορείς να πετύχεις εκπληκτικά αποτελέσματα. Καθώς μάλιστα αυτήν τή στιγμή τελειοποιείται η τεχνολογία του Σούπερ 8, στην προβολή έχουμε εικόνα εφάμιλλη τού 16 χλσ. ή ακόμα και τού 35 χλσ. όταν προβάλλεται σε μικρή αίθουσα τέχνης.

Ακόμα, με Σούπερ 8 ελέγχουμε όλα τά στάδια της πραγματοποίησης του έργου. Δεν υπάρχει συνεργείο. Εμείς κάνουμε τόσο τή λήψη, τούς φωτισμούς, όσο και τó μοντάζ και τήν προβολή, που σε όρισμένα μας έργα παίρνει μία σημαντική ή ιδιαίτερη διάσταση. Έρευνούμε και ανακαλύπτουμε σ' όλα τά στάδια του τής δυνατότητας τού μέσου, κυριολεκτικά πλάθουμε τó έργο με τά χέρια μας. Ο τρόπος τής δουλειάς μας έχει μία διοικητική διάσταση, σ' αντίθεση με τó διομηχανικό χαρακτήρα τού κυρίαρχου κινηματογράφου. Γι αυτό και ó κινηματογράφος μας είναι τόσο πιο κοντά στις εικαστικές τέχνες: γιατί βασίζεται στην ίδια άμεση σχέση τού καλλιτέχνη με τó υλικό του όπως π.χ. ή ζωγραφική ή ή γλυπτική.

Ποιά είναι ή προσφορά σας στην ανάπτυξη τού κινηματογράφου Σούπερ 8 στη Γαλλία;

Βρισκόμαστε στην άρχή τού κινήματος Σούπερ 8 στόν πρωτοποριακό γαλλικό κινηματογράφο. Ο *Διπλός Λαβύρινθος* (1976), ή πρώτη μας ταινία, ήταν τó πρώτο γυρισμένο στη Γαλλία μεσαιού μηνους πρωτοποριακό φίλμ που δείχτηκε στις σημαντικότερες εκδηλώσεις νέου κινηματογράφου (Φεστιβάλ Λά Ρουέλ, Τουλόν, Νανσύ. «Μία ιστορία τού Κινηματογράφου» - Κέντρο Μπωμπούρ, κλπ.) και είχε σοβαρό αντίκτυπο στην κριτική και στό κοινό. Ο Βέρνερ Νέκες που είδε τó φίλμ στο Φεστιβάλ της Τουλόν ήταν σίγουρος ότι ήταν γυρισμένο σέ 16 χλσ. Έτσι άρχισε ή συνειδητοποίηση ότι καταλήλα δουλεμένο, τó Σούπερ 8 δεν είχε τίποτα να ζηλέψει ποιοτικά από τα άλλα φερμά. (16 χλσ. - 35 χλσ.) και ότι ανοίγει τó δρομο σε μία αντιμετώπιση τού κινηματογράφου πιο έλευθρη, πιο ζωντανή και πιο άμεση. Απο κεινη τή χρονία αρχίζουν να εμφανίζονται όλο και περισσότεροι καινούριοι κινηματογραφιστές που δουλεύουν με Σούπερ 8. Τό 1977, στο φεστιβάλ νέου κινηματογράφου της Ύερ, τα έργα που διακριθηκαν περισσότερο ήταν γυρισμένα σέ Σούπερ 8. Η πρώτη αναδρομική παρουσίαση τού έργου καλλιτεχνών τού γαλλικού πρωτοποριακού κινηματογράφου που προγραμματίσει τó Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τού Παρισιού, ήταν ή δδομάδα προβολών των έργων μας πέρασ την ανοίξη Σήμερα, ό γαλλικός περιφερειακός κινηματογράφος Σούπερ 8 θεωρείται ένα από τα σημαντικά αισθητικά φαινόμενα της σύγχρονης πρωτοπορίας.

«'Ο γυναικείος όργασμός παραμένει για μάς ό πλιό αίνιγματικός, ό πλιό έρμητικός, χωρίς ποτέ μέχρι τώρα να έχει αυθεντικά αναλυθεί!»

1. Γύρω από μά γυναικεία κουλτούρα. Αυτόνοητες θέσεις.

‘Η ύπάρχουσα κουλτούρα ύπεροχής τού άντρικού φύλου, δημιούργημα τού άντρα κατ’ εικόνα και όμοίωση του, φτιαγμένη έτσι πού να έξυπηρετεί τά δικά του κοινωνικά, οικονομικά και σεξουαλικά συμφέροντα.

‘Η γυναίκα έχει κι’ αυτή συμβάλλει στή δημιουργία της αλλά σάν ύποστήριγμα τού άντρικού «πνεύματος». Σε τούτη τήν κουλτούρα ή γυναίκα είναι σχεδόν άπουσα. ‘Αγνωστη. ‘Αγνοημένη. Βουδή. Φυλακισμένη. Περιφρονημένη. Διαστρεβλωμένη. «Αίνιγματική». «Έρμητική».

Σε τούτη τήν κουλτούρα ή θηλυκότητα είναι προβολή άντρικών πρότυπων.

‘Η γυναικεία κουλτούρα μένει να δημιουργηθεί.

‘Ηδη δημιουργείται άπ’ τίσ γυναίκες πού άρνούνται να ύποταχτούν στήν τάξη τών πραγμάτων πούχη όροθετηθεί άπ’ τόν άντρα.

Μέσα άπ’ αυτή τήν κουλτούρα ή γυναίκα θά μπορέσει να κατακτήσει τόν πολιτικό χώρο πού είναι άπαραίτητος για τήν άνθησή της. Κάθε γυναικεία δημιουργική πράξη πού φανερώνει τήν άπόσταση πού ύπάρχει άνάμεσα στήν εικόνα μιάς θηλυκότητας γενικής, κωδικοποιημένης και κατασκευασμένης άπ’ τόν άντρα και τήν ειδική, μοναδική ταυτότητα πού αυτοαποκαλύπτει ή ίδια ή γυναίκα, συμβάλλει στήν δημιουργία αυτής της κουλτούρας.

«Πάντως πιστεύω όλο και περισσότερο πώς πρέπει να άποφεύγουμε να ταξινομούμε σύμφωνα με τó φύλο τήν πολιτιστική παραγωγή: τούτο είναι γυναικείο, κείνο είναι άντρικό. Νομίζω πώς τó πρόβλημα θρίσκεται άλλου: με ποιό τρόπο θά δοθούν στίς γυναίκες οι οικονομικές και οι λιμπιντικές συνθήκες για ν’ αναλύσουν και να δούν διαλεκτικά τήν κοινωνική και τή σεξουαλική τους καταπίεση ώστε ή κάθε μία να μπορέσει να ζήσει και να εκφράσει τίσ ιδιοτυπίες της, τίσ διαφορές της, ό,τι έχει τó μοναδικό καθώς τήν έχουν διαμορφώσει τά τυχαία κι οι άναγκαιότητες της φύσης, της οικογένειας, της κοινωνίας».²

‘Η γυναικεία κουλτούρα δέν μπορεί παρά να θρίσκεται σε ρήξη με τήν κυρίαρχη κουλτούρα.

Δέ μπορεί παρά να είναι άρνηση της κυρίαρχης πολιτιστικής γλώσσας.

Δέ μπορεί παρά να άπορίλπει τίσ διαδικασίες πού επιβάλλει ή κυρίαρχη τέχνη.

Δέ μπορεί παρά να αφήνει ν’ αναδυθούν όλα όσα οι κυρίαρχες κοινωνικές δομές καταπιέζουν μέσα στο άτομο: σώμα, πόθο, σεξουαλικότητα, ύποσυνείδητο.

Δέ μπορεί παρά να όδηγει στο έξεσπασμα τού έξεργεμένου ύποσυνείδητου μέσα στίς νόρμες της έκφρασης.

2. ‘Οραμα μάς ριζικά καινούργιας γυναικείας ταυτότητας

Μιά ριζικά καινούρια γυναικεία ταυτότητα δέ μπορεί παρά να γκρεμίζει ό,τι θαραινει πάνω της και τήν πιέζει.

‘Ο,τι τή στραγγαλίζει μέσα σε κατηγορίες βολικές, ό,τι έκμηδενίζει τή διαφορά και τήν έλευθερία της.

Δέν μπορεί παρά ν’ ανακαλύπτει τόν έαυτό της, να ξεσπά.

Ξεριζώνοντας τίσ ανακαλύψεις και τίσ άποκαλύψεις της από τó πλιό βαθύ, τó πλιό σκοτεινό σημείο τών σπλάχων της.

Μιά ριζοσπαστική θηλυκότητα δέ μπορεί παρά να είναι μιά άρμονία άνάμεσα στα στοιχεία πούχουν ταξινομηθεί «γυναικεία» κι’ αυτά πούχουν ταξινομηθεί «άντρικά».

Δέν μπορεί παρά να διαλύει τά περιχαρακωμένα δυϊστικά αντίθετα.

Δέν μπορεί παρά να συνενώνει όρμες αντιφατικές μά και συμπληρωματικές.

Μιά ριζοσπαστική θηλυκότητα δέν μπορεί παρά να είναι *όλόγτητα*: ούτε κομμάτι, ούτε έλλειψη, ούτε άνεπάρεκα.

3. Πάθος της ριζοσπαστικής δημιουργίας: για ένα διαφορετικό κινηματογράφο

‘Ανυποταγή. ‘Ανεξαρτησία. Ρήξη. Αυτόνομία.

Κατάργηση της οικονομικής ύποτέλειας πού είναι συνώνυμη με τόν κινηματογράφο τών μεγάλων προτύπολογισμών, τών μεγάλων τεχνικών μέσων της μεγάλης κατανάλωσης, της μεγάλης έξεαρτησης.

Κατάργηση τού άκαδημαϊσμού της όρασης πού συνιερει ή διομηχανία της εικόνας.

Κατάργηση της έπεξηγηματικής εικονογράφησης τών κοινωνικών μύθων πού πουλά ό καπιταλι-

ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΡΙΖΙΚΑ

ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

ΚΑΙ ΓΙΑ ΕΝΑ

ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. Ζάκ Λακάν «'Η άγωγή». Αναφέρεται από τήν Ειρήνη Διαμαντή «Έρευνες πάνω στή θηλυκότητα», *Ornicar?* Analytica τόμος 5.

2. Τζούλια Κρίστεβα: «Μίες* γυναίκες». Συνέντευξη με τήν Έλιάν Μπουκέ. Les cahiers du GRIF, No 7. Ιούνης 1975 (* νεολογισμός της Κρίστεβα).

Κατάργηση των προκατασκευασμένων ένοιών του «πραγματικού», του «φυσικού», του «άντικειμενικού», του «κατανοητού», άλλοθι μιάς κοινωνίας που παράγει νευρώσεις και τις διαδίδει με τά μαζικά μέσα.

Κατάργηση του διαχωρισμού των ειδικοτήτων.

Κατάργηση των ιεραρχιών και των ρόλων.

Κατάργηση της κατασκευασμένης γυναίκας, της παθητικής ήθοποιου, αυτής που υποτάσσεται στη θέληση ενός άλλου, αυτής που μεσολαβεί για τον όργανο ενός ξένου.

Σπάζω καθρέφτες και τζάμια.

Προβάλλω.

Μιά ριζικά καινούρια γυναικεία ταυτότητα δε μπορεί ν' άνθισει παρά μόνο μέσα από μία ριζοσπαστική δημιουργία.

Κατασκευάζω μόνη τις δικές μου εικόνες.

Ανακαλύπτω την όρασή μου που δεν είναι ούτε «φυσική» ούτε «άντικειμενική», αλλά αληθινή αφού ξεπηδά απ' τό δίωμα και κατανοητή αν ξεχάσουμε όσα τά σχολεία μάς δίδαξαν νά καταλαβαίνουμε.

Έλευθερώνω την ένδοσκόπησή μου.

Έκθέτω τις ρίζες μου και τούς πόνους μου: την παιδική ηλικία, τον πόθο, την εξέργεση, την καταπίεση, τά βασανιστήρια, τά γηρατεία, τό θάνατο.

Έκθέτω τά άρχετυπικά και τά κοινωνικά μου χρώματα: τό κόκκινο, τό μαύρο, τό άσπρο, τό ρόζ, τό χρυσό, τό άσημένιο.

Παρουσιάζω τις νοητικές μου δομές, τις γεωμετρίες μου.

Έγγράφω τή σωματική μου εικόνα πάνω στό φίλμ.

Ανοίγομαι σε σάς μέσα απ' τό σώμα μου που αισθάνεται κι είναι αισθητό.

Τό σώμα μου γυναίκας/ύποκειμένου.

Σάς προσφέρω τις τελετές της ταυτότητάς μου.

Αίμορραγία ταυτότητας που γι' αυτήν δε μεσολαβεί κάποιος άλλος, μά την άναλαμβάνω εγώ η ίδια μπροστά σας.

Σάς κοιτάζω.

Σάς εξετάζω.

Σάς ρωτώ.

Γεννώ ένα διαφορετικό κινηματογράφο.

Κατερίνα Θωμαδάκη-Μαρία Κλωνάρη
Όκτώδρης 1977.

Τό κείμενο αυτό πρωτόδημοσιεύτηκε στό περιοδικό CinemaAction No 1, άφιέρωμα στον Κινηματογράφο της αναμφισβήτησης — «Δέκα χρόνια μετά τό Μάη του '68», Παρίσι, Μάης 1978).



Η Κατερίνα Θωμαδάκη και η
Μαρία Κλωνάρη στη ταινία Το
παιδί που γέννησε πουλιές
(1977)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Διπλός Λαβύρινθος (1976). Σούπερ 8 έγχρωμο/σιωπηλό/55'.

Αναζήτηση ταυτότητας μέσα απ' το σώμα, το υποσυνείδητο, την εικόνα. Διασπαστική μελέτη σε δύο μέρη: 1) Η Κ.Θ. ένοσρκώνει νοητικές της εικόνες και κινηματογραφείται από την Μ.Κ. 2) Η Μ.Κ. ένοσρκώνει νοητικές της εικόνες και κινηματογραφείται από την Κ.Θ. Δράσεις-μεταφιέσεις με κινήσεις, ύλικά, αντικείμενα. Πολιτική διάσταση της γυναικείας ταυτότητας. Πολιτική διάσταση του σώματος. Πολιτική διάσταση της ποιητικής γλώσσας. Πολιτική διάσταση του Σούπερ 8.

Ουβέρτουρα (1977) Φίλμ χωρίς φίλμ: δράση για δύο άτομα και φωτεινή δέσμη. Περίπου 20 λεπτά.

Αυτοσχέδιες δράσεις που πραγματοποιούμε στο χώρο που μεσολαβεί ανάμεσα στη μηχανή προβολής και στην οθόνη. Οι δράσεις αυτές καταγράφονται από τη φωτεινή δέσμη σά σκιές πάνω στην οθόνη.

Το παιδί που γέννησε πούλιες (1977) Φίλμ/δράση. Σούπερ 8 έγχρωμο + 300 Φωτεινές διαφάνειες 24x36 + ήχος σε άπευθείας μετάδοση/110 λεπτά. Γυναικείο σύμπαν που δημιουργείται από τέσσερα πρόσωπα: την Κ.Θ., την Μ.Κ., ένα κοριτσάκι-αγαλμα και μία πόρνη που έμφανίζεται μέσα από ένα της κείμενο. Θεμα ή γυναικεία ταυτότητα, ή παιδική ηλικία, το υποσυνείδητο, ή σεξουαλικότητα. Σκέψη άρθρωμένη με το σώμα στην εικόνα. Ταυτόχρονα, παρέμβαση από κείμενα που διαταράζουν την άποκλειστικά όπτική-διαισθητική αντίληψη. Διαλεκτική ανάμεσα στο ποιητικό και το πολιτικό στοιχείο.

Σώμα (1978) Σούπερ 8 έγχρωμο + 150 φωτεινές διαφάνειες + ήχος από μαγνητοταινια/50 λεπτά.

Μελέτη της εικόνας του γυναικειού σώματος. Ποιητική προσέγγιση που φτάνει μέχρι τη αφαιρεση. Τα μέρη του σώματος τραβηγμένα σε γκρό-πλάν χάνουν την ταυτότητά τους και ίνονται άλλoκοτα τοπία. Το Σώμα είναι ένα μανιφέστο πούρχεται σε αντίθεση με την άλλοτριωμένη, τυποποιημένη και καταναλωτική εικόνα του γυναικειού σώματος που κατακλύζει τα μαζικά μέσα.

Η μεγάλη άρτηρία (1979) Φίλμ/δράση. Σούπερ 8 έγχρωμο και άσπρωμαυρο + 200 φωτεινές διαφάνειες 24x36 + βίντεο ασπρωμαυρο/σιωπηλό/100 λεπτά.

Αποτελείται από τρία μέρη: τα δύο πρώτα, αυτοβιογραφικά, αναφέρονται στην άνάμνηση δυο άδυνηρων προσωπικών βιωμάτων 1) Δράση της Μ.Κ., φωτογραφημένη + κινηματογραφημένη από την Κ.Θ. 2) Δράση της Κ.Θ. φωτογραφημένη + κινηματογραφημένη από την Μ.Κ. Το τρίτο μέρος αναφέρεται σε ένα τραύμα κοινωνικό: τους σεξουαλικούς άκρωτηριασμούς που ύφίστανται καθημερινά οι άφροικανίδες γυναίκες, στο όνομα μιάς οίκογενειακής και κοινωνικής οικονομίας που τις θεωρεί άπλά και μόνο μηχανές άναπαραγωγής του είδους. Διαλεκτική ανάμεσα στο προσωπικό και το κοινωνικό βίωμα.

(Με τη Μεγάλη άρτηρία κλείνει ή «Τετραλογία του Σώματος» που περιλαμβάνει και τον Διπλό λαβύρινθο, το Παιδί που γέννησε πούλιες και το Σώμα).

Unheimlich I: Κρυφός Διάλογος (1977-1979) Σούπερ 8 έγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες/σιωπηλό/80 λεπτά

58 Με τη συμμετοχή της Έλιας Άκριβου.

Kha Uebertragung: Οι θαλασσωμένες. (Πρώτο τραγούδι για το Unheimlich) (1979-1980) της Μαρίας Κλωνάρη Σούπερ 8 έγχρωμο/σιωπηλό/60 λεπτά.

Unheimlich II. Άστάρτη (1979-1980). Σούπερ 8 έγχρωμο + φωτεινές διαφάνειες 24x36/180 λεπτά.

Με τις Μαρία Κλωνάρη, Κατερίνα Θωμαδάκη και Παρβανέ Ναβαί (1979).

Dagmar και Eve, πορτραίτο της Dagmar Bürger και της Eve Eiholzer (1979) Σούπερ 8 έγχρωμο/σιωπηλό/15 λεπτά.

Unheimlich III. Οι μητέρες. Δράση για φίλμ, διαφάνειες, πολαρόιντ, κείμενα, μπάντα ηχου και κατασκευασμένες οθόνες. Σούπερ 8 έγχρωμο, διαφάνειες 24x36. Με τις Έλια Άκριβου, Άνατόλια, Άντωνιάς Δημολίτσα, Μαρία Κλωνάρη, Γιολάντα Κλωνάρη, Μυρτώ, Μαρία Νιτσόλα, Αλεξάνδρα Θωμαδάκη και Κατερίνα Θωμαδάκη.

Selva, ένα πορτραίτο της Παρβανέ Ναβαί. (1981) της Μαρίας Κλωνάρη. Σούπερ 8, έγχρωμο, σιωπηλό, 50 λεπτά.

Unheimlich είναι ένας άμετάφραστος γερμανικός όρος που υποδηλώνει το παραξένα άνησυχαστικό, το άινιγματικό, αυτό που έχει άπωθηθεί και τώρα ξαναβγαίνει στην επιφάνεια.

Με το Unheimlich I: Κρυφός Διάλογος συνεχίζεται ή έρευνα ταυτότητας που άναπτύξαμε στα προηγούμενα έργα μας με ιδιαίτερη τούτη τη φορά έμφαση στην κατάδυση στο γυναικείο υποσυνείδητο.

Τούτο το έργο έγκαινιάζει ένα καινούργιο κύκλο/τρίπτυχο που θα ολοκληρωθεί με το Unheimlich II: Άστάρτη και το Unheimlich III: οι Μητέρες. Έδώ το υποσυνείδητο λειτουργεί σά γέφυρα: συνδέει την υποκειμενική άναπαράσταση της γυναίκας με τις προϊστορικές και μυθολογικές μήμες της μητριαρχίας. Ο άπλοχος άπ' το σθημένο αυτό γυναικείο παρελθόν έγγράφεται στο παρόν και στο μέλλον.





Κατερίνα ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Σπουδές Άγγλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Άθηνων. Σπουδές Θεάτρου με τον Λουκα Ρονκόνι και τον Κατσουίρο Οίντα (Ύποτροφια Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, Παρίσι). Θεωρητικές σπουδές θεάτρου με τον Μπερνάρ Ντορτ στο Πανεπιστήμιο Παρίσι ΙΙΙ, Νεα Σορβόνη. Διδακτορική διατριβή. Παρακολουθεί μαθήματα πειραματικού κινηματογράφου και πλαστικών τεχνών στο Πανεπιστήμιο Παρίσι Ι, Σορβόνη.

Τό 1968 ιδρύει στην Άθινα σέ συνεργασία με την Μαρία Κλωνάρη τό «Θέατρο τών 4» πού αργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Έρευνας». Μεταφράζει και σκηνοθετεί πολλά θεατρικά έργα.

Από τό 1973 ως τό 1976 δημοσιεύει σειρά άρθρων πάνω στη διεθνή θεατρική πρωτοπορία στό Θέατρο τού Κώστα Νίτσου. Συνεργασίες της έχουν δημοσιευτεί στό περιοδικό *le texte et la scène* (Παρίσι) και *Jeu* (Μοντρεάλ).

Από τό 1975 ζει και εργάζεται στό Παρίσι στό χώρο τού πειραματικού κινηματογράφου (βλ. φιλμογραφία).

Μαρία ΚΛΩΝΑΡΗ

Ζωγραφική με τον Πανο Σαραφιανό. Σπουδές σκηνογραφίας και γραφικών τεχνών στην Α.Σ.Κ.Τ. της Άθινας με τον Βασίλη Βασιλειάδη. Θεωρητικές σπουδές πλαστικών τεχνών και πειραματικού κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Παρίσι Ι, Σορβόνη πλάι στους Μπερνάρ Τσέντντ, Ντομινίκ Νογκες και Μισέλ Ζουρνιάκ. *Maîtrise Aesthetique*. Προ-διδακτορικό δίπλωμα σέ Αισθητική και Ιστορία της Τέχνης. Έτοιμαζει διδακτορική διατριβή πάνω στον Πειραματικό Κινηματογράφο.

Τό 1968 ιδρύει στην Άθινα σε συνεργασία με την Κατερίνα Θωμάδακη τό «Θέατρο των 4» πού αργότερα μετονομάστηκε «Χώρος Θεατρικής Έρευνας». Σκηνικά και κοστούμια για διάφορες δημιουργίες της ομάδας. Τό 1972 βραβεύεται για τα σκηνικά και τα κοστούμια της «Σαλώμης» τών Όσκαρ Ουάιλντ στη Διεθνή Έκθεση Σκηνογραφίας τού Νότι Σαντ.

Από τό 1973 ως τό 1975 εκδίδει στην Άθινα τρία αλμπουμ με σχέδια («11 Ερωτικές Ζωγραφίες», «Παραμορφώσεις», «Μεγαλομαρτυς Τρολλιοφορος Γεωργιος, ό Γάμος» - Εκδ. Κέδρος). Αλο τό 1975 ζει και εργάζεται στό Παρίσι στό χώρο τού πειραματικού κινηματογράφου (βλ. Φιλμογραφία).

(Κείμενα και συνεντεύξεις της Κατερίνας Θωμάδακη και της Μαρίας Κλωνάρη με θέμα την κινηματογραφική τους δουλειά έχουν δημοσιευτεί σέ διάφορα γαλλικά περιοδικά και εφημερίδες (*Libération, Cinéma Action, Cinema Différent, Esprit, Soirées, Jungle, Cinéma* κ.ά. καθώς και στο ιταλικό περιοδικό *Esse*).

Πρόσφατα η Κατερίνα Θωμάδακη και η Μαρία Κλωνάρη έχουν διευθύνει σεμινάρια Πειραματικού Κινηματογράφου στην Ελλάδα (Ζωφική, Μαλέν)



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ

Pierre Baudry

Παραγωγή τής πραγματικότητας,
πραγματικότητα τής παραγωγής.

Τό κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε μέ τόν τίτλο «Production de la réalité, réalité de la production» στό συλλογικό αφιέρωμα *Le cinéma américain, analyses de films* (μέ επίμελεια του Raymond Bellour), Τόμος Β', Flammarion, 1981. Τήν μετάφραση έκανε ό Κλώντ Λωράν.



Απόψεις: η ταινία King Kong των Schoedsack και Cooper, δείχνει οκνηρή από το King Kong το John Usherman

Εκείνο που γελικά, προσδιορίζει ένα κινήματολογικό είδος, είναι είτε για θέαση σεία, κοίτοι τόποι και καθοδηγούνται από ένα μυσικό λόγο (όπως είναι, στο γονέστερ, ο καου - παου, ο νόθος, το κοκάδι, ο τριδάσος...), είτε οδηγούνται (ή αλυσία της ποινωπιακής ταινίας, το γκάγκ

Υπόχρη για τριάντη: η *King Kong* του Γουόλφγκανγκ Πον, στην περίπτωση αυτή, είναι στην ταινία το σκηνικό της, δεν είναι ούτε ο μυθολογικός αναδότης της ιστορίας, ούτε η ιδιαιτερότητα της σκηνοθεσίας, αλλά το κοινό που δεν έχει κίνητο όζον ή το αρχέγονο

(1) Πόρτα να αναφέρω
 με έδω την κλασική *King Kong*
 γοργιά, τον Γουόλφγκανγκ Πον, τον 1976

ως και γονέστερ, φανταστικές ταινίες, ιστορικές, επιστημονικής φαντασίας και. Η να ποινή λοιπόν: Ηος η παραγωγή δεν είναι ένα είδος *sincere sensus*; Μον φαίνεται ότι η από τον τζοκίο θα ξεπυρσοβούσε και πως εορτασθέντα κτ' από το όλο εαριδί το είδος, ομήφωνα με ομοίωτες κοινά κάλες λογιστικές κριτικές (1), παράγεται μια εννοιακή αντίληψη, η κενία από και, λοιπών, ομοκάλη στη χροιά της, αλλά και πώς εαριδί η οικονομική αναγωγή, να προσδιορίζει την παραγωγή, οριζώνεται να εαριδί και να εαριδί κτ'.

Ηδρμιακά, αυτή η εαριδί του κοινού δεν τοποθετείται μόνο στο διαμήκη σπλάγγον, αλλά και ομοκάλη τη

τών των ταινιών, αλλά είναι επίσης χαραγμένη — μέσα από μια σειρά στοιχείων — στην έπεξεργασία της μυθοπλασίας.

Στό έλισαβετιανό θέατρο δύο κομπάρσοι αναπαριστούν συμβατικά ένα όλόκληρο πλήθος. Στίς υπερπαραγωγές τó ίδιο τó πλήθος βρίσκεται εκεί μπροστά στά μάτια μας: σκηνές μαχών, όρδές πού έπελαύνουν, πανικός, πλήθη σέ έξαρση, κοπάδια σκλάβων... μιά όλόκληρη μάζα κομπάρσων. Πόσα χρήματα! Έκείνο πού λέει καταρχήν μιά υπερπαραγωγή είναι ότi μόνο ένα τεράστιο χρηματικό ποσό κάνει πραγματοποίησησiμο ένα όρισμένο τύπο θεάματος. Οί σχετικές ένδειξεις δέν είναι άλλωστε μόνο ή παρουσία των πλήθων, αλλά επίσης, γιά παράδειγμα, ό μεγαλιώδης χαρακτήρας των ντεκόρ ή ή παρουσία πολλών διασημων ήθοποιων, ένα πολύτιμο κόσμημα όνομάτων πού ξεπερνά κατά πολύ τίς υποσχέσεις μιάς συνηθισμένης ταινίας (βλ. π.χ. *Η πιό μεγάλη μέρα τού πολέμου*).

Όλα αυτά όλόκληρώνονται μέσα στην πολυτέλεια πού προσφέρεται στό μάτι: μεγαλοπρέπεια των ντεκόρ και των κοστουμιών, υπέροχη όμορφιά των γυναικών, πλούτος και σπατάλη των ύλικών... Γιά νά αναφερθεί στό κόστος της ή υπερπαραγωγή γίνεται έκθεση πλουσιοτήτων. Στην προσπάθειά της νά μάς προσφέρει μιά εικόνα της «πραγματικότητας», δε διστάζει νά ξεδέψει γιγαντιαία ποσά.

Εδώ βρίσκεται τó σημαντικότερο σημείο: οί ένδειξεις της σπατάλης βρίσκονται επίσης μέσα στην παραγωγή έντυπώσεων τού πραγματικού: τó «υπερ-θέμα» είναι, πριν απ' όλα, ή τάση νά δοθεί τó ίσοδύναμο της πικνότητας τού πραγματικού κόσμου μέσα από κινηματογραφικές εικόνες. Μιά υπερπαραγωγή δέν άρθρώνει, αλλά συσσωρεύει και στοιβάζει άναπαραστάσεις μέσα από μιά ρεαλιστική τάση πού θά μπορούσαμε νά όνομάσουμε μιμητική.

Γι' αυτό οί περισσότερες υπερπαραγωγές, τουλάχιστον κατά την κλασική τους περίοδο (δηλ. μέχρι τή δεκαετία τού '60) δείχνουν μιά ιδιαίτερη προτίμηση γιά τά ιστορικής αναδίωσης λεγόμενα θέματα πού τούς έπιτρέπουν τή συσσώρευση στοιχείων σύμφωνων μέ στερεότυπα ή μ' ένα άναφορικό ιστοριογραφικό λόγο, συσσώρευση ή όποια στοχεύει στην αναδημιουργία ενός κόσμου.

Θά μπορούσαμε επίσης νά παρατηρήσουμε ότi ή υπερπαραγωγή είναι, από ιστορική άποψη, συνδεδεμένη μέ τά τεχνικά έπιτεύγματα πού έχουν σά σκοπό νά προσδώσουν στόν κινηματογράφο μεγαλύτερη ρεαλιστικότητα. Αναφέρω γιά παράδειγμα τόν 62 *Χιτώνα*, πρώτη ταινία σέ σινεμασκόπ και

τόν *Σεισμό* πρώτη ταινία μέ τó σύστημα «sensurround».

Μέ λίγα λόγια, στην υπερπαραγωγή βρίσκουμε συγχρόνως ένα οικονομικό λόγο (έκείνο της πραγματικότητας τού κόστους της) και τόν καθορισμό μιάς χρήσης τού κινηματογράφου: ή ταινία σαν άντιγραφή τού κόσμου.

Δέν υπάρχει τίποτα τó ξεχωριστό σ' όλα αυτά: μέ τον ένα ή τόν άλλο τρόπο κάθε ταινία μιλάει γιά τó γυρισμά της και αποτελεί, τουλάχιστον έν δύναμει, τήν προώθηση ή τήν έφαρμογή μιάς άντιληψης τού κινηματογράφου: τελικά, καθώς τά κριτήρια ομοιοτητας είναι πάρα πολλά, ή υπερπαραγωγή δέν μπορεί νά έχει τήν άποκλειστικότητα σαν άναπαρασταση τού πραγματικού. Έτσι, πρέπει μάλλον νά έπιμενουμε στή συνάρθρωση αυτών των δύο έπιπέδων.

Άς κάνουμε τήν ύπόθεση ότi δουλειά αυτών των ταινιών είναι νά άποκαταστήσουν τήν ισορροπία αυτών των δύο λόγων, καθένας από τούς όποιους προορίζεται νά στηρίξει τόν άλλο. Τι θά λέγαμε;

Η πρόταση αυτή είναι, από μιά άποψη, άναντίρρηση: ή πολυτέλεια της σκηνοθεσίας, ό πλούτος της πραγματικότητας της όποιας παράγεται ή εικόνα, προορίζονται νά γίνουν άντιληπτά σαν σκηνοθεσία τού πλούτου και της πολυτέλειας. Από 'δώ προκύπτουν δύο άποτελέσματα: από τή μιά μεριά, ό σχηματισμός κοινωνικών μοντέλων (π.χ. ή πομπώδης Κλεοπάτρα της ταινίας τού De Mille, σαν μοντέλο της Άμερικανίδας)- έχουμε εδώ μιά προφανή άλήθεια, πολύ άγαπητή στην «ίδεολογική» και κοινωνιολογική κριτική. Από τήν άλλη, έχουμε ένα λιγότερο άναγνωρισμένο άποτελεσμα, πού είναι αυτή ή έπιδεικτική παράθεση πλούτου, ή όποια έχει ένα χαρακτήρα θυσίας: τó Χόλυγουντ και οί μιμητές του σκηνοθετούν στις υπερπαραγωγές τήν άνάλωση, τήν καταστροφή μιάς έντυπωσιακής ποσότητας άγαθών, πού έχει φυσικά μιά διαφημιστική λειτουργία: έκείνο πού μάς λένε οί ταινίες αυτές, είναι κυρίως: «κοιτάξτε, είμαστε ικανοί νά σας προσφέρουμε τήν πλουσιότερη άντιγραφή τού κόσμου κι' αυτό γίνεται χάρη στην χρηματική βάση μας». Δέν είναι όμως μόνο αυτό: πρόκειται επίσης γιά ένα φαινόμενο άνάλογο μ' έκείνο πού οί έθνολόγοι παρατήρησαν μέ τó όνομα *potlach*, καταστροφή άγαθών πού χρησιμεύει, μέσα σέ μιά κοινωνική σχέση, στην έγκαθίδρυση μιάς όφειλής στό έσωτερικό έκείνου πού δέν είναι σέ θέση νά ανταποκριθεί σ' αυτήν μέ μιά παρόμοια ή άνώτερη καταστροφή. Φυσικά, γιά νά δούμε μιά υπερπαραγωγή δίνουμε τó άντίτιμο ενός εισιτηρίου, αυτή ή δαπάνη όμως είναι συγκρίσιμη, σέ ατομικό έπίπεδο, μέ όλα όσα Ξυδεύτηκαν γιά τίν



Ο Πύργος της καλάρωσης, του John Guillermin

πραγματοποίηση του θεάματος που καταναλώνουμε; Αγοράζοντας το εισιτήριό μας είναι, στην περίπτωση αυτή, σά να μετέχουμε σε μια τάξη. Το μεγαλύτερο ιδεολογικό αποτέλεσμα αυτών των ταινιών μπορεί να περιγραφεί έτσι: πώς να ξεπληρώσουμε την όφειλή, αν όχι με την τήρηση των μοντέλων που προτείνουν αυτές οι ταινίες, όπως επίσης και με την τελετουργική και επαναληπτική συναναστροφή μ' αυτό που διατυπώνει (και ενισχύει) την όφειλή: τόν κινηματογράφο;

Επειδή η τελετουργική διάσταση αυτού του προτύπου είναι απ' αυτή την άποψη ουσιαστική. Ακόμα περισσότερο πού, όπως τό έδειξε ο Ζωρζ Μπατάιγ (2), καθώς οι ανθρώπινες δραστηριότητες δέν είναι ολοκληρωτικά οργανωμένες προς τή συνσώρευση και τήν αύξηση τής αξίας, αλλά επίσης και προς τήν πράξη τής καταστροφής τής και τής έκμηδένισης τής οικονομίας μέσα στην ίδια τήν οικονομία, ή κατανάλωση δέν είναι μόνο διατήρηση ή αναπαραγωγή τών παραγωγικών δυναμειών, αλλά επίσης, ελεύθερη και ανεξέλεγκτη απώλεια, γεγονός πού τυποποιείται μέσα σε κοινωνικές συμπεριφορές σαν τό παιχνίδι, τή θρησκευτική θυσία, τό όργιο και τίς καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

Υπάρχει πραγματικά μια διάσταση θυσίας μέσα στη δραστηριότητα τής κινηματο-

γραφικής κατανάλωσης: κατά κάποιο τρόπο, δέν ξεοδεύουμε μόνο τό αντίτιμο ενός εισιτηρίου, αλλά επίσης χρόνο και ενέργεια, σε τόπους θεσμοποιημένους γι' αυτή τή δραστηριότητα και παρακολουθώντας τελετουργίες τών οποίων ή ταινία αποτελεί μόνο τή βάση.

Θά μπορούσαμε όμως να ξεδιδικεύσουμε αυτή τήν πολύ γενική κι' όχι και τόσο καινούρια περιγραφή με μια συμπληρωματική παρατήρηση πού καθορίζει ένα ολόκληρο πεδίο πιθανών αναλύσεων: είναι πολύ πιθανό ή τελετουργική αυτή διάσταση να βρίσκεται επίσης τή διατύπωση τής μέσα στα ίδια τά φιλμικά κείμενα και οι ταινίες αυτές να μας μιλούν άσταμάτητα, μέσα από ένα φανταστικό πρωτόκολλο, γιά απώλεια και γιά παραγωγή και να χειρίζονται τήν παραγωγή και τήν καταστροφή τών φανταστικών αντικειμένων σαν ιδιότητες τής θυσίας.

Τι συμβαίνει στην περίπτωση τών υπερπαραγωγών;

Ας πάρουμε σαν παράδειγμα τό «άκριβότερο όνειρο στην ιστορία τού κινηματογράφου», όπως τό διαφημίζουν: τό ξαναγύρισμα τού *Κίνγκ Κόγκ* σε προσηφατή (3) παραγωγή Dino De Laurentis. Ταινία πού αξίζει τήν προσοχή μια ξεκινώντας από τό γεγονός ότι είναι μια επανεγγραφή.

Αυτό τό στοιχείο άλλωστε μας επιτρέπει να τήν τοποθετήσουμε στο ιστορικό είδος τής «ταινίας - καταστροφής», σειράς ται-

(2) *Η έννοια τής δαλάτης*, 1933. Απαντα, Gallimard τ. 1, Παρίσι, 1970, σελ. 302-320.

(3) Βγήκε στα τέλη του 1976 σε 2.200 αίθουσες συγχρόνως σ' όλο τό κόσμο.

νών που εμφανίστηκαν από το 1973 και που σήμερα παρακμάζουν. Ταινίες που έχουν σαν κοινό χαρακτηριστικό την παρουσίαση, μέσα από το θέμα τους και την πολυτέλεια των ντεκόρ και των τρύνκ, των αποτελεσμάτων ενός κατακλυσμού, μιάς καταστροφής ή μιάς θεομηνίας.

Νά λοιπόν, θά λέγαμε γρήγορα, μερικές ταινίες που «μιλούν για την εποχή τους». Πραγματικά, όλες αυτές οι κινηματογραφικές καταστροφές είναι αλληγορίες της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης των χρόνων του '70. Δεν θά διατάζαμε επίσης να συγκρίνουμε την εμφάνιση και την επιτυχία αυτού του νέου είδους μ' εκείνη του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου του '20 ή του αμερικανικού φανταστικού του '30. Θά δγάζαμε τότε ένα γενικό συμπέρασμα: μία οικονομική κρίση συνεπάγεται για τόν κινηματογράφο τη σκηνοθεσία του φόβου, του φανταστικού, του παράλογου, την εξορκιστική αναπαράσταση του ανεξέλεγκτου.

Μία τέτοια ανάλυση είναι σωστή αλλά έσπευσμένη: στίς ταινίες - καταστροφής ή διομηχανία του κινηματογράφου μάς μιλάει για την εποχή μας, χρησιμοποιώντας όμως παλιές συνταγές (αν αυτό πέτυχε το '20 ή το '30 γιατί όχι και σήμερα). Το ξαναγύρισμα του *Κίγκ Κόγκ* είναι αποκαλυπτικό απ' αυτή την άποψη: το Χόλυγουντ αναφέρεται στον εαυτό του, φτιάχνοντας από τα «παλιά έργα» ένα ξεσκοτισμένο μουσείο (δίνοντας τους σύγχρονη γεύση), εκδηλώνοντας όμως επίσης μία κάποια αποδυνάμωση της εμπνεύσης ή τουλάχιστον, τη θέληση να χρησιμοποιήσει σήμερα ένα θεματικό τύπο που έχει ήδη δοκιμαστεί σε άλλες περιπτώσεις.

Από την άλλη μεριά, αυτές οι ταινίες - καταστροφής έχουν κάποια σχέση με την τρέχουσα οικονομική και κοινωνική κρίση, με σκοπό όμως να δώσουν την εικόνα ενός τυχαίου, τυφλού και αναπόφευκτου φαινομένου. Η ιδέα της καταστροφής είναι φυσικά πιο γοητευτική στή φαντασία μας από εκείνη της διαλεκτικής: αντιλαμβανόμαστε με μεγαλύτερη εύκολία τό γεγονότα της φύσης και της κοινωνικής ζωής σαν άτυχηματα, καταστροφές και χαστικές επιπλοκές παρά σαν τις στιγμές ενός μετασχηματιστικού προτού. Οι ταινίες - καταστροφής μάς ενθαρρύνουν να υποστούμε την κρίση.

Μπροστά στήν καταστροφή, τό πανικόβλητο πλήθος τρέχει σαν ένας άνθρωπος (έκτός δέβαια από μερικούς ήρωες)· γίνεται μάζα. Οι ταινίες - καταστροφής ενθαρρύνουν τη συγκέντρωση, τη λήθη των κοινωνικών ή ατομικών αντιθέσεων· είμαστε όλοι πάνω στο ίδιο σκάφος. Εξάιρεση αποτελούν όρισμένα ύποπτα πρόσωπα, άμεσοι ή έμμεσοι ύπαιτιοι της καταστροφής (όπως

π.χ. ο κακός πρωταίτιος του *Πύργου της κολάσεως* που θυσιάζονται σαν άποδιοπομπάιοι τρύνγοι και οι ήρωες, που αντιμετώπιζουν τόν κίνδυνο σαν θεόσταλτοι *ειδικοί* (ό πυροσβέστης του *Πύργου της κολάσεως*).

Ποιός είναι λοιπόν αυτός ό έσφυγχορισμός στο ρημέγκ του *Κίγκ Κόγκ*; Μία σύγκριση με τό πρωτότυπο, παρά τόν άκαδημαϊκό χαρακτήρα της, θά μάς έδινε όρισμένα σημαντικά στοιχεία.

α) Βγαίνοντας από τη φωτιά του ό *Κίγκ Κόγκ* δεν εκδηλώνει καμία ιδιαίτερη όργη, ούτε καμία έπιθυμία καταστροφής και, στή Νέα Υόρκη, ή σκληρότητά του εφαρμόζεται μόνο πάνω στον έξερευνητή πετρελαιοιου που τόν άφησε να β'εί από τη φυλακή του. Όπως είπαμε, χρειάζεται ένα έξλαστήριο θύμα, ένας κακός ή θυσία του όποιου ενισχύει (και έξαγνίζει) την κοινότητα. Άπ' αυτή την άποψη ό *Κόγκ* δεν είναι ένα πρόσωπο με δικαιώματα (ας παρατηρήσουμε άλλωστε ότι δεν αναφέρεται στήν άρχή του έργου, όπως στήν πρώτη έκδοση, ανάμεσα στα άλλα πρόσωπα), αλλά μία φιγούρα άνεμπόδιστη και άνεξέλεγκτης δύναμης που αντίτιθεται στήν ένότητα.

β) Άλλη «θύσια» που προκαλείται από τό διάλογο: οι έπιβάτες του γιότ που ναύγησε και που χάθηκαν τη στιγμή που παρακολουθούσαν τό *Βαθύ λαρύγγι*, έκτός από τη Dwan, τη νεαρή ήρωίδα που γλύτωσε επειδή είχε μείνει στο κατάστρωμα.

Λεπτομέρεια που μπορούμε να έρμηνεύσουμε με δύο τρόπους αντίθετους μεταξύ τους:

— σαν τιμωρία του σέξ· πουριτανισμός που άποτελεί κοινό χαρακτηριστικό όλων των ταινιών καταστροφής (βλ. τό πρώτο θύ-

Σκηνή απ' τό *Intolerance*, του D.W. Griffith



μα στα *Σαγόνια του καρχαρία*, οι έραστές του *Πύργου της κολάσεως*, ο στρατιώτης - βιαστής στο *Σεισμό*).

— σάν άποκλεισμός της πορνογραφίας, για την όποια θάπρεπε να πούμε εδώ ότι θριάμβευσε στο κινηματογραφικό έμπόριο λίγο πριν την εμφάνιση των ταινιών - καταστροφής (*Το βαθύ λαρύγγι*, *Beyond The Green Door*, *The Devil in Miss Jones...*) πρόκειται εδώ για την άπόρριψη ένος ανταγωνιστικού είδους της ταινίας - καταστροφής στο μέτρο που και τά δύο έχουν άπό κοινού μία όργανική διάσταση (σεξουλικό όργανο/ όργανο καταστροφής).

Αυτός όμως ό ακριβής ύπαινιγμός για τό σέξ είναι συγχρόνως κωδικοποιημένος: ό *Κιγκ Κόγκ* είναι μία ταινία «για όλη την οικογένεια» και οι πορνογραφικοί ύπαινιγμοί χαρίζουν ένα μικρό ριγος χυδαίας ευχαρίστησης στον ώριμο θεατή, ενώ τά παιδιά του, άγνά άρνάκια, δέν πιάνουν ούτε τό νόημα ούτε τό άλοτοπίπερο.

Μιά τέτοια παρατήρηση μπορεί να φαίνεται μικρής σημασίας, ύπάρχει όμως σ' αυτήν μία σημαντική λεπτομέρεια: μετά τό '70 ή κινηματογραφική διομηχανία έπαψε να άπευθύνεται σ' ένα παγκόσμιο κοινό (4) για να διαφοροποιησει — έκτός άπό όρισμένες εξαιρέσεις — τους στόχους της, να όλοκληρώσει σύμφωνα με τους κανόνες του μάρκετινγκ τίς τάσεις των διαφορετικών κοινών σέ σχέση με τά ύποτιθέμενα γούστα τους: *Ο Κιγκ Κόγκ* είναι μία άπ' αυτές τίς εξαιρέσεις, μία τάση συμπιλώσης των κοινών (παιδί/μεγάλος, κινηματογραφόφιλοι/λαϊκό κοινό) πάνω σ' ένα προϊόν με έπιβάλλον, που έχει τή δυνατότητα να διαφημίσει όλοκληρη τήν κινηματογραφική διομηχανία. Συγκεντρώνει τά διαφορετικά κοινά τά κάνει να τρέχουν όπως μία καταστροφή, ένοποιεί τό πλήθος.

(4) Ο παραγωγός Walter Wanger έκανε τίς έξής δηλώσεις στους *New York Times* τής 27ης Νοεμ. 1938: «Οι ταινίες πρέπει να έλκουν όλους τό ίδιο, από 8 μέχρι 80 χρόνων και να είναι τό ίδιο διασκεδαστικές για τά μέλη κάθε τάσης, κάθε έθνικότητας, κάθε πολιτικού, θρησκευτικού ή άλλου όργανισμού».

(5) Βλ. για παράδειγμα τή σκηνή τής μάχης του Κόγκ με τόν τυραννοσαυρο που ή *Αντ* παρακολουθεί πάνω από ένα κομμό δέντρον.

(6) Ποιες υπέρχεις προμαρξ στις πλάς, τό κωλοκαίρι που ακολούθησε τήν προβολή τής ταινίας!

γ) Στόν *Κιγκ Κόγκ* No 2 ύπάρχει μία έπιδεικτική παράθεση όλων των δυνατοτήτων και των θαυμάτων του κινηματογράφου: τά πλήθη, τά ντεκόρ, τά περιφραματά τρέκ. Όταν προβλήθηκε ή ταινία, έκτασιαστικά έδιαίτερα για τή ποιότητα των τρέκ που «άγγιζουν τήν τελειότητα» και που, συγκριτικά, έμφανίζουν σάν πολύ ξεπερασμένα τά τρέκ τής πρώτης έκδοσης.

Ίσως όμως, όσον άφορά αυτό τόν τομέα, ή «τεχνική ποιότητα» να άποτελεί μία παγίδα: στήν ταινία των Cooper και Schoedsack, ή σύγχρονη παρουσία στήν ίδια εικόνα άνθρώπων και τού τέρατος είναι ένα είδος διαρκούς σκανδάλου που τονίζει τόν έλαφρα όρατό χαρακτήρα των τρέκ: οι εικόνες άποτελούν τόν τόπο ένος παραδόξου άφου οι όντότητες που τοποθετούνται στόν ίδιο χώρο παραμένουν σχετικά έτερογενείς (5), γε-

γονός που συμβάλλει σημαντικά στο να έχει ή ταινία μία όνειρική όψη.

Στό ξαναγύρισμα αντίθετα, ή «τελειότητα» των τρέκ όδηγει σ' ένα περισσότερο - τού - πραγματικού και στήν προαγωγή αυτής τής θαυματουργής τεχνικής που συνίσταται στήν έπί-δειξη του άπίθανου - αλλά - άληθοφανούς με τή μέγιστη όμογενοποίηση των άντικειμένων τής άναπαράστασης.

δ) Αυτή ή άναζήτηση τής έντύπωσης τής πραγματικότητας έχει σά συνέπεια τόν άποκλεισμό του κινηματογραφικού θέματος: όχι μόνο με τήν άποφυγή τής πορνογραφίας αλλά με μία θεμελιακότερη άλλαγή: τήν άλλαγή του επαγγέλματος του άρχηγού τής αποστολής που άνακαλύπτει τόν Κόγκ στο νησί του. Όπως θυμόμαστε, στήν πρώτη έκδοχή, ήταν ένας σκηνοθέτης: τώρα είναι ένας έρευνητής πετρελαίου. Ό μόνος σύνδεσμος με τό θέμα είναι λοιπόν ή Dwan, ή στάρλετ, που παίρνει πόξες σάν τήν Μαϊόλν.

Η ταινία προσπαθεί να μάς κάνει κατά τό δυνατόν να πιστέψουμε στήν άλήθεια αυτού που μάς δείχνει, να κολλήσει όσο τό δυνατόν πιο κοντά στήν «καθημερινή πραγματικότητα» — γεγονός που συναντάμε σ' όλες τίς ταινίες — καταστροφής: *Τα σαγόνια του καρχαρία*, είναι ή ταινία των διακοπών μας σν ένα τέρας (6). *Ο πύργος τής κολάσεως* είναι ένα μεγάλο κτίριο σάν αυτά που συναντάμε στο Μανχάταν, στή Ντεφάνς ή στο Μονπαρνάζ σν μερικά πατώματα με έλαττωματικά συστήματα ασφαλείας. Ό τρόμος γεννιέται στίς ταινίες-καταστροφής από τήν άποδέσμευση μιας καταστροφικής δύναμης μέσα σ' ένα καθημερινό περιβάλλον. «Όλα αυτά είναι κινηματογράφος»: ή ρεαλιστική άπαιτηση τής ταινίας-καταστροφής καταγγέλλει μανιωδώς τήν ιδέα τής σκηνοθεσίας που είναι εδώ συνώνυμη με τό θέμα και τό τέχνασμα. Ένα άλλο παράδειγμα: *Ο Σεισμός* αρχίζει μέσα σέ μία κινηματογραφική αίθουσα όπου, καθώς προβάλλεται μία ταινία, μπλόκρεται ή μηχανή προβολής και ή προβολή σταματά σέ μία εικόνα που τή βλέπουμε λιώνει και να καίγεται. Ό τρόμος προέρχεται εδώ άπό τήν άδεια εικόνα, από τό σταμάτημα ένος μυθικού θεαματος: ευτυχώς που, στή συνέχεια, άναλαμβάνει ή καταστροφή. Οι συμπρωτές και τά διάφορα τέρατα που κινούν τίς ταινίες-καταστροφής δέν μπόρουν να λειτουργήσουν παρά αρνούμενες ότι είναι σκηνοί μηχανισμοί.

ε) Όπως παρατηρήσαμε, τό όνομα του Κόγκ δέν άναφέρεται στήν αρχή τής ταινίας όπως στήν πρώτη έκδοχή. Άποκαλυπτική λεπτομέρεια: αν δέν είναι ένα πρόσωπο με λήρη δικαιοσύνη, ακόμα περισσότερο 65

ρο δέν μπορεί νά άναφερθεί, έστω και γι' άστειο, σάν ήθοποιός. Έπειδή, σύμφωνα μέ τό σκηνικό μηχανισμό, κατευθύνει τό μύθο και καθορίζει τή λειτουργία τών προσώπων. Κι' έτσι, έχουμε έδώ μία αντίστροφη σέ σχέση μέ τόν κλασικό κινηματογράφο όπου, γενικά, τό αντικείμενο λειτουργούσε σάν παγίδα. Σκεφθείτε για παράδειγμα αυτό πού ό Χίτσοκ όνομάζει «Mac Guffin»: κάποιο πράγμα πού αλλάζει αυθαίρετα μέσα στό σενάριο τίς κινήσεις τών προσώπων (μυστικά έγγραφα, ένα άδιαβροχο κλπ.), ένα κινητήριο πρόσχημα. Ή ακόμα, αυτό τό αντικείμενο τού πόθου πού άποτελεί ή άμαξα στή *Χρυσή άμαξα* τού Ρενουάρ. Και στή μία όπως και στήν άλλη περίπτωση τό αντικείμενο, αίτιο τού μύθου, είναι επίσης ένα άδειο σημαίνον πού περιβάλλουν τά πρόσωπα, πού τό κατασκευάζουν οι ήθοποιοί.

Στίς ταινίες-καταστροφής αντίθετα, όλα γίνονται λές και τό πρόσωπο δέν έχει παρά ένα δευτερεύοντα ρόλο ό όποιος είναι νά έκπληρώσει τήν τάξη πού τού επιβάλλει ό σκηνικός μηχανισμός: ή παγίδα «παιώνεται στά σοβαρά». Άπ' όπου προκύπτει από τή

μία μεριά αυτή ή «δρακώδης» όψη πού συναντούμε σ' αυτές τίς ταινίες κι' από τήν άλλη ή επαναδραστηριοποίηση τού στάρ-σύστημα πού εφαρμόζεται σ' αυτές: στίς ταινίες-καταστροφής ό διάσημος ήθοποιός χρησιμεύει σάν πολυτελές συμπλήρωμα στό μηχανισμό.

Τό *Duel* τού Σ. Σπλήμπεργκ είναι, όσον άφορά τό ρόλο τού ήθοποιού, ένα είδος μανιφέστου, άφού άφηγείται μία σύγκρουση ό ένας από τούς πρωταγωνιστές τής όποίας (ό όδηγός τού φορτηγού) περιγράφεται συστηματικά μέσα από μία μηχανική μεταφορά.

Τό κύριο σημείο όμως παραμένει τό γεγονός ότι πρόκειται για ένα ρημέγκ, όπου ή αναγνωστική στάση τού θεατή διαφοροποιείται άνάλογα μέ τήν όπτική του τού πρωτότυπου, άφού κατέχει, τουλάχιστον έν δύναμει, μία κάποια γνώση.

Κατ' άρχήν μία γνώση πάνω στήν πλοκή: ή ιστορία τού *Κίγκ Κόγκ* υποτίθεται ότι είναι γνωστή. Ή προβολή τής ταινίας τών Cooper και Schoedsak, τό 1933, είχε συνοδευτεί από τέτοια διαφημιστική καμπάνια πού ήταν άδύνατο για τό κοινό νά άγνοεί



Τά σαγώνια τού καρχαρία, τού S. Spielberg

μπαινοντας στην αίθουσα όρισμένα στοιχεία του μύθου: ή γυναίκα στο χέρι του πιθήκου, τό τέρας στη Νέα Υόρκη, τό τέλος όπου τό σμήνος των αεροπλανων πολυβολει και σκοτώνει τόν Κόγκ πάνω στο Empire State Building.

Η ταινία όμως αυτή, πού ήταν μία μεγάλη έμπορικη έπιτυχία(7) και πού συγχρόνως κέδισε την άγάπη των κινηματογραφόφιλων, απέκτησε τη δύναμη του μύθου και τόσο πολύ την άνεφεραν, τη διηγήθηκαν και τη μεταμορφώσανε από τό '30 και μετά πού, βλέποντας τό ρημέγκ είναι σαν (8) νά οδηγείσαι σέ μία αξιολόγηση των διαφορών του με τό πρωτότυπο (χρώμα, τρεκ, θεαματικές μεταθέσεις...): την ίδια στιγμή πού ή ταινία προσκολλάται στο μέγιστο δυνατό ρεαλισμό, δέν παύει νά παρουσιάζεται σαν ένα κείμενο.

Από την άλλη μεριά, ή έκδοση του 1933 άνηκει στα «έπιδεκτικά έρμηνείας» έργα με την έννοια πώς ό μύθος πού άρθρώνεται σ' αυτήν προσφέρεται σέ διάφορα επίπεδα άνάγνωσης σχετικά αυτόνομα μεταξύ τους: μία «κοινωνιολογική» άνάγνωση σύμφωνα με την όποία τό τέρας είναι ή προσωποποίηση της οικονομικής κρίσης, μία ψυχαναλυτική άνάλυση σύμφωνα με την όποία ό Κόγκ, άναπαράσταση ενός πόθου χωρίς αντίκρουση, διατρέχει μία γεωγραφία τόσο άκριθή πού άγγίζει τά όρια της τοπολογίας (9).

Πρόκειται λοιπόν για μία *διαφορούμενη* ταινία, άφου συμπυκνώνει και διατυπώνει, κάνοντάς τα νά συνυπάρχουν, πολλά πιθανά νοήματα.

Άνάμεσα όμως στο πρωτότυπο και τό ρημέγκ συνέδη κάτι πολύ σημαντικό όσον άφορά τό στάτους της αντίληψης των είκόνων: ή πρόσδος και ή «δημοκρατικοποίηση» των έρμηνευτικών θεωριών. Η ψυχανάλυση κι' ό μαρξισμός είναι σήμερα λόγοι καθημερινής χρήσης (έστω και υποθαμβισμένοι) και αντιμετωπίζουμε τις εικόνες με ιδιαίτερη προσοχή επειδή ξέρουμε ότι απ' αυτές άποτελείται ή ιδεολογική και φαντασματική ζωή μας. Επίσης ή όπτική μας ως προς τις ταινίες είναι έπιρροισμένη: την ίδια στιγμή πού δεχόμαστε την αφήγηση όμορφων ιστοριών, απαιτούμε τό σχηματισμό κάποιου νοήματος, δηλαδή την έκδήλωση μισά απ' αυτές μας άδυσώπητης αλήθειας ισχυρότερης από οποιοδήποτε τέχνασμα ή, έστω, την έντύπωση ότι *κάτι υπάρχει για νά έρμηνευτεί*.

Και άκριβως αυτό τό αίσθημα σηηρίζει τόν *Kirk Krogk* «No2», από τη μια μεριά μέσα στην «αλήθεια» των τρεκ του, κι' από την άλλη, στον τρόπο του νά δείχνει ότι ή μυθολογία του άντανακλά κάτι τό συμβολικό. Άς αναφέρουμε για παράδειγμα την

τραγική σχέση Κόγκ/Dwan άνθρωπολόγος Prescott, με την όποία παριστάνεται, μ' ένα τρόπο έλλειπτικό και έντονο συγχρόνως, μία οιδιπόδεια αντίζηλια· ή άκόμα, την όμοιότητα ανάμεσα στους δύο δράχους της φωλιάς του Κόγκ και τούς διδύμους πύργους του World Trade Center (έχουμε εδώ τό πιό μοντέρνο σύμβολο του καπιταλισμού πού είναι «θεμελιωμένος στη φύση» ή αντίθετα, τη θανατική παρωδία κάποιου πράγματος «πρωτόγονου»);. Τόσα είναι τά νοήματα πού προσφέρονται στην έρμηνεία, πού άντανακλούν την ιδέα της ύπαρξης κάποιου κρυμμένου νοήματος. Τόσα είναι ειομένως και τά όμοιώματα των έρμηνεύσιμων αντικειμένων.

Αυτό σημαίνει ότι όποιο νόημα και άν υπάρχει στο *Kirk Krogk* «No2», δέν βρίσκεται μέσα σ' αυτό πού ή ψυχανάλυση ή ή κοινωνιολογία άναφέρουν, σαν συγκλίνοντες λόγους, άλλά, άκριβώς, μέσα σ' αυτό τόν εκμηδενισμό, αυτή την «έν-ρηξη» (για νά χρησιμοποιήσουμε μία λέξη πού τέθηκε από τόν Μπωντριγιάτ) των σημείων, μέσα σ' αυτή την παραγωγή όμοιωμάτων πού ίσοροπούν και έξαντλούνται μεταξύ τους.

Τι συμβαίνει απ' αυτή την άποψη με την οικονομία, τη θυσία και τό ρεαλισμό στα όποία αναφεθήκαμε πιό πάνω και τά όποία είναι τόσο σχετικά με την υπεραραγωγή;

Η προ-αίσθηση του θανάτου του Κόγκ κάνει τους θεατές νά δούν στην ταινία τις περιστάσεις πού φέρνουν αυτό τό θάνατό, άλλά και πού τόν αναβάλλουν. Κι' έτσι ικανοποιούμαστε με τό νά παρευρισκόμαστε στην καταστροφή ενός μηχανισμού πού έκ των προτέρων ξέρουμε ότι θά καταστραφεί.

Εδώ δέν έχουμε τίποτα περισσότερο από τά διδάγματα του κλασικισμού: μετά τόν Μπαζέν ξέρουμε ότι ή σύγχρονη παρουσία, στην ίδια εικόνα, ενός άνθρώπου κι' ενός θηρίου, έπιβάλλει μία σύγχρονη μέχρι θανάτου και ειομένως λειτουργεί σαν έγγυηση ρεαλισμού. Αναβαλλοντας τη στιγμή του θανάτου είναι σα νά επέκτεινεις σ' όλόκληρη την ταινία τό άποτελεσμα πού συνεπαγεται ή θυσία.

Εδώ όμως προστίθεται μία συμπληρωματική διάσταση: ό Κόγκ, πού είναι ένας σκηνικός μηχανισμός, ολοκληρώνει με τό θάνατό του τη μεταφορά της άπαραίτητης δαπάνης για τό γέρωμά του. «Τό πιό άκριβό όνειρο της ιστορίας του κινηματογράφου» πρέπει νά γίνει αντίληπτο ως έξης: «Τό όν πού με διάφορα τρεκ και πολλά έξοδα καταφέραμε νά ζωντανέψουμε μακριστά στα μάτια σας, τό καταστρέφουμε και δέ μένει απ' αυτό παρα μόνο μία ταινία πού σας διηγείται τις συνθήκες της κατα-

(7) Ο αίθουσαρχης Jacques Attiel δήλωνε: «Έχω τη μεγαλύτερη σειρά σ' όλο τό Παρίσι» (στο *Midi Minuit Fantastique* No 3, Νοεμβ. 1962)

(8) Σε διαφορετικό φωνικό βαθμό αναλογία με τις καταστάσεις και τά διαφορετικά κοίνα.

(9) Καθώς ή φροΐα του Κόγκ θά μπορούσε νά ήταν μία εικόνα του υλισσυνειδήτου, ή ακτή του νησιού και τό πρωτόγονο χωριό του προσυνειδήτου και ή Νέα Υόρκη της συνειδήσης.

στροφής».

Ο *Κιγκ Κόγκ*, σαν υπερπαραγωγή, είναι η σκηνοθεσία της φθοράς μιάς *άξιας*.

Υπάρχει όμως κάτι παραπάνω: όλα αυτά τα χρήματα που ξοδεύτηκαν μπροστά στα μάτια μας για μιάς δεν μπορούν να συγκριθούν με τό ποσό που ο καθένας μας ξοδεύει για να δει την ταινία. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι η φανταστική δραστηριότητα του θεατή ρυθμίζεται απ' αυτή τη διαφορά, ότι απολαμβάνει ένα φανταστικό κέρδος με την έννοια ότι οικειοποιείται την τόσο φανερά μεγαλύτερη *άξια-καταστροφή* απ' αυτή που ο ίδιος θυσιάσε τελετουργικά στο ταμείο.

Μιά υπόθεση σαν αυτή δεν είναι άπιθινη: επιβάλλει την περιγραφή μιάς *οικονομικής ιδεολογίας* σε όρισμένες πρόσφατες ταινίες (πρώτες μεταξύ των οποίων είναι βέβαια οι ταινίες-καταστροφής), την οποία συναντάμε επίσης, για παράδειγμα, στα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά παιχνίδια, ή βασικότερη λειτουργία των οποίων είναι να υποβάλλουν στο δέκτη την πεποίθηση ενός κέρδους(10).

Έτσι, η κυκλοφορία του συστήματος ταυτίζεται με την παραγωγή/ επιδεικτική καταστροφή της *άξιας*: τό νόημα αντιστοι-

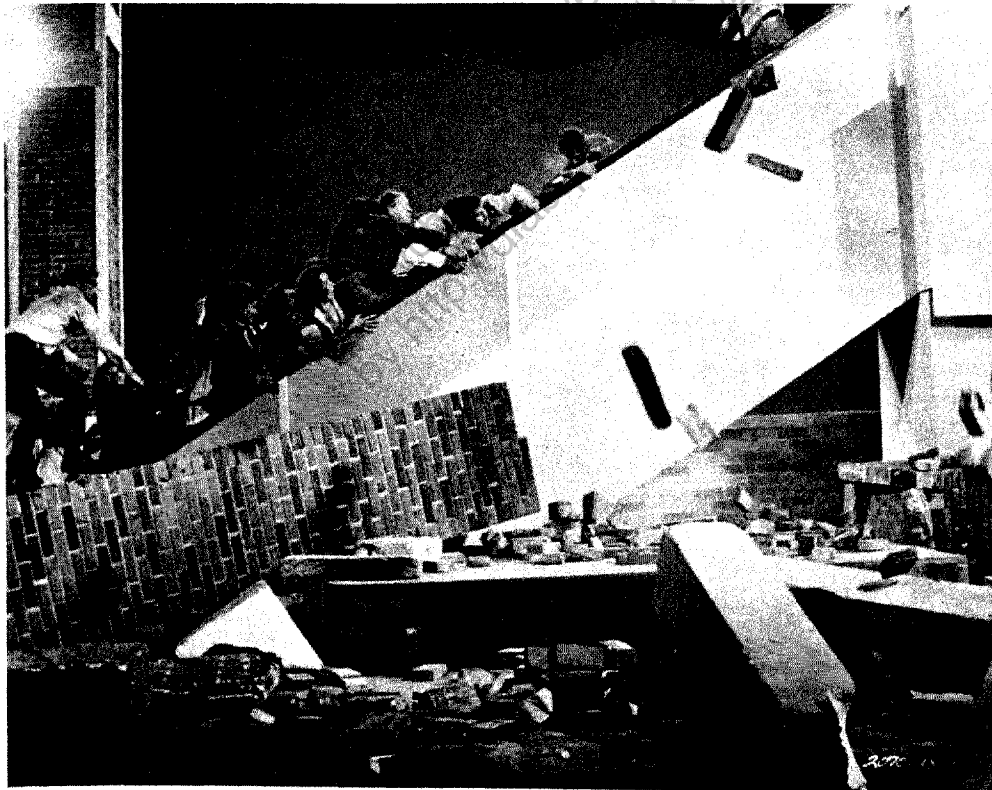
χεί στην *άξια* και επομένως ο ρεαλισμός του *Κιγκ Κόγκ* δεν είναι παρά ο ρυθμιστής της αληθοφάνειας του φανταστικού κέρδους που παραχωρείται στο θεατή.

Ήταν πάντα έτσι στις κινηματογραφικές υπερπαραγωγές; Κάναμε εδώ μία *έξιση* ανάμεσα στην παραγωγική δαπάνη και την πραγματικότητα. Έκείνο που καταναλώνεται δεν είναι μία δαπανηρή εικόνα της πραγματικότητας, αλλά μία εικόνα της πραγματικότητας της δαπάνης. Όπωςδήποτε, όταν ο C. De Mille γύριζε ταινίες με θέματα από τη Βίβλο, έκμεταλλευόταν, όπως έλεγε, δύο χιλιάδων χρόνων δωρεάν διαφήμιση, αλλά κυρίως έδειχνε, με τη μεγαλοπρέπεια των παραγωγών του, τη δυνατότητα του Χόλυγουντ να κάνει αντιγραφές του κόσμου. Με τον *Κιγκ Κόγκ* Νο1, ο κινηματογράφος, ακριβώς όπως οι πύργοι του World Trade Center, με την τέλεια ομοιοτήτά τους, που αντικαθρεφτίζονται ο ένας μέσα στον άλλο, αυτο-τοποθετείται, μέσα σ' ένα κλειστό σύστημα ισοδυναμίας. Η *ανάπαράσταση* έδωσε τη θέση της στο *ομοίωμα*.

Πιέρ Μποντρέ

(10). Κέρδος που, όπως είδαμε πιο πάνω, συντάγεται ένα χρέος. Για τις σχέσεις ανάμεσα στην *άξια* και τον λόγο και ειδικότερα για την περίπτωση των ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών εκπομπών, παραπέμπω στα άρθρα μου «Economie sur les média», *Cahiers du Cinéma*, 274 και 277.

Ο Σεισμός, του Mark Robson



Βιβλιογραφία:

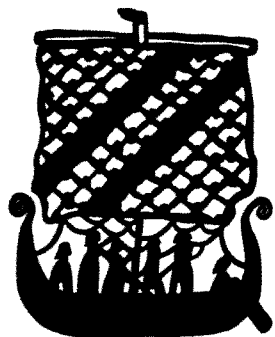
Έκτός από τα κείμενα που αναφέρθηκαν ήδη:

— Enzo Ungari, *Immagine del disastro*, Arcane Editrice, Roma 1975.

— Jean Baudrillard, *L' Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976.

— André Bazin, «Montage interdit» στο *Qu' est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, Paris, 1958.

— «Il Cinema e morto, viva il cinema! Conversazione con Pierre Baudry» στο *Schermo delle mie brame* του Enzo Ungari, Valecchi editore, Firenze, 1978.



Ένα επάγγελμα που δεν υπάρχει στην Ελλάδα

Λογότυπο Σκανδιναβικών ταινιών

Η Aina Bellis δουλεύει στο Σουηδικό Κέντρο Κινηματογράφου. Έχει αναλάβει την προώθηση των Σουηδικών (και από πέρυσι των Σκανδιναβικών) ταινιών σ' ολόκληρο τον κόσμο, με σκοπό όχι μόνο την πώλησή τους αλλά γενικότερα την καλύτερη προβολή του Έθνικού κινηματογράφου της Σουηδίας σε παγκόσμια κλίμακα. Επί 12 μήνες το χρόνο, παρακολουθεί, προετοιμάζει, οργανώνει τη Σουηδική συμμετοχή στα φεστιβάλ και σε διάφορες διεθνείς εκδηλώσεις. Όσοι δεν ξέρουν, πιστεύουν ότι τέτοια οργάνωση είναι οικονομικά σχεδόν ανέφικτη, κι όμως, όπως μάς πληροφόρησε η ίδια το ποσό που διατίθεται κάθε χρόνο από το κράτος για την προώθηση όλων των ταινιών είναι πολύ μικρότερο από το μισό προϋπολογισμό μίας ταινίας (μέσο κόστος παραγωγής 30.000.000 δρχ — ετήσια παραγωγή 30 ταινίες) και είναι γνωστό ότι η Σουηδία έχει μιά από τις καλύτερες αντιπροσωπεύσεις σε όλον τον κόσμο. Η Aina Bellis με μιά βοηθό είναι οι μόνες που απασχολούνται για να καλύψουν όλες τις ανάγκες.

Πιστεύουμε ότι ο Έλληνικός κινηματογράφος που μέχρι σήμερα εκπροσωπείται διεθνώς με τον χειρότερο τρόπο από την «Ταινιοθήκη της Ελλάδος», έχει άμεση ανάγκη από μιά παρόμοια οργάνωση, που θα τον στηρίξει οικονομικά και ποιοτικά κι επειδή οι αρμόδιοι κρατικοί γραφειοκράτες έχουν απόλυτη άγνοια και δείχνουν πλήρη αδιαφορία δίνουμε εδώ, μ' αυτήν την συνέντευξη, ορισμένες πληροφορίες και ιδέες ώστε να αποκτήσει επιτέλους ο Έλληνικός κινηματογράφος ένα πρόσωπο στο διεθνή χώρο.

Πρέπει να προσθέσουμε ότι η Σουηδική κινηματογραφική παραγωγή είναι μικρή, περιορισμένη σε γλωσσικά απομονωμένο κοινό, και θα μπορούσε να έχει πολλές αντιστοιχίες με την Έλληνική, αν υπήρχε η ανάλογη κρατική φροντίδα.

Η Μαρία Νικολακοπούλου συζητάει με την Aina Bellis

Μαρία Νικολακοπούλου: Ποιά ακριβώς είναι η δουλειά σας;

Αίνα Μπέλης: Έδώ και έξι χρόνια άρχισα να ασχολούμαι κυρίως με την πώληση και την προώθηση ταινιών στο έξωτερικό, δηλαδή, ανέλαβα την οργάνωση της Σουηδικής συμμετοχής σε διάφορα Φεστιβάλ και την οργάνωση εβδομαδάων Σουηδικού κινηματογράφου σε χώρες του έξωτερικού. Πριν 2-3 χρόνια άρχισαμε, σχεδόν τυχαία, να συνεργαζόμαστε και με τα υπόλοιπα Σκανδιναυικά κράτη. Στην αρχή η συνεργασία μας ήταν περιορισμένη, γρήγορα όμως αποδείχθηκε αναγκαία γιατί όλοι μαζί πετυχαίναμε πολύ καλύτερη παρουσία. Και οι πέντε Σκανδιναυικές χώρες έχουν μικρή κινηματογραφική παραγωγή, αλλά ποιοτική. Τώρα λοιπόν, ασχολούμαι περισσότερο με την προώθηση των Σκανδιναυικών ταινιών κι έχω άποτραβηχτεί από τις πωλήσεις, καθώς όμως είμαι πάντα ενημερωμένη για την κατάσταση της αγοράς συμβουλευω τους άλλους που να επιδιώξουν να πουλήσουν.

Οργανώνετε επίσης και την Αγορά στο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Γιατί διάλεξαν μια Σουηδέζα για αυτήν τη δουλειά; Δεν υπήρχαν Γερμανοί ικανοί να την αναλάβουν;

Φαίνεται πως όχι! Παλιότερα, η Αγορά οργανωνόταν από διοικητικούς υπαλλήλους, χωρίς ειδικές κινηματογραφικές γνώσεις. Θέλησαν λοιπόν να βρουν κάποιον που να δουλεύει στο χώρο, να γνωρίζει τους αγοραστές και τους πωλητές. Για λόγους που αγνοώ, δεν μπόρεσαν να βρουν τέτοιον άνθρωπο στη Γερμανία. Ο Διευθυντής του Φεστιβάλ που με γνώριζε και εκτίμησε τη δουλειά μου, κατόρθωσε να προωθήσει την υποψηφιότητά μου στη Γερμανική Βουλή. Με δέχτηκαν, και φέτος κρατώ αυτήν την θέση για τρίτο χρόνο.

Απ' ό,τι ξέρω, είχατε επαφές και με νέους ανεξάρτητους σκηνοθέτες και παραγωγούς στη Γερμανία, που σας ανέθεσαν την πώληση των ταινιών τους...

Μέσα απ' τη δουλειά μου στο Βερολίνο, ήρθα σε επαφή με κινηματογραφιστές που ήταν δυσαρεστημένοι από τις πωλήσεις στη Γερμανία. Το σύστημα τους έκει είναι φοβερά δυσκίνητο γιατί βασίζεται περισσότερο στην κρατική γραφειοκρατία και λιγότερο στην άμεση επαφή με τους αγοραστές. Πέρνου, ένας νέος παραγωγός, ο Γιώζεφ Φόν Βίτονχοφ μου έφερε τις ταινίες του, που άλλωστε, είχαν πετύχει όλες σημαντική διεθνή προβολή, είτε στις Κάννες, είτε στο Βερολίνο, είτε στη Βενε-

τία. Τώρα έχουμε μόνιμη συνεργασία. Παράγει πάντα ταινίες, αλλά δεν ασχολείται με την πώλησή τους, γιατί έχει καταλάβει ότι η πώληση είναι ένα ξεχωριστό επάγγελμα που απαιτεί ιδιαίτερα προσόντα.

Μπορείτε να μου μιλήσετε για τη δουλειά σας στο Φεστιβάλ του Βερολίνου;

Η αγορά του Βερολίνου ειδικεύεται όλο και περισσότερο στις ταινίες ποιότητας. Δεν προσπαθούμε να προσελκύσουμε το μεγάλο θέαμα ή τις ταινίες βίας. Το ίδιο το Φεστιβάλ έχει μία σφραγίδα ποιότητας πράγμα που επηρέασε και την Αγορά. Φέτος είχαμε 400 ταινίες, περί τους 1000 καλεσμένους, αγοραστές και πωλητές και άλλους τόσους δημοσιογράφους, που γίνονται δεκτοί στην Αγορά σε αντίθεση με τα άλλα Φεστιβάλ. Αυτό είναι αποτέλεσμα μιάς δικής μου πολιτικής, που ακολουθούσα επειδή πιστεύω ότι για τον ποιοτικό κινηματογράφο η παρουσία των δημοσιογράφων είναι πολύ σημαντική. Επίσης δέχομαι και υπεύθυνους άλλων Φεστιβάλ, που μπορούν να διαλέξουν τις ταινίες τους από την Αγορά του Βερολίνου. Για παράδειγμα, φέτος στην Μελβούρνη υπήρχαν 9 ταινίες από τις δικές μας. Όστε η αγορά έχει δυο σκοπούς: την αγορά και την πώληση, αλλά και την προώθηση. Γενικά, στο Φεστιβάλ του Βερολίνου το περιθωριακό σινεμά έχει μεγαλύτερες δυνατότητες, γιατί η πόλη του Βερολίνου προσφέρει όλες τις ευκολίες για την παρουσίαση των ταινιών. Καμιά σύγκριση με τις Κάννες. Στις Κάννες πρέπει να πληρώνεις συνέχεια. Στο Βερολίνο όλα προσφέρονται.

Πώς λειτουργεί το Κέντρο Κινηματογράφου της Σουηδίας;

Το Κέντρο χρηματοδοτείται από το 10% των εισιτηρίων των κινηματογράφων, και καθώς οι αμερικάνικες ταινίες έχουν τη μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία στη Σουηδία, θά μπορούσαμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος μας χρηματοδοτείται από τους αμερικάνους. Παίρνουμε και διάφορες επιπλέον κρατικές επιχορηγήσεις, που αφορούν όμως, ειδικούς προσυμφωνημένους τομείς: την συμπαραγωγή με την τηλεόραση, την παραγωγή και διανομή ταινιών για παιδιά και τη διατήρηση των Σουηδικών ταινιών.

Η πρώτη βοήθεια που προσφέρουμε στις ταινίες είναι η λεγόμενη «εγγύηση στην παραγωγή». Αυτή αντιπροσωπεύει ένα ποσό, που παίρνει ο παραγωγός μετά το τέλος της ταινίας, αλλά που του δίνει τη δυνατότητα να εισπράξει χρήματα από την τράπεζα κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Όταν το γύρισμα τελειώνει, η τράπεζα παίρ-



Η Aina Bellis

ναι τὰ χρημάτα της από τό Κέντρο. Για τήν έγγύση άποφασίζουν δύο έπιτροπές, πού λειτουργούν τελείως ανεξάρτητα από τό Κέντρο, ώστε νά άποφύγουμε τή γραφειοκρατία και τή μεροληψία. Ή μία άποτελείται από σκηνοθέτες, τεχνικούς, ήθοποιούς κ.λ.π., επαγγελματίες του κινηματογράφου και ή δεύτερη από εκπροσώπους τής βιομηχανίας: έταιρείες παραγωγής, διανομής, αίθουσάσρχες. Κάθε παραγωγός μπορεί νά άπευθυνθεί σέ μία από τίσ δύο έπιτροπές, κατά τήν προτίμησή του, συνήθως ανάλογα μέ τό είδος τής παραγωγής πού έτοιμάζει. Άν ή μία έπιτροπή άπορρίψει τήν πρόταση του έχει κάθε δικαίωμα νά άπευθυνθεί στην άλλη.

Ή έγγύση στην παραγωγή είναι τελείως ανεξάρτητη από τίσ παραγωγές του Κέντρου. Άπλώς, ένα μέρος των χρημάτων μας πηγαίνει σ' αυτήν τήν κατεύθυνση.

Σέ τί ύποσ άνεβαίνει αυτή ή ένίσχυση;

Ή συνολική ένίσχυση πού μπορεί νά πάρει μία ταινία, γιατί υπάρχουν διάφοροι τρόποι και συνδυασμοί, φτάνει συνήθως νά καλύψει τό 60% τής παραγωγής.

Και ξεχωρα άπ' αυτό, τό Κέντρο κάνει και δικές του παραγωγές;

Ναι. Τό Κέντρο κάνει περίπου 15 παραγωγές τόν χρόνο, λειτουργεί δηλαδή σάν μία από τίσ μεγαλύτερες έταιρείες παραγωγής στην Ευρώπη. Κάνουμε τόσο όλόκληρες παραγωγές όσο και συμπαραγωγές, κυρίως μέ τήν τηλεόραση, μέ τήν όποία έχουν τήν έξίσ συμφωνία: Τό Κέντρο μόνο του ή μαζί μέ κάποιον συμπαραγωγό, βάζει τό 50% και τηλεόραση τό άλλο 50%. Ή τηλεόραση έχει τό δικαίωμα νά παίξει τήν ταινία 18 μήνες μετά τήν προβολή της στους κινηματογράφους, ενώ ή διακίνηση τής ταινίας στο έξωτερικό εξασφαλίζεται από τό Κέντρο ή τόν ανεξάρτητο συμπαραγωγό, ό όποίοι και μοιράζονται τά κέρδη. Ή τηλεόραση δέν παίρνει τίποτα από τίσ πωλήσεις. Έχει μόνο τό δικαίωμα νά προβάλει τήν ταινία, πού και έτσι εξακολουθεί νά τής στοιχίζει φθηνότερα άπ' ό,τι άν αναλάμβανε μόνη τής όλόκληρη τήν παραγωγή. Δέν ύπάρχει συγκεκριμένη γραμμή για τό είδος των ταινιών πού παράγονται μ' αυτόν τόν τρόπο. Μπορεί νά είναι πειραματικές, έμπορικές, ό,τιδήποτε. Μέχρι τώρα ή τηλεόραση είχε τό βέτο. Διατηρούσε τό δικαίωμα νά λέει όχι. Σήμερα δέν έχει κανένα δικαίωμα. Τό Κέντρο άποφασίζει κι ή Τηλεόραση πληρώνει.

Άπό τίσ άλλες μας παραγωγές, οι περισσότερες είναι συμπαραγωγές μέ ανεξάρτητους παραγωγούς. Προτιμούμε τίσ συμπαραγωγές, έπειδή στη Σουηδία οι έταιρείες παραγωγής είναι επίσης διανομείς και αίθουσάσρχες. Έτσι, έχουμε εξασφαλισμένη εκ των προτέρων τήν εκμετάλλευση.

Οι συμπαραγωγές αυτές κινούνται στο έξωτερικό από τό Κέντρο;

Αυτό είναι ζήτημα πού τό συμφωνούμε κάθε φορά μέ τόν συμπαραγωγό μας. Πάντως, μπορού

νά πώ ότι οι περισσότερες Σουηδικές ταινίες σήμερα, κινούνται στο έξωτερικό από τό Κέντρο.

Κινείτε και ταινίες στις όποιες δέν συμμετείχατε;

Ναι. Πολλοί ανεξάρτητοι παραγωγοί μάς εμπιστεύονται τίσ ταινίες τους γιατί τους διευκολύνει νά αναλάβουμε έμεις όλες τίσ διαδικασίες. Άλλωστε, ξέρουν ότι έμεις ξέρουμε καλύτερα πού νά στείλουμε τήν ταινία. Πάντως στην ουσία, δέν μταινει τέτοιο πρόβλημα, γιατί σήμερα, τό Κέντρο συμμετέχει στις περισσότερες ταινίες. Ύπαρχουν μερικοί ανεξάρτητοι παραγωγοί, πού κάνουν μάλιστα πετυχημένες ταινίες, κυρίως έμπορικές και για παιδιά, όμως τό Κέντρο δέν χρειάζεται νά συμμετέχει στις εύκολες παραγωγές. Σκοπός μας είναι νά βοηθήσουμε τόν κινηματογράφο νά αναπτυχθεί. Πρέπει νά ρισκάρουμε.

Τό Κέντρο ακολουθεί τό ίδιο σύστημα λειτουργίας από τό 1963, περίπου 20 χρόνια. Ποιά είναι τά συμπεράσματά σας; Έδωσε θετικά άποτελέσματα στην προώθηση των ταινιών; Άνέβασε τήν ποιότητα τής παραγωγής;

Όταν τό Κέντρο πρωτοδημιουργήθηκε, ουσιαστικά έσωσε τόν Σουηδικό κινηματογράφο. Χωρίς αυτό, σήμερα δέν θά ύπήρχε τίποτα. Άκόμη κι ό Μπέργκμαν στηρίζεται στο Κέντρο για νά κάνει τίσ ταινίες του. Τό σύστημα μας ήταν επαναστατικό και πολλά Κέντρα Κινηματογράφου τό άκολούθησαν, όπως τό Άμερικάνικο, τό Άυστραλέζικο, κ.λ.π. Όστόσο, σέ δύο χρόνια λήγει ή συμφωνία μας μέ τήν κυβέρνηση και βρισκόμαστε ήδη σέ συζητήσεις για τήν ανανέωσή της. Ή έχουν περάσει 20 χρόνια, πιά κι ό κόσμος άλλαξε. Ή βιομηχανία του κινηματογράφου άλλαξε. Πρέπει ή καινούρια συμφωνία νά προσαρμοστεί στις σημερινές συνθήκες.

Τό Κέντρο λειτουργεί αυτόνομο ή επηρεάζεται από τίσ αλλαγές στην Κυβέρνηση; Πώς επιδρά ή κυβερνητική πολιτική στην πολιτική του Κέντρου;

Είμαστε αυτόνομοι. Μόνο τώρα, στην τελευταία κυβερνητική αλλαγή, εμπιστεύθηκαν τίσ θέσεις του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου και του Διευθυντή σέ μέλη του Κόμματος των Φιλελευθέρων. Τό γεγονός αυτό κατακρίθηκε τρομερά από τους ανθρώπους του χώρου, από τόν τύπο και από όλα τά μέσα ένημέρωσης. Είναι, νομίζω, σοβαρό λάθος νά εμπιστεύονται τό Κέντρο Κινηματογράφου σέ ανθρώπους πού έχουν πολιτικές πεποιθήσεις τής μόδας, αλλά δέν έχουν ιδέα από κινηματογράφο. Ό κινηματογράφος είναι δουλειά ειδικών κι όχι πολιτικών ή γραφειοκρατών.

Άς μιλήσουμε συγκεκριμένα για τή δουλειά σας. Πηγαίνετε σχεδόν σέ όλα τά φεστιβάλ του κόσμου. Έχετε κι άλλους συνεργάτες, κάποιο επιτελείο;

Εγώ είμαι τό επιτελείο.

Δέν έχετε καμιά βοήθεια;

Λειτουργεί μια έπιτροπή που αποτελείται από μένα, τόν Διευθυντή τού Κέντρου, τόν Ύπευθυνο τού τμήματος πληροφοριών και από τρεις εκπροσώπους τού Σωματείου παραγωγών. Συναντιόμαστε 5-6 φορές τόν χρόνο και παίρνουμε αποφάσεις για τό πώς να χρησιμοποιήσουμε τά χρήματα που διατίθενται, σέ ποιά φεστιβάλ να πάμε, ποιά ταινία να στείλουμε, σέ ποιό φεστιβάλ κ.λ.π. Έπίσης αποφασίζουμε για τις έβδομάδες στό έξωτερικό. Άπ' όταν άρχισε η συνεργασία μας και με τά άλλα Σκανδιναυικά κράτη, η έπιτροπή διευρύνθηκε και οι αποφάσεις παίρνονται σέ διεθνές επίπεδο, κυρίως αυτές που άφορούν τά μεγάλα φεστιβάλ, δηλαδή τις Κάννες και τό Βερολίνο, και τή διοργάνωση εβδομάδων Σκανδιναυικού κινηματογράφου, που κυρίως επιδιώκουμε σέ μέρη μακρινά, όπως τήν Άμερική, όπου είναι δύσκολο να πάει ή κάθε χώρα μόνη της.

Πρακτικά, πώς ετοιμαζόσαστε για τις Κάννες;

Άρχίζω από τόν Ιούνιο να ετοιμάζομαι για τό φεστιβάλ τού επόμενου Μαΐου. Πρώτα, καλώ σέ συνέλευση τήν έπιτροπή, κάνουμε τόν άπολογισμό τής χρονιάς και στή βάση των εμπειριών μας αλλάζουμε διάφορα πράγματα. Τόν Αύγουστο έχω έτοιμο τόν προϋπολογισμό. Όλα πρέπει να γίνουν ένα χρόνο νωρίτερα. Εμείς, τώρα πιά, είμαστε αρκετά καλά εγκατεστημένοι, ώστε να μπορούμε να κλείνουμε τις όριστικές συμφωνίες μας ακόμη και τόν Οκτώβρη, αλλά για μία χώρα που ξεκινάει είναι άπαραίτητο να κλείσει προβολές κι ό,τιδήποτε άλλο χρειάζεται ένα χρόνο πριν, αλλιώς δέν θα βρει τίποτα. Ήδη πριν τελειώσει τό φεστιβάλ, κάνουμε προκαταρκτικές συμφωνίες για τόν επόμενο χρόνο. Κλείνουμε ξενοδοχεία, αίθουσες προβολών, χώρους για διαφημιστικά πανώ, γραφεία κ.λ.π.

Στις αρχές τού Σεπτεμβρη συγκαλώ δεύτερη συνέλευση, όπου παίρνουμε τις όριστικές αποφάσεις. Τόν Νοέμβρη όλα είναι τελειωμένα: οι ώρες των προβολών, τά συμβόλαια, η παραμεκρή λεπτομέρεια. Ύπάρχουν μόνο μερικά πράγματα, που δέν μπορώ να αποφασίσω γιατί τόν Δεκέμβρη και τόν Φεβρουάριο γίνεται ή έπιλογή για τό έπίσημο πρόγραμμα και στις Κάννες όλα αλλάζουν όταν έχεις ταινία σέ συναγωνισμό. Καταρχήν, τά έξοδα μεγαλώνουν πολύ.

Γιατί;

Η συμμετοχή σέ συναγωνισμό στις Κάννες είναι ακόμη σήμερα, ό,τι άντιρροήσεις κι άν ύπάρχουν, ή μεγαλύτερη προβολή που μπορεί να έχει μία ταινία για τήν Ευρωπαϊκή αγορά. Κοστίζει όμως ακριβά. Ύπάρχουν φορές που έχουμε άρνηση τή συμμετοχή μας γιατί είναι και επικίνδυνο: άν ή ταινία δέν είναι ή κατάλληλη κι άν δέν μπορείς να τήν ύποστηρίξεις σωστά, μπορεί να τή θάψεις. Όταν όμως επιλέγουν μία ταινία που έμπιστευόμαστε, τότε πρέπει να φτάσουμε στα άκρα. Δέν χρειάζεται να κάνεις ήλιθιότητες, όπως να νοικιά-

ζεις πανώ στήν παραλία. Πρέπει όμως, να καλείς ανθρώπους, να δημιουργήσεις θόρυβο γύρω από τήν ταινία, να κάνεις αίσθητή τήν παρουσία σου. Πρέπει να δουλεύεις μέρα και νύχτα.

Πόσα άτομα πηγαίνετε στις Κάννες.

Για τις πέντε χώρες δουλεύουν 10 πρόσωπα και παρουσιάζουν περίπου 30 ταινίες. Φυσικά έχουνται και αρκετοί ανεξάρτητοι παραγωγοί και σκηνοθέτες, αλλά για δικό τους λογαριασμό.

Μέχρι πριν λίγο καιρό ή Σουηδία συμμετείχε μόνη της στό φεστιβάλ. Μπορείτε να μου πείτε πόσο στοιχίζει για μία χώρα ή συμμετοχή της στις Κάννες;

Θά έλεγα γύρω στό 1.250.000 δρχ., χωρίς τούς μισθούς τού προσωπικού. Στό ποσό περιλαμβάνονται: ταξίδι και διαμονή δύο προσώπων, νοίκι γραφείων και χώρων πληροφοριών και ή διακόσμηση τους, νοίκι μιάς αίθουσας προβολών για τήν παρουσίαση όλων των ταινιών, μία μεγάλη δεξίωση για 250 - 300 άτομα, γούμα για τούς πιο σημαντικούς πελάτες, περίπου 30 άτομα, άνακωνώσεις στους πίνακες τού φεστιβάλ, νοίκι χώρων διαφημίσεων και τέλος τό τύπωμα ενός οδηγού τού φεστιβάλ, με τό ήμερολόγιο των προβολών μας, τά όνόματα και τις διευθύνσεις όλων των Σκανδιναυών που βρίσκονται στό φεστιβάλ, τήν οργάνωση και τό έπίσημο πρόγραμμα τού φεστιβάλ και με διάφορες πρακτικές πληροφορίες, όπως τις ώρες των καταστημάτων, των τραπεζών κ.λ.π.

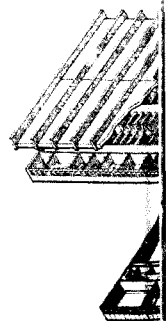
Πόσες ταινίες παρουσιάζει ή Σουηδία στις Κάννες;

Παλιότερα καμιά δεκαριά, τά τελευταία χρόνια λιγότερες. Θεωρούσαμε δικαιο να δίνουμε ίσες εύκαιρίες σέ όλες τις ταινίες και όλους τούς σκηνοθέτες. Πρέπει εδώ να συμπληρώσω ότι μία κόπια με άγγλικούς υπότιτλους συμπεριλαμβάνεται πάντα στόν προϋπολογισμό των ταινιών. Είχαμε λοιπόν αυτόματα μία κόπια από κάθε ταινία, που τή γυρίζαμε στις Κάννες, στό Βερολίνο και στό Μίφεντ κι άν δέν κατάφερνε να πουληθεί, τότε πιά τήν εγκαταλείπαμε. Η αγορά, όμως άλλαξε πολύ τά τελευταία χρόνια, γι' αυτό περιορίσαμε τή συμμετοχή των μικρών ταινιών στις Κάννες, όπου ό συναγωνισμός είναι πάρα πολύ σκληρός γι' αυτές. Τό χρόνο που πέρασε, είχαμε μόνο τρεις ταινίες και τις ύπόλοιπες τις φέραμε σέ βιντεοκασέτες.

Δηλαδή ξοδεύατε κάπου 400.000 δρχ. για κάθε ταινία;

Όχι ακριβώς, γιατί μία άπ' αυτές ήταν σέ συναγωνισμό.

Επομένως τά χρήματα που ξοδεύονται (1.250.000 δρχ.) για, άς πούμε, 5 ταινίες και μερικές ακόμη σέ βιντεο είναι πολύ λίγα σέ σχέση με τόν προϋπολογισμό μιάς ταινίας που φτάνει νομίζω τά 30.000.000



προσφέρει τίποτα...

Ναί Ξέρω. Είναι τραγικό για τους Έλληνες σκηνοθέτες, που όχι μόνο πρέπει να βρουν χρήματα για να κάνουν τις ταινίες τους αλλά πρέπει επίσης να ασχολούνται και με την πώλησή τους. Πρέπει να καταλάβουν όμως, ότι η πώληση κι η προώθηση μιάς ταινίας μπορεί να εξασφαλιστεί μόνο από ειδικό. 'Ακόμη κι αν κάποιος σκηνοθέτης κάνει πολύ καλές ταινίες, δεν σημαίνει ότι ξέρει να τις πουλήσει. Σήμερα κοστίζει πολύ ακριβά να πουλήσεις μια ταινία και γι' αυτό δεν αξίζει τον κόπο να τρέχεις από φεστιβάλ σε φεστιβάλ με μιά μοναδική ταινία προσπαθώντας να πείσεις τόν κόσμο ότι έχεις ένα άριστούργημα. 'Η αγορά έχει αλλάξει χαρακτήρα, ειδικά από τότε που ανακατεύτηκε η τηλεόραση. Κανείς δεν ψάχνει για τό άριστούργημα. Θέλουν να γεμίσουν τις ώρες τους και αγοράζουν τις ταινίες με τό πακέτο. Είναι μιά θλιβερή διαπίστωση αλλά είναι έτσι και η ακολουθείς τους κανόνες του παιχνιδιού η δεν πουλάς.

Νομίζετε ότι υπάρχει Έλληνική παρουσία στον διεθνή κινηματογραφικό χώρο; 'Ακούγεται τό όνομα του 'Αγγελόπουλου, για παράδειγμα; 'Εχει γίνει γνωστός ό Παναγιωτόπουλος με τους Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας; Ποιά είναι ή εικόνα της Έλληνικής παραγωγής στο έξωτερικό ;

Ό Έλληνικός κινηματογράφος δεν έχει καμιά εικόνα στον κόσμο. 'Υπάρχουν μερικοί που είδαν κάποτε, πριν 20 χρόνια, μιά ταινία με την Μελίνα Μερκούρη, που είχε κι ένα ωραίο τραγούδι και μερικοί που έχουν δει κάποια ταινία του Κακογιάννη. Λίγοι, πιό ειδικευμένοι έχουν δει τό Θίασο. Κι αυτό είναι όλο. Πρέπει ακόμη να πώ ότι οι Τεμπέληδες είχαν συζητηθεί πολύ και είναι μιά ταινία που θά μπορούσε να έχει κάνει καριέρα. Ξέρω ότι ό σκηνοθέτης έκανε ότι μπορούσε για να την κινησει, αλλά επαναλαμβάνω ότι δεν είναι δική του δουλειά να πουλάει τις ταινίες του. Αυτό τό σύστημα πρέπει ν' αλλάξει. Πρέπει τό Κέντρο Κινηματογράφου, ή όποιος άλλος οργανισμός, να βάλει κατά μέρος ένα ποσό για την προώθηση των ταινιών κι αν τό χρησιμοποιήσουν σωστά... δεν είναι άλλωστε μεγάλο σε σχέση με τά χρήματα που δίνουν για να γίνουν ταινίες, που τελικά δεν εκμεταλλεύονται. Πρέπει ένα ή δύο πρόσωπα να ασχολούνται συνέχεια. Να φτιαχτεί πρώτα ένα λογότυπο, ένα σήμα με τό όποιο θά παρουσιάζονται πάντα όλες οι Έλληνικές ταινίες. Μιά αναλλοίωτη εικόνα που θά έντυπωθεί στα μυαλά των ανθρώπων, που θά λέει: Νά ή 'Ελλάδα. Δεν έχει σημασία αν θά είναι μιά ταινία του 'Αγγελόπουλου ή όποιουδήποτε άλλου. Πρέπει όλες οι ταινίες που παρουσιάζονται μαζί για να δημιουργήσουν τό πρόσωπο του Έλληνικού κινηματογράφου στον κόσμο.

Ό μέσος προϋπολογισμός μιάς ταινίας στην 'Ελλάδα είναι σήμερα γύρω στα 8 με 10 εκατομμύρια. 'Επομένως τό 10% ενός προϋπολογισμού θά έφτανε να καλυφτούν 5 ταινίες στις Κάννες.

Στό Βερολίνο είναι ακόμη φθηνότερα. Τό σύνολο των έξόδων για όλες τις Σκανδιναυικές ταινίες δεν ξεπερνά τις 300.000 δρχ. με μιά αίθουσα μόνομα στη διάθεσή μας και 6 προβολές την ημέρα!

Φαίνεται τελικά, πώς αυτό που λείπει δεν είναι τόσο τά χρήματα, όσο οι κατάλληλοι άνθρωποι γι' αυτή ή δουλειά. Στην 'Ελλάδα οι υπεύθυνοι του Κέντρου είναι πάντοτε προσωρινοί και άδιαφορούν για τόν κινηματογράφο. Όσο για την Ταينوθήκη, που έχει ανάλαβει την παρουσίαση του Έλληνικού κινηματογράφου στο έξωτερικό, έχει άποδειξει ότι είναι έντελώς ακατάλληλη.

Πιστεύω ότι κάποιος που θά ήθελε να ασχοληθεί σοβαρά με την προώθηση και την πώληση θά χρειαζόταν μιά περίοδο γνωριμίας με τό έπάγγελμα τουλάχιστον 3-4 χρόνων, είναι άρα αυτόνοτοτό ότι άπαιτείται κάποιος μόνιμος έπαγγελματίας. Τόσο χρειάζεται για να γυρίσει τά Φεστιβάλ και να τόν μάθουν οι άλλοι. Όχι μόνο να τόν γνωρίσουν αλλά και να τόν εμπιστευτούν. Γιατί στον κινηματογράφο όλα εξαρτώνται από τις προσωπικές σχέσεις. Οι δουλειές κλείνονται πάντα μεταξύ φίλων, χωρίς αυτό να είναι κακό ή άνηθο. Είναι φυσικό. 'Η ταινία, μέχρι να φτάσει στο κοινό της είναι μόνο μιά μορφή από σελλιόντ. Ό αγοράστης δεν μπορεί να ξέρει με σιγουριά την αξία της. Πρέπει λοιπόν να αγοράσει από κάποιον πωλητή που εμπιστεύεται, που γνωρίζει τό εμπόρευμα του. Γι' αυτό ό σκηνοθέτης που τρέχει δεξιά κι άριστερα προσπαθώντας να πείσει τόν κόσμο ότι κρατά στα χέρια του την καλύτερη ταινία που έχει γίνει ποτέ, στην ουσία άγνοει τις συνθήκες της αγοράς. Ένας πωλητής δεν συνιστά ποτέ μιά ταινία εκεί που δεν πρέπει. Για να πουλήσεις πρέπει να ξέρεις να διαλέγεις τους πελάτες σου.

Πιστεύετε δηλαδή, ότι αν ύπρχε μιά παρόμοια όργάνωση, ό Έλληνικός κινηματογράφος θά είχε καλύτερη παρουσία και θά πουλούσε περισσότερο στο έξωτερικό, ανεξάρτητα ακόμη κι από την ποιότητα ή τό μέγεθος της παραγωγής του;

Φυσικά, τό πιστεύω. Ό Έλληνικός κινηματογράφος μπορεί να είναι φτωχός σαν παραγωγή έχει όμως και τις εξαιρέσεις του. Και ή δική μας παραγωγή είναι κατά τό 80% χαμηλής ποιότητας, αλλά κάθε τόσο βγαίνει κάτι καλό. Τό ίδιο συμβαίνει σ' όλες τις χώρες. Στη Γερμανία, παράγονται κάθε χρόνο τουλάχιστον 50 ταινίες που δεν βλέπονται κι ανάμεσα τους 2-3 καλές. Φαντάζομαι ότι τό ίδιο ισχύει και για την 'Ελλάδα, γιατί παρόλ' αυτά, είχατε μερικές ταινίες στα φεστιβάλ τά τελευταία χρόνια. 'Αλλά δεν άρκει να παρουσιάσεις μιά ταινία κάθε τρία χρόνια. Πρέπει να κρατήσεις την έπαφή, να ύπάρχει μιά μόνιμη παρουσία. Πρέπει να καλλιεργηθεί μιά σταθερή εικόνα.

(Τή συνέντευξη με την 'Αίνα Μπέλλη πήρε ή Μαρία Νικολακοπούλου τόν Αυγούστο του '81, στην 'Αθήνα. Μετάφραση: Μ.Ν.)

'Η Διανομή των χρημάτων του Σουηδικού Κέντρου Κινηματογράφου

10% Έπίδοτηση σε ταινίες τέχνης
15% Δάνεια σε παραγωγές και/ή έγγυηση στις παραγωγές ανεξάρτητα από τό είδος τους.
30% Δάνεια σε παραγωγές και/ή έγγυηση στις παραγωγές σε έπιλεγμένες ταινίες.
5% Διακίνηση των ταινιών, δημόσιες σχέσεις κ.λ.π. στη Σουηδία και τό έξωτερικό.
10% Παραγωγές και Συμπααραγωγές του Κέντρου Κινηματογράφου.
30% Διοίκηση του Κέντρου και μη έμπορικές κινηματογραφικές δραστηριότητες.

Ταινοθήκη:

'Αρχειο: 'Αποτελείται από δημόσια βιβλιοθήκη με 23.000 τόμους, περιοδικά, σενάρια, αποκόμματα τύπου, φωτογραφίες και άφίσσες.

'Αρχειο Ταινιών με 7.300 ταινίες, από τις όποιες οι 2.500 μικρού μήκους διαθέσιμες για έρευνες και γενικά για μη έμπορικούς σκοπούς.

Λίσχη με 10.000 μέλη και 2 καθημερινές προβολές όλο τό χρόνο εκτός 2 μηνών τό καλοκαίρι.

Συνέντευξη του
Claude Degand με
τους Χρ. Βακαλό-
πουλο και Κ. Θεο-
φιλόπουλο



Η συνέντευξη που ακολουθεί προέκυψε από μια βασική διαπίστωση: «ο αμερικάνικος κινηματογράφος αντιπαράθετει τον παράγοντα της συγκέντρωσης και της πολυεθνικότητας σε μία οικονομία διαμερισμένη και ατομικευμένη. Γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα το ότι ακόμα και αν σε μερικές χώρες ή εθνική ταινία καταλαμβάνει ακόμα το 50% της αγοράς, δεν θά έπρεπε να ξεχνάμε δύο παράγοντες: α) το 30% περίπου (ή το 43% για τη Δυτική Γερμανία) των εθνικών αγορών που ελέγχει ή αμερικάνικη ταινία συσσωρεύεται με τέτοιο τρόπο στο ευρωπαϊκό επίπεδο ώστε η αμερικάνικη ταινία να μειωηφει σε κάθε χώρα ξεχωριστά και να πλειοψηφει στο σύνολο β) αυτή η «πολυεθνική» επιχείρηση συγκεντρώνεται στα χέρια μισής ντουζίνας εταιρειών που έρχονται να αντιμετωπίσουν μερικές εκατοντάδες παραγωγών - διανομικών της Ευρώπης». Οι φράσεις αυτές ανήκουν στον Κλώντ Ντεγκάν, ειδικό σύμβουλο της Ε.Ο.Κ. στα θέματα της οικονομίας του κινηματογράφου και είναι παρμένες από τη παρέμβαση του στο συνέδριο που οργανώθηκε από το Συμβούλιο της Ευρώπης στη Λισαβόνα τον Ιούνιο του 1978, με θέμα «Ο κινηματογράφος και το κράτος». Ο Κλώντ Ντεγκάν, ιδρυτικό στέλεχος του γαλλικού «Εθνικού κέντρου κινηματογράφου» και καθηγητής της οικονομίας του κινηματογράφου στη Σορβόνη άφιερωσε τρεις ολόκληρες δεκαετίες στη μελέτη του αμερικάνικου κινηματογράφου από οικονομική άποψη. Σε μία πρόσφατη παρέμβαση του στο φεστιβάλ του Πέζαρο του 1979 ύποστηριξε με διαύγεια ότι η οικονομική κυριαρχία στο πλαίσιο της παγκόσμιας κινηματογραφικής βιομηχανίας βασίζεται πρώτα και κύρια στον έλεγχο της διανομής κι όχι στην συγκέντρωση της παραγωγής. Η θέση αυτή, κάτι παραπάνω από διανυγής, έξηγει ίσως τη στείρωτητα της διαμάχης κράτους-κινηματογραφιστών στην Ελλάδα, διαμάχης που αφορά το σκέλος της χρηματοδότησης και ελάχιστα ασχολείται με τη διακίνηση των ταινιών ενάντια σε μία διανομή που ελέγχεται όλο και περισσότερο από τα αμερικάνικα γραφεία. Η συνέντευξη αυτή που πάρθηκε στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1981 άς θεωρηθεί ως πρόλογος μίας ευρύτερης προσέγγισης του προβλήματος «διανομή», που ο Σύγχρονος σκοπεύει να επιχειρήσει σε μελλοντικά τεύχη του.

Κλώντ Ντεγκάν: Μέχρι σήμερα έχουν γραφτεί περισσότερα για τόν κινηματογράφο από καλλιτεχνική, πολιτιστική ή αισθητική άποψη ενώ έχει σχετικά παραμεληθεί η οικονομική και επαγγελματική οργάνωσή του. Αν εξετάσουμε τόν Αμερικάνικο κινηματογράφο και ειδικά τόν κινηματογράφο τών Majors (τών μεγάλων εταιρειών), πιστεύω ότι βρίσκουμε εκεί τήν απόδειξη τής σημασίας τού οικονομικού παράγοντα στην έβδομη τέχνη, στο θέαμα, ή στα όπτικο - ακουστικά μέσα πληροφόρησης.

Πού βρίσκεται τό κλειδί τής επιτυχίας τού Αμερικανικού κινηματογράφου;

Καταρχήν στην λέξη «επιτυχία»! Δέν άμφισβητείται η αξία τού Αμερικανικού Φιλμ. Στην οργάνωσή του μπορεί, μέ τήν συμπτραξη τών Majors, να χρησιμοποιεί μέ σωστό τρόπο τίσ δημιουργικές, τεχνοκρατικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις: υπάρχει λοιπόν κάτι πέρα από τήν δοθήθεια τών μεγάλων εταιρειών. Τό θέμα είναι να μάθουμε κατά πόσο έχουμε δίκαιο, όταν λέμε ότι τό κλειδί τής επιτυχίας τής Αμερικανικής ισχύος έγκειται στη διανομή. Αλλά πιστεύω ότι η δύναμη τής αμερικανικής ταινίας στηρίζεται στο γεγονός ότι υπάρχουν ισχυροί υαυομείς αλλά και στο ότι συγκεντρώνονται σέ μία μόνον εταιρεία οι τρεις παράγοντες, δηλαδή η παραγωγή (άκόμη και για τούς ανεξάρητους παραγωγούς), η διανομή και η χρηματοδότηση. Αυτή ακριβώς η συγκέντρωση τών τριών οικονομικών πράξεων σέ μία μοναδική εταιρεία είναι ένα από τά μυστικά τής ισχύος τούς πού τούς επιτρέπει να λειτουργούν άποτελεσματικά στο βιομηχανικό επίπεδο, χωρίς να παραδλέπουν τό γεγονός ότι ό κινηματογράφος είναι και τέχνη. Και έτσι η επιτυχία τούς εξασφαλίζεται τόσο στην έσωτερική αγορά όσο και διεθνώς. Η αμερικανική ταινία μέσω τού κυκλώματος τών διανομέων, και τής ποιότητάς τής (μαζί μέ τά άγγλικά, γαλλικά και ιταλικά έργα τών οποίων οι μεγάλες αμερικανικές εταιρείες ανέλαβαν τή διανομή), καλύπτει τό 50% τής Εύρωπαικής αγοράς. Αυτό μοιάζει μέ φαύλο κύκλο, γιατί δέν άπομένει παρά τό 50% για τίσ Εύρωπαικές κινηματογραφίες (στην ιταλική, πού είναι η πιό ισχυρή στην Εύρώπη, τό 24%, στη Γαλλική τό 18%, στην Άγγλική τό 8%, και τέλος στη Γερμανική τό 3%). Αλλά συγκριτικά, αυτό τό 50% μοιράζεται στις ΗΠΑ μεταξύ 5 ή 6 εταιρειών, ενώ στην Εύρώπη μεταξύ 200 - 300 εταιρειών. Στη διαπραγματευτική υπεροχή ικανότητας, (bargaining power) η Αμερική ξεπερνάει κατά 30 φορές τή Γερμανία και κατά 15 τή Γαλλία.

Όλα αυτά άρχισαν μέ τό νόμο άντιπράστ τού 1947;

Ναι. Άς μη ξεχνάμε ότι αυτός ό νόμος είναι μόνο για έσωτερική χρήση. Ενώ άπαγορεύει τό μονοπώλιο στις ΗΠΑ, επιτρέπει να δημιουργηθούν Καρτέλ για έξαγωγή.

Πιστεύετε ότι η οργάνωση είναι ούσιαστική στην επιτυχία τού αμερικανικού κινηματογράφου;

Πιστεύω ότι η οργάνωσή τούς, τό σύστημα λει- 76 τουργίας τούς στον έμπορικό, βιομηχανικό και

επαγγελματικό τομέα είναι η αίτια τής υπεροχής τών αμερικανικών εταιρειών στον ύπόλοιπο κόσμο. Η ποιότητα τής οργάνωσής τούς (δηλαδή αυτή η δομή τής παγκόσμιας διανομής πού άνάφερα πιό πάνω) σχετίζεται μέ τήν ποιότητα τών έργων. Τό φαινόμενο τού Brain Drain (τής απορροφήσης τών διανοητικών και δημιουργικών ικανοτήτων) ύφίσταται πάντα, έπειδή έχουν τήν οικονομική και οργανωτική δύναμη και περισσότερο άκόμα τή φήμη. Υπάρχει κίνδυνος λοιπόν για τήν Εύρώπη να χάσει σιγά - σιγά τούς δημιουργούς τής. Δέν τούς άπομένει παρά να έξυπηρετούν ένα οικονομικό σχήμα πού προσελκύει τά χρήματα τών ξένων θεατών, χρήματα πού, άντι να τοποθετηθούν για παράδειγμα σέ μία έλληνική τράπεζα για ένίσχυση τού έλληνικού κινηματογράφου θά διοχετευθούν σ' ένα Χολγουντιανό οργανισμό. Και αυτό είναι τό άποδοτικό σ' ένα καλό σύστημα οργάνωσης. Γι' αυτό στην Εύρώπη ύπάρχει μάλλον πρόβλημα διαχείρισης παρά δημιουργικότητας, δημιουργίας, ή άκόμη και ύλικής ή άνθρώπινης αξίας. Τελικά, δέν ξερούμε να λύσουμε τά οργανωτικά μας προβλήματα, ύπηρετώντας μία τέχνη πού είναι πιό πολύ βιομηχανία και έμποριο.

Πριν από τό 1947, οι Majors παρήγαγαν πού περισσότερες ταινίες τό χρόνο (τά τελευταία χρόνια κάθε εταιρεία παράγει από 7-10 ταινίες). Πού όφείλεται αυτή η άλλαγή;

Θά δώσω ένα παράδειγμα: η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία βρισκόταν σέ κρίση στην δεκαετία τού 60, και ένας μεγάλος αριθμός ταινιών είχε έλλειμα. Και αυτό, επειδή ύπήρχε ύπερ - παραγωγή και ύπερ - χρηματοδότηση (έννοω τή χρηματοδότηση έργων χωρίς να ύπολογίζεται η άποδοτικότητα ή η παραγωγικότητα). Μετά άπ' αυτό ήρθε η έποχή τών μόνατζερς, για να συγκρατήσουν τίσ ιδιοτροπίες τών σκηνοθετών. (Π.χ.: η ταινία Κλεοπάτρα, πού ήταν καταστροφική άποτυχία, στοιχίζοντας 40 έκατομμύρια δολάρια). Τό άποτέλεσμα ήταν η άνάλυψη ενός άμεσου έλέγχου, και τό φαινόμενο τής ένταξης τών κινηματογραφικών εταιρειών, σέ τεράστια Holdings, οικονομικά και επιχειρησιακά, τών οποίων οι δραστηριότητες επέκτεινονται και στον τουρισμό, στο πετρέλαιο και σε άεροπορικές εταιρείες.

Έπειδή στις επιχειρήσεις δέν ύπάρχει ασφάλεια, τό μόνο πού είναι δυνατό να γίνει, είναι να μωυθούν οι πιθανότητες οικονομικών άποτυχιών και πτωχεύσεων. Για τούς ξένους, ό κίνδυνος βρίσκεται στην άπόφαση τής αμερικανικής εταιρείας να καταργήσει τή γαλλική ή άγγλική θυγατρική εταιρεία, για να έπενδύσει στην Αμερική, σ' έναν άλλον τομέα. Αν οι Εύρωπαιοί έξαρτώνται σέ μεγάλο βαθμό από τήν αμερικανική ύποδομή, κυρίως τής διανομής, δε θά είναι ποτέ σίγουροι ότι τόν επόμενο χρόνο, δε θά καταργηθεί η θυγατρική εταιρεία στη χώρα τούς. Είναι προτιμότερο για τούς Εύρωπαιούς να ένώσουν τίσ δυνάμεις τούς, να συνεργαστούν από κοινού, άντι να σπεύσουν να δεχτούν τούς όρους τών πολυεθνικών τού Χόλγουντ ή τής Ιαπωνίας (τό γιαπωνέζικο φιλμ είναι ένα καινούριο φαινόμενο τού αναγκασμοπύ άρχίζει να γεννιέται, κυρίως σ' ό,τι άφορά τά κινούμενα σχέ-

δια για τα παιδιά, που τα προτιμούν οι τηλεοράσεις επειδή το κόστος τους είναι πολύ χαμηλό).

Πιστεύετε ότι στην Ευρώπη, ο κίνδυνος βρίσκεται στην εξάρτηση των σκηνοθετών από το Κράτος;

Είναι μία πολύ συζητημένη θεωρία. Νομίζω ότι ένας δημιουργός πρέπει να μένει έξω από τον κρατικό παρεμβατισμό, πρέπει να είναι ανεξάρτητος από την κρατική εξουσία. Η Ελλάδα είναι μία ειδική περίπτωση, γιατί δεν υπάρχει πραγματική βοήθεια. Εύχομαι οι σκηνοθέτες να είναι, κατά το δυνατόν, ελεύθεροι, γιατί ο κινηματογράφος, λειτουργώντας σαν βιομηχανία είναι πάνω απ' όλα ένα μέσο έκφρασης και επομένως χρειάζεται απόλυτη ελευθερία. Δυστυχώς, είναι ένα δαπανηρό μέσο, χρειάζεται πολλά χρήματα κι έτσι, επανερχόμαστε στο εμπόριο και στη βιομηχανία. Και αυτή η βοήθεια, η λεγόμενη «τομεακή», έχει ήδη εφαρμοστεί στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας. Στις Βρυξέλλες έχουν παραδεχτεί ότι ο κινηματογράφος έχει ανάγκη από βοήθεια. Οι χορηγήσεις οικονομικής βοήθειας δίνονται από τις Βρυξέλλες και τις γειτονικές χώρες, κοινοποιούνται και γίνονται αποδεκτές, αν είναι σύμφωνες με τους γενικούς κοινοτικούς κανόνες της σύμβασης της Ρώμης, αν μειώνονται βαθμιαία και αν είναι διαφανείς, δηλαδή αν γίνονται αντιληπτές οι λεπτομέρειες της λειτουργίας τους. Η επιχορήγηση έχει σα σκοπό να καταστήσει τελικά ανεξάρτητο τον τομέα που την έχει ανάγκη. Η Ευρωπαϊκή Κοινότητα ζητάει να γίνονται σεβαστές όρισμένες νομικές απαιτήσεις, όπως η ελεύθερη διακίνηση των εργατών, η ελεύθερη επιλογή από τον παραγωγό των συνεργατών μίας ταινίας που μπορούν να έχουν την υπηκοότητα μίας από τις 10 χώρες - μέλη.

Μ' άλλα λόγια, οι δυνατότητες αντίδρασης της Ευρώπης απέναντι στην Αμερικάνικη απειλή εξαρτώνται από το Κράτος, η μίμωσ υπάρχει μία άλλη εναλλακτική λύση;

Δεν υπάρχει κανένα σύστημα που να αντικαθιστά την οικονομική δυναμική. Το κράτος δεν αρκεί. Ένας νόμος για τις χορηγήσεις, μία χρηματοδότηση, δεν είναι αρκετά για να αλλάξουν μία τάση στη παραγωγή αν δεν μπορούσαμε να κυριαρχήσουμε στον άλλο τομέα - κλειδί, εκείνο της διανομής.

Είναι αδύνατο για την Ευρωπαϊκή ταινία για παράδειγμα να εισβάλει στην αμερικανική αγορά, όπου επικρατεί ένας καλυμμένος προστατευτισμός, (η εισαγωγή των μη - Αμερικανικών ταινιών δεν ξεπερνά τα 1-2%). Αλλά αυτό θα διορθωνόταν μόνο με την εγκατάσταση ενός κοινού γραφείου διανομής ευρωπαϊκών ταινιών στη Νέα Υόρκη, ενώ θα ήταν λάθος ν' ανοίγει γραφείο διανομής ή κάθε χώρα ξεχωριστά, πράγμα που είναι άσυμφορο οικονομικά και λειτουργικά. Γι' αυτό το λόγο συνιστώ μία συνεργασία.

Και όσον αφορά την Αμερικάνικη τηλεόραση,

Δεν πρέπει να έχουμε ψευδαισθήσεις. Η τηλεόραση είναι μία αγορά που αναπτύσσεται, και όπου

οι Majors έχουν ήδη εγκατασταθεί. Όπως σ' όλες τις καινούριες οπτικοακουστικές αγορές (τηλεόραση από δορυφόρους, κλωδική τηλεόραση) οι Majors έχουν ήδη καθιερωθεί στις Η.Π.Α. και στην Ευρώπη. Οι ευρωπαίοι ήρθαν αργά για να κατακτήσουν αυτές τις αγορές, επειδή οι Αμερικάνοι είχαν προβλέψει από καιρό αυτά τα φαινόμενα. Επέβαλαν το σύστημα τους, το σήμα και την τεχνολογία τους. Και βέβαια όλ' αυτά έχουν έμμεσες οικονομικές συνέπειες, γιατί οι οικονομικοί πόροι των Αμερικανών επιβάλλουν όρισμένα κριτήρια αξιολόγησης στις Μάζες, που συνηθίζουν να βλέπουν ταινίες ακριβές, με τεράστιες υλικές δαπάνες. Το φιλμ είναι τελικά ένας τρόπος για να πουληθεί ο Αμερικάνικος τρόπος ζωής (American way of life) και ελπίζω ότι στο μέλλον θα υπάρξει μία παραγωγή, ένα ευρωπαϊκό εμπόριο ταινιών που θα πουλάει τον Ευρωπαϊκό τρόπο ζωής στο εξωτερικό. Αλλά λείπει ακόμη ο εμπορικός δυναμισμός και οι μεγάλες εταιρείες που θα αναλάβουν την διανομή.

Και η Gaumont;

Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η Gaumont, σε όρισμένα σημεία, κατορθώνει αυτό που ελπίζω: την εγκαθίδρυση δηλαδή, μίας ισχυρής εταιρείας ευρωπαϊκής προέλευσης που έπικτεινεται σε παγκόσμια κλίμακα. Όσον αφορά αυτούς που είναι αντίθετοι στη σύμπτυξη εταιρειών και που φοβούνται τις συνέπειες των μονοπωλίων, η λύση θα ήταν να υπήρχαν πολλές Gaumont.

Πάντως φοβάμαι ότι στο μέλλον, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος θα παρουσιάζει μιλώντας σχηματικά, δύο τομείς: Ο πρώτος θα περιλαμβάνει έργα με μεγάλη ακροατικότητα, λαϊκά, - δεν είναι όρος υποτιμητικός, περιφρονητικός, γιατί ο κινηματογράφος πρέπει να παραμείνει λαϊκή τέχνη, να προσελκύει τα πλήθη, να αποδίδει. Θα είχαμε έτσι μία Ευρώπη με λαϊκές ταινίες στις αιθουσές, στην τηλεόραση στις βίντεο κασέτες, όπου η χολυγουντιανή ταινία, θα κυριαρχούσε σχεδόν εξ ολοκλήρου. Στο δεύτερο τομέα θα υπήρχε ο κινηματογράφος για περιορισμένο ακροατήριο, λίγο ελιτίστικος, που δεν θα άγγιζε καθόλου το ευρύ κοινό και που θα ήταν ο κατ' έσοχην επιχορηγούμενος τομέας από το κράτος. Φοβάμαι αυτό τον μηχανισμό, που θα είχε σα συνέπεια τον περιορισμό των ταινιών στις επιχορηγούμενες ταινίες για μία μειονότητα «πελατών», τους γνώστες του κινηματογράφου. Δεν θα έλεγα όπως η Ντουράς «πρέπει να κάνουμε αποτυχημένες ταινίες», φαντάζομαι ότι πρόκειται για αστείο, γιατί αλλιώς θα ήταν άνοητο. Κάθε δημιουργός ελπίζει ότι ο κόσμος θα διαβάσει, θα δει τις ταινίες του. Δεν πρέπει να περιφρονούμε το κοινό, γιατί αν δεν αγοράσθει το βιβλίο σας ή η ταινία σας, αυτό σημαίνει ότι κάτι δεν πάει καλά. Δε θα ήθελα λοιπόν να εξαρτηθεί τελειώς η ταινία από τις κατ' επιλογήν κρατικές οικονομικές ενισχύσεις, γιατί αυτό θα είχε σαν συνέπεια να κάνουμε ασκοτικές κινήσεις, να κάνουμε υπερ-αισθητική Παράλληλα η λαϊκή ταινία θα ήταν ένα είδος σχεδόν αποκλειστικά εισαγόμενο από τις Η.Π.Α. Έτσι είναι η σημερινή κατάσταση. Αλλά η Gaumont προσπαθεί να ανατρέψει αυτό το σχήμα. Είναι ίσως μια Major της Ευρώπης, που δεν κάνει μόνον λαϊκές ταινίες, αλλά και ταινίες

δημιουργών, όπως λέγονται, (όρος για τόν όποιο έχω επιφυλάξεις, γιατί όλες οι ταινίες έχουν ένα δημιουργό), ταινίες με μεγάλη καλλιτεχνική αξία. Και τότε ή Gaumont θά μπορούσε ίσως νά είναι ένα θετικό φαινόμενο, πού δικαιολογείται από τήν πρακτική του σημασία και δέν έχει καμιά σχέση με τήν ιδεολογία. Πρέπει νά προσπαθήσουμε νά δημιουργήσουμε μιάν εύρωπαϊκή άλυσίδα διανομής, με ένα σύλλογο ξένων διανομών, πού θά αναλαμβάνουν από κοινού τήν χρηματοδότηση μιάς ταινίας και θά ίσοσκελίζουν μεταξύ τους τά κέρδη και τίς δαπάνες (πού κυμαίνονται, ανάλογα με τίς χώρες). Θά ήταν αναγκαία ή δημιουργία ενός κέντρου πληροφοριών μόνιμου και αντικειμενικού, πέρα από τίς διαμάχες των παραγωγών, των διανομών και των αιθουσαρχών πέρα από τά συνδικάτα στελεχών και εργατών, ενός πυρήνα πού θά εργαζόταν με έπισημονικό τρόπο για νά έμνει έμπιστοσύνη. Οι στατιστικές, οι κανονισμοί και τά συστήματα διανομής των ταινιών, θά βοηθούσαν τήν καλύτερη συνεργασία, τήν καλύτερη γνωριμία, γιατί σήμερα ή άπουσία πληροφορήσης έμποδίζει τή συνεργασία.

Στήν Έλλάδα ό κινηματογράφος πέρασε από τό Υπουργείο Βιομηχανίας στό Υπουργείο Πολιτισμού, πού κι αυτό δέβαια εξαρτάται από τό Υπουργείο Οικονομικών.

Ναί. Όλος ό κόσμος εξαρτάται κάποια στιγμή από κάποιον οικονομικό φορέα. Άλλά τελικά, είναι θέμα προσωπικότητας, εξαρτάται από τους ανθρώπους πού βρίσκονται εκεί. Άρχει νά κατανοούν τά προβλήματα, νά έχουν τήν αίσθηση του όπτικο - άκουστικού χώρου. Σέ τελευταία ανάλυση, δέν έχει σημασία τό Υπουργείο. Όσον άφορά τους Έλληνες στήν Κοινή Άγορά, για νά υπάρξει μιά κινηματογραφική έκφραση ελληνική, ζωντανή, λαϊκή, στόν έμπορικό και πολιτιστικό τομέα, θά μιλήσω μάλλον σάν θεωρητικός μιά και δέν ξέρω καλά τά γεγονότα. Πρέπει νά χρησιμοποιηθεί ή δυνατότητα ένσωμάτωσης στόν εύρωπαϊκό κινηματογράφο, πού παραμένει οικονομικά διαφοροποιημένος γιατί δέν είναι άκόμα συντονισμένος (όργανωμένος). Από τήν άλλη πλευρά υπάρχει ό κίνδυνος για τίς μικρές άγορές ν' άπορροφηθούν από τίς μεγάλες ιταλικές ή γαλλικές εταιρείες. Η άλλη λύση θά ήταν νά συνεχίσουν μόνες τους. Πρέπει λοιπόν, νά υπάρχει μιά κάποια μέση λύση, ένας συνεταιρισμός των φορέων του ελληνικού κινηματογράφου (παραγωγοί, διανομείς, σκηνοθέτες, ήθοποιοί) με μιά μεγάλη ξένη εταιρεία, ή με ξένους σκηνοθέτες πού θά σάς έξοικειώνε με τή διοίκηση, τήν παραγωγή και τήν διανομή, γιατί έχετε ίσως άνάγκη νά μάθετε τους μηχανισμούς τής διεθνούς κινηματογραφίας, και χρειάζεστε χρηματοδότηση. Χωρίς νά χάσετε τήν ταυτότητά σας, παραμένοντας έλληνες, θά πρέπει

νά βλέπονται τά έργα σας άλλου, εκτός από τίς αίθουσες τής χώρας σας.

Νομίζω ότι στήν Έλλάδα, ή κατάσταση είναι ιδιαίτερη, επειδή είμαστε ή μόνη Εύρωπαϊκή χώρα, χωρίς σημαντικούς, παραγωγούς όπου ισχύει μέχρι τώρα ένα είδος αυτό - χρηματοδότησης. Δέν έχουμε επαγγελματίες σεναριογράφους. Κάποτε υπήρχε μιά παράδοση σεναριογράφων, αλλά πέρασε στήν τηλεόραση, με τή μορφή των σήριαλς, και οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές άρνούνται νά εργαστούν γι' αυτήν. Ο έμπορικός κινηματογράφος του μετά - Πολέμου βασίζόταν στόν ήθοποιό και γι' αυτό δέν υπήρχαν μεγάλοι σκηνοθέτες, ήταν ένα είδος κινηματογραφημένου θεάτρου με καλούς ήθοποιούς, ενώ τώρα συμβαίνει τό αντίθετο, οι ήθοποιοί λείπουν αλλά υπάρχουν καλοί σκηνοθέτες. Επίσης, δημιουργείται ένα μεγάλο κίνημα στις λέσχες, πού ήταν πολιτικοποιημένες στήν άρχή, ενώ τώρα άπευθύνονται στους κινηματογραφόφιλους.

Άλλά άς γυρίσουμε στις έπιχορήγησεις. Γίνεται μιά συζήτηση στή Γαλλία για τήν Avance sur recettes (Προκαταβολή επί των εισπράξεων). Αυτό τό σύστημα μπορεί νά βοηθήσει πραγματικά τίς ταινίες;

Είναι ένα σύστημα πού κατατάσσω στήν κατηγορία των κατ' έπιλογή βοηθειών. Είναι κάτι τό πολύ ύποκειμενικό, και αυτό είναι τό χαρακτηριστικό όλων των βοηθειών, ότι δέν ικανοποιούν πραγματικά τους δημιουργούς. Η έπιτροπή άποφασίζει, διαλέγει αυτούς πού θά λάβουν τήν προκαταβολή και άπορρίπτει τους άλλους, πού είναι πάντα πολυάριθμοι. Οι δυσaréσκείες είναι περισσότερες από τίς ικανοποιήσεις. Επί πλέον ή προκαταβολή δέν καλύπτει όλο τό ποσό πού έχει ζητηθεί. Πρόκειται κατά κάποιο τρόπο για έναν κρατικό Μακινη έπειδή είναι λίγες οι ταινίες πού μπορούν νά ξεπληρώσουν τό όφειλόμενο ποσό. Σύμφωνα με αυτό τό σύστημα λοιπόν, λόγω τής «εύστροφίας» τής έπιτροπής, οι όροι επιβάλλουν τίς χορηγήσεις σέ ταινίες πού α - priori δέν θά έχουν μεγάλες πιθανότητες έμπορικής έπιτυχίας. Η καλύτερη λύση θά ήταν νά επανανεώνεται κάθε χρόνο ή έπιτροπή, πράγμα πού θά σήμαινε τήν ανανέωση των ιδεών, των ικανοτήτων, των κριτηρίων τής έπιλογής, για νά άποφεύγεται ή εύνοικρατία, ό νεπιωτισμός.

(Τήν συνέντευξη, πήραν στήν Άθήνα τόν Ιούνιο του 81 οι Χρήστος Βακαλόπουλος και ό Κώστας Θεοφιλόπουλος.

Άπομαγνητοφώνηση και μετάφραση: Μαρία Φλώρα)

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Όλο το καλοκαίρι ο Σύγχρονος είδε ταινίες στην τηλεόραση. Αναγκαστικά στην αρχή, με ενδιαφέρον λίγο αργότερα, με πραγματικό πάθος στο τέλος. Οι καλοκαιρινές αίθουσες έπαιζαν χιλιοϊδωμένες ταινίες, σε πραγματικά άθλιες συνθήκες. Κάθε Σαββατοκύριακο μάς περίμενε λοιπόν ένας μικρός αλλά ικανός αριθμός εκπλήξεων, καθώς τα προγράμματα ανακοινώνοντουσαν την τελευταία στιγμή και η μικρή όθονη αποδεικνύοταν το βασίλειο του τυχαίου, από την επιλογή των ταινιών μέχρι την αξιολόγησή τους. Δεν ήταν μόνο ο Τζων Φόρντ ή ο Όρσον Ουέλες το θράδυ της Κυριακής, αλλά κι αυτή η άγνωστη τανία που προβλήθηκε χωρίς ζενερικ και που μάς άφησε έκθαμβους ένα Σάββατο μεσημέρι στην YENEΔ. Με μεγάλο κόπο ο Θεοφιλόπουλος ανακάλυψε ότι ήταν το Ruthless του Έντγκαρ Τζ. Ούλμερ. Ή ακόμα ένα B-movie του Μπόρις Ίνγκστερ με τον Πήτερ Λόρε. Και τη Κυριακή το θράδυ μάς περίμενε το Heaven Can Wait του Λιούμπιτς... Πραγματικός ιλιγγος: η τηλεόραση έπαιζε τυχαία, επειδή είχαν αγοράσει μερικά σόκ, όσα δεν διανοήθηκαν ποτέ να προβάλλουν οι αίθουσες, καλύπτοντας ένα μεγάλο μέρος της έλλειψής μας, της στέρησης μας μάλλον, μιάς κάποιας περιέργης σχέσης με τον παλιό αμερικάνικο κινηματογράφο. Εύκαιρία για κινηματογραφοφιλικές φαντασιώσεις, αλλά και έρεθισμα για τα κείμενα που ακολουθούν, κείμενα που προκύπτουν από διαδοχικά κύματα απόλαυσης. Το καλοκαίρι μας, μοναχικό και τηλεοπτικό, σηματοδεύτηκε από αυτές τις ταινίες. Άλλά τι αξίζει το τουριστικό ξόδεμα μπροστά σε μιά βραδιά που ανάβεις ημετέλικα το κουμπί και ξαφνικά βλέπεις να κυλάνε ηρεμία στην όθονη σου οι πρώτες εικόνες του Young Mr Lincoln;

Σχεδόν τίποτα.

ΣΠΙΤΙ ΑΠΟ ΜΠΑΜΠΟΥ,
(*House of Bamboo*, 1955, 20th Century Fox)
του Samuel Fuller
Κινηματογραφική βραδιά, ΕΡΤ.

Όπως γράφει ο Andrew Sarris στο *American Cinema*, μία ταινία του Φούλερ μπορεί να εκτιμηθεί όσο προβάλλεται, όχι όταν κάποιος συνοψίζει την υπόθεσή της. Κάτι τέτοιο ισχύει ιδιαίτερα για το *Σπίτι από Μπαμπού* που ίσως είναι μία από τις πιο κρυφές, τις πιο άπορθητες ταινίες του σκηνοθέτη. Κάθε απόπειρα αποκρυπτογράφησης είναι καταδικασμένη να παραλείψει πολλά (τά περισσότερα, στο επίπεδο της έκφρασης ή, πιο κοινά, της μορφής), καταλήγοντας σε διηγηματικές γενικότητες που δεν αντιπροσωπεύουν παρά ένα πολύ μικρό μέρος από το ειδικά κινηματογραφικό φουλερικό όραμα του κόσμου.

Ένα από τα πρώτα πράγματα που μάς εντυπωσιάζουν παρακολουθώντας το *Σπίτι από Μπαμπού* είναι η εύκολια με την οποία οι συντομες και συμπλεγείς σκηνές δίνουν δράσης — στρατηγικά τοποθετημένες στα νευραλγικά σημεία της πλοκής — εξαμιζούνται για χάρη επεκταμένων πλάνων ανάπτυξης σχέσεων ανάμεσα στους χαρακτήρες. Κάτι κάποιο τρέπο, εξακριβώνουμε ότι τα πιστολιδια, οι γροθιές και τα κυνηγητά διαδραματίζονται, παρά την όμη περιγραφικότητά τους, μέσα σ' ένα χώρο όπου φαίνεται να μην υποτελούν οι κανόνες της βαρύτητας. Η φήμη του σκηνοθέτη σαν ενός από τους «σκληρούς» του Χόλυγουντ θα κινδύνευε, αν τα ήπια πλάνα διαλόγων δεν διατηρούσαν το όξύ άρωμα της θαναυσότητας που μόλις εξαμίστηκε. Έτσι πίσω από κάθε βλέμμα, με κάθε άθια χειραψία διαφαίνεται ο συνεχής αλληλοσπαραγμός που εξουσιάζει τις ανθρώπινες σχέσεις. Τελικά, ο ύπολογισμός του Φούλερ αποδεικνύεται σωστός: αποφεύγοντας κάθε έπεξηγηματική έπιμονή και οποιαδήποτε αναλυτική έμφαση στα πιο θεαματικά σημεία της πλοκής (ληστείες, φόνους, καταδιώξεις) σφραγίζει με το έκλεπτισιμμένο διφορούμενο κλίμα που επιδιώκει τις καθημερινότητες των προσώπων του δράματος. Αμέσως λοιπόν, ξεχωρίζουμε μία από τις έπιτακτικότερες προτεραιότητες του φουλερικού σκηνοθετικού ύφους: τή διατήρηση της *πραγματικής διάρκειας* των γεγονότων ακόμα και όταν η κάμερα έμηνυει παραληρηματικά την δράση από κάποια έξωφρενικά προνομιοσύχο θέση. Μέσα στα χολυγουντιανά πλαίσια, ένα

τόσο συμπυκνωμένο (αν όχι έλλειπτικό) στυλ, αναπόφευκτα αναγνωρίζεται σαν κάποια *ρεαλιστική παραλλαγή*.

Αλλά τί σημαίνει αυτό το «άστυνομικό μελόδραμα» με τον παράξενο τίτλο *Σπίτι από Μπαμπού*; Μία πιθανή έρμηνεία προκύπτει από την σχετικά συνοπτική σύγκριση ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία σκάνς. Η ταινία αρχίζει ντοκουμενταριστικά. Σε γενικό πλάνο, ένα τραίνο διασχίζει την έρημική γιαιωνέζικη πεδιάδα με (τουριστικό) φόντο το Φούτζι-Γιάμα. Κάποιος ανώνυμος άφηγητής όφ μάς πληροφορεί για την δράση που θα ακολουθήσει. Πώς δηλαδή μία όρισμένη ήμερομηνία, λίγο μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, μία ομάδα παρανόμων θα ληστέψει το πολεμικό ύλικό που μεταφέρει η άμαξοστοιχία. Μετά, βλέπουμε δύο στρατιώτες, έναν άμερικάνο και έναν γιαιωνέζο που προστατεύουν το φορτίο. Πάνω σε μία ανισόπεδη διασταύρωση ένας χωρικός με παραδοσιακή ένδυμασία αγωνίζεται να ξεκολλήσει το ζώο και το καρότσι του, από τις σιδηροδρομικές γραμμές. Οι μηχανοδηγοί τον αντιλαμβάνονται, το τραίνο σφυρίζει και τελικά σταματάει μπροστά του, επάνω στην γέφυρα που σχηματίζεται από την διασταύρωση των γραμμών και του αυτοκινητόδρομου. Αμέσως η ομάδα μεταμφιεσμένη σε γιαιωνέζους χωρικούς, φορώντας τά τυπικά μαντίλια-μάσκες, έπιτίθεται στους οδηγούς με άλυσίδες (αρχαϊκά όπλα) πρίν κάποιο μέλος της χρησιμοποιήσει το μοναδικό πιστόλι (ένα P-38 όπως τονίζεται και αργότερα στην ταινία) ενάντια στον άμερικάνο λοχία που πρόλαβε να πληγώσει έναν από τους ληστές. Πάντοτε σε γενικά πλάνα, με συντονισμένη άκριβεια, οι μασκοφόροι άδειάζουν τά κιβώτια πολεμικού ύλικού σε κάποιο φορτηγό που έμφανίζεται στον αυτοκινητόδρομο κάτω από την γέφυρα. Με αυτό το καμίωνι φεύγουν τελικά και οι ληστές αφού άποτελειώσουν έν ψυχρώ τον πληγωμένο συνεργάτη τους. Μία χωρική έχοντας άκούσει τους πυροβολισμούς τρέχει προς το σταματημένο τραίνο. Η σκάνς τελειώνει με ένα έξαιρετικά κοντινό πλάνο του προσώπου της που σφραγίζει μπροστά στη θέα των πτωμάτων. Αμέσως μετά, πέφτουν οι τίτλοι της ταινίας. Όλη η κατασκευή έχει λοιπόν έπινοηθεί σαν κάποιο πρόλογος, ή μυθοπλαστική άναπαράσταση μίας «άρχέγονης σκηνής».

Η πρώτη σκάνς είναι συμμετρικά αντίστροφη με την τελευταία. Αυτή τή φορά η δράση έκτυλίσσεται «κατ' εϋθείαν», χωρίς άφηγητή, στο παρόν. Το αρχιτεκτονικό στοιχείο της ύπομετρικής διαφοράς ανάμεσα στα έπίπεδα της ανισόπεδης διασταύρωσης διατηρείται αλλά έξογκώνεται στον υπερβολικό βαθμό της άπόστασης ανάμεσα στις κεντρικές άρτηριες του Τόκιο και την στέγη κάποιου σύγχρονου ούρανοξύστη. Αντίθετα, το δραματικό στοιχείο του τραίνου σμικρώνεται στις διαστάσεις ενός ήλεκτρικού λιλιπούτειου τραίνου-παιχνιδιού, μία και η στέγη του κτιρίου χρησιμεύει ταυτόχρονα και σαν παιδικός σταθμός. Κινητήριος από την άστυνομία ο άρχηγός της συμμορίας που

έκανε την αρχική ληστεία ανακατεύεται μέσα στο αστικό πλήθος ενηλίκων και ανηλικών όπλοφορώντας άπροκάλυπτα (με το P-38). Προκαλώντας πανικό καταφεύγει σε ένα μεταβιομηχανικό γλυπτό, μιά μηχανική υδρόγειο που σχεδόν αιωρείται από την οροφή του ουρανοξύστη. Ο γκαγκστερ παγιδευμένος από την σύγχρονα εξοπλισμένη αστυνομική ομάδα και τον διπλό πράκτορα που μέχρι πριν λίγο θεωρούσε μέλος της συμμορίας του, τρομοκρατεί το αθώο πλήθος πυροβολώντας τυφλά προς τον δρόμο. (Χαρακτηριστικά, ο Φούλερ δέν διακόπτει την δράση για να μάς δείξει σε κοντινό πλάνο έναν περαστικό που πέφτει θύμα αυτής της φονικής κινιάς). Τελικά, ο κακοποιός εξοντώνεται στην κλιμάκωση μιάς δραματικά συμβατικής μονομαχίας, ανάμεσα σ' αυτόν και τον πράκτορα που υπήρξε και προστατευόμενός του. Η αντίνομια μεταξύ των δύο σεκάνς είναι φανερή. 'Αντί για τό ανοιχτό αγροτικό πεδίο έχουμε τον κλειστό αστικό χώρο μιάς ταράτσας ουρανοξύστη. 'Αντί για συλλογική και απρόσωπη σύγκρουση ανάμεσα σε δύο θεσμικές ομάδες, παρακολουθούμε μιά έντονα προσωποποιημένη μονομαχία ανάμεσα σε δύο παράξενα συνδεδεμένους ήρωες. 'Αντί για μάσκες, βλέπουμε προσωπα· αντί για ενέδρα, μπλόκο· αντί για οργανωμένο δόλο. Ξέφρενο λαϊκό. Η πρώτη σεκάνς χαρακτηρίζεται από ακριβείς και υπολογισμένες κινήσεις, γενικά πλάνα και ένα έντονα «αρχαϊκό» κλίμα. Η τελευταία από χαώδη και αυτόσχεδια κινητικότητα, γρήγορο μοντάζ ανάμεσα σε κοντινά και μεσαία πλάνα και ένα φουτουριστικό ντεκόρ. Η πρώτη σεκάνς με την ογκώδη πρωτο-βιομηχανική ατμομηχανή, τους χωρικούς και τό καμίονι άντλεϊ την εικονογραφία της από τον Δεύτερο Πόλεμο και έπικαλείται τό

παρελθόν. Η τελευταία με τό μοντερνιστικό αστικό περιβάλλον αναφέρεται στο μέλλον. Με δύο σκηνές, ο Φούλερ που πάντα χειρζει κάποια αδυναμία για την μελοδραματική μετωνυμία, που αναμφισβήτητα προτιμάει να συνδέει την πιο πεζή αφήγηση με τις πιο αφηρημένες ιδέες, ούτε λίγο ούτε πολύ, έκφράζει μιάν αποψη για την ιστορία του Δυτικού πολιτισμού, ή πιο απλά, για την Ιστορία.

Μιά από τις τελευταίες εικόνες της ταινίας είναι τό πτώμα του αρχι-γκάγκστερ κρεμασμένο πάνω στον περιστρεφόμενο δακτύλιο της μηχανικής υδρόγειου. Ο μηχανισμός περιστροφής μπήκε σε λειτουργία από τον διώκτη του (και πρώην συνεργάτη του) σε κάποια κρίσιμη στιγμή της καταδίωξης, σάν ένα τέχνασμα του κτηγού για να εξοντώσει τό παγιδευμένο του θήραμα. Όμοια, για τον Φούλερ, ο κόσμος αρχίζει να κινείται με την πραγμάτωση μιάς προδοσίας, με την ολοκλήρωση μιάς 'Αδελφοκτονίας. Γιατί, όπως και στις περισσότερες ταινίες του σκηνοθέτη, τό *Σπίτι από Μπαμπού* διαδραματίζεται κάτω από τό Σήμα του Καιν. Ό,τι έχει μεσολαβήσει ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία σεκάνς που περιγράψαμε, δέν είναι παρά μιά σειρά από διπλοπροσωπίες, προδοσίες, καρφώματα. Ο Έντυ (ο διπλός πράκτορας) υποδέεται τον φίλο του άνδρα μιάς γαλωνέζας, τον Μαρίκο, ο οποίος σκοτώθηκε από τον Σάντυ (τον αρχι-γκάγκστερ) όταν έπεσε πληγωμένος στη διάρκεια της αρχικής επιχείρησης. Έτσι, ο Έντυ εξαπατάει τόσο την Μαρίκο όσο και τον Σάντυ, τον πρωταρχικό και ανυποψίαστο Καιν που έχει θεσπίσει, χωρίς ενοχή, την αδελφοκτονία σάν υπέρτατο κανόνα λειτουργίας της συμμορίας/φυλής. 'Αλλά και ο ίδιος ο Σάντυ θα προδώσει διπλά τους κανόνες της 'Αδελφότητας πρώτα, εμποδίζοντας την εξόντωση του Έντυ που σάν μέλος πιά της συμμορίας πληγώνεται στη διάρκεια κάποιας άλλης επιχείρησης και ύστερα, αναλαμβάνοντας την εκτέλεση του πρωτοπαλλήκαρου του (του Γκρίφ) που αδικαιολόγητα αποψιάζεται για καταδότη. Ο Τσαρν, ένα άλλο μέλος της συμμορίας καρφώνει με κακεντρεχή προθυμία την Μαρίκο στον Σάντυ όταν την βλέπει με κάποιον άλλον άνδρα στον διάδρομο ενός ξενοδοχείου. (Στην πραγματικότητα, η Μαρίκο εκτελεί τις οδηγίες του Έντυ που προδίδει τον Σάντυ και τα σχέδια του όταν αρχηγό της αμερικανικής στρατιωτικής αστυνομίας). Τελικά, ο Έντυ πραγματοποιεί την ύστατη προδοσία απέναντι στον Σάντυ που έχοντας παραβιάσει τον ίδιο του τον κανόνα για να του σώσει τη ζωή, δείχνει ότι έχει αναπτύξει μιά ιδιαίτερη στοργή γι' αυτόν τον άγνωστο νεοφερμένο στους κόλπους της φυλής. Ο Έντυ, στην «σύγχρονη» έποχή της ταινίας, ακολουθώντας διαφορετικούς κανόνες, αποδεικνύεται σάν ο πραγματικός, ο σχεδόν «ιστορικός» Καιν.

Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον αλληλοσπαραγμίου, τό ντεκόρ παιζει έναν πρωταρχικό ρόλο. Όπως δηλώνει και ο τίτλος της ταινίας, όπως βλέπουμε να συμβαίνει συνέχεια, όλες οι διπλοπροσωπίες ξεκοκίζονται, καταλήθουν σε

Ο Ρόμπερτ Ράιν και ο Ρόμπερτ Στάκ στο *Σπίτι από μπαμπού*



Ξεδιάντροπες προδοσίες, μιά και ο Πολιτισμός δεν είναι παρά σαν κάποιον σπιτί με χάρτινους τοίχους που εύκολα ξεσκίζονται. Με μιά τυχαία γροθιά μπορεί νά βρεθείς σέ ένα ξένο δωμάτιο, σέ κάποιο καινούριο κόσμο (ή πρώτη συνάντηση του Έντυ με την συμμορία του Σάντυ). Κάθε οργάνωση διεισδύεται, κάθε μυστική δραστηριότητα ή συναίσθημα διαφαιίνεται, πότε πιστά πότε άπατηλά, πίσω από τή ημίδιαφανή στεγανά τών κοινωνικών ομάδων. Ακόμα και οι τόσο επιφανειακά ξεκάθαρα διαχωρισμοί ανάμεσα στό φιλικό και στό έχθρικό στοιχείο αποδεικνύονται θολοί, οι φιλίες και οι έχθρες προσωρινές και εύθραυστες σάν καλάμια. Και όλα αυτά συμβαίνουν με κίνητρο τήν «έμφυτη» ικανότητα του ανθρώπου νά προδίδει όσους ψάχνουν (όπως ο Σάντυ) νά βρουν έναν χαμένο για πάντα αδελφό. (Κάπως έτσι δικαιολογείται άλλωστε τόσο ή σχετική συμπάθεια του θεατή απέναντι στόν γκάγκστερ Σάντυ — που έρμηνεύει με νευρωτική ρευστότητα ο έξοχος Robert Ryan — όσο και ή διφορούμενη στάση του απέναντι στόν ήρωα του δράματος, τόν ξερό και τσιμεντένιο Robert Stack). Στο φουλερικό δράμα του κόσμου συχνά οι προδότες τιμωρούνται (από άλλους, όμοιούς τους). Άλλά άκμα πιό συχνά, μένουν άτιμώρητοι κουβαλώντας τήν κατάρα του Άδελφοκτόνου, άλύτρωτη γιά όλη τους τή ζωή: ή ένοχη τους δεν έξαγοράζεται. Αυτή νομίζω είναι ή βιβλική, ή ιουδαϊκή ήθικη του Σάμουελ Φούλερ.

Και μιά άπορία: Πώς είναι δυνατόν κριτικοί, θαυμαστές του συγγραφέα/σκηνοθέτη (ανάμεσά τους ο Colin Mc Arthur ή και ο Andrew Sarris που ήδη αναφέραμε) νά θεωρούν τόν Φούλερ σάν έναν χολυγουντιανό πεμμιτίφ; Ούτε ή πληρότητα τής κοσμοθεωρίας του, ούτε ή έξαιρετικά ιδιόμορφη τεχνική του επιτρέπουν έναν παρόμοιο χαρακτηρισμό. Αντίθετα, με τόν κύριο όγκο τής σκηνοθετικής του δραστηριότητας (μεταξύ 1948-63) όπως και με τό θαυμασιο και πρόσφατο *The Big Red One* (Οί 4 τής *Ηρωικής Ταξιαρχίας* 1980, Lorimar - βλ. κριτική του Νίκου Σαββάτη στόν Σ.Κ. 28-29) εμφανίζεται σάν ένας auteur που εντάσσεται στήν ρεαλιστική προσέγγιση του Όρσον Γουέλς, του Ντόν Σήγκελ και του Τζών Κασσαβέτη και του Μόντε Χέλμαν δημιουργών που, ενώ παρουσιάζονται σάν περιθωριακοί, άποτελούν, άντικειμενικά, ιστορική εξέλιξη τής χολυγουντιανής αισθητικής.

Κώστας Θεοφιλόπουλος

Η ΑΛΛΗ ΑΓΑΠΗ,

(*The Other Love*, 1947, United Artists)

του André De Toth

Ή Ξένη ταινία του Σαββάτου, YENEΔ.

Στό πολυτελές σανατόριο, οι όρχιδέες που 82 φτάνουν στήν σουίτα τής διάσημης πιανίστριας

(Barbara Stanwyck) τό πρώτο βράδυ, δεν προορίζονται γιά τήν ίδια. Σ' αυτό τόν λευκό προθάλαμο γιά τόν άλλο κόσμο οι λευκές όρχιδέες έξακολουθούσαν νά φτάνουν διαιωνίζοντας τόν έρωτα ενός νεκρού γιά μιά νεκρή. Σέ λίγο εκτός από τό σανατόριο που κρύβει τό πραγματικό του πρόσωπο πίσω από μιά πρόσφυση μεγάλου ξενοδοχείου θά μάς άποκαλυφθεί κι ένας άλλος χώρος κοντινός αλλά ξεκομμένος, τό σπιτί του γιάτρου (David Niven). Με τους ίδιους άργους ρυθμούς που τό σανατόριο εισπνέει από τήν θεατών πανύψηλων βουνών, άρχίζει μιά έρωτική σχέση ανάμεσα στήν ήρωίδα και τόν γιάτρο. Ή σχέση αυτή χωρίς νά ολοκληρώνεται γίνεται πιό συγκεκριμένη γύρω από τό πιάνο, γύρω από δισκους της που υπήρχαν στήν συλλογή του, αυτά τά άντικείμενα που μοιάζουν νά έχουν φτάσει πριν από τήν ίδια γιά νά τής ετοιμάσουν τόν δρόμο. Λίγο άφου του χαρίσει τόν άναπηρα με τά άρχικά της, άνοίγοντας ένα συρτάρι στό σπιτί του τό βρίσκει γεμάτο με άναπήρες στολισμένους με άρχικά. «Ο δικός σου είναι ο μόνος που λειτουργεί» θά τής πει γιά νά τήν καθησυχάσει χαμογελώντας αίνιγματικά και τό συρτάρι Ξανακλείνει και μέσα του πάνε νά ξεχαστούν οι σθημένες φλόγες των νεαρών γυναικών.

Μέχρι ένα σημείο ή ταινία του De Toth κυλάει άμβλύνοντας όπτικά κάθε αιχμηρότητα καθώς ή ζωή καταναλώνεται μέσα σέ μιά κατάσταση που θυμίζει ύπωση. Και Ξαφικά στήν διάρκεια ενός ειδυλλιακού περιπάτου με άμαξάκι που τό σέρνει ένα άσπρο άλογο (γιά πρώτη φορά βλέπουμε τήν ήρωίδα έξω από τό σανατόριο και τους γύρω χώρους ή τό σπιτί του γιάτρου), μέσα από μιά παραλίγο σύγκρουση μ' ένα μαύρο αυτόκίνητο κούρσας, άναδύονται στήν επιφάνεια τής ταινίας όλες οι διχοτομίες που άποτελούν τόν πραγματικό της σκελετό - τό άσπρο και τό μαύρο, τό ξερό και τό υγρό, ο θάνατος - μέσα - στήν - ζωή και ή ζωή - μέσα - στόν - θάνατο. Αυτή ή παραλίγο σύγκρουση στήν ουσία εκτροχιάζει τήν ταινία σέ μιά άλλη όχη όπου θ' άνθίσει γιά λίγο μιά άγάπη άλλιώτικη από εκείνη του τίτλου. Στήν άρχή ή διάσημη πιανίστρια άπωθεί τόν βιαστικό και επιτακτικό έρωτα του οδηγού (Richard Conte). Όταν όμως άνακαλύψει ότι τό καλυμμένο πώμα που έξαφανίζεται μέσα στα έγκατα του σανατόριου άνήκει στήν φίλη της, που πίστευε ότι θά έφευγε τήν άλλη μέρα θεραπευμένη (ένα έξπρεσιονιστικό πλάνο μάς παρουσιάζει γιά πρώτη φορά τά άδύτα του σανατόριου σάν χώρο υπέρτατης φρίκης), δεν διατάζει πιά νά τόν ακολουθήσει σάν αυτός ο *μοιραίος άντρας* νά άντιπροσωπεύει τήν ζωή.

Τώρα στα παραθαλάσσια θέρετρα όπου Ξενυχτάει με τόν έραστή της, γύρω από τά τραπέζια τών τυχερών παιχνιδιών, ή ζωή κυλάει σάν μιά σειρά από τελευταίες ανάσες κι όλα έχουν τήν θερμοκρασία του πυρετού της και τό παράκριβο δώρο του, ένα μονόπετρο με ρουμπίνι φέρνει πρώτα συμβολικά κι άμέσως ύστερα και πραγματικά τήν πρώτη αιμόπτυση.

Μέσα σ' αυτόν τόν μαυροντυμένο κόσμο θά κατέβει σέ λίγο ὁ γιατρός σάν ἄγγελος θανάτου. Ἀποκαλύπτοντας τήν ἀρρώστια τῆς ἡρωίδας, ἐξηγεί στόν ἐραστή τῆς τά ιδιαίτερα μέτρα πού μποροῦν νά τήν διατηρήσουν λίγο περισσότερο στήν ζωή. Ὅταν ὁμως ἡ ἡρωίδα ἀντιληφθεῖ ὅτι τό μυστικό τῆς ἐγινε γνωστό καί ὅτι ὁ ἐραστής τῆς εἶναι ἐτοιμος νά προσπαθήσει νά τῆς φέρεται σάν γιατρός, χάνεται γι' αὐτήν ἡ γοητεία τῆς σχέσης τους πού σέ τελευταία ἀνάλυση χαρακτηρίζοταν ἀπό μία ἰσότητα, μιά καί οἱ δύο τους παίζαν μέ τόν τρόπο τους τή ζωή τους.

Σ' αὐτό τό σημεῖο, ἡ γερmano-σουηδική ἐξπρe-σιονιστική κληρονομιά τοῦ Χόλυγουντ σπρώχνει γιά λίγο τά στοιχεία τῆς φύσης στόν ρόλο τῶν πρωταγωνιστῶν κι εἶται ἔχουμε μιά ιδιαίτερη αἴσθηση, καθώς νιώθουμε τόν ὑγρό ἀέρα πού τήν διώχνει ἀπό τό κότερο μέ τό ὅποιο θά ἐφευγαν γιά τό καταλληλότερο κλίμα τῆς Αἰγύπτου. Μὲ τόν ἴδιο τρόπο νιώθουμε τήν καταρακτώδη βροχή πού τήν μουσκεύει ὡς τό κόκαλο καθώς χάνεται μέσα στήν θυελλα. Τήν ὥρα πού οἱ δυνάμεις τῆς τήν ἐγκαταλείπουν ἐμφανίζεται ἕνα τρίτο διφορούμενο ἀντρικό πρόσωπο, ἀντιστικτικά κοντινό στόν γιατρό, ἕνας γκρουπιέρης πού τήν εἶχε προσέξει ἐδῶ καί καιρῶ. Μέσα στίς μαύρες γυαλάδες τῆς ἐσοχῆς μιάς πόρτας, τά χέρια του (πού ἀπό μέσα τους γλυστράει ἡ τύχη

καί ἡ ἀτυχία, φιγούρες ὑποπολλαπλάσιες τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου) τήν ἀγγίζουν μέ χυδαίότητα. «Εἶμαι πολύ ἀρρωστή» θά τοῦ πει, προφέροντας μέ ἀπόλυτη παραδοχή αὐτήν τή φράση γιά πρώτη φορά, κι ἐκεῖνος δέχεται, μέ ἀντάλλαγμα τό ρουμπίνι, νά τήν μεταφέρει πίσω στό σανατόριο. Στό ἐπόμενο πλάνο βλέπουμε τήν ἡρωίδα στό κρεβάτι, μέ ὄρους καί ὄξυγόνο γιά ν' ἀναπνεῖ, μέ νοσοκόμες πάνω ἀπό τό κεφάλι τῆς. Καί ἀμέσως μετά, στό πλάνο πού ἀκολουθεῖ τήν βλέπουμε μαζί μέ τό γιατρό στό σπίτι του ὅπου μόλις ἔχουν παντρευτεῖ. Ἐκείνη κάθεται γαλήνια στήν πολυθρόνα, μέ μία κουδέρτα ριγμένη στά πόδια τῆς κι ἐκεῖνος τῆς παίξει κάτι, λιγότερο ἀδέξια ἀπό παλιά στό πιάνο. Ὅμως ἄν καί θρῖσκονται μαζί στό ἴδιο πλάνο ὁ φωτισμός ἤδη τούς χωρίζει. Τοῦ μιλᾷει, τοῦ λέει πόσο εὐτυχισμένη θά εἶναι τήν μέρα πού θά μπορέσει νά σηκωθεῖ μέχρι τήν πόρτα γιά νά τόν προὔπαντήσει καί μ' ἕνα χαμόγελο στά χεῖλη ἀποκοιμείται σάν νά πεθαίνει μπροστά στά μάτια μας συμφιλωμένη μέ τόν θάνατο. Τό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας δειχνεῖ τό σπίτι τοῦ γιατροῦ ἀπ' ἐξω, νιφάδες χιονιοῦ πέφτουν κι αὐτό πού βλέπουμε μοιάζει μέ κάρτ-ποστάλ, ὅπου μέσα τῆς ὅλα εἶναι ἐξιδανικευμένα κι ἀκόμα κι ὁ θάνατος μπορεῖ νά εἶναι ἀξιολάτρευτος.

Μαρία Μήτσορα

Ἡ Κοιλάδα τῆς καταρας, τοῦ Τζῶν Φόρντ



Ἡ ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΑΣ, (How Green Was My Valley, 1941) τοῦ Τζῶν Φόρντ Κινηματογραφική βραδιά, ΕΡΤ.

Ἡ ἀνάμνηση πού εἶχα ἀπό τήν Κοιλάδα τῆς Κατάρης ἦταν συγκινηση. Ἡ φῆμη τῆς ταινίας τρέφεται ἀπ' αὐτήν, ὅσο κι ἀπό τό ὅτι τό οικογενειακό ἐπος τῶν Μόργκαν νίκησε τόν *Πολιτῆ Καιρῆ* στήν ἀπονομή τῶν Ὁσκαρ. Σήμερα μερικά στοιχεία τῆς συγκινησιακῆς στρατηγικῆς τοῦ Φόρντ, ἰδιαίτερα ἡ ἐκωστρέφεια τοῦ λογοτεχνικοῦ σεναρίου, μπορεῖ νά δειχνουν περαστικῆς χολυγουντιανῆς τάσεις στή δεκαετία τοῦ 40. Ἀλλά ἡ συγκινηση ἀντέχει...

Οἱ μελετητές τοῦ Φόρντ θρῖσκουν ὅτι ἡ κοινωνική οπτική τῆς ταινίας ζῆμιωνεταί ἀπο τῆ συγκινησιακῆ φόρτιση τῆς διήγησης. Περιορίζοντας τίς κοινωνικῆς ἀνημουχίες τοῦ Φόρντ στή χαλαρή κ 1

τριλογία *Τά Σταφύλια τής Όργής, Τά Καπνοτόπια* και *Ή Κοιλιά τής Κατάρας* υπαινίσσονται ότι μιά περαστική ιδιοτροπία εσπρωξε τό σκηνοθέτη νά μεταφέρει στην θόδη από τρία διάστημα μυθιστορήματα, μιά ξεπερασμένα αρχαιο-λογιά τών κοινωνικών σχέσεων. Τό εξιδανικευ-μενο θέαμα τής κοινωνικής αδικίας, οι πρώτες συγκρούσεις ανάμεσα σέ εργάτες και κεφάλαιο, μιά μελέτη γιά τήν αντίσταση τής οικογένειας στη διάλυση τών μοντέρνων καιρών είναι πράγματι οι θεματικοί άξονες ο' όλο τό τρίπτυχο. Άλλά στην τελευταία ταινία βλέπονται από τά μάτια ενός παιδιού, μέσα από τήν ύποκειμενική αφήγηση / αναπόληση τού Χιού Μόργκαν (του μικρότερου γιου μιάς οικογένειας ούαλών άνθρακωρύχων). Αυτό είναι γιά πολλούς τό θανάσιμο σφάλμα τού Φόρντ. Ή στυλιστική του τόλμη στην άπεικόνιση τής (άδιαμορφωτής ιδεολογικά) όργής τών άνθρακωρύχων άφήνει άκομη περισσότερους τόσο άμήχανους, πού αποσιωπούν τελείως τό πρόβλημα.

Ή γραφή τού Φόρντ ριζώνει πιό βαθιά από ποτέ στό συναισθηματισμό τής νοσταλγίας γιά νά ξεπεράσει τό διακοσμητικό λούστρο τού ντεκόρ και νά συναντήσει πιό άνομολόγητους πόθους τού λαού. Άρχετυπικές άξίες έμπνέουν τά πλήθη του κι ή σκηνοθεσία ανατρέχει στό «όρατοριακό» στήσιμο. Γενικεύει τήν καθαρότητα και τήν άξιοπρέπεια τού εκκλησιασματος με μεγαλόπρεπα γκρουπαρίσματα πλήθους, μιά άβιαστη (άπό τό μοντάζ) κίνηση/ρόη του σέ γενικά πλάνα με μεγάλο βάθος πεδίου. Στά άνηφορικά στενοσόκακα τού χωριού οι ούαλοι άνθρακωρύχοι πηγαινοέρχονται στη δουλειά τραγουδώντας μελωδικά χορωδιακά. Δέχονται τήν εκμετάλλευση με θρησκευτική παραίτηση κι «άνεδάινουν» στόν ούρανό, συνθέτοντας μ' αυτή τήν *ανάληψη* τό πιό δοξασιμένο πορτραίτο τής τμημένης φτωχολογίας αυτού τού κόσμου...

Άλλά ή δόξα κι ή ένότητα τής οικογένειας, ή σκηνοθεσία σέ βάθος τών οικογενειακών σχέσεων, πού δοκιμάζονται από άποχωρισμούς και θανάτους, άφορούν πιό *προσωπικά* τόν Φόρντ. Κινώντας τούς ήθοποιούς του σέ άκόμη μεγαλύτερο βάθος πεδίου καταφέρνει νά στοιχειώσσει τό ντεκόρ (τό σπίτι τών Μόργκαν με συναισθήματα και μνήμες. Ντύνει τήν αναπόληση τού Χιού Μόργκαν με εικόνες άλλοτε συγκεκριμένες κι άλλοτε φευγαλέες, συλλαμβάνει τή γεμάτη τρόμο και θαυμασμό αίσθηση τού παιδικού δλέμματος, παρθένου άκόμα στά δράματα τών μεγάλων. Μεγαλώνοντας ό Χιού Μόργκαν θά ανακαλύψει πολλά άπ' αυτά: τόν άτυχο έρωτα (τής αδελφής του Άνχάραντ-Μωρήν Ό Χάρα με τόν προοδευτικό έφημέριο Γκραφντν-Γουώλτερ Πίτζου), τήν κοινωνική άδικία και προκατάληψη, τό μόχθο τής δουλειάς και τήν αιμορραγία της μετανάστευσης, τή σκληρότητα τής εκπαίδευσης. Και τό χειρότερο δέ θαναί ή έμπλοκή του σ' αυτά, αλλά νά βλέπει τήν ύποδειγματική του οικογένεια νά διαλύεται από τήν πίεση τούς.

Εμείς, παράδοξα, δέ νιώθουμε τή διάλυση.

τή σεναριακή εύγλωτία τού άφηγητή του ή έπειδή παίζει τό πιό διακριτικό παιχνίδι τών ταυτίσεων με τά πρόσωπα αλλάζοντας άδιακοπα τή συμπάθειά μας, κατευθύνοντάς τήν άλλοτε στην κυρίαρχη φιγούρα τού πατέρα/νόμου κι άλλοτε στην αγία σχεδόν μορφή τής μίνας/καρδιάς. Ίσως γιατί ό χρόνος συμπυκνώνεται πολύ στην παθητική άναζήτηση τής χαμένης άθωότητας τού Χιού. Ή έπειδή ή προσωπική έμπειρία τού Φόρντ στηρίζει τις εκπληκτικές στυλιστικές έπιλογές του. Κι έτσι περιμενουμε σχεδόν τόν έπίλογο, όπου όλοι οι ήθοποιοί εμφανίζονται και ή κατακερματισμένη οικογένεια ξαναένωνεται. Ή αφήγηση μέ έχει πείσει. Ή άλήθεια αγάπη δέ χάνεται άκόμα κι όταν οι καρέκλες στό οικογενειακό δείπνο άδειάζουν μία-μία. Φτάνει πέρα άπ' αυτό τόν κόσμο, πέρα κι άπ' τήν κοιλιάδα τών θανάτου κι ένωνει σε μυστική έπικοινωνία τούς ζωντανούς με τούς νεκρούς.

Νίκος Σαββάτος

ΑΛΙΣ ΑΝΤΑΜΣ,

(Alice Adams, 1935, R.K.O.)

τού Georges Stevens

Ή ξένη ταινία τού Σαββάτου, YENEA.

Ο πατέρας τής νεαρής Άλις (Κάθριν Χέμπορν) είναι ένας νευρωτικός συνταξιούχος πού έχει παραχωρήσει τά δικαιώματα μιάς σημαντικής εφεύρεσης στόν εργοδότη του. Ο άδερφός της ντροπιάζει τήν οικογένεια και παίζει ζάρια με τούς μαύρους ύπηρέτες στίς γκαρνταρόμπες.

Όσο γιά τόν έραστή της (Φρέντ Μάκ Μάραϊν), πολύ λίγο συγκρατεί τήν όποιαδήποτε προσοχή: δέν μιλάει πολύ και δέν σκέφτεται καθόλου. Πρωταγωνίστριες στό κομψό φίλμ τού Στήβενς, έκτός από τήν άποπνικτική ζέση τού άμερικανικού Νότου και τήν πατρική εφεύρεση, είναι οι γυναίκες πού παίζουν τις ύπάκουες και κερδίζουν τό παιχνίδι. Στη *Σύλβια Σκάρλετ*, τού Τζωρτζ Κιούκορ, γυρισμένη έπίσης τό 1935, ή Κάθριν Χέμμπορν μεταμφιεζόταν σέ άρσενικό κι αυτό έφτανε γιά νά αλλάξουν τά πάντα γύρω της, άκόμα κι ή ίδια ή ταινία πού μετασηματιζόταν με μιά άπό τις πιό μοντέρνες μυθολασίες «όλων τών εποχών». Ή αναχρονιστική Άλις Άνταμς θεμελιώνεται πάνω στην ίδια χειρονομία πού συνιστά ή μεταμφίεση: μόνο πού εδώ ή μικρή Κάθριν δέν προσπαθεί σ' όλη τή διάρκεια τού φίλμ παρά νά μεταμφιεσθεί σέ Γυναίκα (δηλαδή στη θηλυκή έκδοχή τού άντρικού κόσμου).

Ή Άλις Άνταμς ξαφνικά τρομάζει γιατί τό μάθημά της είναι άπλό και σοβαρό όσο δέν παίζει: τό πέρασμα άπ' τή γυναίκα στη Γυναίκα

παρασύρει στο διάβα της όλες τις άντρικές επιθυμίες γιατί τις υιοθετεί μια προς μια μέχρι εξαντλητικής υπερβολής. Οι άντρες κυριαρχούν υποδουλωμένοι και οι γυναίκες υποτασσονται υποδουλώνοντας.

Δυό κεντρικές σεκάνς του φιλμ αποτελούν τους σταθμούς της πορείας της Άλις από τη θηλυκή κινητικότητα στη γυναικεία στασιμότητα.

Άς τις δούμε με συντομία.

Στήν πρώτη σεκάνς η νεαρή Άλις εισβάλλει στο σπίτι της πλούσιας φίλης της, στη διάρκεια ενός χορού, στο μπρατσό του βαρεμένου αδερφού της και προσελκύει τη προσοχή του μελλοντικού αρραβωνιαστικού της. Η Άλις κλέβει τα βλέμματα *εις βάρος της* (είναι η μόνη που φοράει ένα παλιωμένο φορεμα από λευκή οργαντίνα). Είναι η μονη που δεν μπορεί να χορέψει γιατί κανείς δεν της το ζητάει. Τη στιγμή που εγκαταλείπει κάθε ελπίδα να ένσωματωθεί σ' αυτή την έκδηλωση που δεν ταιριάζει στην κοινωνική της θέση εμφανίζεται ο Φρεντ Μάκ Μάρραιη και την προσκαλεί. Εισβάλλοντας σ' ένα κόσμο που απορριπτει τα σημεία της τάξης της ή Άλις συγκεντρώνει λοιπόν τον πόθο του (καμιά εξήγηση για την πρόσκληση του νεαρού δεν υπάρχει στο φιλμ, ούτε καν η ομορφια της Άλις — η πλούσια φίλη της φαντάζει έκθαμβωτική μπροστά της). Η Άλις γνωρίζει την επιτυχία (και την ευτυχία) γιατί δεν καταφέρνει να κρύψει αυτό που έχει: την ικανότητα να υλοποιεί τη χαρακτηριστική γυναίκα της τάξης της, τη θηλυκή εικονα που έχει πλάσει γιαυτήν μια άλλη τάξη (κυρίαρχη, όπως λέγαμε σ' άλλες εποχές, αλλά εδώ δεν έχει σημασία...). Η Άλις είναι μια Άλλη σ' ένα κόσμο απελπιστικά ίδιο (δυό άνθρωποι φοράνε ασπρα σ' αυτό το μαυροντυμενο άριστοκρατικό πάρτυ: η Άλις κι ο μαυρος διευθυντής της όρχηστρας).

Στή δευτέρα σεκάνς η Άλις παραθέτει ένα γεύμα σπίτι της για να γνωριστούν η οικογενεια της κι ο αγαπημένος της. Είναι η πιο ζεστή μέρα του χρόνου, τα φαγητά είναι ακόμα πιο ζεστά, το παγωτό λιώνει μόλις σερβιρείται, ο πατέρας φοράει σμόκιν για πρώτη φορά στη ζωή του, η μαυρη υπηρέτρια δεν είναι παρά μια έκνευρισμένη γειτονισσα. Όλοκληρο το γεύμα εξελίσσεται σαν παρωδία των άριστοκρατικών γευμάτων, σ' ένα πεκόρ φτωχικό όπου οι καρέκλες δεν έχουν και πολλή ζωή μπροστά τους και οι τυπικές κουζίνες και χειρνομίες χάνουν καθενόνα άποκτώντας μια κωμική διάσταση, κληρονομημένη από τις κλασικές κωμωδίες (ας μην ξεχνάμε ότι ο Τζωφός Στήβενς θήτευσε στά φιλμ των Χοντρου-Λιγνού ως βοηθός του Λήο Μάκ Κάρεϋ). Μεταφέροντας τό τελετουργικό του άλλου κόσμου στο ντεκορ της τάξης της ή Άλις Άνταμς δεν απογοητεύει τον αγαπημένο της γιατί αποδεικνύει ότι παρόλα όσα κάνει παραμένει η ίδια σαν Άλλη, ακόμα κι όταν μεταμφιέζεται με τό ίδια ρούχα. Τό νόημα της σεκάνς: σ' αγαπώ γιατί δεν μπορείς να μεταμφιεθείς παρά μόνο σ' αυτό που είσαι ήδη.

Τι είναι αυτό που αποτελεί ήδη ή Άλις; Για

τόν άμερικανικό κινηματογράφο, που ξέρει να κρυβεί πολύ καλά τις κοινωνικές διακρίσεις, την ίδια στιγμή που τις δείχνει με τό δάχτυλο (άλλά εκεί βρισκεται τό μεγαλείο του, η παράξενη διαστροφή του που κάνει ακόμα και τις πιο αναχρονιστικές θεματικά ταινίες απειλιτικά μοντέρνες), ή Άλις δεν μπορεί να είναι παρά μ'ίνο Γυναίκα. Όχι θηλυκό, γιατί τό θηλυκό παραμένει αγνωστο (κοινωνικά και ψυχολογικά) αλλά γυναικεία ύπαρξη που δεν χρειάζεται καμια προσπάθεια, καμ'ι ιδιαίτερη σκέψη για να την ερωτευθείς. Κι έτσι ο φτωχός Φρέντ Μάκ Μάρραιη δένεται με την Άλις Άνταμς για πάντα, την πιο ζεστή κι άποπνικτική μερα του χρόνου.

Χρήστος Βακαλόπουλος

ΚΥΡΙΟΣ ΑΡΚΑΝΤΙΝ,

(*Mr. Arkadin*, 1955)

του Orson Welles

Κινηματογραφική βιβλιοθήκη, ΕΡΤ.

Όταν είδα για πρώτη φορά τον Όρσον Γουέλς στον κινηματογράφο, ημουν περίπου 12 χρονών. Ήταν στην ταινία *The Touch of Evil* (*Ο άρχων του τρομου* 1957). Μάλλον δεν είχα καταλάβει πολλά πράγματα απ' αυτή τη σκοτεινή και μερδεμένη ιστορία όπου οι σκευωρίες, οι εκδισμοί και τό αγριο κυνήγι των ένοχων οδηγούσαν στην άναμέτρηση άναμεσα στο καλό και τό κακό, άναμεσα στην ήθική άκεραιότητα και την ατιμία, τη λογική και τη διαίσθηση, τη συνέση και την αυθάδικη πρόκληση του Νόμου. Για αρκετά όμως βράδια κοιμόμουν συντροφιά μ' έναν παράξενο φόδο, κάτι ύπόγειο κι έπεκτατικό που συναντούσε τις ριζες ενός τελείως άσχημάτιστου και συγκεχυμένου ερωτισμού. Η άνάμνηση από τη σαγήνη της ήρωίδας (Τζάνετ Λη) διαχέεται και διαλύεται μπροστά στην άπειλή μιάς θεώρατης, σχεδόν άποκροστικής μορφής. Αυτής του ύπόπλου ήθικης και πρώην άλκοολικού γερο-μπάτσου Quinlan (Όρσον Γουέλς) που απειλούσε με σφιγμένες γροθιές κι ένα ποτήρι χοντρό, σφηνωμένο στα δάχτυλα: άλλο ταυτόχρονα και διακριτικό έξουσίας, άξεσουαρά άπαράιτητο για άτμόσφαιρες σερί-νουαζ, δηλωτικό της διαφθοράς αλλά και σφραγίδα υπερωχής γοητείας. Ο πρόλογος αυτός έχει σχέση με τό γεγονός ότι δεν μπόρεσα ποτέ να καταδικάσω (ένα από τά ερωτήματα που επανέχρονται διαρκώς στα έργα του Γουέλς, αφού τό τόσο «πληθωμικό» διαφορούμενο των ήρωων του, τους θέτει συνέχεια και σχεδόν μηχανικά στη συνείδηση του θεατή υπό κρίση) τον δύσμορφο αυτό όγκο 85

μέ το άξυρίστο πρόσωπο και τά έξογκωμένα μάτια. Τότε δέν έμπαινε θέμα ήθικης. Ήταν «υπόθεση έρωτικη», ένός έρωτα πουδβαινε από τό κέλυφος του κακού κι άναζητούσε όνομα και σχήμα.

Ο Mr. Arkadin (Όρσον Γουέλς) νεώτερος κι άισθητά λιγότερο δύσμορφος από τόν Quinlan, άριστοκράτης, κοσμικός, τυχοδιώκτης, περιφέρει κι αυτός τό πούρο του σφηνωμένο στό χέλι, καλύπτει τά μάτια του μέ μάυρα γυαλιά, κρύβει τά μυστικά του πίσω από πέπλα. Σκοτάδι άνάλογο μ' έκεινο του λαδύρινθου τών τελευταίων λόγων του σχιζοειδούς Καϊν ή μ' έκεινο μιάς ιδεοληψίας άγγιστρωμένης στήν παιδική ήλικία (Citizen Kane και The Magnificent Ambersons) ή τέλος μ' έκεινο τής ψυχής τών Σαιξπηρικών προσώπων.

Ο Mr. Arkadin είναι ήρωας έμπνευσμένος από τό υπαρκτό πρόσωπο του τυχοδιώκτη έμπορα κανονιών Μπαζίλ Ζαχάρωφ. Διαθέτει άμύθητα πλούτη, δύναμη κι έξουσία, γοητεία, αίνιγματική προσωπικότητα κι ένα παρελθόν δυθισμένο στήν άμφιβολία και τό μυστήριο. Ο ίδιος θά επικαλεστεί ένα κενό μνήμης, θ' άναρωτηθεί για τήν προέλευση, τήν καταγωγή του και θά προσλάβει τόν Van Stratten, έναν τυχοδιώκτη περιορισμένου δεληνεκούς (άντίζηλο τήν καρδιά τής κόρης του και γι' αυτό κύριο αντίπαλό του), προκειμένου νά έρευνήσει αυτό τό δήθεν έξοστρακισμένο από τή μνήμη παρελθόν. Προσοχή όμως! Πρόκειται για παγίδα. Μιά επιπλέον παγίδα, μιά επιπλέον μεγαλοφυή ίντριγκα και άπάτη στήν άλυσίδα τών άτιμιών που συνθέτουν τή σκοτεινή ιστορία που τόν οδήγησε στο θρόνο. Γιατί ο Arkadin είναι Βασιλιάς. Και σαν συνεπής Βασιλιάς, σαιξπηρικός για τήν ακρίβεια, έχει ένα άδύνατο, τραγικό σημείο. Τήν ιδεοληπτική άγάπη προς τήν κόρη του Ραίνα (Πάολα Μόρι, ή τρίτη κατά σειρά γυναίκα του Γουέλς), άγάπη που τόν στέλνει στο θάνατο. Τή στιγμή που τό κενό τής προ-ιστορίας του Arkadin καλύπτεται από τήν άλήθεια, δηλαδή τήν άποκάλυψη στήν κόρη του ύποπτου, θεμελιωμένου στήν άπληστία και τό έγκλημα παρελθόντος του πατέρα, ο τελευταίος θά προτιμήσει νά τσακιστεί στον άέρα μέ τό άεροπλάνο του, παρά ν' άντικρίσει κατά πρόσωπο εκείνη που λατρεύει. Σάν άστέρι που άφου μεσουράνησε έκτυφλωτικά, προτιμά τήν έξίσου μεγαλόπρεπη δύση.

Ποιός θά μπορούσε νά καταδικάσει τόν Arkadin; Η Ραίνα δέν φαίνεται πολύ πρόθυμη, τό ίδιο κι ο Γουέλς, που λέει: «ή ήθικη του Arkadin είναι άξιοπεριφρόνητη, αλλά ο ίδιος είναι γενναίος, παθιασμένος και βρισκω ότι είναι άδύνατο νά περιφρονείς έναν παθιασμένο άνθρωπο».

Ο Mr. Arkadin νομίζω ότι άποτελεί μιά από τίσ σημαντικότερες άντιστροφές στήν ιστορία του κινηματογράφου. Μέ τή βοήθεια του προσώπου του Van Stratten, του άντρα που θά τολμήσει νά μπει ανάμεσα στον πατέρα Βασιλιά και τήν κόρη του, ή έρευνα για τήν ανακάλυψη τών μαρτύρων-κατόχων του μυστικού, μετατρέπεται σε λυσσαλέο κυνήγι για τήν έξόντωσή τους. Του-

τά νήματα κινούν οι ανθρώπινες δυνάμεις, δέ μένει παρά νά σωριαστεί στα ίδια της τά πόδια, παρόλη τή σχεδόν πετυχημένη τής έκβαση. Γιατί πρόκειται για παιχνίδι ανθρώπινο, Βασιλικό, ύποταγμένο στή Μοίρα. Παιχνίδι - άναμέτρηση ανάμεσα στον Arkadin και τόν Van Stratten, όπου ο δεύτερος, άν και έρωτευμένος, και μόνο για τήν άνάμιξη του, τήν τοποθέτησή του μεταξύ πατέρα και κόρης είναι καταδικασμένος. Και πρώτα-πρώτα από τόν έρωτα. Η Ραίνα τόν προσπερνά μέ περιφρόνηση. Ο Van Stratten, μοναδικός έπιζών μάρτυρας-γνώστης του μυστικού, τό άποκαλύπτει για νά γλυτώσει τή ζωή του κι έτσι γίνεται ένας κοινός, κοινότατος καταδότης. Η καριέρα του σαν τυχοδιώκτη και σαν έραστή παίρνει τέλος, ή άποχώρησή του όμως δέν έχει τίποτα από τήν τραγικότητα και τή μεγαλοπρέπεια εκείνης του Arkadin. Ο Van Stratten τρέμει για τή ζωή του, τήν ίδια ώρα που ο Arkadin τή δική του, τήν πυρπολεί.

Ο Mr. Arkadin είναι ένα έργο παράξενο, ύπογεια τραγικό, ντεκουπαρισμένο σε σύντομα, σχεδόν λαχανιασμένα πλάνα, δεκάδες σάμ κόντρε σάμ (ανάμεσα στα καλύτερα κι εκείνα τής Κατίνας Παξινού). Φίλμ κυνηγητού σ' άπροσδόκητες γεωγραφικές γωνίες, σ' άπειράριθμους χώρους, έντονα παραμορφωμένος χάρη στή σχεδόν άποκλειστική χρέση του 18,5 cm φακού και μέ σκοπό ν' άποπνέουν τό φόβο, τήν άπειλή και τό θάνατο. Ένας άκόμα λαδύρινθος, γνήσια καφκικός, που έχοντας πίσω του ένα άνάλογο παρελθόν δέν μπορούσε παρά νά οδήγησει στον ίδιο τόν Κάφκα. Έτσι τό 1962 ο Όρσον Γουέλς γυρίζει τή Δίκη.

Η Συζάν Φλόν μέ τόν Όρσον Γουέλς (πλάτη) στον Κύριο Αρκαντιν

Μαρία Γαβαλά



ΤΗΛΕΤΑΙΝΙΕΣ

Φαντομάς

(Ζάν Λουί Μπουνιουέλ,

Κλώντ Σαμπρόλ)

Ο Φαντομάς ευτύχησε πάντα ως ήρωας σήριαλ. Στις αρχές του αιώνα ο Φεγιάντ τον χρησιμοποίησε για να κινηματογραφήσει το Παρίσι της εποχής, συμπλέκοντας αδιάρηκτα τη σαγήνη του ντοκουμέντου με τη δύναμη της λαϊκής μυθολογίας, μέσα από μικρά επεισόδια που υπάρχουν στις μέρες μας μόνο στις αποθήκες των ταινιοθηκών, τις περισσότερες φορές χωρίς μεσοτίτλους. Στη δεκαετία του 60 ο Φρανζύ πρότεινε με τον Ζυντέξ μια αναδίωξη του μύθου, μέσα από εικόνες που φλέρταραν με τον κόσμο του Φεγιάντ, προσηλωμένες αισθητικά στη μαγική περίοδο του δωδού. Ο Φρανζύ επανήλθε στο θέμα το 1974 με τον *Άνθρωπο χωρίς πρόσωπο* δίνοντας την ευκαιρία στο Νίκο Αυγούρη να γράψει ένα από τα ωραιότερα κείμενά του — βλ. Σ.Κ. '75, αρ. 7, *Υπεράσπιση και στολισμός της αρετής, της σοφίας και της φώτισης*). Αν ξεπεράσουμε — πράγμα πάρα πολύ εύκολο — τους καμποτινισμούς του Λουί ντε Φυνές ως έπιθεωρητή Ζύβ σε τρεις γαλλικές παραγωγές της σειράς, το σήριαλ του γιου Μπουνιουέλ και του Κλώντ Σαμπρόλ είναι η τρίτη σημαντική προσπάθεια για να συνεχισθεί η κυριαρχία της μαγείας του λαϊκού ήρωα Φαντομά πάνω στο σύγχρονο (και φυσικά τηλεοπτικό) λαϊκό κοινό. Προσπάθεια πετυχημένη που καθήλωσε για τρεις ή τέσσερις συνεχείς Παρασκευές τη συντακτική επιτροπή και πολλούς απ' τους συνεργάτες του *Σύγχρονο* μπροστά στους δέκτες τους (Σημείωση: το άγρυπνο μάτι του περιοδικού συνέλαβε εκπρόσωπο της ΕΡΤ να πεσοκόδει το δεύτερο επεισόδιο της σειράς που είχε τίτλο *L' étreinte du diable* κατά δώδεκα λεπτά. Προσοχή! Υπάρχουν εις άρκατος κόσμος και η ΕΡΤ κινδυνεύει να πέσει στα έκδικητικά νύχια του).

Τέσσερις επί μέρους παρατηρήσεις για τα τρία από τα τέσσερα επεισόδια της σειράς (*L' étreinte du diable*, *Le mort qui tue* και *Le tramway fantôme*, τα δύο πρώτα του Ζάν Λουί Μπουνιουέλ και το τρίτο του Κλώντ Σαμπρόλ):

— Ο τηλεοπτικός Φαντομάς έχει πρόσωπο. Είναι εκείνο του Χέλμουτ Μπέργκερ, διακοντικού στάρ που αποδίδει μόνο μεταμφιεσμένος, όπως στην περίπτωση των *Καταραμένων*. Βέβαια ο Φαντομάς είναι άσος στις μεταμφιέσεις, μόνο που το σύστημα του έχει να κάνει μάλλον με τη λογική της μάσκας. Το πρόσωπο του στάρ δεν είναι αναγκαία απαραίτητο για την κινημα-

τογραφική ή τηλεοπτική υπόσταση του ήρωα. Η μεταμφίεση παίζει πάντα με το αναγνωρίσιμο ενώ τίποτα δεν δρίσκεται κάτω απ' τη μάσκα (οι δυτικοί ήθοιοι μεταμφιέζονται, η Κοιμήντια ντελ Άρτε είναι γεμάτη μεταμφιέσεις ενώ τα πρόσωπα των ήθοιοιων του Καμπούκι είναι ζωντανές μάσκες χωρίς να έχουν τίποτα να κρύψουν). Ο Χέλμουτ Μπέργκερ εμποδίζει το Φαντομά να είναι ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο, δηλαδή ένας ήρωας που καλλιεργείται από το λαϊκό φανταστικό σαν σκιά, σκοτεινή φιγούρα. Ο Φαντομάς είναι ο αντι-στάρ ή ο ύστατος στάρ: ίσως κάνει όλα αυτά τα εγκλήματα γιατί του απαγορεύεται να έχει πρόσωπο. Ο Φαντομάς — όπως και η σύγχρονη τρομοκρατία — λειτουργεί μόνο μασκαρεμένος. (Μια καλή ιδέα: από επεισόδιο σε επεισόδιο ο Φαντομάς θα μπορούσε να μασκαρεύεται σε γνωστούς ήθοιοιους, από τον Χέλμουτ Μπέργκερ μέχρι τον Ρόμπερτ Ντέ Νίρο. Αυτό θα ταίριαζε περισσότερο στη φύση του).

— Οι Μπουνιουέλ και Σαμπρόλ μεταφέρουν τη δράση από την εποχή του Φεγιάντ στη δεκαετία του 20. Αν αποφεύγουν το ρετρό αυτό γίνεται χάρη στην σχεδόν ντοκυμανταριστική παρουσία των εξωτερικών λήψεων. Η χειρονομία τους μεταφέρει στη μικρή θόνη το παρελθόν ως έρειπιο που για μια στιγμή θα ζούσε στους δικούς του ρυθμούς. Τα νεκρό δεν θαυραίνονται γιατί η ματιά που τους δίνει ζωή είναι παιδική ή μιμείται την παιδική άγνωστη όπτική του κόσμου. Ωστόσο αυτό ήταν πολύ πιο πετυχημένο στο Ζυντέξ του Φρανζύ. Κι ένας σύγχρονος Φαντομάς; Η τηλεόραση δεν χρηματοδοτεί ακόμη ταινίες για τους τρομοκράτες.

— Δυό πρόσωπα: ο έπιθεωρητής Ζύβ και η λαίδη Μπέλαθαμ. Ο πρώτος σκηνοθετεί τα πάντα κι άποτυχώνει κι η δεύτερη αλλά έκτελει τα σχέδια του Φαντομά και δγαίνει πάντα κερδισμένη. Οι μεταμφιέσεις του Ζύβ είναι στοιχειώδεις (ένα ψεύτικο μουστάκι, μία τραγιάσκα) ενώ η λαίδη Μπέλαθαμ χάνεται μέσα στους ρόλους της. Ο Ζύβ ενεργεί *άποκαλυπτικά* και μένει γυμνός, η λαίδη *καλύπτει* τα πάντα και μένει αθικτη. Ο άσεξουαλικός Ζύβ είναι η μεταμφίεση και το αντίκειμα του πόθου (ή λαίδη) είναι η μάσκα. (Ας μη μιλήσουμε για τον δημοσιογράφο Φαντόρ που μοιάζει με τον Τεντέν, οι Μπουνιουέλ και Σαμπρόλ δεν φαίνονται να τον χωτεύουν ιδιαίτερα).

— Το σύγχρονο ντεκουπάς, κληρονομημένο απ' τον κινηματογράφο τέχνης, σπέρνει το χάος στην αφήγηση. Ο Φαντομάς μοιάζει αντιηλεκτρικός αλλά τελικά κερδίζει το παιχνίδι: οι ισχυρές στιγμές του (όπως οι τρεις δολοφονίες του επεισοδίου *Le mort qui tue* που εκμεταλλεύονται τρεις πραγματικούς ή νοητούς διαδρόμους) λειτουργούν εντυπωσιακά και αποτυπώνονται στη μνήμη. Κάτι είναι κι αυτό, όταν έχεις να κάνεις μ' ένα medium που δεν κάνει τίποτα άλλο ολη τη μέρα από το να κρυβεί συστηματικά ότι είναι ένα εφχιστάσιο εντυπώσεων (σ' αυτό όμως βοηθάνε και οι τηλεκριτικοί, λατρείς του περιεχομένου στην υπηρεσία της Αλλαγής). 87

Η Δασκάλα

(Δημήτρης Παναγιωτάτος)

Με τή Δασκάλα, απο το όμώνυμο διήγημα του Γιώργου Ίωάννου, ο συνεργατής του Σύγχρονον και μελετητής του φανταστικού κινηματογράφου Δημήτρης Παναγιωτάτος πετυχαίνει μία άσκηση ύψους κι ίσως κάτι παραπάνω. Η μισάωρη ταινία του, ενώ περιέχει όλα τα συστατικά της τυπικής ταινίας μικρού μήκους (δύο άνθρωποι σ' ένα δωμάτιο ή σ' ένα χώρο, έλαχιστη η σχεδόν ανύπαρκτη δράση, διάλογοι με «νόημα») αποδεικνύει μέσα απ' την υλοποιημένη λιτοτητά της ότι αυτές οι «δουλειές» αποδίδουν πολύ καλύτερα στη τηλεόραση από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ίσως γιατί εδώ υπάρχει το φάντασμα του κοινού: δεν θα πρέπει να δούμε τη Δασκάλα σαν απόπειρα για να εισβάλει η κινηματογραφική «ποιότητα» στη τηλεόραση όπως τό είδαν, θετικά ή άρνητικά, οι τηλεκριτικοί αλλά σαν προσπάθεια για να αφηγηθεί μία ιστορία από κάποιον που κατέχει τις κινηματογραφικές μνήμες. Αι' το έχει μεγάλη διαφορά απ' το ποιοτικό παραμύθι: η Δασκάλα είναι ένα είδος σημειώσεων για τό πώς θα μπορούσε να γυριστει μία καλή τηλεοπτική «μαζική» σειρά κι όχι ή προνομιούχα καλλιτεχνική εκπομπή της τηλεόρασης. Η καρδια μου είναι με τό μέρος της πρώτης γιατί ή δεύτερη θα κινηθεί κάπου μεταξύ του ωραίου βάθου και του Τρίτου Προγράμματος. Έλληνες σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους μήν ξεδεύετε τα πολύτιμα λεφτά σας και πολιορκείστε τά τηλεοπτικά κανάλια!

Χρήστος Βακαλοπούλος

Σπηναλόγκα

(Δημήτρης Μαυρίκιος)

Με τό Σπηναλόγκα, ντοκυμανταίρ στό πλαίσια της έκπομπής «Έδώ γεννήθηκε ή Εύρώπη», ο Δημήτρης Μαυρίκιος κατόρθωσε να φτιάξει ένα ποιητικό φίλμ για την τηλεόραση. Πρόκειται για τά τηλεοπτικό γεγονός ιδιότυπο. (1)

Πρώτ' απ' όλα γιατί ή ταινία βρίσκεται σέ πλήρη ρήξη με τό παραδοσιακό τηλεοπτικό ντοκυμανταίρ. Από τό Σπηναλόγκα λείπουν οι τηλεοπτικές συνεντεύξεις, ή άπεικόνιση των ανθρώπων από τούς όποιους παίρνεται ή συνέντευξη. Ακόμη περισσότερο, απ' τις εικόνες του λείπουν έντελώς τά πρόσωπα του χώρου που αποτελεί τό αντίκειμενο του ντοκυμανταίρ. Δεν βλέπουμε παρά τά λειψανά τους μέσα στους μσανοιγμένους τάφους. Τοúτο δεν αποτελεί μόνο λύση ανάγκης (οι άνθρωποι της Σπηναλόγκα που επέζησαν είναι λεπροί), αλλά συντελεί στό πλάσιμο μιάς άτμόσφαιρας που αποπνέει τό θά-

νατο. Αυτή ή πνοή θανάτου τυλίγει όλη τή ταινία. Θεμελιωδώς λοιπόν, τό ντοκυμανταίρ είναι ή πένη μη περιδιάβαση ενός νεκρού χώρου, ενός έγκαταλειμμένου τοπίου, στοιχειωμένων από τή μνήμη: Η σκηνοθεσία εκφράζει αυτή τή σχέση με τή σύγκρουση του «κενού πεδίου» (από πρόσωπα) με τις νεκροζώντανες όφ φωνές των γερων λεπρων που έχουν άπομεινει αλλά και με τήν ηρεμη, παγωμένη και μελαγχολική φωνή του σκηνοθέτη, ο όποιος βυθίζεται στο παρελθόν, διαδάζοντας ένα ήμερολόγιο. Ακούμε τό ξεφύλλισμα, τον αριθμό της σελίδας, την ημερομηνία: ή άποστασιοποίηση πλάι στην ποίηση.

Ακόμα αντισυμβατικότερη είναι ή άρχη της ταινίας. παχινιδι με τά στοιχεία της φύσης, τό νερό, τον ήλιο, τις αντανακλάσεις του φωτός (μοτίβα γνωστά κι από τό *Στό δρόμο του Λαμόρε*). Έδώ τό μοντάζ είναι περισσότερο ελεύθερο, οι εικόνες σχεδον άφηρημένες, συνθεμένες από σχεδόν μονοχρωματικές επιφάνειες. Οι μουσικές συγκρούονται μεταξύ τους.

Αν και κάπου πριν τό τέλος διαφαιίνεται μία δυσκολία προσαρμογής στό καθορισμένα χρονικά όρια της έκπομπής (αίσθητό κάποιο τραινάρισμα), τό *Σπηναλόγκα* αποτελεί ένα ιδιάζον παράδειγμα, για τό πώς στόν τομέα του ελληνικού τηλεοπτικού ντοκυμανταίρ, μπορεί να επιβληθεί τό προσωπικό και ποιητικό έργο.

Θόδωρος Σούμας

Κάποιος με κοιτάζει

(Τζών Κάρπεντερ)

Στην τηλεοπτική ταινία *Someone's Watching Me* με την Λωρήν Χάτον (μεταδόθηκε από τήν YENED στις 7.7.81) ο Κάρπεντερ αποδίδει με κινηματογραφική δεξιοτεχνία τις περιπτώσεις ενός βλέμματος χωρίς ύποκειμενο. Μέχρι τήν προτελευταία σελάνς, μέχρι τή στιγμή που ή νευρωτική τηλεσκηνοθέτης ξεφορτώνεται τή φαντασματική φιοούρα του ήδονοβλεψία, πετώντας τήν απ' τό παράθυρο, δεν έχουμε καταφέρει να δούμε ούτε μία φορά τον «άνθρωπο που κοιτάζει». Δεν χρειάζεται, άλλωστε μιά και στόν Κάρπεντερ ή άπειλή όρίζεται ως προϊόν της νευρώσης της κοινωνικής ομάδας (περισσότερο θα ταίριαζε της εκπολιτισμένης ομάδας) και ή έξωτερική της εμφάνιση υιοθετεί τή θολή μορφή που θα σχηματίζαν οι εικονοπλασίες ενός συλλογικού άσυνείδητου (ο όνειρικός τρελός στη *Νύχτα με τις μάσκες*, οι σχεδόν άθεατοι πειρατές στην *Ομίχλη*). Ένα δεύτερο θέμα που ξεχωρίζει είναι ή νύρωση στο πλαίσιο του σύγχρονου δυτικού δομημένου περιβάλλοντος, οικισμών ή άπομονωμένων περιούρων (ή συνοικία του Λος Άντζελες στο *Ο σταθμός 13 δέχεται επίθεση*), του τηλεοπτικού Κάποιος με κοιτάζει μεταφέρει τις εκδηλώσεις της νύρωσης στό κέντρο της

(1) Σ.γούρα έχουν προηγηθεί αντίστοιχες ιδιορρυθμίες, ποιητικές δουλειές στην τηλεόραση. Π.χ. τά «Παρασκηνια» του Κωστα Σφήκα ή τά ντοκυμανταίρ του Μαυρίκιου Έγγαπα και Άγιος Βαρδάρης, στα πλαίσια της έκπομπής ή *EPT στη Β. Ελλάδα* ή και άλλες άποπειρες που πηγούν περισσότερο ή λιγότερο άπαρατήρητες. Ο Σ.Κ. στό μέλλον θα προσπαθήσει να τις παρακολουθεί.

σύγχρονης πόλης. Αυτόματα, οι περιγραφές πυκνώνουν: δύο πύργοι φιλιμαρισμένοι με δύο διαφορετικούς τρόπους (πολυ γενικό πλάνο και πολύ κοντινό εδω δέν είναι το σχεδόν ανύπαρκτο δραματουργικά πρόσωπο που υποδύεται η Χάτον αλλά το αθέατο ύποκειμενο του βλέμματος του ήδονοβλεψία (καθώς και η έξιςον «αθέατη» φωνή του στο τηλεφωνό). Το ύποκειμενο αυτό δέν θά τό δούμε ποτέ, θά παρακολουθησουμε όμως από κοντά τήν οίκονομια τής κυκλοφορίας του βλέμματός του, πού όλοκληρώνεται με μιά έναλλαγή: ή τηλεσκοπηθείς βλέπει μέσα απ' τό τηλεσκόπιο του ήδονοβλεψία τό φόνο τής γραμματέας τής, φόνο πού διαδραματίζεται στο διαμέρισμά τής, άπέναντι. Τό άντικείμενο τής θέασης μπορεί να άρχισι τό ίδιο να βλέπει μόνο απ' τή στιγμή πού τό μέσο κυκλοφορίας του βλέμματος, του όποιουδήποτε βλέμματος, διατηρεί σταθερή τή θέση του (ό ήδονοβλεψίας χαρίζι στη τηλεσκοπηθείδα ενα δεύτερο τηλεσκοπιο-παιχνίδι αλλά τό τελευταίο αποδεικνύεται άχρηστο, ά-συμβολικό όμοίωμα τής ήδονοβλεπτικής λειτουργίας). Τέλος, ή σύγχρονη πόλη στή μεθοδο-Κάρπεντερ ύπάρχει ως οργανώτης τής ανταλλαγής τυφλών βλέμμάτων και κυριως, παραμένει ή ίδια αθέατη. Στίς ταινίες του αυτός πού προσπαθει να δει πραγματικά είναι οπωσδήποτε παραβάτης (του νόμου ή τής ψυχικής ίσορροπίας). Τό έλεύθερο, άνοργανωτο βλέμμα του τρελού δολοφόνου στή *Νύχτα με τίς μάσκες* (μέσα από ύποκειμενικά πλάνα σεκάνς) μοιάζει να διαταράξει τή ζωή τής μικρής πόλης τή νύχτα του Halloween, πολύ περισσότερο απ' τίς έγκληματικές πράξεις του. Ο δολοφόνος βλέπει τή πόλη κι αυτή δέν μπορεί να ξεφύγει γιατί είναι άνίκανη να δει τόν εαυτό τής. Οι ταινίες μένουν άνοιχτές, ή άπειλή πού σκηνοθετούν επανέρχεται κανονικά και άδιάκοπα: οι μόνες εικόνες πού άνανεώνονται συνέχεια άνήκουν σε κάποιο έφιαλτικό βασίλειο, μιά και ό έφιαλτής δέν τελειώνει ποτέ φυσιολογικά, ή ύπαρξή του βασίζεται σε κάποιο άέναιο επαναληπτικό μοτίβο.

Γιά τόν Κάρπεντερ ό κινηματογράφος λειτουργεί όριακά σάν έφιαλτής, σάν ενα *τεραστιό βλέμμα* πού παραβαίνει συστηματικά τή ζωή και τίς νόμες τής. Ο Κάρπεντερ είναι κινηματογραφιστής, τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο. Οι άναφορές του άφορούν τον κινηματογράφο στο σύνολό του: όσο κι αν μοιράζεται άναμεσα στόν Χίτσκοκ και στόν Χίτσκοκ, οι δύο αυτές επιλογές ύπάρχουν στίς ταινίες του ως κορυφαίες στιγμές μιας και μοναδικής χειρονομίας, συλλογικής και χωρίς Όνομα. Τό *Καποίος με κοιτάζει* θά μπορούσε να είναι μια τυφή μεταγραφή του *Keat Window* κομμένη και ραμμένη

στά μέτρα τής μικρής όθόνης. Ο Κάρπεντερ άπέφυγε τό σκοπελο έγγράφοντας αυτό πού χωρίζει τίς δύο ταινίες, τό τεχνολογικό νόημα πού σημερα *μαζεύει* και δέν σκορπίζει τά βλέμματα. Έτσι τό σασπενς, πού ύπάρχει στόν Χίτσκοκ σάν άποτελεσμα καταστάσεων πόθου, μετασηματίζεται στόν Κάρπεντερ σε έργαλειό άποδωσής τής πραγματικότητας ενός διεστραμμένου βλέμματος, απ' όπου ό πόθος άπουσιάζει και θυσιάζεται στο θυμό ενός τεχνολογικού τελετουργικου. Οι σύγχρονες εικόνες, όπως και οι σύγχρονες πόλεις, θεμελιώνονται πάνω στην αίμορραγια των έπιθυμιών, τήν άφαιμαξη του πόθου (εγκαθιδρύοντας τή λατρεία του Πιό Μικρού Δυνατού Νοήματος, όπως θά έλεγε ό Μπωντριγιέρ). Οι άφαιρετικές περιγραφές του Κάρπεντερ άποτελούν ίσως τά πιο όλοκληρωμένα ντοκουμέντα πού διαθέτουμε για τή τή πραγματικότητα, ή οποία δέν έχει άλλη διεξοδο από τό να καταφεύγει στίς φαντασιώσεις τής. Η μεθοδο-Κάρπεντερ «νοσταλγει» τόν χιτοκοκικό κόσμο αλλά μάλλον γέρνει άποφασιστικά πρós τή ντοκυμανταιριστική πλευρά του χωκοιανού περιγύρου. Οι ταινίες παραμένουν λοιπόν διπλά άνοιχτές: παραδιόνουν τά μυστικά τής ζωής μετασηματίζοντας τίς κορυφαίες στιγμές του μεγάλου κινηματογραφικού εφιαλτή. (Ο Μπάρτ σημείωνε κάπου: «ό κινηματογράφος είναι όμαλος σάν τή ζωή», αλλά θά ήταν πιο σωστό να συμπληρώσει κανείς «...σαν τή ζωή όπως θά μπορούσε κανείς να τήν όνειρευτεί, χωρίς να του δίνουν τό δικαίωμα να Ξυπνήσει»).

Θα έπρεπε να αναφερθεί έδώ και κάτι άλλο, ή διαφορά του Κάρπεντερ από τούς σύγχρονους κραυγαλεα κινηματογραφόφιλους σκηνοθέτες, ή διαφορά του από ένα Μπράιαν Ντέ Πάλμα για παραδειγμα. Όταν ο Ντέ Πάλμα άναφέρεται στο *Verigo*, στή σκηνή του μουσειου στο *Προετοιμασία για έγκλημα*, δέν άναφέρεται ούτε στον κινηματογράφο, ούτε στην «ούσία» τής ταινίας του Χίτσκοκ. Άναφέρεται στή θεωρία του κινηματογράφου και σ' ένα συγκεκριμένο παρακλάδι τής, τή θεωρία των Δημιουργών. Ο θεατής του Ντέ Πάλμα πρέπει να δέχεται τό Χίτσκοκ ως Ύπερτατη Άξια (του σασπενς όμως κι όχι τής κατάστασης πόθου και τής ενοχηστρωσής των βλέμμάτων πού αυτή συνεπάγεται) κι αν δέν έχει δει ποτε Χίτσκοκ τόσο τό χειρότερο γι' αυτόν (ένα μικρό παιδί θά έβρισκε άνόητη τή ταινία του Ντέ Παλμα, άκριβώς γιατί ή ταινία δέν παιζει με κανένα νόημα και ή σχέση τής με τή χιτοκοκική γραφή είναι άνάλογη με τή σχέση τής διαφήμισης με τό Βερτωφ). Τιποτα απ' όλα αυτά στόν Κάρπεντερ, όπως είδαμε παραπάνω. Στο *Καποίος με κοιτάζει* ή χιτοκοκική παρουσία στοιχειώνει χωρίς να *στομαώνει* τίς εικόνες (όπως θά γινόταν μ' ένα ξυραφί, σκουριασμένο από τό ξεραμένο αιμα στο φίλμ του Ντέ Παλμα). Η κινηματογραφοφιλία γίνεται μιά ύπόθεση εξερεύνησης ενός παρόντος πού τό παρελθόν μπλοκαρει έφιαλτικά αλλά όχι ανεπανόρθωτα.

'Απουσία πόλης, σχήμα θανάτου

(*Η νύχτα με τις μάσκες*)

'Η Halloween,' «ή νύχτα που *εκείνος* ήρθε σπίτι», χαρίζει την εικόνα της στά άθεατα προάστεια του κόσμου.

'Αν ο θάνατος πλαινεί τόσο εύκολα στη μικρή πόλη του Χάντονφηνλτ είναι γιατί βρίσκεται κιόλας εκεί. 'Η πόλη έχει κάποιες προνομιακές εικόνες στον κινηματογράφο: εκείνες των ετερόκλητων χώρων που την απαρτίζουν και των κομπάρσων που τους κατοικούν, σάν πλαισιο μά και σάν περίσσευμα στη δράση των πρωταγωνιστών. Σ'ε μιά ιστορία που στρέφεται γύρω από το μπέιμπυ-σίτινγκ τή μέρα μιάς γιορτής, τίποτα δέ θά 'ταν πιό εύπρόσδεκτα περιττό και φυσικό στήν ατμόσφαιρα από μερικές σκηνές κίνησης στους δρόμους, κάποιες συναλλαγές στά μαγαζιά, μιά φευγάλεα έστω παρουσία των γονέων. 'Αν οι γονείς και οι άλλοι κάτοικοι αναφέρονται αλλά δέν δείχνονται, άν τó κέντρο και τά περιχώρα, ή δουλειά και ή γιορτή, ή μέρα και ή νύχτα σημειώνονται αλλά δέ διαφέρουν, είναι γιατί τó Χάντονφηνλτ δέν είναι ακριδώς μιά πόλη αλλά ένα «προάστιο», μιά αστική περιοχή, ένα περιβάλλον δηλαδή πού έλαχιστοποιεί τήν πολυμορφία των τόπων και των ωραρίων, τήν περιττή κυκλοφορία και τίς τυχαιες συναντήσεις, τή μη λειτουργική συνύπαρξη. Είναι χαρακτηριστικό ότι δέν απεικονίζονται παρά οι διαδρομές των βασικών προσώπων ανάμεσα στο σπίτι και στο σχολείο ή σ' ένα άλλο σπίτι, οι συναντήσεις τους γιά νά κάνουν έρωτα ή νά φυλάξουν τά παιδιά, ενώ μένει στά λόγια, άπρωθείται και χάνεται χωρίς καμιά εικόνα τó άοριστο φλέρτ τής Λώρη.

'Η υπερεαλιστική έντύπωση τού προάστειου πού αφήνει ή ταινία παράγεται ακριδώς μέσ από τήν έλλειψη τής εικόνας τής πόλης, τήν κατάργηση τής έτερογένειας

των σκηνών και τής περίσσειας των κινήσεων και των σημείων, τή συστηματική άπουσία κομπάρσων από τó χώρο. Στά έξωτερικά πλάνα, γύρω και πέρα από τά βασικά πρόσωπα, ή κάμερα έγγράφει ένα τοπίο έρημο από άνθρωπους, εικόνες, ήχους, φώτα, όσμές, πού έχουν εξαφανιστεί μέσα στά τυποποιημένα στεγανά κελύφη τού αυτοκινήτου και τής κατοικίας. Γιά κάθε τέτοιο έσωτερικό μικρόκοσμο ή επικοινωνία μέ τόν έξωτερικό χώρο γίνεται προβληματική ή επικίνδυνη: Οι δυό κοπέλες αναγκάζονται ν' άνοιξουν τά τζάμια τού αυτοκινήτου πού ως τότε άνακλούσαν τόν έξω κόσμο — καταλαδαινει ο πατέρας άστυνόμος ότι κάπνιζαν μαριχουάνα; 'Η Λώρη κοιτάζει άπ' τά παράθυρα τής τάξης και τού δωματίου — είναι ή δέν είναι εκεί έξω κάποιος μέ μάσκα; 'Η Λώρη στό τηλέφωνο — φάρσα ή άπειλή, λείπουν ή δέν τó σηκώνουν στήν άλλη άκρη; Κι αντίστροφα: τί γυρεύει τέτοια ώρα μιά ξένη στήν πόρτα; ó γείτονας, ή μάλλον ή σκιά του πού γλιστράει πίσω άπ' τó παράθυρο, σβήνει τó φώς και κάνει άδιαπέραστο τó σπίτι όπου ζητά καταφύγιο ή Λώρη. 'Ο άπόλυτος τρόμος πού κατακλύζει από κεί και πέρα τήν ταινία ξεκινά από τόν ίλιγγο τής διαπίστωσης ότι, γύρω από τήν πανικόβλητη Λώρη, ή πόλη έχει πάψει νά υπάρχει². 'Όπως δείχνει ή κάμερα, τó πρόβλημα μ' ένα κέλφος είναι ότι περικλείει κάτι πού κανένας δέν ξέρει άν ακόμα βρίσκεται εκεί.

Σ' αυτή τή λανθάνουσα ζωή, σ' αυτή τήν άναβολή θανάτου πού ζει και συσσωρεύει ή πόλη, μόνο ó *βίαιος θάνατος* από κάτι πού, όπως λέει ó γιατρός, δέν έχει ούτε στοιχειώδη αντίληψη τής ζωής και τού θανάτου, μπορεί νά δώσει τέλος. Και μόνο οι

'Η νύχτα με τις μάσκες

(Halloween). Η.Π.Α. 1978.
Σκην.: John Carpenter. Σεν.: John Carpenter, Debra Hill. Φωτ.: Dean Cundey (Παναβί-ζιον, Μετροκόλορ). Μουσ.: John Carpenter. Ντεκ.: Graig Stearns. Μοντάζ: Tommy Wallace, Charles Burnstein. Έρμ.: Jamie Lee Curtis (Λώρη), Donald Pleasance (Δρ. Σάμ Λού-μις), Nancy Loomis (Άνν), Kyle Richards (Λίντσεϊ), Brian Andrews (Τόμμυ), John Michael Graham (Μπόμπ), Nancy Stephens (Μάριον), P. J. Soles (Λύντα), Charles Cyphers (Μπράκετ), Arthur Malet (ó φύλακας τού νεκροταφείου). Παραγωγή: Debra Hill (Falcon International Productions). Διάρκεια: 91'. Διανομή: Μιχαηλίδης.

1. 'Αγγλοσαξωνική γιορτή τής 31ης 'Οκτωβρίου — νύχτα τής παραμονής των Άγιων Πάντων — πού έχει παγανιστική προέλευση και συνδέεται μέ τήν παρουσία υπερφυσικών δυνάμεων.
2. Έντύπωση άπουσίας, άποτελεσματικότερη από τή φυσική έρημιά τής έξοχής και τού ξενοδοχείου τó χειμώνα, πού τονίζει αλλά δέν άντέχει τελικά ή *Λάμψη* — γι' αυτό και τή γεμίζει μέ τούς κομπάρσους των παραισθήσεων τού Νικόλασον. Έντύπωση κενού, πού



ίσως μόνο η άβυσσος γύρω από το σκάφος του Άλιν μπορεί να συναγωνιστεί — «στο βαθύ διαστήμα κανείς δε θα σάς ακούσει να φωνάζετε».

3. Παγίδα λοιπόν για μια ψυχαναλυτική προσέγγιση και πρόκληση στα θέματα που την προσεταίριζονται. Αλλωστε κι ο μονίμος έγκλειστος του «ψυχοθενούς» που ελιδωκεί ο γιατρός δε δείχνει μια συντηρητική θέση αλλά το δαύμο μη δεν της ψυχιατρικής (κι αντιψυχιατρικής) τη στιγμή που το αντικείμενο της γίνεται αλληλοδιαφορικό.

μάσκες και τὰ σημάδια αυτού του θανάτου, που μεταμορφώνουν την πόλη, μπορούνε πια ν' απεικονιστούν.

Όπως στον καρκίνο, τὸ ιστορικό του πράγματος δέν ἐξηγεί τίποτα, βοηθά στην πρόγνωση μὰ όχι και στη θεραπεία. Ἡ πρώτη φορά, όταν παιδί ἀκόμα ὁ «ψυχολαθής δολοφόνος» σφάζει τὴν ἀδερφή του, εἶναι ἀπλῶς τὸ προανάκρουσμα ἐνὸς θανάτου που δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα θά ξαναχτυπήσει τὸ ἴδιο ἀλόγα στο ἴδιο σῶμα — τῶν κατοίκων του Χάντονφιλντ. Τὸ παγωμένο βλέμμα του παιδιοῦ δέν κρύβει κανένα βαθύτερο αἴτιο ἢ μυστικό, δέν παραπέμπει στο σκοτεινὸ λαβυρινθο του ἀσυνείδητου που θά μπορούσαν νὰ ἐρευνήσουν οἱ εἰδικοί, ἀλλὰ στο τυφλὸ κι ἀπειλητικὸ ξετύλιγμα ἐνὸς πληρωμένου που μόνο τα συμπτώματά του μπορούν νὰ παρακολουθήσουν².

Αὐτὸς που φέρνει τὸ θάνατο δέν ἔχει ὄνομα: παρανοϊκὸς δολοφόνος, ψυχοπαθής, ἐγκληματίας, τέρας — ἡ εἰκόνα που του δίνει ἡ ταινία ἀποκρούει ὅλους αὐτοὺς τοὺς προσδιορισμοὺς, και μόνο στη φαντασία τῶν παιδιῶν μπορεί ν' ἀποκατασταθεῖ σάν «Μπούγκιμαν» (Μπλαμπούλας). Ὁ γιατρός τὸν ἀποκαλεῖ «αὐτὸ» ἢ «τὸ Κακὸ», ὄχι ἀπὸ κάποια πρόληψη, ἀλλὰ γιατί ἡ πραγματικότητα του — ὡπως και του καρκίνου — εἶναι ἀκατονόμαστη. Δέν πρόκειται πια για χαρακτήρα και ὑποκείμενο του τρόμου, σύμβολο ἢ αἰτία του θανάτου, ἀλλὰ για τὸ ἀνεξήγητο κι ἀπόλυτο σῆμα του θανάτου και τὸν τρομὸν (που ἐξοντώνει με τὴν ἴδια ψυχρὴ και καταλυτικὴ δια ὄχι μόνο γυμνές κοιλίες — ὅποτε θά μπορούσε νὰ δοθεῖ ἐνα σεξουαλικὸ νόημα στη δράση του — ἀλλὰ ἀκόμα ἀντρες και σκυλιά).

Ἐ' αὐτὸ ἀλλωστε δέν ἔχει και προσῶπο. 91

Σε πολλά πλάνα της μέρας το κεφάλι κρύβεται ή κόβεται από το κάδρο, μετα εμφανίζεται μια άσπρη μάσκα με άμβλυμένα χαρακτηριστικά, κι ακόμα ένα λευκό σεντόνι με γυαλιά· ενώ το πρόσωπο που τελικά ξεσκεπάζεται είναι κι αυτό «άπάνθρωπο» σαν μάσκα, έχει αποκρυσταλλώσει το ανέκφραστο βλέμμα που περιγράφει ο γιατρός, και που βρίσκεται ήδη στο πρόσωπο του μικρού δολοφόνου, στη μάσκα που φορούσε, και στις κουφίες και νεκρικές κολοκυθένιες μάσκες της Halloween.

Ο θάνατος έρχεται κι αυτός μέσα σ' ένα κέλυφος, που του περιορίζει την όρατοτητα (βλ. τὰ ύποκειμενικά πλάνα του μικρού δολοφόνου), κάνει την ανασα του να ήχει βαριά σαν μέσ' από σκάφανδρο, την κίνησή του άργη, συμπαγή και μονοκόμματη σαν σε κενό άερος, και τον προστατεύει τελικά από την ηλεκτροπληξία και τους πυροβολισμούς. Είναι λοιπόν φαινόμενο της ίδιας τάξης με το περιβαλλον του και ίσως άνωτερης: γιατί δέν προκειται μόνο για τὸ κέλυφος ενός σώματος ή μιάς σκιάς, αλλά για τὸ κέλυφος μιάς μάσκας, που δανειζει παντοῦ τήν εικόνα της για να κατοικήσει έτσι, βία και καταλυτικά, όλα τα εὐθραυστα κελύφη της πόλης.

Σάν μεταστάσεις καρκίνου, που όρίζονται όμως απο μία αυστηρή συμβολική λογική, είναι οι άπρόοπτες εμφανίσεις κι εξαφανίσεις τού μασκοφύρου μέσα στην πόλη, που διαπιστώνουν ή Λώρη και τα παιδιά· αλλά και τὸ άλμα τού μέσα στο χρόνο για νά προσγειωθεί, σαν δαιμονας φανερωμένος εκ τού μηδενος, στη σκεπή τού αυτοκινήτου· κι ακόμα, ή μειατόπιση του (που τα συμπλέματά της μόνο αλλοιούθη ο γιατρός) από τις παρυφές της πόλης στο νεκροταφείο και στο παλιό εγκαταλειμμένο του σπίτι — τὸ μόνο που, αν και ίδιο μ' όλα τ' άλλα, διατηρεί μία ιστορία και μ.ά. εικόνα μυστηρίου και φρίκης, και δείχνεται γι' αυτό σαν «στοιχειωμένο σπίτι». 'Απ' αυτό άκριβώς έξομα για νά κάνει κα' εικόνα και όμοίωση όλα τ' άλλ... Σημάδια έναγγέλλουν παντού τήν παρουσία τού θανάτου: ένα άπότομο φρενάρισμα κοβει τὸ αίμα τών κοριτσιών, μιά πέτρα σπάει τὸ παραθυρο, χνώτα θολώνουν τὸ γυαλι του αυτοκινήτου, έπιμονα τηλεφωνηματα γεννούν μοιραίες αποφάσεις και αναπάντητα έρωτηματικά, περιεργοι θόρυβοι προειδοποιούν μάταια τὰ θύματα, που στραγγαλίζονται και σφαζονται με τίς ίδιες παντα μεθοδικές κινήσεις, με τὰ ρυθμικά άπανωτά χτυπήματα ενός μαχαιριού όμοιου με τού

πρώτου φόνου. Στήνοντας ένα σκηνικό τρόμου — όπου ή Λώρη βλέπει τήν ταφόπετρα και τὸ πτώμα πάνω στο κρεβάτι, και τούς νεκρους της φίλους να πετάγονται μες άπ' τα σκοταδια — ο θάνατος σημειώνει τὸ πέραςμα του τή μέρα της ίδιας γιορτής και τήν παρουσία τού παρελθόντος στο χώρο.

Υπάρχει στην όργάνωση, τήν επανάληψη και τήν άναγκαιότητα αυτών τών σημείων, στη στρατηγική της εμφάνισης και εξαφανίσεώς τους, κάτι που άγγίζει τα όρια τού τελετουργικού (τέτοιου που άρμोजει στη μαύρη γιορτή της Halloween)⁴. Πισιομενοι στο μοιραίο του κύκλο, οι πραγματικοί χώροι, χρόνοι και άνθρωποι που συσσωρεύει γραμμικά ή πόλη, μεταμορφώνονται σε θέσεις, στιγμές και μορφές της έφιαλτικής ακολουθίας τού θανάτου: Η νύχτα της παραμονής, που κυλάει χωρίς γιορτή σαν καθε άλλη, ξαναγίνεται άπότομα ώρα της μακαβρίας τελετής. Τά έσωτερικά των σπιτιών γίνονται τόποι κυνηγιου, ή κρεβατοκάμαρα τάφος, και ή ντουλάπα τὸ ύστατο καταφύγιο κι ο πιό μικρός έσωτερικός χώρος του κλειστοφυβικού συστήματος της πόλης· ενώ άπ' τήν άλλη, ο δρομος ξανανοίγει στιγμιαία σαν διέξοδος για τα δύο παιδιά που πεταγονται άπ' τὸ σπίτι και ζητανε βοήθεια. Τά έρωτικά κομμά και τὰ προκλητικά χαμόγελα γίνονται σκηνοθετημένες νεκρικές κούκλες και μάσκες, ή άφανής και συγκρατημένη Λωρη ήρωική ίρωταγωνίστρια στα όρια του τρόμου και της υπερέντασης, ο ψυχιατρος, όργανο της ασφάλειας που πυροβολει τελικά τόν «άσθενή» του. Κι αν δέν σκοτώνεται, ο «Μπούγκιμαν» δέν είναι ζόμπι ούτε οι νεκραστάσεις του άλλό εφέ: ή Λώρη κλαίει άπαρηγόρητα γιατί είναι σημάδι πώς ο θάνατος είναι παντου και πουθενά μες στα περίχωρα, και ή τελετή του έχει μόλις αρχίσει.

Ο άλλόκορος θάνατος έχει λοι όν μια λογική που δέν άφορά δέβαια τήν ήθική τιμωρία τών «άμαρτωλών» φίλων της σεμνής κι αγέρωχης Λώρη. Σκοτώνονται όσοι, άνυποψίαστοι, παραβλέπουν ή σαρκάζουν τα σημεια τού θανάτου — του άργού μαζί και τού άμεσου. Σώζονται ίσως όσοι, σαν τα παιδιά, μπροζουν άκομα να τόν φανταστούν, κι όσοι, σαν τήν άνήσυχη Λωρη, τόν ύποψιάζονται από τήν άρχή (μ' όλο που δέν μπροζουν να τόν όνομάσουν), κι άναγνωρίζουν στο τέλος το σχήμα του στο έγκαταλειμμένο κέλυφος της πόλης.

4. Σημείο προνομιακό αυτής της τελετουργικής επανάληψης, ή μουσική (γραμμένη από τον ίδιο τον Carpenter:) δέν διακομίζεται παρά στοιχειώνει τις εικόνες της ταινίας, δε συνοδεύει αλλά μεταφέρει τόν κίνδυνο και τόν τρομο, γίνεται ή ίδια αυτός ο θάνατος που επανέρχεται κάθε φορά κι' έκτοπιζει τήν αρρυθμη νεκρική σωπή των περιχωρων. Η «προικιμένη» Λώρη σίγουρα πρέπει ν' ακούει μιά τέτοια μουσική...

5. Βρισκόμαστε εδώ πολύ κοντα και ταυτόχρονα ένα σταδιο πιό πέρα, σ' ή γενεαλογία τού τρόμου και τού θανάτου, από τήν ταινία τού Hawks «The thing» που βλέπουν τα παιδιά στην τηλεοραση: σ' αυτήν τὸ έξωγηνο «Πραγμα» προγγειώνεται με τὸ «ιασθηκό του κέλυφος, στο Βόρειο Πόλο όπου παγιδεύει κι έξολοθρευει οὐς ανθρώπους που έρχονται εκεί έξω. 'Αν σημερα ο θάνατος («ντόπιος» μα 'ξισου αποκομοιος) έρχεται ο ίδιος σ' τα περιχωρα κι' εγκαθίσταται στους έσωτερικούς χωρους, είναι ίσως γιατί ο Βόρειος Πόλος αρχίζει πιά κάπου εδώ.

Σημειώσεις για δυό ταινίες του Όττο Πρέμιγκερ

Ο *Ανθρώπινος παράγων* (1980) πέρασε από τις κινηματογραφικές αίθουσες, όπου προβλήθηκε τη φετινή σεζόν, τελείως απαρατήρητος. Σίγουρα δεν πρόκειται για σπουδαία ταινία αλλά μιάς και δέ θυγαίνει στην επιφάνεια της ελληνικής κινηματογραφικής έλικαιρότητας μόνο το σπουδαίο (συχνά ούτε καν ξεχωρίζει) ό βασικός λόγος αυτού του καταποντισμού είναι μάλλον τό γεγονός πώς ό Όττο Πρεμιγκερ δέν είναι πλέον στή μόδα. Στην άπάνεια (ή μοίρα των ταινιών πού προβάλλονται στην τηλεόραση) έμεινε κι ένα παλιό σημαντικό φίλμ του, ή *Δίνη* (1949) (YENEΔ, έκπομπή «*Από τόν παγκόσμιο κινηματογράφο*»). Δυστυχώς είναι άδύνατο νά έλεκταθούμε για τήν ώρα στή *Λώρα* (1944), πού προβλήθηκε στην Έλληνοαμερικανική Ένωση.

Ο *Ανθρώπινος παράγων* αφήγεται μέ τήν ευχέρεια και σταθερότητα τής σκηνοθετικής γραμμής του βετεράνου κινηματογραφιστή, τήν πικρή και σκοτεινή ιστορία των ανθρώπων των άγγλικών μυστικών υπηρεσιών, σκιαγραφώντας τό μισάνθρωπο και έγκληματικό χαρακτήρα των κατασκοπευτικών δικτύων. Στή *Δίνη* μιά όμορφη κλεπτομανής (Τζην Τίρνεϊ) μπλέκεται στά δίχτυα ενός σατανικού ύπνωτιστή-άστρολόγου (Χοσέ Φερέρ) και κατηγορείται για φόνο.

Τόσο ό *Ανθρώπινος παράγων* όσο και ή *Δίνη* είναι δυό ταινίες όπου οι ήθικές συγκρούσεις διαδραματίζουν σημαίνοντα και καταλυτικό ρόλο. Είτε τά βασικά πρόσωπα ένσαρκώνουν τό καλό και τό κακό, είτε ή πάλη του καλού πρós τό κακό συντελείται μέσα τους: έτσι τό καλό και τό κακό συνυπάρχουν τόσο στην ψυχή τής κλεπτομανούς ηρωίδας (*Δίνη*) όσο και σ' εκείνη του υπαλλήλου του Φορέϊν Όφίς (*Ανθρώπινος παράγων*). Στην παλαιότερη ταινία, όπου τά ήθικά σχήματα είναι περιο-

σότερο άπλοικά, τό κακό ένσαρκώνεται στόν ύπνωτιστή δολοφόνο και τό καλό στό σύζυγο/ψυχίατρο. Στην άλλη ή ήθική λειτουργεί λιγότερο μεταφυσικά γιατί προσδιορίζεται περισσότερο πολιτικά: δέν υπάρχει χαρακτήρας άμιγώς καλός ή κακός, «θετικός ήρωας» ή «άρνητικός». Υπάρχει όμως ήθική ή μη ήθική πολιτική. Η καλύτερα, ό χαρακτηρισμός μιάς συγκεκριμένης πολιτικής σάν ήθικής πολιτικής δέν διαρκεί παρά ελάχιστα. Η βρετανική πολιτική άποδεικνύεται άπάνθρωπη. Η αντι-άποικιοκρατική σκληρή, όπαδός τής λογικής «ό σκοπός για τά μέσα». Όσο για τή «σοβιετική τυραννία» ό Πρέμιγκερ τη θεωρεί βαρβαρότερη όλων.

Για τόν Πρέμιγκερ κάθε πολιτική στην ουσία δέν είναι ποτέ ήθική μιάς και συνθλίβει τόν ανθρώπινο παράγοντα. Τό δίκαιο και τό ήθικό βρισκονται άπό τή μεριά του άτομου πού συμπιέζεται και έξοντώνεται μέσα σ' αυτόν τόν κυκεώνα. Μερικές φορές όμως στό φίλμ, τότο τό ήθικοπολιτικό σχήμα χρησιμεύει ακόμα και στό νά ξεχαστεί ή υπέρτατα «ήθική» υπόθεση τής υπεράσπισης των δικαιωμάτων του άποικιοκρατούμενου λαού. Τά ήθικά σχήματα του Πρέμιγκερ μπλέκονται μέ τά άκομη πιο προβληματικά πολιτικά σχήματα του. Για παράδειγμα ή αναπαράσταση του κόσμου των σοβιετικών πολιτικών ανθρώπων περνάει μέσα άπό άφελέστατες άπλοικότητες: φτώχεια, διαφθορά, κυνισμός, ανεντιμότης ή ...όμοφυλοφιλία. Αντίθετα ή *Δίνη* μακριά άπό τό πεδίο τής πολιτικής, περιορισμένη στις ήθικές συγκρούσεις, τό αινιγματικό και τό ασπένς, στην παλη του σκοταδιου μέ τό φώς μέσα στις κινηματογραφικές μορφές και τις ψυχές των προσώπων, γλυτώνει άπ' όλα αυτά τα προβληματικά στοιχεία. Η ηρωίδα, συνδυασμός έννοχης και αθωότητας (σέ παράξενη συνύπαρξη) θα παρα-

Ο Ανθρώπινος παράγων

(The Human Factor) Μεγάλη Βρετανία 1980. Σκην.: Ότο Preminger. Σεν.: Tom Stoppard, άπό τό βιβλίο του Graham Greene. Φωτ.: Mike Molloy. Έρμ.: Nicol Williamson, Richard Attenborough, Derek Jacobi, Iman, Robert Morley, John Gielgud, Ann Todd. Παραγωγή: Wheel Prods (Ότο Preminger). Διανομή: Καραγιάννης.

Δίνη

(Whirlpool). Η.Π.Α 1949. Σκην.: Ότο Preminger. Σεν.: Ben Hecht (μέ τό ψευδώνυμο Lester Bartow) και Andrew Solt άπό τό μυθιστόρημα του Ller More. David Raskin, με διεύθυνση τόν Alfred Newman. Ντεκόρ: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller. Thomas Little. Έρμ.: Gene Tierney, Richard Conte, Jose Ferrer, Charles Bickford, Barbara O'Neil, Edward Franz, Constance Collier, Ruth Lee, Bruce Hamilton. Παραγωγή Ότο Preminger (Fox). Διάρκεια 97'

συρθεί σ' ένα παιχνιδι σύγκρουσης μεταξύ σκοτεινού, άγωνιώδους και βρώμικου από τη μιά, φωτεινού και καθαρού απ' την άλλη, μέχρι την κάθαρση και την εύτυχια της. Τέλος στην ανάμετροση μεταξύ του έπιστήμονα/ψυχιάτρου και του τσαρλατάνου/ύπνωτιστή, η έπιστήμη θά θριαμβεύσει.

Από τις πιο ενδιαφέρουσες πλευρές και των δύο ταινιών είναι εκείνη της άφηγηματικής μεθόδου: Στόν *Ανθρώπινο παράγοντα* έμμεση, εύελικτη, αρκετές φορές στιβαρή έχει σαν αντικείμενο μία πολύπλοκη (άσυνήθιστη στο κατασκοπικό «είδος») ανάπτυξη μυθοπλασίας η όποια οδηγεί τη δράση (μέσα από παρακάμψεις διαρκείας) σε άπροσδόκητες εξέλιξεις που μάς απατούν γι' αρκετό χρόνο μ' αυτό που δείχνουν έξωτερικά. Η επιφάνεια αυτή, στη συνέχεια σπάει και εκπλήσσει με τη (μερική) αποκάλυψη της αλήθειας, την όποια η συνέχεια του φίλμ θά τροποποιήσει. Με βάση τούτη την τεθλασμένη αφήγηματική γραμμή περνάμε κυρίως από τρία στάδια: στο πρώτο σκιαγραφούνται με λεπτότητα και ειρωνεία ο περιγυρος και τὰ πρόσωπα. Στο δεύτερο διαψεύδεται η εικόνα του ήρωα και δικαιώνονται οι έπιλογές του που αντίτιθενται στόν κοινό πατριωτικό νού. Έτσι με μία τολμηρή για «κατασκοπική ταινία» έπιλογή δικαιώνεται ο δημόσιος υπάλληλος που γίνεται «προδότης», κατάσκοπος σε βάρος της πατρίδας του και του καπιταλιστικού συνασπισμού. Στο τρίτο διαψεύδονται οι πεποιθήσεις του ήρωα (τό αδιέξοδό του γίνεται πλήρες, ο κλοιός σφίγγει και μαζί του κλείνει και ο αφήγηματικός κύκλος).

Τόσο στόν *Ανθρώπινο παράγοντα* όσο και στη *Δίνη* ο Πρέμιγκερ δουλεύει εξίσου πάνω στο διαφορούμενο χαρακτήρα της πλοκής του και στην άμφιβολία που γεννιέται στην κρίση του θεατή γύρω από τις δυνατότητες διαφορετικών εξηγήσεων της εξέλιξης της ιστορίας. Έτσι στη *Δίνη* μερδεύονται συνεχώς τὰ συμπεράσματα όσον αφορά την έξιχνιαση του φόνου.

Η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται βαθμιαία, στο ερώτημα ποιός έχει διαπράξει τό έγκλημα ή τό κόλπο, δηλαδή ποιό τό πρόσωπο που βρίσκεται πίσω από τό μυστήριο και τό κινεί (Χιτσκοκικό «who-dunit») δίνεται άπάντηση περίπου στά μέσα των ταινιών: ο ήσυχος οικογενειάρχης - υπάλληλος είναι άνθρωπος του αντιμπεριαλιστικού κινήματος των άφρικανών (*Ανθρώπινος παράγων*) και ο φόνος εξηγείται με τόν ατύτουνωτισμό του έγκλημα-
94 τια (*Δίνη*). Στη θέση του μυστηρίου λει-

τουργει τώρα τό σασπένς που γίνεται πλέον ο κινητήριος μοχλός τών φίλμ. Όσον αφορά όμως τόν κινητήριο μοχλό της ιστορίας ή άλλιώς τὰ αίτια της περιπέτειας τών προσώπων (Χιτσκοκικό «Μάκ Γκάφιν», συχνά κενό νοήματος, άνυπόστατο ή γελοίο, με κλασικό παράδειγμα τό *Στη σκιά τών τεσσάρων γιγάντων*) στόν Πρέμιγκερ αντίθετα είναι όλοφάνερο πώς αυτό έχει μία σημασία που βαραινει ιδιαίτερα.

Η κινηματογράφηση του *Ανθρώπινου παράγοντα* είναι λιγότερο εύφυης και αποτελεσματική από εκείνη της παλιότερης *Δίνης*. Τό λιτό φιλμάρισμα που προωθεί τό ξετύλιγμα της ιστορίας, βασισμένο σε πλάνα στερημένα φλυαρίας, συνυπάρχει με κομμάτια περιττά ή άποτυχημένα, για να θυμηθουμε τό γλυκερό ρομαντικό φλάμπάκ της έρωτικής γνωριμίας του ήρωα με τη μαύρη γυναίκα του. Στη σκηνοθεσία του *Ανθρώπινου παράγοντα* διακρίνει κανείς την άνεση του έμπειρου χολυγουντιανού σκηνοθέτη όμως δέν υπάρχουν πλέον έπιβλητικά στυλιστικά σχήματα, λείπει η λεπτολογημένη φροντίδα τών μορφών που τόσο μάς γοήτευσε στη *Δίνη*. Αν και τὰ δύο φίλμ είναι πετυχημένες ταινίες άτμόσφαιρας, στο τελευταίο έργο του Πρέμιγκερ αισθανόμαστε πώς η *αισθητική* χειρονομία του έχει γεράσει και άμβλυνθει. Μένει να κάνουμε την ευχή να μάς δείξει η Έλληνική Τηλεόραση κι άλλες ταινίες από τόν παλιό, καλό έαυτό του.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ



Κόλαση τώρα

(Μιά γυναίκα δαιμονισμένη)

Μιά γυναίκα δαιμονισμένη.

(Possession) Γαλλία - Γερμανία 1981.

Σκην.: Andrzej Zulawski. Σεν. και διάλ.: A. Zulawski, Frederic Tuitten. Φωτ.: Bruno Nuytten. Μοντάζ: Marie-Sophie Bibus. Μουσ.: Andrzej Korzynski. Σπείριαλ εφέ: Carlo Rambaldi. Έρω.: Isabelle Adjani (Anna-Helen), Sam Neill (Marc), Heinz Bennent (Heinrich), Michel Hogden (Bob). Παρ.: Oliane Prod. και Marguerite Prod. (Παρίσι) και Soma Film Prod. (Βερολίνο). Διάρκεια: 127', Διανομή: Νέα Κινηματογραφική.

Ό,τι σάς «τή δίνει» θρίσκειται εδώ, σ' αυτό το μίγμα από εικόνες γεμάτες μνήμες, άκρότητες, θέματα, είδη που παρασέρνονται «σέ μία πλημμύρα από σκατά». Τόμπεργκμανικό - κεκλεισμένων - των - θυρών - μέ - τό - Θεό - στή - σκοτεινή - γωνιά, οι ασύδοτες ελαφριές κάμερες, ένα ξεθωριασμένο «άστυνομικό» αίνιγμα και δέδια αιμα, αιμα, αιμα! (όπως λέει ο Χίτσκοκ αηδιάζοντας απ' τή θεά των σταγόνων που λερώνουν τή μανιέρα του μοτέλ)*. Κι ακόμα ένα ζευγάρι που σπαράζει, μία πόλη έρημη και κομμένη στα δυό κι ένα πολυποδο τέρας χωρίς τίς παρθενικές αδρότητες του Άνθρώπου Έλέφαντα, που ξέρει νά παίρνει ό,τι θέλει και στήν πράξη σβήνει όλους τους έπιβήτορες από καταβολής κινηματογράφου.

Δέν είναι ένας καινούριος λαϊκός έξπρεσιονισμός αλλά μία άλυσίδα από εφέ, προγραμματισμένα όχι νά παράγουν κάποια αλήθεια αλλά νά κρατούν άμειωτη τή δυσάρεσκεια του θεατή. Στο σύγχρονο θέαμα-περίττωμα ό σκηνοθέτης έξαντλεί τά όρια του μαζοχισμού του κοινού. Η μεγαλομανία του Ζουλάφσκι κι η ταλείνωση του θεατή σέ άλλους καιρούς, που έπαιρναν τή θεωρία στα σοβαρά, θά έρμηνεύονταν μέ όρους ψυχοπαθολογίας και κοινωνιολογίας. Σήμερα, όμως, μετράει μόνο η πράξη. Ξεχωρίζει όποιος καταφέρει νά μετατρέψει τή γενική δυσάρεσκεια σέ κάτι και μέ όποιο κόστος. Κερδίζει τή σωπηρή συννενοχή (άν όχι τήν κριτική εκτίμηση) των πολλών. Και τί καθρεφτίζει καλύτερα αυτή τή δυσάρεσκεια, τί δέν έχει πάει χειρότερα στις μέρες μας από τό ζευγάρι;

Στήν Τελευταία Γυναίκα ό Φερέρι κλιμάκωνε τή μικρή καθημερινή κόλαση ως τή βία, τήν τρέλα και τήν αυτοκτονία. Η τελευταία μυθολογία για τό άδιέξοδο του μικροαστικού ζευγαριού δέ διεκδικούσε φαν-

ταστικές και μεταφυσικές διαστάσεις παγκοσμιοτητας. Υπήρχε μία έντύπωση λύσης στον τελικό ευνουχισμό του Ντεπαρτιέ: η εκδίκηση των φεμινιστικών απαιτήσεων στήν αποκλειστικότητα της άντρικής ματίας. Όμως, στα χρόνια που μεσολάβησαν όλες οι λύσεις έχουν φθαρεί, όλες οι προτάσεις (άντρικές και γυναικείες) είναι στο κενο. Η μόνη αισιόδοξη προοπτική, η κίνηση της τελευταίας γυναίκας προς τήν άπελευθέρωση, στο μοντό θεματικό πάτογουερκ του Ζουλάφσκι γίνεται ήδονικός σπασμός από τό άγκάλιασμα μέ τό διάβολο. Και η αυτοκαταστροφική μανία της Άννας (Ίζαμπέλ Άτζανί) δέν παρασέρνει τον αδύναμο / έξαρτημένο / φαμλιαλιστή σύζυγο της (Σάμ Νήλ) στον άχαλίνωτο δαιμονικό κόσμο της. Ο Ζουλάφσκι προτιμά τήν αυθαιρετη έπανάδραση δύο διαφορετικών έρμηνειών από τήν ανάπτυξη δύο διαφορετικών ψυχισμών. Όταν ό Σάμ Νήλ κόβει μέ τό ηλεκτρικό μαχαίρι της κουζίνας τό χέρι του σέ άπειλητικό πλονζέ, τό πλάνο είναι μόνο ένα παγερό εφέ, που «στερεώνει» τή άποτυχημένη άπόπειρα της Άτζανί μέ τό ίδιο εργαλείο, όπως τό φιξατέρ τήν εμφανισμένη φωτογραφία. Σάν τεχνητό ντεκερεσέντο φρίκης μάς οδηγεί από τήν ύστερηκή έκθεση της Άτζανί στήν άκαμπτη αυτοσυγκράτηση του Σάμ Νήλ. Όσοι θαύμασαν τίς χονδροειδείς μονιές του Νικόλοσον στή Λάμψη, δέν έχουν δει άκόμη τό άλλο μισό αυτού του στυλ παιξίματος: τήν καρικατούρα δαιμονισμού που παίζουν οι ήθολογοί του Ζουλάφσκι.

Μέ τό παροξυστικό στυλ του γυρισματος — που οι νεότεροι Πολωνοί κινηματογραφιστές ανακάλυψαν άναμεσα στον κινηματογράφο και τήν τηλεόραση — οι προσωπικές τραγωδιές παρασέρνονται σέ μία δινη ύστερίας, μάταιης διας και οχιζοφρένειας. Τό σενάριο διχοτομει, τριχοτομει τους 93

ήρωες ανάμεσα στον Άνθρωπο, το Τέρας και το Θεό και η εικόνα εισάγει επιφανείες αποσύνθεσης και μεταλλαγής στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα. Αλλά ακόμη κι όταν η μεταφυσική γεωγραφία — Ουράνιο / Θεϊκό, Χθόνιο / Δαιμονικό — αντιστρέφεται στο τέλος με την άνοδο του Τέρατος και την Πτώση του Άνθρώπου, η αντίχριστιανική προοπτική δέ δίνει βάθος στις εικόνες. Αφήνει έκθετη μία έντυπωσιακή αισθητική της ανισορροπίας, τούς μεγάλους χώρους (και χρόνους) που το σκληρό ορθάνοιχτο μάτι του εύρυγώνιου κι η μηχανή στο χέρι μπορούν να χωρέσουν και να παραμορφώσουν...

Κάποτε οι θεατές δεν ήταν τόσο κακομαθημένοι, απαιτούσαν λιγότερες όργισμένες δονήσεις. Οι ανατριχίλες της αδύνατης σωματικής έπαφής με την κινηματογραφική διήγηση δεν περνούσαν από τόσα αίματα, ξερατά, τόσους ύστερικούς σπασμούς. Στην εκτρωματική «έπιστημονική άπαισιοδοξία» του, ο Ζουλάφσκι εξισώνει τον τρόπο με τη δική του αγωνία μπροστά στο άνολοκλήρωτο ύλικό του. Χωρίς διακριτικότητα, χιούμορ, *άποστάσεις*, ύπογραμμίζει τόσο πολύ τά εφέ του που τά άποδυναμώνει. Όμως όλες οι εικόνες δεν «πληγώνουν» τό ίδιο. Τά γάλατα που πιτσιλίζουν τούς τοίχους

μέσα από τις σακούλες του σουπερμάρκετ, ο φρουρός που καπνίζει στη σκοπιά από την άλλη μεριά του Τείχους μπορεί να μάς τρομάζουν περισσότερο, από τά αίματα, τά ηλεκτρικά μαχαιρία, τά πτώματα στο ψυγείο και τό Τέρας που ροχαλίζει καθησυχαστικά στο μπάνιο. Κι ακόμη κι αν δείξεις την Ώραία να κάνει, επί τέλους, έρωτα με τό Τέρας, τό παλιό παραμύθι δέ θα χάσει την ομορφιά του από την εικονοκλαστική σου τόλμη. Ούτε και τό Τέρας-Κινηματογράφος θά φοηθεί άλλη μιά καταγγελία της χυδαιότητας, της δεύτερης φύσης τού θεάματος.

Χρειάζεται ίσως να ξανασκεφτούμε τά όρια τού κακού γούστου και της διασκέδασης. Ίδιαίτερα τώρα που τά Μεγάλα Θέματα ξαναγυρίζουν σαν φάρσες, στοιχειωμένα από τη φτήνεια τού παραγνωρισμένου κόσμου τών Β-Movies. Αύτη η αντίφαση, που στηρίζει την προσπάθεια τού Ζουλάφσκι να δηλώσει συμπάθεια στο διάβολο, καταπίνει κάθε κακογουστιά. Έκτός από ένα ντισκο-σάουντρακ που πολύ θά ταιριαζε στην μηχανική χορογραφία τών ήθοποιών και στά φωτιστικά εφέ της τελευταίας σκηνής - «Κόλασης τώρα».

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ

Μέρος Β΄

του Λευτέρη Ξανθόπουλου

Στήν πρώτη ενότητα της παρούσας εργασίας (Σ.Κ. 28/29), άκούσαμε υπομονετικά τις απόψεις των Σωκράτη Καψάσκη, Χρήστου Βακαλόπουλου και Βασιλη Ραφαηλίδη, διαβάσαμε και τις συνοπτικές απαντήσεις των λεισχών στα έπιμέρους ζητήματα που πραγματεύονταν οι τρεις όμλητες.

Στή σημερινή συνέχεια παραθέτουμε τον ολοκληρωμένο λόγο των Λεισχών και συμπληρώνουμε τα κενά με: α) απαντήσεις από τό έρωτηματολόγιο β) τό ιστορικό της Όμοσπονδίας και γ) τις σχέσεις Λεισχών και Έλληνικού Κινηματογράφου.

Η Λέσχη Λευκωσίας είναι ίσως ή υποδειγματικότερη Κινηματογραφική Κοινότητα που συνάντησα. Τα χαρακτηριστικά που την συγκροτούν, είναι ό τρόπος λειτουργίας, ό προγραμματισμός και ή όργάνωση. Τέλος, ή Κινηματογραφική Κίνηση Κύπρου (δες έπιστολή στο τέλος της ενότητας) είναι τό μοναδικό παράδειγμα Λέσχης, απ' όσο τουλάχιστον γνωρίζω, ή όποια έχει ιδρυθεί και διευθύνεται από κομματική όργάνωση, την Νεολαία του ΑΚΕΛ.

Σέ πολλές πόλεις (Καβάλα, Δράμα, Πειραιάς, Μυτιλήνη κ.ά.) παρατηρείται τό φαινόμενο της λειτουργίας δύο διαφορετικών κινηματογραφικών λεισχών οι όποιες χωρίζονται συνήθως μεταξύ τους από κομματικές διαφορές. Αν τα Δ.Σ. των δύο παρόμοιων σχημάτων δέν έξελιχτούν σε ανταγωνιστικές και άντιμαχόμενες ομάδες, τότε ή πολυμορφία, ή όποια είναι απόλυτα θεμιτή, μπορεί νά είναι παραγωγική και τό διπλό σχημα νά καλύπτει τις άνάγκες τόσο των κινηματογραφόφιλων της πόλης όσο και των ένταγμένων κομματικά θεατών.

Η ιδανική όμως αυτή περίπτωση δέν έμφανίζεται στην Ελλάδα· άντίθετα οι κομματικές όργανώσεις αποδύονται σ' ένα άγώνα νά καταλάβουν με την πλειοψηφία τους τα Δ.Σ. των λεισχών που λειτουργούν με έπιτυχία, με τον άποκλειστικό σκοπό νά έμφανίσουν ένα άκόμα φορέα κάτω από τον κομματικό τους έλεγχο, ένα φορέα-σφραγίδα ό όποιος καταλήγει στο τέλος νά υπολειτουργεί ή νά άτονει.

Η σειρά που ακολουθείται για τις λείσches που συμμετέχουν στο παρόν μωσαϊκό, με κατεύθυνση από βορρά προς νότο, είναι καθαρά γεωγραφική.

Τα έρωτηματολόγια ταχυδρομήθηκαν στις Λείσches τον Ιανουάριο και Φεβρουάριο του 1981. Τα έντυπα με τις απαντήσεις των Λεισχών έπιστράφηκαν στο διάστημα Φεβρουαρίου- Ιουνίου 1981.

Από τις περισσότερες συνεντεύξεις άφαιρέθηκαν οι έρωτήσεις ή ένοσωματώθηκαν στις απαντήσεις και όπου συμμετείχαν παραπάνω από δύο άτομα στη συζήτηση, ένοποιηθήκαν οι απαντήσεις τους για νά άποκτήσει τό κείμενο μία όμοιογένεια. Εκείνο άκόμα που μας ένδιέφερε ήταν ή συλλογική φωνή της κάθε Λέσχης.

Δράμα

Η ιδέα για την ίδρυση τής Κινηματογραφικής Λέσχης ήταν πολύ απλή. Έκείνη την εποχή συναντιόμουν στη Δράμα με παλιούς φίλους και βλέπαμε ότι όλες σχεδόν οι αίθουσες έπαιζαν πορνό ή καρτέα ενώ ή πολύ εύπρεπισματά αιθουσα τό πολύ-πολύ να έφερε καμιά καλή έμβορική ταινία. Σκεφτήκαμε λοιπόν να φέρνουμε μιά ταινία κατά διαστήματα και να προπωλούμε τόσα εισιτήρια όσα χρειάζονταν για να καλυφτούν τό ένοίκιο τής κόπιας και τής αίθουσας και μετά να άνακοινώνουμε τήν προβολή.

Στήν άρχή φερόμασαν μιά οικονομική άποτυχία και δέν θέλαμε να δάλουμε τό χέρι στήν τσέπη (πού τό κάναμε πολύ άργότερα) λέγοντας ότι για να πάει κάτι καλά δέν πρέπει ν' άρχισει με πατερίτσες· άλλο να δοηθήσεις κάτι πού ήδη έχει πάει καλά και γνωρίζεις μιά κάμψη κι άλλο να τό άρχίζεις από τήν άρχή με δεκανίκια. Για να προπωλήσουμε τά εισιτήρια πηγαίναμε από μαγαζί σε μαγαζί χωρίς να ντρεπόμαστε, αντιμετωπίζοντας πολλές φορές μούτρα, καχυποψία και είρωεία.

Στήν άρχή βρήκαμε τήν πίο περιθωριακή αίθουσα για τίς προβολές μας, μετά έπειδή ύπήρχε ένα έλιτίστικο πρόβλημα από τόν κόσμο πού ήθελε καλύτερη αίθουσα, πήγαμε σε μιά κεντρικότερη και μετά οι ίδιες άνάγκες μάς δδήγησαν στήν πίο πολυτελή αίθουσα τής πόλης στά Άστέρια πού έχουν γίνει από τό 1978 και τά τρία Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους.

Οι προβολές ξεκίνησαν χωρίς κανένα προσανατολισμό. Προχωρούσαμε ψηλαφητά, σα να περνάς μέσα από μιά σήραγγα στήν όποια άνηχνεύοντας βρισκόμας στον δρόμο σου. Είμασαν όχι μόνο άνίδεοι αλλά και άποπροσανατόλιστοι ως προς τό πού θα μπορούσε να πάει αυτό τό πράγμα. Δέν κάναμε σχέδια, λέγαμε εδών και τώρα ύπαρχει μιά κατάσταση και κάποτε φάνηκε ότι δέν είναι δυνατόν να μήν γίνει μιά λέσχη, ένα σχήμα δηλαδή πού θα άντικαταστούσε τήν πρωτοβουλία τήν δικιά μου και τών φίλων μου και τέλος για να μήν τά πολυλογώ έγινε τό καταστατικό, έπικυρώθηκε από τό Πρωτοδικείο, έγιναν εκλογές και στά μέσα του Άπριλη 1978 δημιουργήθηκε και τυπικά ή Κινηματογραφική Λέσχη Δράμας.

Ως πρώτη εκδήλωση τής Λέσχης οργανώθηκε Έβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου τόν Μάιο τού 1978. Προβλήθηκαν έξι μεγάλου μήκους ταινίες και μικρού μήκους μόνο από τήν Βόρεια Ελλάδα, και σε όσους πήραν μέρος δόθηκε ένα άναμνηστικό έπαθλο.

Στήν άρχή ύπήρχε μιά άκαθορίστη ιδεαλιστική και μεταφυσική αντίληψη ότι μάς λείπει τό καλό θέαμα αλλά κανέναν δέν ήξερε τί θέαμα ήθελε.

Όταν όμως ήρθε ή ώρα να άναρωτηθεί ο κόσμος τί ταινίες προτιμούσε, έμοιαζε να τά 'χει χαμένα.

98 Ύπήρξε λοιπόν αυτό τό πάγωμα· μετά ύπήρξε

μιά έντονη επιφύλαξη γιατί είχαμε τήν σύμπτωση να λειτουργήσουμε τίς παραμονές τών βουλευτικών εκλογών. Θεωρήθηκε από όρισμένους ότι αυτό είχε κάποια έπέμβαση πολιτική. Περάσαμε ένα δεύτερο στάδιο καχυποψίας μετά τίς εκλογές όταν προσπαθήσαμε να οργανώσουμε προοδευτικές συζητήσεις πού τίς φοβήθηκε ο κόσμος και τέλος ύπήρξε ένα τρίτο στάδιο πού όταν έφτασαν όρισμένες καλές ταινίες άρνήθηκε ο κόσμος να τίς δει και τέλος συνέθε τό πίο παράξενο φαινόμενο: 'Η Λέσχη έγινε κοσμικό γεγονός! 'Η συρροή τού κόσμου και μάλιστα σε όρισμένες προοδύλες μετρίων ταινιών δέν έξηγούνταν παρά μόνο σαν μιά κοσμική συγκέντρωση όπου αν έξαιρέσουμε τόν κακό χαρακτήρα αυτής τής κοσμικότητας, τήν τάση επίδειξης ή οτιδήποτε άλλο, ύπήρχε κάτι πολύ σοβαρό πού νομίζω είναι ένδεικτικό όρισμένων στερητικών συνδρόμων στήν έπαρχία. 'Ο κόσμος έδειξε πώς είχε άνάγκη από έπαφή, είχε άνάγκη από τό να δει τόν συνάνθρωπό του, είχε άνάγκη από έπικοινωνία. Πολύ άργότερα κάποιος τόλμησε να μάς πει: «'Ερχόμαστε εδών περισσότερο για να δούμε κόσμο, να δούμε άλλους ανθρώπους, να μιλήσουμε». Τό φαινόμενο φάνερωνε, στο μυστικό του έπίπεδο, τήν άνάγκη τού κοινού για έπαφή σ' ένα χώρο κυριολεκτικά έρημωμένο από γνωστές μεταβλητές και άλλοτριωτικούς παράγοντες.

Από τή μεριά τών τοπικών άρχών δέν μπορούμε να πούμε ότι είχαμε ποτέ άμεσες έπεμβάσεις αλλά ύπήρξε μιά διακριτική παρακολούθηση όταν οι συζητήσεις γίνονταν πολιτικές. Άντίθετα όμως ή αντίδραση προήλθε από αυτό πού έγω ονομάζω — με τήν ακριβώς αντίθετη έννοια απ' αυτήν πού χρησιμοποιείται — *Κυριαρχή κουλτούρα*.

Στίς έπαρχιακές πόλεις, μιά ομάδα νεαρών έπιστημόνων πού τελειώνουν τήν έπιστήμη ή τήν ειδίκευσή τους στήν πανεπιστημιούπολη, έπιστρέφουν στή γενέτειρά τους να άσκήσουν εκεί τό έπάγγελμα. Έπάνω σ' αυτούς τους ανθρώπους δρουν όρισμένες άλλοτριωτικές έπεξεργασίες όπως ή σφύρευση χρωμάτων και ή έτακλόυθη συρρικνωση τής έπαναστατικότητάς τους, όχι τόσο με τήν πολιτική έννοια αλλά γενικότερα τήν κοινωνική. Αυτοί είναι άτομα πού ξέρουν ότι άνήκουν σε μιά ιδιαιτερότητα τής κουλτούρας αλλά ξέρουν ταυτόχρονα ότι ή παραμονή τους στήν έπαρχιακή πόλη συνεπάγεται και τόν ένουχισμό τους. Αυτοί λοιπόν κράτησαν μιά πολύ έλιτίστική στάση. Για μένα αυτή ύπήρξε ή *κυριαρχή κουλτούρα* ή όποία όχι μόνο δέν βοήθησε αλλά άντέδρασε με ειρωνείες, με άπομακρύνσεις και με χίλιες-δύο συμπεριφορές και τελικά άντικατέστησε αυτή τήν κυριαρχή κουλτούρα (με τήν συμβατική τώρα σημασία τού όρου). Αυτοί οι πρώην έπαναστάτες τών φοιτητικών χρόνων και μετέπειτα γνώστες τού συμβιβασμού τους, με τήν συμπεριφορά τους και τό στερεοτικό τους σύνδρομο ενώ ήξεραν σινεμά δέν βοήθησαν καθόλου.

Στήν έπαρχία τό βασικό πρόβλημα τών μηχανισμών καταστολής δέν είναι τό σύστημα αλλά οι διάφορες προσωπικές διαφορές, τό ότι τά άτομα

Ειδικό δελτίο με πληροφορίες ανάλογες τών 93 ταινιών πού θα προβάλλει η Λέσχη της Δράμας 1 Ιανουαρίου 1981

ΔΕΣΧΗ ΔΡΑΜΑΣ

Περιοδική κινηματογραφική έκδοση

ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 1981

Άριθμός φύλλου 1
Γραφείο:
Λαμπρινίδου 40
Δράμα

γνωρίζουν ο ένας το παρελθόν του άλλου, τό ότι είχαν μια κοινή καταβολή, τό ότι είχαν ανταγωνιστικές σχέσεις στό παρελθόν, τό ότι αναπαρήγαγαν τή σχολική τους ηλικία και τά προβλήματα τους σέ όμόκεντρους κύκλους και αυτές τες ανταγωνιστικές τάσεις, επειδή τά άτομα έχουν αρκετό μυαλό και δέν έχουν τό θράσος και τήν ανοησία νά τες βγάλουν πρός τά έξω μέ τήν μορφή του άμεσου ανταγωνισμού, τες μετατρέπουν σέ δήθεν ιδεολογικές διαφορές. Αυτή η κυριαρχή κουλτούρα τόλμησε νά εκφράσει τες τελείως προσωπικές και ψυχαναλυτικές φύσεις διαφορών τής μέ τή μορφή διαφόρων πολιτικών διαφορών, ότι λογουχάρη οι ταινίες είναι προοδευτικές μόν αλλά δέν παρουσιάζονται προοδευτικά και χιλίες δύο άλλες άνοησίες οι όποιες άποτελεσαν ανασταλτικό παράγοντα στήν πορεία τής Λέσχης.

Βέβαια μάς καταλογίστηκε και κάτι άλλο. Όρισμένοι είπαν ότι άπομακρύνθηκαν γιατί η όλη δομή τής Λέσχης τός δημιούργησε τήν αίσθηση μιας κλειστής κατασκευής, μιας κλίμας κατά τά κοινώς λεγόμενα πού αυτή έλεγχε τά πάντα, όχι μέ τήν έννοια ότι ήταν αντιδημοκρατική αλλά ότι επιβαλλόταν σάν κυρίαρχος μηχανισμός. Αυτό τό πράγμα είναι λάθος και ποιός ξέρει τί μηχανισμούς άντανακλά γιατί έγιναν πολλές ψηφοφορίες για τό ποιές ταινίες προτιμούν, έπανειλημμένα ρωτήθηκε ό κόσμος για τό ποιό θέλουν νά συμμετέχουν στό Διοικητικά Συμβούλια η νά επανδρώσουν διάφορες συμβουλευτικές ομάδες έπιλογής ταινιών και ύπήρξε μεγάλη άπροθυμία.

Άλλο πρόβλημα πού υπάρχει είναι ότι οι θεατές δέν έχουν συνειδητοποιήσει τό εξής: Η σχέση τους μέ τή Λέσχη έχει έναν καθαρά έρωτικό χαρακτήρα πού εκδηλώνεται μέ τή μορφή τής τιμωρίας και τής άπονομής δικαιοσύνης. Αν υποθέσουμε ότι μία ταινία δέν τούς άρέσει, τότε λειτουργώντας τελείως έρωτικά, στήν επόμενη ταινία η αίθουσα έρωμώνεται ακόμα και αν είναι η πιό μεγάλη ταινία, σάν ένα είδος τιμωρίας, ενώ λογικά θά έπρεπε νά λειτουργήσει ό συλλογισμός ότι «άφού ήθελε μία ταινία πού δέν μάς άρεσε, η επόμενη θά μάς άρέσει».

Η Λέσχη τής Δράμας έβαλε ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα, δηλαδή ποιός είναι ό σκοπός τής Λέσχης και πώς μια λέσχη προσδιορίζει η αυτοπροοιολογείται. Τι θά κάνει μία λέσχη; Θά κάνει πολιτικό μάθημα; Θά διδάξει τή γλώσσα του κινηματογράφου; Θά δουλέψει ευκαιριακά; Θά δουλέψει πολιτιστικά πιστεύοντας ότι ανεβάζοντας τό πολιτιστικό επίπεδο του κόσμου τόν διαμορφώνει πολιτικά; Στο δεύτερο Φεστιβάλ τής Λέσχης διατυπώθηκε για πρώτη φορά ένας πολύ γνωστός όρος, η λέξη *κινηματογραφοφιλία*. Έρωτω απ' αυτή τή λέξη έγινε μεγάλη διαμάχη αν οι λέσχες πρέπει νά έχουν καθαρά κινηματογραφοφιλικό η αντίθετα πολιτικό χαρακτήρα. Νομίζω ότι αυτό πού αντιμετωπίζουμε είναι ένα συνυποβλημένο θέσος, μια έμφωνη του κόσμου στήν υποβλήσια, μά έλλειψη γνώσης του μοντέρνου σινεμά ώστε προσπαθήσαμε νά τούς μάθουμε και μερικά βασικά πράγματα για τή γλώσσα του κι-

νηματογράφου, πιστεύοντας ότι πολιτική καθοδήγηση μπορεί νά τούς κάνει τό κόμμα στό όποιο ανήκουν.

Πιστεύουμε ότι η ίδρυση μιας λέσχης είναι πολιτικό γεγονός και πιστεύουμε ακόμα ότι τό πολιτιστικό είναι άμεσα συνδεδεμένο μέ τό πολιτικό αλλά νομίζω ότι στή Δράμα διατυπώθηκε μία μεγάλη άρχη η όποια επηρέασε και τες άλλες λέσχες, τό δόγμα *της μη άμεσης επέμβασης*.

Ό κόσμος όμως ακόμα φοβάται κι εμείς δέν θέλουμε νά τόν υποτιμούμε γιατί πιστεύουμε ότι πρέπει μόνος του νά βγάλει τά συμπεράσματά του και πιστεύουμε ακόμα ότι μία λέσχη πρέπει νά είναι *λαϊκή*. Αυτό σημαίνει ότι συμπεριλαμβάνει άριστερους, κεντρικούς, τή σιωπηρά πλειοψηφία κλπ. Από τήν άλλη μεριά δέν θέλαμε νά έχουμε τό τραγικό για μένα φαινόμενο τών εκδηλώσεων τής άριστερας πού βλέπεις πάντα τά ίδια πρόσωπα, τά όποια τός εκτιμώ, είναι συνειδητοποιημένα αλλά πιστεύω ότι ό άριστέρος έτσι κι άλλως είναι συνειδητοποιημένος, μπορεί νά πάει στό κόμμα του η νά διαβάσει τήν εφημερίδα του όμως εμείς θέλουμε, χωρίς νά φανεί ότι προπαγανδίζουμε, νά κερδίσουμε άτομα από τήν φιλελεύθερη δεξιά και από τήν σιωπηρά πλειοψηφία, νά κερδίσουμε άτομα απ' όλες τες τάξεις κι απ' όλους τούς πολιτικούς χώρους, πιστεύοντας ότι αυτό ακριβώς σημαίνει η έννοια *λαϊκός*.

Κοινή μας διαπίστωση είναι ότι δέν μπορείς νά άσχοληθείς μόνο μέ τό περιεχόμενο και ν' αφήσεις τή φόρμα απέξω- έστω και ύποτυπωδώς έπρεπε ό κόσμος νά μάθει τόν Λακάν λογουχάρη στόν κινηματογράφο, νά μάθει πώς λειτουργεί τό χρώμα, η εικόνα, η μουσική η πώς όρισμένες σύγχρονες έπιστήμες πού θεωρούνται όχι μόνο περιθωριακές στήν επαρχία αλλά και ψυχο ν' άσχολεται κανείς μ' αυτές όπως η κοινωνιολογία και η ψυχανάλυση, μπορούν νά περάσουν μέσα στόν κινηματογράφο. Τό μεγάλο επίσης πρόβλημα στήν επαρχία είναι ότι δέν θέλουν νά δούν τες πολιτικές αναγνώσεις τών ταινιών.

Μία καινοτομία πού εφαρμόστηκε και πού εκ τών ύστερων αποδείχτηκε ό θετικό τής χαρακτηρισής ήταν ότι κατ' ανάγκη πολλές φορές έπιλέγαμε μέτριες ταινίες είτε γιατί έπρεπε νά έρθει και μία έμπορική ταινία είτε γιατί πολλές φορές τό γραφείο διανομής μάς αναγγέλλει ξαφνικά ότι τής τάδε ταινίας είναι χαλασμένη η κόπια και δέν μπορούν νά μάς τή στείλουν. Έδω όγχη τό θετικό στοιχείο ότι μία κακή ταινία μπορεί νά τήν άνατρέψει μέ μία ωστή και έποικοδομητική συζήτηση. Κατω λοιπόν απ' αυτές τες συνθήκες, η αρχική έπιλογή τών ταινιών μας ήταν τελείως άλλοπρόσασλη- φέρναμε μια ταινία δραματική, μετά ό κόσμος έπρεπε νά δει μια ταινία περιπετειώδη, μετά μια κομωδία κ.ο.κ. Δέν υπήρχε κανένα συνεκτικό πλαίσιο, κανένα κοινό αισθητικό ρεύμα, καμία κοινή βάση.

Όμως πια' όλες τες προσπάθειές μας η προκαταλήψη του κοινού παραμένει σέ όρισμένα πράγματα η ίδια- αποφεύγουν τες ασπρόμαυρες ταινίες, ελαφρώς προκαταλήψη (όχι ιδεολογική αλλά αισθητική) για τόν ανατολικό κινηματογράφο

3. Τήν Κινηματογραφική Λέσχη τής Δράμας εκπροσωπεί ό κριτικός κινηματογράφου τής εφημερίδας Θεσσαλονική *Αίλιξ* Δημήτριος, από τό ίδρυτικό μέλη τής Λέσχης. Η συζήτηση μαργιτοφωνήθηκε στήν Θεσσαλονική τήν 14.7.80. Το πλήρες κείμενο δημοσιεύτηκε στο *Αντί* 175-10.4.81.

φο, υπάρχει μειωμένη προσέλευση θεατών όταν συμπιπτουν όρισμένες ταινίες με το ποδόσφαιρο στην τηλεόραση, υπάρχει μία τάση του κόσμου να θεωρεί τη συζήτηση σαν μία περιττή πολυτέλεια και γενικότερα να προτιμούνται ταινίες με έντονα μυθοπλαστικά στοιχεία και να ενθολούν ταινίες με έλλειπτικότητα ή ταινίες οι οποίες προσπαθούν να δούν τα πράγματα κριτικά.

Νομίζω ότι οι λέσχες στην επαρχία αντιμετώπιστηκαν περιεργα και από τους αιθουσάρχες και τα γραφεία διανομής. Οι μὲν αιθουσάρχες κατάλαβαν ότι η λειτουργία μίας λέσχης μπορεί να αναθερμάνει την κινηματογραφοφιλία μέρους του κοινού και τα γραφεία διανομής είδαν τις λέσχες σαν την κότα με τα χρυσά αυγά γιατί ενώ στην αρχή πληρώναμε ένοικιο κόπιας 1.500 δρχ., σήμερα έφτασε να πληρώνουμε από 4.000 ως 7.000 για μία προβολή. Οι αιθουσάρχες που για χρόνια αντιμετώπιζαν με τον πιο φασιστικό και προκλητικό τρόπο τους πολίτες, δείχνουν τώρα ότι θέλουν να γίνουν, μαζί με την Έφορία, συνεταίροι στα ταμεία των λεσχών!

Θά πρέπει να συγκροτηθεί μία Όμοσπονδία Λεσχών Βόρειας Ελλάδας, τέτοια που να μπορεί να πετυχαίνει χαμηλότερες τιμές για τις ταινίες, όντας ένα ισχυρό συνδικαλιστικό όργανο. Πολλοί όμως φοβούνται ότι ένα τέτοιο όργανο θά λειτουργήσει κομματικά.

Θά μπορούσαν ακόμα οι λέσχες να οργανώνουν από κοινού διάφορα Φεστιβάλ ή εβδομάδες και ακόμα, γιατί όχι, να ιδρύσουν ένα μουσείο τέχνης και ιστορίας του κινηματογράφου μαζεύοντας από τα πιο άπια έντυπα των εκδηλώσεών τους μέχρι αφίσες και φωτογραφίες.

Οι λέσχες πρέπει να έχουν και τους εισηγητές τους μέσα από τα ίδια τους τα μέλη, πρέπει σε όλα να είναι αυτενεργείς. Όχι λοιπόν κομματικές επεμβάσεις, άσχετα αν όλα τα άτομα ανήκουν σε κάποια ιδεολογία — και πολλές φορές πρέπει να έχει κανείς το θάρρος ν' ανήκει πρώτα στο Δ.Σ. μιας λέσχης και να πάει κόντρα στον ίδιο του τον κομματικό φορέα όταν αυτός εμπόδιζει τα συμφέροντα της λέσχης και μετά ν' ανήκει στο κόμμα του.

Αυτό είναι ένα μεγαλείο το οποίο τολμώ να πώ ότι το πετύχαμε στη Δράμα και είναι το σημαντικότερο που υπάρχει.

Καβάλα

Η Κινηματογραφική Λέσχη Καβάλας υπάγεται στον Σύνδεσμο Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών. Μέσα στον Σύνδεσμο λειτουργούν διάφορα τμήματα όπως θεατρικό, εικαστικό, μουσικό, μορφωτικό και νεολαίας. Ο Σύνδεσμος διοικείται από το Δ.Σ. που εκλέγεται από την Γ.Σ. των μελών. Τα τμήματα λειτουργούν με άνοιχτες επι-

τροπές. Οι περισσότερες εκδηλώσεις γίνονται στη Στέγη του Συνδέσμου. Το κτίριο στο οποίο στεγαζόμαστε είναι ιδιοκτησία του Συλλόγου Καπνεμπόρων και έχει παραχωρηθεί από το 1959 στη Στέγη. Ένοικιο δέν πληρώνουμε.

Το οικονομικό είναι το μεγαλύτερο μας πρόβλημα. Ο Σύνδεσμος έχει 600-700 μέλη τα οποία πληρώνουν συνδρομή 20 δρχ. το μήνα. Αυτά τα λεφτά μόλις και φτάνουν για τις προσκλήσεις που στέλνουμε για τις εκδηλώσεις μας. Έσοδα έχουμε ακόμα από έκτακτες εισφορές μελών ή από επιχορηγήσεις γιατί απευθυνόμαστε κάθε χρόνο σε εταιρείες, τράπεζες και κάτι μαζεύουμε κι από κεί. Μετά πηγαίνουμε στους ντόπιους πολιτευτές, από τους οποίους υπάρχουν άφθονοι, οι όποιοι πάλι κάτι δίνουν. Τα τελευταία χρόνια το Υπουργείο Πολιτισμού μας έδωσε κάτι λεφτά και με την μεσολάβηση του Χατζιδάκι πήραμε ένα πιάνο.

Εδώ δέν βλέπουμε καλές ταινίες οι οποίες υπάρχουν στην Αθήνα και την Θεσσαλονίκη όπου οι αιθουσες είναι πολλές. Οι ελάχιστες καλές ταινίες που έρχονται, παίζονται μόνο μία ή δύο μέρες και μετά κατεβαίνουν. Έτσι έφτασαν ως εδώ *Ο Λόγος του Ντράγιου, Το Κοπάδι του Γκιουνέν, Ο άνθρωπος από μαμάρο και Η γη της επαγγελίας* του Βάιντα αλλά αυτές, που πιστεύουμε ότι έρχονται κατά λάθος, παίζονται για μία μέρα και πριν καλά καλά προλάβει κανείς να τις δει κατεβαίνουν κιόλας. Φυσικά για ρωσικό κινηματογράφο δέν συζητάμε. Είπε κάποιος αιθουσάρχης να κάνει για μία εβδομάδα ρωσικό κινηματογράφο και ενώ είχε προγραμματίσει τρεις ταινίες, παίχθηκε η πρώτη και σταμάτησε.

Στην πόλη μας υπήρχε στις αρχές της 10ετίας του '60 μία Κινηματογραφική Λέσχη η οποία σταμάτησε αργότερα να λειτουργεί. Έμεις αρχίσαμε τη νέα προσπάθεια το 1976. Εκείνη τη χρονιά παίχτηκαν λίγες ταινίες, είμασταν στο ξεκίνημα, έπρεπε να μάθουμε και όρισμένα πράγματα αλλά από το 1977 λειτουργούμε κανονικά. Παίζουμε γύρω στις 18 ταινίες το χρόνο γιατί τόσες μας επιτρέπουν τα οικονομικά μας και λειτουργούμε από Οκτώβριο μέχρι Μάιο. Εύτυχως που υπάρχει το ταμείο της Στέγης και μας ενισχύει γιατί άλλως θά είχαμε σταματήσει. Τα έξοδα κάθε προβολής φτάνουν τις 15.000 δρχ. Από τα 300 περίπου μέλη μας εισπράτουμε 400 δρχ. τον χρόνο συνδρομή και 200 δρχ. από τους φοιτητές. Αυτά τα λεφτά δέν φτάνουν για να καλύψουν τις ανάγκες μας.

Λειτουργούμε με το σύστημα των μελών. Σε μία από τις προβολές μας ήρθε ο Έφορος της πόλης και είπε «Θά σάς κλείσω για δύο χρόνια φυλακή» διότι πουλάγαμε αντί εισιτήριο κάτι κάρτες των 20 δρχ. για να μπορούν οι περαστικοί να μπαινουν στην προβολή.

Θά μπορούσε να μας παραχωρήσει το Διοικητήριο την τέλεια εξοπλισμένη αίθουσα προβολών του αλλά αν πούμε στον Νομάρχη ότι θά παίξουμε π.χ. *Αιζενστάιν* ή *Βάιντα*, μπορεί και να λιποθυμήσει ο άνθρωπος!

Την Κινηματογραφική Λέσχη Καβάλας εκπροσώπησαν στη συζήτηση τα εξής μέλη της Επιτροπής της Λέσχης: Κώστας Κουγιουμτζόγλου, ιδιωτ. ν. πάλληλος - Βασ. Θεοδωρίδης, αρχιτέκτονας και Δημ. Δαγκάκης, μηχανολόγος. Η συζήτηση μαγνητοφωνήθηκε στην Καβάλα την 2.11.80. Για όρισμένα από τα στοιχεία που συγκροτούν την φυσιογνωμία της πόλης χρησιμοποιήσα άρθρο της Καβαλιώτικης εφημερίδας Έβδομη.

Στό κτίριο τής Νομαρχίας, τό Διοικητήριο, τό όποίο χτίστηκε τό 1972, ύπάρχει ένα ώραιο άμφιθέατρο πού θά μπορούσε νά στεγάσει τίς προβολές τής Λέσχης μας. Τό άμφιθέατρο αυτό παραχωρείται από τόν Νομάρχη στόν Φαρμακευτικό Σύλλογο ή στόν Σύλλογο Γιατρών γιά τά συνέδριά τούς ή τό δίνουν άκόμα στους άμερικάνους γιά νά κάνουν τίς έκδηλώσεις τούς και σέ μάς γιά τό δικαιούμαστε γιατί έχει γίνει από δικά μας λεφτά, από τούς φόρους μας, άρνούνται νά τό παραχωρήσουν. Διαμαρτυρηθήκαμε τελευταία άλλα μάς άγνόησαν. Τόν περισσότερο καιρό τό άμφιθέατρο παραμένει κλειδωμένο.

Πολλές φορές θέλουμε νά έρθουμε σέ έπαφή μέ κάποιον κριτικό ή κάποιον σκηνοθέτη και νά τόν φέρουμε νά μιλήσει άλλα δέν τούς ξέρουμε, δέν ξέρουμε πού θά τούς βρούμε. Άν υπήρχε μία Όμοσπονδία Λεσχών θά μπορούσαμε νά άπευθυνθούμε εκεί γιατί παράλληλα μέ τήν προβολή τής ταινίας θέλουμε νά κάνουμε και μία άλλη έκδήλωση πού ούσιαστική και αυτό είναι τό νόημα τής Λέσχης, νά ξεφύγουμε από τήν ψυχρή προβολή τής ταινίας μόνο.

Άπό πλευράς συζητήσεων είμαστε άρκετά πίσω. Θέλουμε νά κουβεντιάσουμε γιά τήν ταινία άλλα δυσκολευόμαστε από τό γεγονός ότι δέν έχουμε μάθει νά συζητάμε. Όρισμένοι έχουν τήν καλή διάθεση άλλα από κεί και ύστερα άδυνατούν νά πουν τή γνώμη τούς γιατί δέν έχουν ποτέ έπιχειρήσει νά μιλήσουν δημόσια ή δέν έχουν δει άρκετό κινηματογράφο.

Ένας άλλος τρόπος γιά ν' άποκτήσουμε αυτή τή γνώση είναι τό διάβασμα. Σέ μία από τίς προβολές μας στή Στέγη, οργάνωσαμε μία μικρή έκθεση κινηματογραφικού έντύπου, βιβλία και περιοδικά κυρίως, ό,τι είχαμε έμεις ως μέλη, τά φέραμε λοιπόν γιά νά δώσουμε ένα κέντροισμα ώστε όσοι ενδιαφέρονται ν' αγοράσουν άλλα τό δύσκολο είναι ότι αυτά τά έντυπα δέν κυκλοφορούν στό βιβλιοπωλείο τής Καβάλας!

Στή στέγη τής Λέσχης έχουμε τήν δυνατότητα νά προβάλλουμε μόνο ταινίες τών 16 χιλ. Γιά τίς ταινίες τών 35 χιλ. χρησιμοποιούμε δύο αίθουσες, τό Όσκαρ και τά Τιτάνια. Στόν δεύτερο κινηματογράφο κάνουμε τίς βραδιές μας προβολές και πληρώνουμε 5.000 δρχ. και στό Όσκαρ παίζουμε Κυριακές πρωί και δίνουμε 3.000 δρχ. Δέν έχουμε τακτική μέρα και ώρα γιά τίς προβολές μας. Προβάλλουμε κάθε 10-15 μέρες.

Ναι, είναι δικίο, τό ξέρουμε ότι θά πρέπει νά μείνουμε σέ μία αίθουσα, και θέβαια είναι βασικό, γιά νά ξέρει ό κόσμος ότι μία είναι ή κινηματογραφική αίθουσα τής Λέσχης και νά τήν αναγνωρίζει ή ότι άκόμα θά πρέπει νά σταθεροποιήσουμε τήν μέρα και ώρα των προβολών μας, κι αυτό είναι βασικό...

Γιά μία περίοδο είχαμε επιδιώξει νά προβάλλουμε ταινίες κατά θεματικές ενότητες ή νά φέρουμε έθνικούς κινηματογράφους. Είχαμε κρατήσει μία άρχη, παίζαμε νεορεαλισμό, γαλλικό κινηματογράφο, συγγρικό κλπ. άλλα τώρα τελευταία μάλλον αναρχα προβάλλουμε.

τοίκους. τόν πληθυσμό αυτό τόν είχε σχεδόν από τό 1922, έκτός από τήν περίοδο τής άθρόας μετανάστευσης τό 60-65 όπότεν ό πληθυσμός της μειώθηκε στους 40.000.

Προπολεμικά ή Καβάλα ήταν ή πόλη τών καπνεργατών μέ τούς δημοκρατικούς άγώνες, τά συλλαλητήρια, τόν πρώτο κομμουνιστή δήμαρχο και όλα αυτά. Μετά τόν πόλεμο, έπειδή ή περιφέρειά της ύπόφερε πολύ από τόν εμφύλιο, άρχισε μία άλλαγή τής κοινωνικής δομής. Τό καπνεμπόριο και ή καπνεργασία άρχισαν νά φθίνουν, οι μηχανές άντικατέστησαν τά έργατικά χέρια και βαθμιαία τό καπνεμπόριο μεταφέρθηκε στή Θεσσαλονίκη. Άργότερα ή Καβάλα άρχισε νά παίρνει τή μορφή τού διοικητικού και έμπορικού κέντρου πού είναι σήμερα, μέ μία αύξηση τών υπαλλήλων και μέ ένα μεγάλο ποσοστό συνταξιούχων οι όποιοι δύσκολα ένσωματώνονται σέ μία κοινωνική δράση.

Τά τελευταία χρόνια ή πόλη άναπτύσσεται μέ άλματα χωρίς νά υπάρχει καμιά ύποδομή. Πέρασαμε από μία σχετική πολιτικοποίηση μετά τό '74 στην πλήρη άδράνεια και τόν έφρυσχασμό. Οι καινούριοι τρόποι ζωής άμβλυναν τήν προπολεμική μαχητικότητα. Η πρώην έργατοπυλη μεταμορφώθηκε σέ μία πόλη μεταπρατών και υπαλλήλων. Έσθήσε ό πρωτογενής τομέας της παραγωγής και μέ τήν αύξηση τής τουριστικής βιομηχανίας τελευταία συντέλεστηκε όριστικά αυτή ή μεταμόρφωση στίς δομές τής πόλης.

Αυτή ή άλλαγή στην κοινωνική συνθεση έκανε τήν πόλη πολύ παθητική. Άπό κεί πού είχε ένα δυναμισμό κατόντησε μία πόλη μικροαστική, κουμπωμένη, κλειστή. Ό κόσμος δέν άντιδρά πιά. Σέ κάθε πρόβλημα τής ίδιας τής Καβάλας οι κάτοικοι της είναι άπελπιστικά άπαθείς ενώ είναι έτοιμοι οι ίδιοι άνθρώποι νά μπουν μέσα στο γήπεδο και νά κατασπαράξουν τόν διαιτητή γιατί κατά τή γνώμη τούς έκανε ένα λάθος.

Μιά από τίς δυσκολίες μας είναι ή έλλειψη πνευματικής παράδοσης στην πόλη. Δέν υπήρξε ένα πολιτιστικό παρελθόν μέ συνέχεια ώστε νά μάς οδηγήσει στό παρόν. Υπήρχαν κάτι αναλαμπές και μετά έπεφτε ή πόλη σέ μία νάρκη γιαντό ίσως δέν έχουμε πολιτιστική ύποδομή σήμερα.

Τό κοινό τής Λέσχης μας άποτελείται από υπάλληλους, επαγγελματίες, φοιτητές, μαθητές όχι όμως από άνθρώπους πού δουλεύουν σ' ένα μακαλικό, σ' ένα γκαράζ ή στίς οικοδομές. Η έργατική τάξη είναι άπτεξο.

Μας λένε έλιτιστικό σωματείο άλλα δέν μπορούμε νά λειτουργήσουμε κι άλλως, δέν μπορούμε νά πληρώσουμε αυτά τά στρωμάτα, δέν ορισκουμε κανένα τρόπο.

Γιά τίς έκδηλώσεις τού Συνδέσμου στέλνουμε προκλήσεις σέ όλα τά έργατικά σωματεία και στό Έμπορικό Έπιμελητήριο, άλλα... Έγινε μια προσπάθεια μέ τούς υπαλλήλους τού ΟΤΕ. Έίχαν συμφωνήσει στην ίαχη νά γράφουν τα υαη τους στην Κινηματογραφική Λέσχη, υπήρξε όμως άντιδραση από μένα και ναναγίρη ή προσπάθεια.

οποίος δηλώνεται από την άρχη σαν όργανο του τάδε κόμματος ή της δείνα παράταξης θα μπορούσε να συσπειρώσει μια ομάδα ανθρώπων και να λειτουργήσει πιο παραγωγικά ή τουλάχιστον διαφορετικά απ' ό,τι λειτουργείτε έσεις τώρα;

Ίσως στά μεγάλα κέντρα, Αθήνα και Θεσσαλονίκη θα μπορούσε να γίνει, εδώ μάλλον θα απομαζικοποιηθεί. Πιστεύουμε ότι αν λειτουργήσει μ' αυτό τον τρόπο ένα σχήμα δημιουργούνται άλλα στεγανά, δεν έχουμε αυτό τό πλάταιμα πάλι. Έμεις σαν Σύνδεσμος όμως δεν διώχνουμε τά κόμματα. Συνεργαζόμαστε μαζί τους αλλά προς όλοιο τηρούμε μία ίση στάση γιατί και τά κόμματα πιστεύουμε ότι θέλουν να προωθήσουν την πολιτιστική υπόθεση. Όμως ή έπαρχία δεν έχει ώριμάσει πολιτικά. Δεν πάει εύκολα κάποιος να γίνει μέλος σ' ένα φορέα που ξέρει ότι είναι του ΚΚΕ ή του ΠΑΣΟΚ και αυτό συμβαίνει περισσότερο στους υπάλληλους διότι υπάρχει ό φόβος του χαρακτηρισμού.

Όλες οι λέσχες έχουν αποδείξει την αδυναμία τους να συσπειρώσουν τον εργατικό κόσμο της πόλης μέσα στην οποία λειτουργούν. Νομίζω ότι ή Κινηματογραφική Κοινότητα που θα τό καταφέρει, με ποιόν τρόπο δεν ξέρω, θα κάνει μία επαναστατική πράξη. Έχετε σκεφτεί να πάτε άπ έξω από ένα εργοστάσιο και να μοιράσετε στους εργάτες προσκλήσεις για τίς προβολές σας;

Αυτό τό πράγμα δεν τό σκεφτήκαμε, άς τό δούμε τώρα. Έρχεται λοιπόν ό εργάτης και θέλει την ταινία. Πρέπει ή ταινία να είναι ειδικά επιλεγμένη αλλά όχι τέτοια που να τον άπωθήσει. Γι αυτόν τον κόσμο που αισθάνεται τό ταξικό εμπόδιο να 'ρθεί σε μάς, ίσως θα 'πρεπε να πάμε έμεις να του δείξουμε την ταινία στο δικό του οικείο χώρο, στον τόπο δουλειάς του.

Σκέφτομαι ότι μία τέτοια επαναστατική πράξη μόνο σε επαναστατικές στιγμές μπορεί να εύδοκιμήσει. Όταν ό Μαγιακόφσκι διάβαζε τά ποιήματά του στους εργάτες, αυτές ήταν επαναστατικές στιγμές, και ή ποίηση του Μαγιακόφσκι είναι δύσκολη ποίηση. Τότε όμως οι έποχές ήταν εύφορες, τώρα ζούμε σε περίοδο παρακμής, όσο περνάει ό καιρός τόσο λιγότερο μπορούμε να κινητοποιήσουμε ανθρώπους. Αυτό που είπα προηγουμένως δεν τό πιστεύω, είναι ιδεαλιστική αντίληψη να πäs να μοιράσεις προσκλήσεις έξω από τά εργοστάσια. Είναι τόσο έντονος οι ταξικές διαφορές σήμερα που δεν θα πλησιάζει ό εργάτης στη Λέσχη.

Έμεις τό έπιχειρήσαμε κι αυτό, μοιράσαμε έντυπο ύλικό όχι σε χώρο εργατών αλλά σε χώρο

υπάλλήλων, μέσα στον ΟΤΕ, άκόμα και σε χώρο τεχνικών, και έδειξαν άδιαφορία. Έλάχιστοι ήρθαν.

Δέν είναι μόνο ή κούραση του εργάτη ή του τεχνίτη που θα μπορούσε να προβάλλει κανείς ως έπιχειρημα, είναι και ή εύκολία της τηλεόρασης, έχει άποκοιμηθεί ό κόσμος μπροστά στις συσκευές του. Βρισκόμαστε άκόμα σε μία έποχή όπου τα στανταρ έχουν μετατοπιστεί.

Θά μπορούσαμε δέβαια να έρθουμε σε έπαφή με τά συλλογικά όργανα των εργατών ή των υπάλλήλων και να τραβήξουμε όσο μπορούμε περισσότερους. Αλλά οι φορείς αυτοί είναι κατελωμένοι. Άκόμα και στο εργοστάσιο να πάμε, τό συνδικάτο των εργατών είναι κατελωμένο, πρέπει να πάμε κατευθείαν στον εργάτη όποτε είναι ούτοπία αυτό τό πράγμα.

Θά μπορούσαμε να δείξουμε μία ταινία μέσα στο Έργατικό Κέντρο όμως δεν θα μάς δώσουν την αίθουσα άφού όλοι τους είναι άνθρωποι της Νέας Δημοκρατίας και για να πιάσουν αυτά τά πöstα έχουν καταστρατηγήσει νόμους και διατάγματα. Έπειτα, δεν είναι μόνο να γίνει μία φορά, θα μπορέσουμε μετά να έγγυηθούμε κάποια συνέχεια.

Γιατί αισθάνεστε την ανάγκη να φέρνετε καλές ταινίες; Τι αντίπροσωπεύει για σας ό κινηματογράφος και όχι τό κουκλοθέατρο άς πούμε;

— Μ' αρέσει ό κινηματογράφος γιατί θα ξεαπώ για δυό ώρες. Άν είναι καλή ή ταινία θα προβληματιστώ, θα μάθω κάτι, θα περάσω δυό ουσιαστικές ώρες.

— Και είναι τό πιο προσιτό, τό πιο λαϊκό μέσο διασκέδασης. Πιο εύκολα πäs στο σινεμά απ' ό,τι σ' ένα ρεσιτάλ ή σ' ένα θέατρο.

— Έγώ περισσότερο τό βλέπω σαν εικόνα και κίνηση και λιγότερο σαν μήνυμα.

— Τό μήνυμα μπορείς να τό πάρεις κι από ένα βιβλίο.

— Όχι όμως με τη ζωντάνια του σινεμά. Είναι και για τό άγχος της ζωής που βρίσκουμε μία διέξοδο στο σινεμά. Ό κινηματογράφος σε πάει κάπου άλλου, σε μεταφέρει. Είναι μία ψευδαίσθηση πολύ έλκυστική, πολύ γοητευτική που σε γεμίζει. Ξέρεις ότι είναι αυταπάτη αλλά τη δέχεσαι.

Θέλω να κάνω μία φανταστική έρώτηση. Σε περίπτωση που υπήρχε μία πολιτεία που νοιαζόταν για την πολιτιστική τροφή του κόσμου, πώς θα μπορούσε να σας βοηθήσει ;

Άν υπήρχε αυτή ή πολιτεία δεν θα χρειαζόνταν οι λέσχες, θα τά έκανε μόνη της ή πολιτεία όλα αυτά για τον λόγο ότι δεν υπάρχει αυτή ή μορφή διακυβέρνησης, δημιουργούνται οι λέσχες οι όποιες σπηρίζονται άποκλειστικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία.



**Λειτουργείτε με το σύστημα των μελών;
Πόσα μέλη έχετε;**

- Φέτος έχουμε περίπου 140 μέλη με πληρωμένες τις συνδρομές τους. (Αγ. Νικόλαος Κρήτης)
- Έχουμε 250 μέλη, τα περισσότερα όμως δεν είναι ενεργά. (Αλεξανδρούπολη)
- Μικτό σύστημα λειτουργίας, με μέλη και μη μέλη. (Αργοστόλι)
- Τα μέλη μας φέτος είναι 60. Δίνουν μία εισφορά κάθε χρόνο, και κάθε δύο μήνες προμηθεύονται κάρτα εισόδου. (Γιαννιτάς)
- Λειτουργήσαμε την τελευταία χρονιά. Φτάσαμε περίπου τα 600 μέλη. Τώρα έχουμε γενική εισοδη γά όλους. Μέχρι φέτος ήταν 25 δρχ., τώρα έγινε 50. (Κουφάλια Θεσσαλονίκης)
- Από τον Μάη του '74 έχουν εγγραφεί γύρω στα 600 άτομα. Ένεργά μέλη σήμερα είναι γύρω στα 150. (Λεμεσός Κύπρου)
- 350 ταμειακώς εντάξει. Επί πλέον έχουμε και 200 περίπου μαθητές-θεατές με την χορήγηση ενός δελτίου εισόδου αξίας 100 δρχ. για όλες τις προβολές της περιόδου (περίπου 30). Επίσης και στους φοιτητές χορηγούμε κάρτα εισόδου 100 δρχ. (Τρίκαλα)

Έκδιδετε εισιτήριο για τα μη μέλη;

- Ναι, και αποτελεί τον βασικό πόρο της Λέσχης (Βόλος)
- Όχι. Τελευταία εφαρμόστηκε η κάρτα γνωριμίας, 100 δρχ. ή μία για τρεις προβολές (Σ.Φ.Γ.Τ. Καβάλας)
- Εισιτήριο εκδίδουμε για όλο τον κόσμο. (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)
- Ναι, 50 δρχ. κανονικό και 25 δρχ. φοιτητικό-μαθητικό (Καρδίτσα)
- Ναι, 60 δρχ. κανονικό και 40 δρχ. σπουδαστικό (Λάρισα)
- Όλοι μπαίνουν με εισιτήριο, δεν υπάρχουν μέλη (Σέρρες)
- Δεν εκδίδουμε εισιτήριο. Οι φιλοξενούμενοι μελών της Λέσχης που δεν είναι τρικαλινοί παρακολουθούν την προβολή χωρίς εισιτήριο (Τρίκαλα)

Προβάλλετε σε κινηματογραφική αίθουσα που νοικιάζετε ή σε δημοτικό χώρο που σάς παραχωρείται;

Πόσο σάς στοιχίζει το ένοικιο του κινηματογράφου κατά προβολή;

- Προβάλλουμε στον μοναδικό κινηματογράφο της πόλης μας. Πληρώνουμε 3.000 δρχ. κατά προβολή. (Αγ. Νικόλαος Κρήτης)
- Σε κινηματογράφο. Το ένοικιο άρχισε με 2.000 την προβολή, έφτασε 2.500 και τώρα τελευταία

μάς ζήτησαν 4.000 γι' αυτό και η Λέσχη δεν λειτουργεί (Αμαλιάδα)

- Οι ταινίες μας προβάλλονται σε κινηματογράφο. Το ένοικιο είναι 5.120 με το χαρτόσημο και 600 δρχ. για το προσωπικό του κινηματογράφου. Σύνολο δρχ. 5.720. (Δράμα)
- Οι προβολές μας γίνονται σε κινηματογραφική αίθουσα με ένοικιο. Είμαστε υποχρεωμένοι να εξασφαλίσουμε στον αιθουσάρχη 300 εισιτήρια x 55 δρχ. για κάθε προβολή. Επιπλέον 1.000 δρχ. για μία ώρα συζήτησης (Ηράκλειο Κρήτης)
- Προβάλλουμε σε κινηματογραφική αίθουσα. Ανάλογος δημοτικός χώρος στην Καβάλα έτσι κι αλλιώς δεν υπάρχει. Η αίθουσα στην οποία καταλήξαμε πρόσφατα μάς κοστίζει 10.000 δρχ. (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)
- Σε κινηματογραφική αίθουσα με κόστος 6.000 δρχ. την προβολή, δεδομένου ότι ένας μόνο επιχειρηματίας μάς δίνει αίθουσα και με αρκετές δυσκολίες (Καλαμάτα)
- Μας παραχωρείται δημοτικός χώρος όπου τοποθετούμε μία δική μας μηχανή προβολής των 35 χιλ. (Κουφάλια Θεσσαλονίκης)
- Προβάλλουμε κατά περιόδους σε αίθουσα ξενοδοχείου, σχολείου, ακόμη και σε αίθουσα μπάρ! Διαθέτουμε δική μας μηχανή προβολής (Πάρος)

Διαθέτει η Λέσχη σας μία στοιχειώδη βιβλιοθήκη κινηματογραφικού έντυπου ή αρχείο με κριτικές ταινιών;

- Στη Λέσχη μας δεν έχουμε στοιχεία. Ίδιωτικά διαθέτουμε τη σειρά του Σύγχρονου Κινηματογράφου. (Αγ. Νικόλαος Κρήτης)
- Η Λέσχη διαθέτει τις αρκετά ενημερωμένες βιβλιοθήκες των μελών του Δ.Σ., καθώς και αρχείο με κριτικές ταινιών. (Αλεξανδρούπολη)
- Φέτος άρχισε να δημιουργείται (Αργοστόλι)
- Διαθέτουμε ένα στοιχειώδες αρχείο με κριτικές ταινιών από αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών. (Ζακύνθος)
- Προσπαθούμε τώρα να φτιάξουμε (Κιλκίς)
- Διαθέτουμε ελάχιστα βιβλία και ελλιπέστατη συλλογή κριτικών ταινιών (Πύργος)
- Συστηματικά κρατάμε αρχείο κριτικών των ταινιών από εφημερίδες κι έχουμε πλήρες αρχείο των περιοδικών. Αξιολογή είναι η κινηματογραφική μας βιβλιοθήκη (Ρόδος)

Τι κοινό κατά μέσο όρο (αριθμητικά) παρακολουθεί τις προβολές σας;

- Φέτος γύρω στα 380 άτομα. Στην περασμένη περίοδο ο μέσος όρος ήταν 440 άτομα (Αλεξανδρούπολη)
- Περίπου 200 άτομα (Αργοστόλι)
- 600 άτομα (Φοιτητική Έστια Θεσσαλονίκης)
- 120 με 150 άτομα κατά μέσο όρο (Κως)
- Περίπου 70 άτομα (Λευκάδα)
- 30 άτομα (Πάρος)

Στόν Βόλο λειτουργήσε με επιτυχία μία Κινηματογραφική Λέσχη στην τριετία 1961-1963. Συνδέοταν με την Όμοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος, στην οποία δούλευαν ο Παύλος Ζάννας, Ρούσσος Κούνδουρος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος και Βασίλης Ραφαηλίδης. Ύψηχαν και τότε στην πόλη μας μερικοί παθιασμένοι θεατές του κινηματογράφου που θέλησαν να μεταδώσουν και να συστηματοποιήσουν αυτό το πάθος χωρίς όμως κάτι το συγκεκριμένο σχετικά με αρχές οργάνωσης και προγραμματισμού. Το κοινό ήταν στην πλειοψηφία του άνομοιογενές και άνενημέρωτο.

Τα έντυπα προγράμματα που στέλνονταν από την Όμοσπονδία ήταν περιεκτικά αλλά συχνά άπρόσβαστα στο κοινό εκείνης της περιόδου. Μερικά άποτελούσαν συνοπτικά δοκίμια κινηματογραφικής κριτικής. Την επιλογή των ταινιών έκαμε, με σχετικά και αυθαίρετα κριτήρια πολλές φορές, η ίδια η Όμοσπονδία μετά από συνεννόηση με τη Διοίκηση της Λέσχης. Οι εισηγήσεις και οι συζητήσεις κινούνταν σ' ένα εμπειρικό κι έντελώς έπιφανειακό επίπεδο. Η πρακτική δουλειά έπεσε τελικά στους ώμους ενός μόνο ανθρώπου του Δημήτρη Λέτσιου, άξιζει να τον αναφέρουμε γιατί ήταν η ψυχή της Λέσχης εκείνης. Το πάθος έγινε βάθος, το κοινό άραίωσε και η Κινηματογραφική Λέσχη του Βόλου άδράνησε. Ήταν άδύνατο να συνεχίσει για τέσσερις λόγους:

- α) Την έλλειψη οικονομικών μέσων διότι η Λέσχη στηριζόταν άποκλειστικά στη συνδρομή των μελών και η άποχώρηση ή η άδιαφορία των μελών συνεπαγόταν την έκκένωση του ταμείου.
- β) Την προχειρότητα ή άνυπαρξία προγράμματος δουλειάς.
- γ) Άθελήτος έλιτισμός και άναπόφευκτος κοσμικισμός που έμπόδισαν την διαμόρφωση ενός όμοιογενούς και μόνιμου κοινού.
- δ) Η διάλυση της Όμοσπονδίας κι έπομένως η άχρήστευση όλου του μηχανισμού έξευρεσης και άποστολής ταινιών.

Στην τελευταία συνάντηση που έγινε ένα άπογευμα στα γραφεία του Ρούσσου Κούνδουρου στην Άθήνα, διαπιστώθηκαν όλα αυτά αλλά δεν προτάθηκε ούτε ύψηξε και διάθεση να βρεθεί κάποια λύση.

Η σημερινή Κινηματογραφική Λέσχη άρχισε να λειτουργεί τόν Μάη του 1975 με άυτοτέλεια και άσχετα με την προηγούμενη. Στην πρώτη φάση μάλιστα δεν άναμιχθήκε κανένας άπό τους συνεργάτες εκείνης της πρώτης Λέσχης. Βασικό κίνητρο στη νέα προσπάθεια στάθηκε ο διάχυτος πολιτικός ένθουσιασμός που χαρακτηρίζει την εποχή εκείνη καθώς και η κινηματογραφοφιλία, με την παραδεκτή έννοια του όρου. Μία όρεξη, βουλμία κυριολεκτικά, να βλέπουμε σε κανονι-

κό ρυθμό όρισμένες ταινίες που δεν έφταναν στους έμπορικούς κινηματογράφους του Βόλου. Είχε κι αυτή η προσπάθεια πολύ πάθος και πολύ έρασιτεχνισμό. Ξεκινήσαμε με την προϋπόθεση ότι θά βρούμε τά μέτρα και τούς κανόνες της δουλειάς στη διαδρομή· όπως κι έγινε ως ένα βαθμό.

Μεταδικτατορικά η πόλη του Βόλου παρουσιάζει μερικά άντιφατικά χαρακτηριστικά. Άναπτύσσεται ραγδαία σαν βιομηχανικό κέντρο και λιμενικό κέντρο διαμετακομιστικού έμποριου με αύξημένη οικοδομική δραστηριότητα. Στο Έργατικό Κέντρο της πόλης έχει έγκατασταθεί χουντοδεξιά διοίκηση ενώ ο μαχητικός και προοδευτικός συνδικαλισμός δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη έξαρση. Διόγκωση παρουσιάζει και τό μεσοαστικό στρώμα (έλευθερα έπαγγέλματα, μεταφορές, έμπόριο). Το μεγαλοαστικό στρώμα άλλαξε σύνθεση (παρακμή παλιών οικογενειών οικονομικά ίσχυρών, αίφνιδια άναρχήρηση άλλων) όχι όμως και πυκνότητα. Ο τουρισμός έξακολουθεί να άποτελεί πηγή εισοδήματος κι ένισχύει τόν τομέα των ύπηρεσιών.

Θά πρέπει άκόμα να τονισούμε ότι και ο πληθυσμός του Βόλου έχει αύξηθει και η σύνθεσή του διαρκώς άλλοιώνεται με την εισροή ανθρώπων άπό τά χωριά του Πηλίου, της περιοχής Άλμυρου και του Θεσσαλικού κάμπου άκόμη.

Η πολιτιστική δραστηριότητα κινείται και στηρίζεται στις προοδευτικές δυνάμεις οι όποιες είναι οι Δημοτικές Άρχές, η Θεατρική Λέσχη καθώς και διάφοροι έπιστημονικοί και πολιτιστικοί σύλλογοι.

Η Λέσχη περιβάλλεται άπό τό σταθερό και μόνιμο κοινό της με χαρακτηριστική συνέπεια και στοργή, θά έλεγα, ενώ τό περιστσιακό κοινό, οι διερχόμενοι ή οι θεατές που κάνουν επιλογή, την άντιμετωπίζουν με σοβαρότητα και σεβασμό.

Όλοι αυτοί πιστεύουν ότι μπαινόντας στην αίθουσα προβολής της Λέσχης θά δούν μία ταινία επιλεγμένη με βάση κάποιες συγκεκριμένες άρχές, κάποιον ύπεύθυνο προγραμματισμό και όρισμένους στόχους. Μπορούμε να πούμε, άσχετα άπό τις έπιμέρους θετικές ή άρνητικές άντιδράσεις του κοινού, ότι έχει διαμορφωθεί μία σχέση έμπιστοσύνης άνάμεσα στη Λέσχη και στο κοινό της.

Στην πολιτιστική ζωή της πόλης μας η Λέσχη παρουσιάζει την πυκνότερη και τακτικότερη δραστηριότητα. Παρόλο που τό άντικείμενό της είναι ειδικό, νομίζουμε ότι θεωρείται ένας άπό τούς βασικούς πολιτιστικούς οργανισμούς της πόλης. Μερικοί τό διατυπώνουν άυτό με τη φράση « Η Λέσχη έγινε θεομός». Έμεις περιοριζόμαστε να πούμε ότι η Λέσχη είναι άναπόσπαστο κομμάτι στην πολιτιστική κίνηση του σημερινού Βόλου.

Η Λέσχη άντιμετώπιζε άπό την άρχή μία θετική, νομίζουμε στάση, άπό τό κοινό της. Η δυσπιστία και η έπιφυλακτικότητα, αν πραγματικά ύψηχαν, σκεπάστηκαν άπό ένα κύμα ένθουσια-



ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 23 - 3 - 80

ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 28 - 3 - 80

ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤ

Εισοδος έλευθερη για τά μέλη η φιλής Λέσχης.
Έγγραφος νέτων μελών στη Στή και στόν Κινηφο.

Για τόν Βόλο άπάντηση έγγράφως στο ειδικό έρευνηματολόγιο ο Νίκος Κολοβός άπό τό Δ.Σ. της Λέσχης, την 25.5.81.

Ο ΜΕΤΑ ΤΗ ΜΑΧΗ ,,

ΠΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

ΩΡΑ 10.30 ΤΟ ΠΡΩΪ

ΘΟ "ΟΣΚΑΡ,,

ΙΑΣ ΤΟΥ ΚΛΕΦΑΝΤΟΣ,,

ΡΙΟ ΜΟΝΙΤΣΕΛΙ

ΩΡΑ 10 ΤΟ ΒΡΑΔΥ

ΘΟ "ΤΙΤΑΝΙΑ ,,

Κινηματογρα-

φό Συνδέσμο

μου και ευρύτερης αποδοχής. Οι τοπικές αρχές (έννοούμε τις άστυνομικές) δεν τόλμησαν να παρεμβούν στην ανάπτυξη και στις δραστηριότητες της Λέσχης. Δελά κινήθηκε εναντίον της η Έφορία, παρακινούμενη, υποθέτουμε από συγκεκριμένο αίθουσάρχη της πόλης. Είμαστε βέβαιοι ότι το έργο της Λέσχης παρακολουθείται στενά από την άστυνομική αρχή, άμεση όμως και συγκεκριμένη παρέμβαση δεν εκδηλώθηκε.

Η Λέσχη από την αρχή λειτουργεί με τη μορφή νόμιμα αναγνωρισμένου σωματείου· ή θητεία του Διοικητικού Συμβουλίου της είναι διετής. Οι διοικήσεις της Λέσχης δοκίμασαν πολλούς τρόπους οργάνωσης των οικονομικών πόρων. Πρώτα οι συνδρομές των μελών και τα εισιτήρια για τα μη μέλη. Δεύτερο στάδιο ή μείωση των συνδρομών των μελών και ένταση της προσπάθειας στην κάλυψη των εισιτηρίων τα όποια για τα μέλη ήταν πάντα σε χαμηλότερο ποσό. Τρίτο στάδιο συνδρομές των μελών που εισπράττονται κάθε μήνα και εισιτήρια για τα μη μέλη. Οι συνδρομές των μελών αντιστοιχούν ποσοτικά στο μισό του αντίτιμου του εισιτηρίου.

Μέχρι τώρα οικονομική ένισχυση δεν πήραμε από καμιά πηγή. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε ενεργητικό χρηματικό· όμως με κατάλληλους χειρισμούς και έπιλογές στον προγραμματισμό κατορθώσαμε κάθε φορά μία εξισορρόπηση. Είναι ένας μηχανισμός δουλειάς που μπορεί να λειτουργήσει σε συσχετισμό με τη γνώση των προτιμήσεων του κοινού, έννοούμε του τακτικού και μόνιμου κοινού της Λέσχης.

Αποφάσεις για την έπιλογή των ταινιών και τον προγραμματισμό παίρνει το Συμβούλιο το οποίο όμως έχει υπ' όψη τις θέσεις του κοινού της Λέσχης. Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι μέσα στο πλαίσιο της δουλειάς των μελών του Συμβουλίου περιλαμβάνεται και η έπισημανση της στάσης του κοινού σε κάθε ταινία ή κύκλο ταινιών χωριστά. Πολλές φορές τροποποιήθηκε ή συντομεύτηκε ένας κύκλος ταινιών ύστερα από αρνητικές αντιδράσεις.

Είναι σωστό ακόμα να πούμε ότι σε άλλες περιπτώσεις άγνοήθηκαν τέτοιες αντιδράσεις, παρ' όλες τις συνέπειες (άραϊωμα του άκροατηρίου, άιστηρές έπικρίσεις). Το Συμβούλιο μιάς Λέσχης πρέπει να είναι εύέλικτο, μπορεί να άσκει μιά «πολιτική» στο ζήτημα της έπιλογής των ταινιών, δεν πρέπει όμως να παρσιύρεται από αυθόρμητες ή άκριτες αντιδράσεις του κοινού σε βάρος ενός υπεύθυνου προγραμματισμού. Η τήρηση της αρχής αυτής είναι ένας από τους παρ-γοντες που στέριωσαν την έμπιστοσύνη του κοινού στη Λέσχη.

Όπως κάθε ζωντανός συλλογικός οργανισμός, η Λέσχη έχει αδυναμίες. Εσωτερικά στερείται από στερεούς συνεκτικούς δεσμούς με τα μέλη της και τους φίλους της. Υπάρχει ένα τακτικό και μόνιμο κοινό, όπως είπαμε κιόλας, δεν υπάρχει όμως αναγνώριση και συνείδηση σωματειακή αναμεσα στα άτομα που το αποτελούν. Το αποτέλεσμα αυτής της έλλειψης φανερώνεται στο ότι ύστερα από έξι χρόνια συνεχούς λειτουργίας δεν έχει

διαμορφωθεί ένιαία αντίληψη για τους σκοπούς της Λέσχης ούτε θέβια έπαρσης και πλατιά δυνατότητα σχετικά με τους τρόπους άναγνώσις των ταινιών. Στο τελευταίο αυτό φταει και η άδυναμία των Διοικήσεων να καλλιεργήσουν μιά τέτοια δυνατότητα. Το έντυλο που μοιραζεται στην είσοδο είναι συχνά περιορισμένης πληροφοριακής και θεωρητικής σημασίας. Ίσως δεν διαβάζεται κιόλας. Πολλοί διατυπώνουν την άποψη ότι με τον τρόπο αυτό πάμε να φορμάρουμε την κρίση και την θέση τους άπέναντι στην ταινία ενώ σκοπός του έντυλου αυτού είναι να δώσει μερικές βασικές πληροφορίες για τον σκηνοθέτη και για την συγκεκριμένη ταινία και παρπέρα να προτείνει μιά άποψη. Δεν θεωρούμε ότι ύπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος άναγνώσις μιάς ταινίας. Υπάρχουν όμως κανόνες άναγνώσις. Αυτούς τους κανόνες προσπαθούμε να προωθήσουμε στο κοινό της Λέσχης πιστεύοντας ότι ό θεατής απολαμβάνει, χαιρείται και καταλαβαίνει, διαδάζει γενικά μιά ταινία πληρέστερα όταν την γνωρίζει παρά όταν περιμένει να αιφνιδιαστεί. Δεν μας ένδιαφέρει τόσο ό καταναλωτής-θεατής που πειραματίζεται με την εύαισθησία του όσο ό ένεργός θεατής. Το άποτέλεσμα όμως αυτό δεν κατορθώνεται μόνο με το έντυλο που δίνουμε. Η συζήτηση μετά την προβολή, όταν εισαχθεί, ξεκινήσει σωστά και διεξαχθεί σωστά, προσφέρει πολλά στοιχεία για το σκοπό αυτό. Να όμως που δεν γίνεται συζήτηση. Δεν έχουμε εισηγητές κι αυτούς που ένδεχόμενα έχουμε δεν άναγνώρίζονται σαν «έγκυροι». Δεν έχουμε όμως και θεατές να συζητήσουν. Ετσι η όλη διαδικασία εκτρέπεται σε κάποιο άδιάφορο ή ένοχλητικό μονόλογο ή ακόμα και σ' αυτό που λέμε «πλάκα». Θα έπρεπε να πω «έκτρεπόταν» γιατί την άχαρη και άδεισοδη αυτή συζήτηση δεν την έπιδιώκουμε στα δύο τελευταία χρόνια παρά μόνο στις περιπτώσεις που έρχεται κάποιος σκηνοθέτης ή κριτικός.

Εξωτερικές δυσκολίες πρós το παρόν δεν είναι όρατές, με την έννοια της πίεσης από τις Αρχές, την άνάμιξη των κομματικών οργανώσεων, τον πόλεμο των αίθουσαρχών, το μπουκοτάζ άλλων μαζικών φορέων, όπως άκούμε ότι συμβαίνουν σε άλλες λέσχες. Όρισμένα μέλη κομματικών οργανώσεων έπιχείρησαν τα δύο πρώτα χρόνια λειτουργίας να μάς διαφημίσουν ή να μάς πολεμήσουν. Ήταν τόσο άνενημέρωτοι όμως, τόσο άδαείς στην πολεμική τους (καίτοις άπ' αυτούς μετά την προβολή και συζήτηση για την ταινία του Μακαβέγιου «Ο άνθρωπος δεν είναι πουλί, έφυγε κραναγάζοντας «Ετσι θα κανετε τη Λέσχη άντισοσιαλιστική») ώστε η στάση τους είχε σαν άποτέλεσμα να γελοιοποιηθούν οι ίδιοι και να συστρεφθούν οι ύπολοιποι γύρω από την άποκλιση.

Η μικρή αυτή δοκιμασία μάς διδάξε ότι όταν στη Διοικηση δουλεύουν άτομα ως ένα βαθμό «είδικωμένα», ή τέτοιου είδους πολεμική έξουδετερώνεται ευκολα. Είναι δικαιο να τονίσουμε έδώ ότι ό τοπικός τυπος μάς συμπαρραστάθηκε πλατιά. Τα τέσσερα τελευταία χρόνια καμιά κομ-

ματική οργάνωση δεν αποτόλμησε να παρέμβει στις διαδικασίες λειτουργίας της Λέσχης. Αυτό έμεις το ονομάζουμε αναγνώριση και σεβασμό στο έργο της, έσείς μπορείτε να το πείτε άνακωχη ή κάτι τέτοιο.

Μιά άξεπέραστη πρὸς τὸ παρὸν ἐξωτερικὴ δυσχέρεια εἶναι ἡ ἀδυναμία τῆς Λέσχης νὰ προσεγγίσει ἕνα ἄλλο κοινὸ, ἐξὼ ἀπὸ τὸν συγκεκριμένον ἄλλο κοινὸν της. Ἐκινήσαμε προβολὲς ἕνα καλοκαίρι σὲ μιά συνοικίαν τὸ Βόλο. Τὸ ἀραιὸ κοινὸ καὶ ὁ αἰθουσαρχὴς τρομοκρατήθηκαν — μπορεῖ ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία, μπορεῖ ἀπὸ τὴν ποιότητα τῶν ταινιῶν! Τὸ ἴδιο ἐπαναλήφθη καὶ ἀργότερα στὴν κομόπολη τοῦ Ἀλμυροῦ. Τὸ συμπέρασμα ἀπὸ τοὺς πειραματισμοὺς αὐτοὺς ἦταν ὅτι χρειάζεται μεγάλη προεργασία γιὰ νὰ περάσει μιά Λέσχη σ' ἕνα κοινωνικὸ ἄλλο κοινὸ με πολλὰς ἰδεολογικὰ προκαταλήψεις, χαμηλὸ μορφωτικὸ ἐπίπεδο καὶ προπαντὸς κοινὸ διαβρωμένον ἀπὸ τὴν κατανάλωση χυδαίου θεάματος σὲ κινηματογραφικὰ αἰθουσὰς καὶ σὲ τηλεόραση.

Σ' αὐτὴ τὴ βάση μπαίνει καὶ τὸ πρόβλημα τῆς προβολῆς ταινιῶν ἐν αἰθουσῶν δουλειαὶ καὶ δράσης τῶν ἐργαζομένων. Ἐπιπρόσθετες δυσκολίες προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀρνητικὴ στάση τοῦ ἐργοδότη τῆς Διοικήσεως τοῦ Ὄργανισμοῦ ἢ τῆς Διοικήσεως τῶν συνδικαλιστικῶν ὀργανῶν.

Εἶναι πολὺ ἀφελεῖς ὅσοι μὲ ἀφορμὴ αὐτὴ τὴν ἀδυναμία ἐπικρίνουν τὴν Λέσχη γιὰ ἔλλειψη μαζικοποίησης, κλειστότητα, ἐλιτισμὸ κλπ. Βρίσκονται σὲ μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Τὸ θετικὸ στοιχεῖο ἀπὸ τὴ δική μας ἐμπειρία ἦταν ὅτι μιά κατάλληλη ἐπιλογή ταινιῶν, μιά σαφὴς παρουσίασίς τους, μιά στενότερη ἐπαφή μὲ παράγοντες πού ἐπιρροάζουν τὸν ἄλλο αὐτὸ (Δημοτικὴ ἢ Κοινοτικὴ Ἀρχή, Διοικήσεις τοπικῶν Συλλόγων κλπ.) εἶναι πιθανὸ νὰ βοηθήσουν τὴ δουλειὰ τῆς Λέσχης. Δὲν ξεχνοῦμε ὅτι χωρὶς καμιά ἰδιαίτη προετοιμασία, ἕνα ὀρισμένο τμήμα τοῦ κοινοῦ μιάς συνοικίας ἢ μιάς κομόπολης πού εἶχε ἐξαντληθῆ σὲ νὰ βλέπει κακῆς ποιότητας πορνό, θρίλερ ἢ γουέστερ καθὼς καὶ ἑλληνικὰ κατασκευάσματα, εἶδε μὲ θετικὸ τρόπο ταινίες σάν τὴν *Ἀναπαράσταση* τοῦ Ἀγγελόπουλου, τὸ *Ταξίδι στὴν Ἀγγλία* τοῦ Νταρντάι, τὰ *Γουρουννία χρόνια*, τοῦ Ντ' Ἀντόνιο καὶ τοὺς *Σύντροφους* τοῦ Μοντιτέλι.

Πιστεύω ὅτι ὑπάρχει πεδίο δουλειᾶς, ἔμεις ὅμως ἀδυνατοῦμε νὰ τὸ προσεγγίσουμε. Μὰς χρειάζονται πολλὰ γι' αὐτὸ τὸν σκοπὸ: Μιά αἰθουσα, μιά φορητὴ μηχανὴ προβολῆς, μιά μόνιμη ὁμάδα εἰδικοῦ προγραμματισμοῦ, οικονομικὰ μέσα. Δὲν διαθέτουμε τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτὰ.

Τὸ κοινὸ τῆς Λέσχης τὸ διακρίναμε α) σὲ κοινὸ τακτικὸ καὶ β) σὲ κοινὸ ἐναλλασσόμενο ἢ περιστασιακὸ. Τόσο τὸ πρῶτο ὅσο καὶ τὸ δεύτερο εἶναι σύνθετο. Περιλαμβάνει διανοούμενους τῆς πόλης, ἐπιστήμονες, ὑπάλληλους, δασκάλους καὶ καθηγητὲς, ἐργάτες, μαθητὲς καὶ φοιτητὲς, ἀγρότες καὶ νοικοκυρεῖς. Ἀριθμητικὰ ὑπερτερροὺν οἱ διανοούμενοι καὶ οἱ ὑπάλληλοι.

Στὶς λαϊκὲς ἢ ἐπετειακὲς προβολὲς ὅταν συνεργάζομαστε μὲ ἄλλους πολιτιστικοὺς συλλόγους,

σωματεῖα γυναικῶν, ἐπιτροπὲς καὶ κινήσεις, οἱ ἐργαζόμενοι ἰσορροποῦν τὴν ἀριθμητικὴ σύνθεση. Οἱ προβολὲς τοῦ εἶδους αὐτοῦ ὅμως εἶναι ὀλιγαριθμῆς. Ἀποψή μας εἶναι ὅτι πρέπει νὰ πολλαπλασιαστοῦν οἱ λαϊκὲς προβολὲς. Μὲ αὐτὲς ἐνημερώνεται τὸ κοινὸ γιὰ τὴν ὑπάρξη καὶ λειτουργία τῆς Λέσχης καὶ ὡς ἕνα ἀπροσδιόριστο βαθμὸ μπορεῖ νὰ εὐαισθητοποιηθῆ, νὰ ὑποψιαστῆ γιὰ τὸν διαφορετικὸ τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου πού ἔμεις ἐπιδιώκουμε νὰ διαμορφώσουμε.

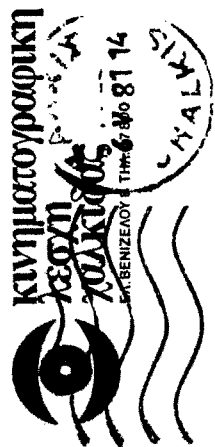
Οἱ σχέσεις μας μὲ τὴς Δημοτικὲς ἀρχὲς τοῦ Βόλου εἶναι πολὺ καλὲς. Στὶς εἰδικὲς αἰθουσὰς πού ἐτοιμάζονται ἀπὸ τοὺς Δήμους, ἔχει κληθεῖ ἀπὸ τῶρα ἡ Λέσχη νὰ προβάλλει ταινίες. Σύντομα οἱ Δήμοι Βόλου καὶ Νέας Ἰωνίας, μὲ πρόταση καὶ συνεργασία τῆς Λέσχης θ' ἀγοράσουν μηχανὴ προβολῆς 35 χιλ. γιὰ μόνιμη ἐγκατάσταση σὲ μιά ἀπὸ τὴς αἰθουσὰς τῶν ἀνεγειρομένων Πνευματικῶν Κέντρων τους.

Τὸ ἴδιο ἐπίπεδο σχέσεων ὑπάρχει καὶ μὲ τοὺς πολιτιστικοὺς συλλόγους. Πολλὲς φορὲς ἔχουμε συνεργαστῆ μαζί τους στὴν ὀργάνωση μουσικῶν ἢ θεατρικῶν ἐκδηλώσεων καὶ κοινῶν λαϊκῶν προβολῶν. Δὲν λησμονοῦμε ὅμως ὅτι βασικὸς σκοπὸς τῆς Λέσχης εἶναι ἡ ὀργάνωση κινηματογραφικῶν προβολῶν καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημείο μὰς βρίσκει ἀντίθετους ἢ πολιτικὴ μερικῶν Λεσχῶν πού ἐπιχειροῦν νὰ καλύψουν ὅλο τὸ φάσμα τῶν πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων.

Ἡ Λέσχη μὰς ἔχει μιά σταθερότητα. Λειτουργεῖ συνέχεια ἀπὸ τὸ 1975 μέχρι σήμερα, ἀπὸ Ὀκτώβριον μέχρι Ἰούνιον καὶ τὰ καλοκαίρια ἀπὸ 1975 μέχρι 1979. ἔχει ἕνα σταθερὸ κοινὸ γύρω στὰ 200 άτομα κατὰ μέσο ὄρο. Μιά σταθερὴ οικονομικὴ κατάσταση. Αὐτὰ ὅλα ἀποτελοῦν στοιχεῖα ἐπιτυχίας. Τὸ κυριότερο ὅμως εἶναι ὅτι κατόρθωσε νὰ διαμορφώσῃ ἢ νὰ φέρῃ στὴν Διοικήσιν τῆς στελέχη πού ξεροῦν τὴ δουλειὰ, διαβάζουν καὶ βλέπουν κινηματογράφου συστηματικὰ καὶ θέλουν νὰ δουλέψουν στὴ Λέσχη.

Στὸ πενταμελὲς συμβούλιον τῆς ὁ καθένας εἶναι ἐπιφορτισμένος μὲ συγκεκριμένη δουλειὰ καὶ μπορεῖ νὰ τὴν διεκπεραιώσῃ: Ἐνας στὰ οικονομικὰ, ἄλλος στὸν τύπο, τρίτος στὶς δημόσιες σχέσεις καὶ τὴν τεχνικὴ ἐπιμέλεια τοῦ ἐντυπου προγράμματος καὶ δύο στὴν σύνταξιν ἢ προετοιμασίαν τοῦ προγράμματος αὐτοῦ, ἐνῶ ὅλοι μαζί προσφέρουν τὴν πείρα, τὴ γνώση καὶ τὴ γνώμη τους στὴν ἐπιλογή καὶ τὸν προγραμματισμὸν.

Ἐδῶ μποροῦμε ν' ἀναφερθοῦμε στὴν πρακτικὴ διαδικασίαν λειτουργίας τῆς Λέσχης. Ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν καὶ ὁ προγραμματισμὸς, ὅπως εἶπαμε, γίνονται ἀπὸ τὸ Συμβούλιον. Κάποιος ἀναλαμβάνει νὰ κάνει μιά εἰσήγησιν, συζητοῦμε καὶ ἀποφασίζουμε. Ἀμέσως μετὰ ὁ ὑπεύθυνος ἐρχεται σ' ἐπαφή μὲ τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης τῶν ταινιῶν πού ἐπιλέχθησαν καὶ κλείνει ὅλη τὴν ἑρῶ γιὰ ὠρισμένες ἡμερομηνίες. Ἄλλος ἐτοιμάζει τὸ ντοκουμέντῆρισμα, πού τὸ λέμε ἔμεις, δηλαδὴ σύνταξιν ἢ ἐξέυρησιν στοιχείων γιὰ τὴν κάθε ταινία καὶ τὰ προωθεῖ στὸν ὑπεύθυνον γιὰ τὴς δημοσιεύσεις στὸν τύπο καὶ στὸν ὑπεύθυνον γιὰ τὴν



επιμέλεια του έντυπου προγράμματος. Αυτές οι δουλειές συντονίζονται από τον Πρόεδρο που παρακολουθεί και την διακίνηση της ταινίας, την έγκαιρη άποστολή της, την παραλαβή και την έγκαιρη επιστροφή της. Τη χειρωνακτική δουλειά στα πρώτα χρόνια την έκαναν τα ίδια τα μέλη του Συμβουλίου. Τώρα έχουν όριστεί άλλα άτομα με πληρωμή. Μ' αυτό τον σχολαστικό τρόπο κατορθώνουμε να είμαστε έτοιμοι για την προβολή χωρίς ανωμαλία ή καθυστέρηση.

Ο μηχανικός του κινηματογράφου μοιράζει στην είσοδο το πρόγραμμα και ωφελείται το μικρό ποσό που του αφήνουν οι θεατές. Ένημερώνει επίσης τον Πρόεδρο της Λέσχης για την κατάσταση της κόπιας και για την υπαρκτή άδεια προβολής ή όχι. Οι σχέσεις του Συμβουλίου μαζί του είναι άριστες. Το ίδιο και με τον αιθουσάρχη. Προσπαθούμε να συζητούμε μαζί τους κάθε λογικό αίτημα ή απαίτηση και να τα ικανοποιούμε.

Με τους αιθουσάρχες των άλλων κινηματογράφων έχουμε καλές σχέσεις και όρισμένες φορές συνεργασία, μάς έχουν βοηθήσει να προμηθευτούμε ταινίες που δεν μάς έδιναν τα γραφεία εκμετάλλευσης.

Με την Ταινιοθήκη της Ελλάδος δεν συνεργάστηκε ποτέ η Λέσχη μας. Μιά τηλεφωνική επαφή που είχε το Συμβούλιό μας παλιότερα έδειξε ότι η συνεργασία με τους όρους που έθετε η Ταινιοθήκη ήταν απαράδεκτη· βασικοί τους όροι: να γίνουμε παράρτημα της Ταινιοθήκης και να λογοδοτούμε κατά κάποιο τρόπο, οικονομικά σ' αυτήν.

Θέλουμε ακόμα να τονίσουμε την κεφαλαϊώδη σημασία που θα έχει η ίδρυση και λειτουργία της Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών στη βάση που άποφασίστηκε στη συνάντηση των εκπροσώπων πολλών Λεσχών στην Αθήνα τον περασμένο Απρίλη.

Το ίδιο θα σημειώναμε και για το Κέντρο, Ανεξάρτητου Ελληνικού Κινηματογράφου, όσο κι αν αυτό βασίζεται σε επιχειρηματική μορφή λειτουργίας. Θ' αποτελέσει κι αυτό μία εξασφάλιση για την όμαλη λειτουργία και την επιδίωξη των Λεσχών.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ (Δ')

Συνεργάζεστε με την Ταινιοθήκη της Ελλάδος;

Είστε Παράρτημα της Ταινιοθήκης;

Ποιες ταινίες παίρνετε τον χρόνο και με ποιούς όρους;

— Ναι, χωρίς να είμαστε Παράρτημα. Ο αριθμός των ταινιών που παίρνουμε (δωρεάν) εξαρτάται από το στάθμη της Ταινιοθήκης. Φέ-

τος είχαμε τρεις μισές ταινίες και πέρσι όλες. (Άγιος Νικόλαος Κρήτης)

— Τώρα όχι. Συνεργαστήκαμε στην αρχή για λίγο, αλλά κάτι δεν πήγαινε καλά (περιορισμένο εύρος επιλογής, δεσμευτικοί όροι κλπ.) και σταματήσαμε. (Αργίριο)

— Ο τρόπος λειτουργίας της Ταινιοθήκης δεν προσφέρεται για συνεργασία. (Ζάκυνθος)

— Από μία έπαφή που είχαμε πριν από χρόνια διαπιστώσαμε ότι δεν μάς θέλει η Ταινιοθήκη! (Θεατρικό Έργαστηρι Θεσσαλονίκης)

— Παλιότερα συνεργαζόμασταν. Μετά εξαντλήσαμε τις καλές ταινίες και σταματήσαμε. Τις ταινίες τις παίρναμε δωρεάν (μόνο μεταφορικά πληρώνουμε), αλλά οι περισσότερες κόπιες ήταν σε πολύ κακή κατάσταση. (Κ.Α. Συλλόγου Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών Καβάλας)

— Δεν είμαστε Παράρτημα. Μέχρι πέρσι παίρναμε 7-10 ταινίες τον χρόνο. Από την περίοδο 80-81 καμιά, και δεν σκοπεύουμε να ξαναρχίσουμε αν δεν αλλάξουν πρόσωπα και πράγματα εκεί καθώς και ο τρόπος δουλειάς τους. (Καρδίτσα)

— Μόλις άρχισα να αντιπροσωπεύω την Ταινιοθήκη στο νησί μας. Ο αριθμός ταινιών είναι περιορισμένος γιατί οι προβολές γίνονται με 16 χιλ. μηχανή, με μόνη υποχρέωση τα έξοδα μεταφοράς (Κάρπαθος)

— Επιχείρησα να συνεργαστούμε αλλά μάς απέκλεισαν με το αιτιολογικό ότι άλλο έργο πολιτιστικό κάνει η Λέσχη μας και άλλο η Ταινιοθήκη (Λάρισα)

— Κάποτε προμηθευόμασταν ταινίες από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ταινίες που ύστερα από διάφορες προφάσεις και δικαιολογίες, κατέληγαν να είναι μάλλον της προτίμησής της παρά της δικής μας. Κατ' αρχάς δεν υπάρχει σοβαρή (σε σύγκριση με Ευρωπαϊκές χώρες) Ταινιοθήκη. Γι' αυτήν που υπάρχει της κας Άγλατας Μητροπούλου, είναι χαρακτηριστικό τι έχει συνδεθεί με τ' όνομά της, όχι δέδια για να δηλώσει μία επιτυχημένη περίοδο αλλά για να σατυρίσει τη γνωστή τραγελαφική κατάσταση όπου:

α) Οι ταινίες που έχει είναι πολύ λίγες για μία Ταινιοθήκη.

β) απ' αυτές πολλές είναι απλές έμπορικές ταινίες.

γ) από τις ταινίες κάποιας ποιότητας άλλες είναι κατεστραμμένες άλλες που δεν έχουν υπότιτλους και πολλές υπάρχουν στα υπόγειά τους αλλά κανείς δεν γνωρίζει την υπαρκτή τους.

Αυτά τα ξέρουμε από προσωπική εμπειρία γιατί κι εμείς είμαστε συνδεδεμένοι με την Ταινιοθήκη ώσπου μάς ζήτησε να γίνουμε παράρτημά της στον Πειραιά, χωρίς να μάς δίνει κάποιο έγγραφο όπου θ' αναφέρονταν ποιοί είναι οι όροι μιας τέτοιας δεσμεύσης. Προτίμησαμε την ανεξαρτησία μας σε βάρος των οικονομικών μας από την ανισή συνδεση μας μαζί της. Πιστεύουμε ότι δεν είμαστε το μοναδικό φαινόμενο και ότι την ίδια αντιμετώπιση έχουν και άλλες Λέσχες σήμερα. (Από το πρωτότυπο κείμενο, κι όχι από τα αρχειακά

όπως δημοσιεύθηκαν, της εισήγησης του Πειραιά — πριν από τη διάσπαση της Λέσχης — στο Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου 13.12.1980).

— Δεν έχουμε καμιά συνεργασία με την Ταινιοθήκη. Πριν χρόνια έγινε προσπάθεια αλλά μόλις οι υπεύθυνοι της Ταινιοθήκης έμαθαν ότι προβάλλουμε ταινίες εκτός από τις δικές τους,

σταμάτησαν την συνεργασία (Ρόδος)

— Προβάλλουμε ταινίες κυρίως από το εμπόριο. Από την «Ταινιοθήκη» παίρνουμε 4-5 ταινίες τόν χρόνο. Συχνά όμως, οι υπεύθυνοι της «Ταινιοθήκης» αποδεικνύονται άσυνεπεις στην άποστολή της ταινίας με αποτέλεσμα να πληρώνουμε άδικα το ένοικιο της αίθουσας (!) (Καλλιτεχνική Λέσχη Κέρκυρας).

Η Ομοσπονδία

Η πρώτη, μετά το 1974, απόπειρα για την οργάνωση των Λεσχών σε Όμοσπονδία, επιχειρήθηκε με την πρωτοβουλία της ΠΕΚΚ και οι ενέργειες κράτησαν από το φθινόπωρο του 1976 μέχρι το καλοκαίρι του 1977. Η Μαρία Νικολακοπούλου και ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης, πρόσωποι της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου στην οργανωτική επιτροπή, μάς ιστορούν:

Μ.Ν. Η μεταπολίτευση με βρήκε οργανωμένη στην ομάδα κινηματογραφιστών του Κ.Κ. Έσωτερικού. Πολλές λέσχες έρχονταν σε επαφή μαζί μου για να με ρωτήσουν πού θα βρουν ταινίες να παίξουν. Πήγα τότε σε όλα τα γραφεία διανομής, πήρα τους καταλόγους κι έκανα μία επιλογή από τις ταινίες που κυκλοφορούσαν.

Η ΠΕΚΚ έπλεδωκε από καιρό την ίδρυση μιάς Όμοσπονδίας Λεσχών κι επειδή είχα κάνει εγώ αυτή την προεργασία, ανάθεσαν στον Νίνο Μικελίδη και σ' εμένα, σαν ομάδα δύο ατόμων μέσα από την ΠΕΚΚ, να προχωρήσουμε στις ενέργειες για την ίδρυση της Όμοσπονδίας.

Στείλαμε γράμματα σε όλες τις Λέσχες, βάλαμε ανακοινώσεις στις εφημερίδες και όρισαμε ημερομηνία για το πρώτο συνέδριο. Σ' αυτή τη συνάντηση ήρθαν εκπρόσωποι από 30 περίπου λέσχες και ο καθένας απ' αυτούς μάς ανέλυσε τα προβλήματα της Λέσχης που εκπροσωπούσε και τα οποία θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής:

- α) Αδυναμία σωστού προγραμματισμού.
- β) Έλλειψη έντυπου πληροφοριακού υλικού
- γ) Υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις των διανομένων για τις καινούριες ταινίες με αποτέλεσμα οι λέσχες να παίζουν παλιές και φθαρμένες κόπιες.
- δ) Έκμετάλλευση των λεσχών από τους αιθουσάρχες, και
- ε) Σε όρισμένα μέρη παρενόχληση της λειτουργίας των λεσχών από την αστυνομία.

Έμφαση δόθηκε στον ανταρχικό ρόλο της «Ταινιοθήκης». Οι λέσχες που συνεργάστηκαν μαζί της ανέφεραν ότι κανόνιζαν ένα πρόγραμμα σύμφωνα με τους καταλόγους της Άγλαϊας Μητροπούλου, ζητούσαν τις ταινίες και δεν έπαιρναν ούτε αυτές. Η «Ταινιοθήκη» τους έστελνε άλλες και σε διαφορετικές ημερομηνίες κι έτσι δεν πρόφταναν ούτε την προβολή να ανακοινώ-

σουν ούτε την εισήγηση να προετοιμάσουν ενώ τους απαγόρευε κιόλας να προμηθευθούν ταινίες από το εμπόριο. Οι λέσχες υπογράφουν μία συμφωνία με την «Ταινιοθήκη» και δεσμεύονται. Πήγαιναν στην Μητροπούλου γιατί δεν μπορούσαν ν' αντέξουν το οικονομικό βάρος του ενοικίου των ταινιών από το εμπόριο. Αυτές τις λέσχες τις θεωρούσε η «Ταινιοθήκη» παραρτήματά της. Τα περισσότερα απ' αυτά που διαφημίζει είναι παραρτήματα-φαντάσματα και πολλοί την κατάγγειλαν γιατί ενώ είχαν σταματήσει να συνεργάζονται μαζί της, αυτή συνέχισε να τους θεωρεί μέλη της. Στη διάρκεια του συνεδρίου για τη δημιουργία της Όμοσπονδίας, η Μητροπούλου με γράμμα της απαγόρευσε στις λέσχες που έπλεδωζε να συμμετάσχουν.

Συγκεντρώσαμε και καταγράψαμε τα προβλήματα των λεσχών και μετά οι συνέδροι έβγαλαν μία επιτροπή στην οποία συμμετείχαν πέντε εκπρόσωποι λεσχών, και από την ΠΕΚΚ εγώ και ο Μικελίδης.

Στο συνέδριο συμφωνήσαμε σε μιά Όμοσπονδία η οποία δεν θα ήταν μιά κεντρική διοίκηση με προγραμματικό σκοπό αλλά θα είχε στόχο να λειτουργεί σαν δίκτυο διανομής ταινιών και παραγωγός έντυπου πληροφοριακού υλικού, ένα όργανο συντονιστικό το οποίο δεν θα κατευθύνει και δεν θα δίνει γραμμή. Στο σωματείο που θα ιδρύονταν θα ήταν μέλη όλες οι λέσχες και η ΠΕΚΚ με ισότιμα δικαιώματα και υποχρεώσεις.

Σάν πρώτο βήμα η Όμοσπονδία θα έρχόταν σε επαφή με τα γραφεία διανομής για να απαιτήσει χαμηλότερες τιμές. Ο διανομέας θα δεδαιωνόταν ότι απευθύνεται στο κοινό 60 περίπου λεσχών όποτε θα μπορούσε να κάνει καλύτερη τιμή. Στη συνέχεια φτιάξαμε μιά άλλη επιτροπή με σκοπό την δημιουργία ενός καταστατικού λειτουργίας.

Όταν συντάχθηκε αυτό το καταστατικό καλέ-

Η συζήτηση με την Μαρία Νικολακοπούλου για την Όμοσπονδία μαγνητοφωνήθηκε τον Μάιο του 1981 και με τον Νίνο Φένεκ Μικελίδη την 20.9.81, στην Αθήνα.

σαμε ξανά τις λέσχες να τό εγκρίνουν. Έτσι έγινε τό δεύτερο συνέδριο. Τό πρώτο βήμα πού θά έπρεπε νά γίνει ήταν νά δημιουργηθεί ένα γραφείο μέ υπάλληλους πού θά πληρώνονται. Τό γραφείο αυτό θά προχωρούσε στήν έκδοση ενός έντυπου μέ τις απόψεις τών λεσχών, τά προβλήματα πού αντιμετώπιζουν, τά νέα τους καθώς και κριτικές γιά ταινίες. Τό έντυπο τό φανταστήκαμε σάν μιá εκλαϊκευμένη μορφή κινηματογραφικού περιοδικού ή εφημερίδας πού θά κυκλοφορούσε ταχτικά και πού θά είχε συνεργάτες τις ίδιες τις λέσχες και ανθρώπους από τήν ΠΕΚΚ.

Τό πιό βασικό ήταν νά λειτουργούσε αυτή ή ιστορία μέσα από τις ίδιες τις λέσχες και ή ΠΕΚΚ δήλωσε ότι δέν τήν αναλαμβάνει μόνη της γιατί θά καταλήξει σ' ένα καθοδηγητικό όργανο τό όποιο θά καπελώνει τις διάφορες λέσχες.

Έγιναν εκλογές, ψηφίστηκε τό καταστατικό από τούς συνέδρους και βγήκε μιá επιτροπή ή όποια θ' αναλάμβανε νά προχωρήσει τή διαδικασία ύποβολής του στήν δικαστική αρχή. Η επιτροπή αυτή άποτελούσε και τό πρώτο, προσωρινό Δ.Σ. μέχρι τή σύγκληση του τρίτου συνεδρίου πού θά ψηφίζε και τό όριστικό Δ.Σ.

Γιά τήν οικονομική στήριξη τής Όμοσπονδίας, είχαμε συμφωνήσει σέ τρεις πηγές έσόδων:

α) Θά ζητούσαμε άπιχορήγηση από τό Υπουργείο Πολιτισμού

β) Κάθε λέσχη θά έπιβαρυνόταν μ' ένα ποσοστό 30% πάνω τό ένοίκιο τής κάθε κόπιας, έφόσον ή Όμοσπονδία κατάφερε νά εξασφαλίσει από τά γραφεία διανομής χαμηλότερες τιμές και

γ) Τά έσοδα από τό έντυπο τής Όμοσπονδίας τό όποιο θά άγοραζόταν από τά μέλη τών λεσχών.

Είχαμε άποφασίσει ότι τό κάθε σωματείο θά έπρεπε νά εκλέξει έναν αντιπρόσωπο ό όποιος θά ήταν ό εκλέκτορας του Δ.Σ. τής Όμοσπονδίας.

Ένα άλλο σημαντικό πού είχε προταθεί στό συνέδριο ήταν ή συνεργασία τής Όμοσπονδίας μέ αντίστοιχα κυκλώματα τών χωρών τής Ευρώπης γιά τήν εισαγωγή ταινιών κατευθειαν από τό έξωτερικό, ταινιών περισσότερο κατάλληλων γιά μιá λέσχη, ν' άρχίσουν δηλαδή οι φορείς αυτοί νά γίνονται περισσότερο λέσχες, ν' άποκτούν και τόν πρωτοποριακό τους ρόλο κι όχι μόνο νά καλύπτουν ένα πολιτιστικό κενό.

Μιλήσαμε ακόμα γιά τή σχέση πού θά είχαν οι λέσχες μέ τόν Έλληνικό Κινηματογράφο και συμφωνήσαμε ότι θά έπρεπε νά τόν ενισχύσουν, νά εξασφαλίσουν ένα κοινό γιά ταινίες μέ κάποια ποιότητα, τό όποιο κοινό στήν έπαρχία τουλάχιστον, έχει πολλά εμπόδια νά συναντήσει τόν ελληνικό κινηματογράφο.

Αυτά τά συνέδρια τά είχε καλύψει οικονομικά σέ μεγάλο βαθμό ό Σωκράτης Καψάσκης του Στουπντιο γιατί τόν ενδιέφερε πολύ αυτή ή προσπάθεια. Τό πρώτο είχε οργανωθεί στόν κινηματογράφο Στουπντιο και τό δεύτερο στό γραφεία τής Έταιρείας Έλλήνων Σκηνοθετών.

Ν.Φ.Μ.: Τό προσωρινό Δ.Σ. τής Όμοσπονδίας στό όποιο συμμετείχαν τέσσερις εκπρόσωποι λεσχών κι έγω από τήν ΠΕΚΚ, κατέθεσε τό κατα-

στατικό στό Πρωτοδικείο τό όποιο και εγκρίθηκε τό 1978. Στή συνέχεια ταχυδρομήθηκαν αντίγραφα του καταστατικού σέ 50 περίπου λέσχες, μαζί μ' ένα πρώτο κατάλογο ταινιών και γραφείων διανομής. Άπ' όλους αυτούς τούς παραλήπτες μόνο ένας μές απάντησε!

Κι έτσι οι λέσχες δέν έδωσαν συνέχεια· ίσως κι έμεις νά τούς ζητούσαμε πολλά, ίσως οι όροι τής ένταξης τους στήν Όμοσπονδία νά τούς φάνηκαν πολύπλοκοι, σταμάτησαν νά ενδιαφέρονται και οι Λέσχες και ή ΠΕΚΚ, άτόνησε ή ιδέα τής Όμοσπονδίας και παροπλίστηκε γιά ένα διάστημα.

Τήν άνοιξη του 1981 οργανώθηκε μέ τήν πρωτοβουλία τής ΠΕΚΚ, Σεμινάριο Λεσχών στό Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων (Σ.Σ. δές τεύχος Σ.Κ. Νο 27, σελ. 11). Η μεγάλη συμμετοχή λεσχών άπ' όλη τήν Ελλάδα μές έδωσε τήν ευκαιρία νά ανακινήσουμε τό θέμα τής Όμοσπονδίας· οι λέσχες συμφώνησαν και προχωρήσαμε στήν εκλογή μιás συντονιστικής επιτροπής.

Από τότε ως σήμερα δέν έχουν γίνει και πολλά πράγματα, μεσολάβησε τό καλοκαίρι, οι διακοπές. Τώρα πού ξαναμαζευτήκαμε όλοι, θά στείλει ή ΠΕΚΚ μέσα στόν Οκτώβρη μιá εγκύκλιο πρós όλες τις λέσχες ή όποια θά αναφέρεται στό σεμινάριο και στις άποφάσεις πού πάρθηκαν. Θά σταλεί ακόμα στις λέσχες αντίγραφο του Καταστατικού πού έχει εγκριθεί και θά τούς ζητάει ή εγκύκλιος νά ψηφίσουν στήν πρώτη Γ.Σ. πού θά κάνουν τό φθινόπωρο, τήν ένταξη τους στήν Όμοσπονδία.

Η ίδρυση τής Όμοσπονδίας εξαρτάται από δύο και μπρός από τις ίδιες τις Λέσχες.

Λέσθος

Στή Μυτιλήνη, λειτουργούσε από τό 1962 ως τό 1965 μιá Κινηματογραφική Λέσχη ή όποια άργότερα άτόνησε. Άπό κει και πέρα οι κινηματογράφοι στό νησί συντηρούνταν μέ ταινίες του έμπορικού κυκλώματος. Στή Μυτιλήνη λειτουργούν τρεις χειμερινοί και δυο θερινοί κινηματογράφοι.

Τόν Μάρτη του 1979 μαζευτήκαμε όρισμένοι άνθρωποι και δάλαμε μπροστά τήν ιδέα τής Κινηματογραφικής Λέσχης κάτω από καθαρά πολιτιστικό πρίσμα. Μετά τήν διαδικασία του Αστικού Κώδικα, ιδρύθηκε ή Λέσχη ως έκπολιτιστικό σωματείο και άρχισε νά λειτουργεί από τό φθινόπωρο του ίδιου χρόνου. Ένα έφταμελές Διοικητικό Συμβούλιο εκλέχτηκε από τή Γενική Συνέλευση τών μελών.

Λειτουργούμε μέ κάρτες ελεύθερης εισόδου γιά τά μέλη πού πληρώνουν συνδρομή και μέ εισιτήριο γι αυτούς πού δέν θέλουν νά δεσμευτούν μέ μιá συνδρομή. Τό εισιτήριο γιά τους περαστικούς τό κρατήσαμε δέκα δρχ φθινόγειρο

από το εισιτήριο των έμπορικών κινηματογράφων της πόλης.

Άρχισαμε τις χειμερινές προβολές μας κάθε Πέμπτη στο Δημοτικό Θέατρο που λειτουργεί τις υπόλοιπες μέρες ως έμπορικός κινηματογράφος. Ο Δήμος μάς διευκολύνει· πληρώνουμε χαμηλό ένοικιο. Το καλοκαίρι λειτουργούμε σε θερινό κινηματογράφο που νοικιάζουμε.

Όταν ξεκινήσαμε, βγαίνει μιά εφημερίδα του νησιού και λέει ότι όλα αυτά τα πράγματα έχουν σαν βασικό στόχο τον έλεγχο της πολιτιστικής ζωής από τους κομμουνιστές· μετά από λίγες μέρες δημοσιεύουν ξανά ένα άρθρο ενάντια στις κινηματογραφικές λέσχες γενικά κι έγγραφαν ότι αυτοί που άσχολούνται είναι αργόσχολοι και ήμισμαθείς, ότι καλλιεργούν μιση και πάθη κι ότι πρέπει να ελέγχονται οι λέσχες, να λογοκρίνονται οι ταινίες και άλλα πολλά.

Διασπείραν τή φήμη ότι ή Λέσχη μας είναι άριστο σωματείο. Είχαμε επισκέψεις από τήν Άσφάλεια, μπαινανε μέσα στις προβολές μας χωροφύλακες και ρωτούσαν τον κόσμο στο φουαγιέ του κινηματογράφου γιατί έχονταν έδωμέσα στή Λέσχη και τέτοια! Έκφοβισμός.

Τό Δημοτικό Θέατρο της πόλης είχε καθιερώσει τά τελευταία δύο χρόνια να παίζει μιά ταινία ποιότητας δύο φορές τήν εβδομάδα. Ο κόσμος δέν άνταποκρίθηκε. Στή *Νύχτα τών Σαλτιμπάγκων* για παράδειγμα, είμασαν έφτά άτομα. Διαπιστώσαμε εκ τών ύστερων ότι ένα σχήμα μπορεί να τραβήξει περισσότερο κόσμο από μιά αφήρημένη έκδήλωση.

Η πολιτιστική πείνα που χαρακτηρίζει τήν έπαρχία αφήνεται στά χέρια κερδοσκόπων από τό κέντρο. Οι κερδοσκόποι έχουν συνηθίσει τό κοινό σέ φτηνά θεάματα. Είναι άπορητικό να βλέπεις άφισες μπουλουκιών στους δρόμους να λέν ότι πρωταγωνιστούν ή Ουρανία του «Λούνα-Πάρκ» και ό Άλέξης του «Μεθοριακού Σταθμού». Ο κόσμος ζητάει ένα όνομα, δέν πάει να δει μιά ταινία ποιότητας!

Μιά από τις δυσκολίες που συναντάει κάποιος που άσχολείται με τά πολιτιστικά πράγματα σέ μικρούς χώρους, είναι ή ύπαρξη μιάς ειρωνείας στή μεγάλη μάζα του κόσμου. «Κοίταξε», λένε, «με τί άσχολούνται, δέν είναι στά καλά τους οι άνθρωποι». Είναι ένα πράγμα που τό ζούμε καθημερινά.

Στήν άρχή δέν περιμέναμε μεγάλη προσέλευση κόσμου, έχοντας υπόψη και τό προηγούμενο τών προβολών του Δημοτικού Θεάτρου. Στις πρώτες προβολές ή Λέσχη λειτουργήσε και σαν τό κοσμικό γεγονός της πόλης, σαν χώρος επίδειξης. Αργότερα ξεκαθάρισαν τά πράγματα.

Τό κοινό κάλυπτε ένα ευρύ φάσμα τό οποίο μετά από τήν πολεμική, που μάς έγινε, τήν τεχνητή διασπορά φημών ως προς τήν πολιτιστική άπόχρωση του σωματείου, τό κοινό χωρίς να μειωθεί αριθμητικά, περιορίστηκε από πλευράς φάσματος. Κατά μέσο όρο παρακολουθούν τις προβολές μας γύρω στα 350 άτομα. Ο μέσος όρος ηλικίας είναι γύρω στα σαράντα και από έπαγγέλματα άντιπροσωπεύονται καθηγέτες, έλεύθεροι έπαγγέλματιές, σπουδαστές της Παι-

δαγωγικής Ακαδημίας Μυτιλήνης, δικηγόροι, γιατροί, υπάλληλοι κλπ.

Εμείς είμασαν όλοι μας άπλοι θεατές. Με τό σινεμά δέν είχαμε ποτέ καμιά ιδιαίτερη έπαφή και οι κινηματογραφικές μας γνώσεις είναι περιορισμένες. Η βασική μας επιδίωξη είναι να φέρουμε τόν κόσμο της Μυτιλήνης κοντά στον καλό κινηματογράφο και να τόν βοηθήσουμε να μπορέσει να διαβάσει αυτό τόν κινηματογράφο γιατί πιστεύουμε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να βάλει σέ λειτουργία τή σκέψη.

Κάνουμε μιά έπιλογή καλών ταινιών προγραμματίζοντας σέ διμηνή βάση. Βρίσκουμε στοιχεία για τόν σκηνοθέτη, στοιχεία για τό έργο και πριν από τήν προβολή μοιράζουμε στήν είσοδο ένα είδος σημειώματος που τό πολυγραφούμε οι ίδιοι. Μέσα σ' αυτά που κάναμε ήταν και ή έκδοση ενός τεύχους 20 σελίδων με τόν τίτλο «Συνοπτική ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου», χρησιμοποιώντας ως πηγές μας τό διβλίο του Σολδάτου για τόν Έλληνικό Κινηματογράφο και τό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Τό φυλλάδιο τό μοιράσαμε δωρεάν στα μέλη μας. Έχουμε γύρω στα 300 μέλη.

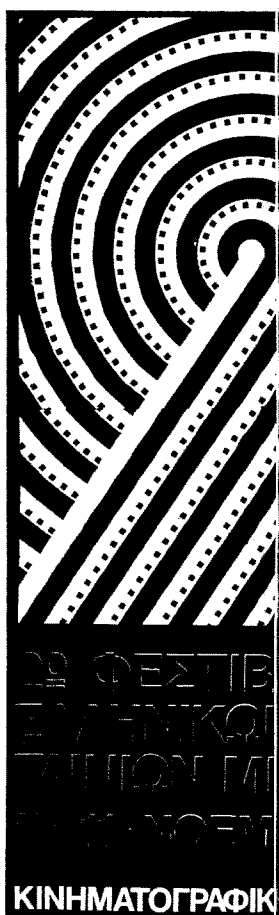
Μαζί με τις κλασικές ταινίες όπως τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, *Ίδαν ο τρομερός* και άλλες που τραβήξαν πολύ κόσμο, παίξαμε και *Ανατολικά της Έδης*, *Ο Ρόκκο και τ' αδελφία του*, *Ο λαϊκός ζωγράφος Πιροσμάνι*, *Μνήμες ύποανάπτυξης*, *Θάνατος ενός γραφειοκράτη*, *Πλέι Τάιμ* και άλλα ακόμα.

Θελήσαμε να κάνουμε συζητήσεις μετά τις προβολές αλλά δέν έμνε ο κόσμος. Έπεκτείναμε τις προβολές μας και στα χωριά του νησιού με κοινό γύρω στα 100 άτομα κάθε φορά. Μία σημαντική δυσκολία που αντιμετώπιζουμε είναι ή άπόσταση του νησιού μας από τήν Άθήνα καθώς και ή θάλασσα που μεσολαβεί. Τόν χειμώνα δέν μπορούν καμιά φορά να φτάσουν τά πλοία της γραμμής κι άλλοτε κόβεται και ή αεροπορική σύνδεση. Δύο φορές ματαιώσαμε προβολές μας γι' αυτό τό λόγο. Αντιμετωπίζουμε καμιά φορά άσυνέπεια από τά γραφεία διανομής· κλείνουμε τήν ταινία και ή κόπια δέν έρχεται...

Πολλές από τις δυσκολίες μας σχετικά με τήν διοργάνωση τών προβολών, τήν έπιλογή ταινιών, προμήθεια πληροφοριακού υλικού, άκόμη και για τήν κατάσταση της κόπιας (διότι συχνά μάς έρχονται ταινίες που δέν μπορεί άνθρωπου μάτι να τις δει από τις γρατσουνιές και τά κοψίματα) θά μπορούσαν να λυθούν άν ύπήρχε ένα κεντρικό συντονιστικό όργανο λεσχών, κάποια όμοσπονδία κινηματογραφικών λεσχών για να μπορέσουμε να λειτουργήσουμε πιό οργανωμένα και με μεγαλύτερη συνέπεια άπέναντι στο κοινό.

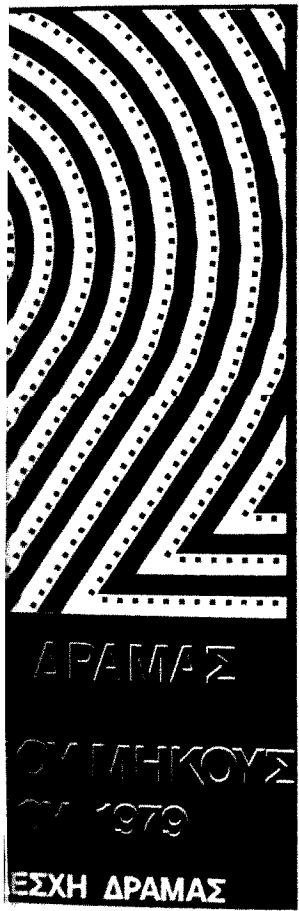
Με τήν «Ταινιοθήκη της Ελλάδος» δέν έχουμε καμιά σύνδεση. Μάθαμε ότι δέν είναι συνεπείς στο κλείσιμο τών ταινιών τους. Έξάλλου βάζουν και όρους: «Θά σάς στείλουμε όρισμένες καλές ταινίες αλλά θά παίξετε κι αυτές που θέλουμε έμεις». Εμείς λειτουργούμε με ταινίες που νοικιάζουμε άποκλειστικά από τό έμπορικό κύκλωμα.

Είχαμε κάνει πέρυσι ένα μήνα έλληνικού κινη-



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ

7. Στή Μυτιλήνη συζήτηση τήν 25.6.80 με τά έξις μέλη του Δ.Σ. της Κινηματογραφικής Λέσχης Λέσβου: Δημ. Σάββα, πολιτικό μηχανικό - Μαρία Φωτιού, επιχειρηματία - Σοφία Φράγκου, αρχιτεκτόνισσα - Στέλιο Χαλκιάδη, εργολάβο οικοδομών και Ήλια Σπανοδάκη, οικονομολόγο. Τό πλήρες κείμενο δημοσιεύτηκε στο Αντί/178-22.5.81.



ματογράφου με τον *Θιασο*, την *Ανατολική Περιφέρεια*, την *Ηλικία της θάλασσας*, το *Πρόσωπο με πρόσωπο*. Στις αρχές ο κόσμος αντιμετώπισε την έκδηλωση με ένθουσιασμό, μετά όμως, ίσως έπειδή η μία ταινία ακολουθούσε την άλλη, μειώθηκε το ενδιαφέρον τους. Θέλαμε να φέρουμε και τους σκηνοθέτες των ταινιών ή κάποιον κριτικό. Οι κριτικοί δεν έρχονται τις μέρες που προβάλλουμε γιατί βλέπουν τις ταινίες της επόμενης εβδομάδας. Τηλεφωνήσαμε σε καμιά δεκαριά σκηνοθέτες. Κατ' αρχήν δεν είπε κανείς «Όχι». Το αποτέλεσμα ήταν να μην έρθει και κανένας εκτός από τον Παπαγιαννίδη. Αυτό που διατυμπανίζεται ως ανάγκη πολιτιστικής αποκέντρωσης δεν το βλέπουμε να πραγματοποιείται. Θα πρέπει να μάς γίνει συνείδηση ότι το πολιτιστικό κίνημα σ' αυτό τον χώρο θα πρέπει ν' αναπτυχθεί αυτόδυναμα.

Φροντίζουμε ν' ακολουθούμε μία προοδευτική ανάπτυξη στα θέματα των ταινιών που φέρνουμε, από τις πιο απλές, στις περισσότερες σύνθετες. Οι ταινίες που παίζουμε αποτελούν μία συνισταμένη διαφόρων τάσεων με προσπάθεια να είμαστε κάπου στον μέσο όρο της ταινίας ποιότητας. Ο κόσμος δεν είναι έτοιμος να δεχτεί μία κινηματογραφική λέσχη όπως την θέλουμε εμείς.

Θά μπορούσαμε να πούμε ότι την πρώτη χρο-

νιά δεν λειτουργήσαμε και τόσο σάν λέσχη όσο σάν καλός έμπορικός κινηματογράφος. Για να μπορέσουμε ν' αναλάβουμε το ρίσκο και να μην πέφτουμε στην παγίδα ν' αναπαράγουμε μία έμπορική αϊθουσα ποιότητας, θα θέλαμε να δείχνουμε κατά διαστήματα και μία ταινία μη έμπορική, αλλά σ' αυτή την περίπτωση θα πρέπει να προετοιμάσουμε το έδαφος, θα πρέπει να υπάρχει κι ένας ειδικός, ένας κριτικός που θα κάνει μία εισήγηση στην αρχή να κατατοπίσει τον κόσμο, όμως αυτός ο άνθρωπος δεν υπάρχει...

Στόχος μας είναι να λειτουργήσουμε καθαρά σάν λέσχη κάνοντας στην αρχή μόνοι μας με 10-15 άτομα συζητήσεις, με την έλπιδα να φτάσουμε τα 40-45 άτομα. Ούτε κι εμείς ξέρουμε τον κινηματογράφο, προσπαθούμε να τον μάθουμε. Ο κόσμος δεν είναι εξοικειωμένος με τον κινηματογράφο τέχνης που θα τον δώσει να σκεφτεί ή ν' αποκρυπτογραφήσει ορισμένα νοήματα.

Μέσα από την εμπειρία της κινηματογραφικής λέσχης, εμείς πια ως άτομα, ο καθένας ξεχωριστά από μάς, μαθαίνουμε. Μαθαίνουμε τον κινηματογράφο, μαθαίνουμε τους ανθρώπους γύρω μας, μαθαίνουμε τους εαυτούς μας μέσα απ' αυτά. Η λέσχη, πέρα από την πολιτιστική δουλειά που κάνουμε, λειτουργεί για μάς και ως μέθοδος ατογνωσίας.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Το «Κέντρο Ανεξάρτητου Έλληνικού Κινηματογράφου» ιδρύθηκε από τον κινηματογραφιστή Διαμάντη Λεβεντάκο τον Απρίλη του 1980, ως ιδιωτική επιχείρηση διανομής και εκμετάλλευσης κινηματογραφικών ταινιών.

Πολύ πριν από την ίδρυση του «Κέντρου», είχαν προηγηθεί στην Έταιρία Έλλήνων Σκηνοθετών διάφορες ξεθυσμασμένες συζητήσεις και ακολουθήσαν ανακοινώσεις που μιλούσαν για την αναγκαιότητα ενός ανεξάρτητου σχήματος διανομής αποκλειστικά ελληνικών ταινιών. Το συνδικαλιστικό όργανο των σκηνοθετών δεν αισθανόταν καθόλου ασφαλές να ξεκινήσει ένα τέτοιο εγχείρημα. Οι διαπιστώσεις που θεβαιώνονταν στις γενικές του συνελεύσεις, κατέληγαν με τη μορφή των δελτίων τύπου στις εφημερίδες κι από κει περνούσαν με ταχύτητα στο παρελθόν.

Ο Λεβεντάκος συγκέντρωσε ένα μεγάλο μέρος από τις ταινίες μεγάλου μήκους του Ανεξάρτητου Έλληνικού Κινηματογράφου κυρίως και σχεδόν ολόκληρη την παραγωγή των ταινιών μικρού μήκους της τελευταίας εικοσαετίας.

Οι λέσχες και οι πολιτιστικοί σύλλογοι θα μπορούσαν να είναι ένας υλοποιοίσιμος δέκτης-καταναλωτής της ελληνικής ταινίας, όμως δεν είναι. Οι λέσχες φοβούνται τον Έλληνικό κινηματογράφο και τον άποθουν. Οι λέσχες αισθάνονται τον εξαγωγικισμό μιας ήθικης-έθικης όφειλης προς τον Έλληνικό Κινηματογράφο και τον απομονώνουν, ομαδοποιώντας συνήθως τις ταινίες στη μη λειτουργική έκδηλωση «Εβδομάδα» ή «Μήνας Έλληνικού Κινηματογράφου».

Οι λέσχες αγνοούν το φoρμά των 16 χιλ., στο οποίο είναι τοπωμένες οι περισσότερες και ίσως οι πιο αξιόλογες από τις μικρού μήκους ταινίες. Οι περισσότερες λέσχες και πολιτιστικοί σύλλογοι δεν αντιμετωπίζουν την πιθανότητα να εξολλιωτούν με μηχανή προβολής των 16 χιλιοστών.

Οι ελληνικές ταινίες είναι καλές, μέτριες ή κακές για τον ίδιο περίπου λόγο που είναι 111

καλοί, μέτριοι ή κακοί οι δέκτες-θεατές προς τους οποίους απευθύνονται. Οι λέσχες αποφεύγουν την αντιπαράθεση του κοινού τους με τον Έλληνικό κινηματογράφο.

Κάθε Έλληνική ταινία είναι προϊόν της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής στις συγκεκριμένες συνθήκες που όριζον τον χώρο και ανεξάρτητα από το αισθητικό αποτέλεσμα του τελικού προϊόντος (την επιτυχία ή άποτυχία της ταινίας), όταν φτάνει μιά ταινία στις λέσχες σαν τέτοια πρέπει να αναλύεται και να συζητιέται.

Αν ο Έλληνικός κινηματογράφος είναι αυτή τη στιγμή αυτός που είναι, δεν φταίνε αυτοί που φτιάχνουν τις ταινίες. Αυτοί δεν είναι μόνοι τους· αποτελούν την αντανάκλαση της συμβατικής και της υπερβατικής ζωής όλων αυτών που αγοράζουν το εισιτήριό τους στο ταμείο του κινηματογράφου ή κάθονται μπροστά στην τηλεόρασή τους, χτυπάνε κάρτα τό πρωι στη δουλειά τους, αγοράζουν αυτοκίνητα και κοσέρβες, αυτών που ψηφίζουν Ν.Δ. ή ΠΑΣΟΚ ή ΚΚΕ ή ...

Αν οι Λέσχες αρνούνται να δουν το καλύτερο και το ουσιαστικότερο που υπάρχει στον Έλληνικό κινηματογράφο (και στά σίγουρα υπάρχει) αρνούνται να δουν τον εαυτό τους. Αν προτιμούν να δραπετεύουν νεοπλουτικά στις ξένες «ταινίες τέχνης» αποκλειστικά, τότε απορρίπτουν ένα κομμάτι του εαυτού τους, αρνούνται την αυτογνωσία προσθέτοντας έτσι στη γενικότερη σχιζοφρένεια του χώρου που μάς περιβάλλει και μάς καθορίζει.

ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ (Ε')

Προβάλλετε ταινίες του Έλληνικού Κινηματογράφου; Με ποιά συχνότητα;

- Μιά-δυό ταινίες τόν χρόνο (Άγιος Νικόλαος Κρήτης)
- Από την ίδρυση της Λέσχης (1974) προβάλλαμε περίπου 150 ταινίες από τις οποίες όχι πάνω από 5 ελληνικές (Αλεξανδρούπολη)
- Προς τό τέλος κάθε περιόδου οργανώνουμε σειρά προβολών για τόν Έλληνικό Κινηματογράφο. (Βόλος)
- Από τόν Νοέμβρη του 1979 μέχρι σήμερα έχουν προβληθεί οι εξής ταινίες: *Ο Θίασος*, *Αναπαράσταση*, *Ευδοκία* (Ζάκυνθος)
- Από την ίδρυση μας την άνοιξη του 1980 μέχρι σήμερα, δεν έχουμε προβάλει καμία (Θεατρική Λέσχη Καβάλας)
- Πολύ σπάνια επειδή υπάρχουν προβλήματα ήχου (Θήβα)
- Δεν έχουμε προβάλει μέχρι τώρα ελληνική ταινία (Κουφάλια Θεσ/νίκης)
- Ελάχιστες, σποραδικά (Τρίπολη)
- Ναι, συνήθως 3 ταινίες σ' ένα σύνολο 22-23 ταινιών την κάθε χειμερινή περίοδο (Χανιά)

Από τις λέσχες που προβάλλουν με τη μεγαλύτερη δυνατή συχνότητα ελληνικές ταινίες, κι αυτές είναι οι λιγότερες, πήραμε τις εξής απαντήσεις οι οποίες όμως δεν διαφοροποιούν τό τελικό αποτέλεσμα;

- Μέσα στο χρόνο αυτό, από τις 17 προβολές, οι 7 ήταν ελληνικές μεγάλου μήκους και 4 μικρού μήκους (Αργυσόλι)
- 112 — Κάθε χρόνο μία εβδομάδα (7 ταινίες) και άμα

βολεύει σε κάποιους κύκλους (Θεατρικό Έργαστήριο Θεσσαλονίκης)

- Με μικρή συχνότητα που τελευταία χάρη και στο Κέντρο Ανεξάρτητου Έλληνικού Κινηματογράφου έχει αυξηθεί (Λέσχη Συνδέσμου Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών (Καβάλας)
- Περίπου 10-15 τη χρονιά (Λάρισα)
- Ναι, έχουμε κάνει και εβδομάδα Έλληνικού κινηματογράφου (Λειβαδιά)
- Βέβαια, τουλάχιστον τό 1/3 τών προβολών μας είναι Έλληνικός κινηματογράφος. (Πειραιάς)

Συζήτηση με τόν

Διαμάντη Λεβεντάκο

Δ.Α.: Με τόν όρο *παράλληλο κύκλωμα* ονομάζουμε τό σύνολο τών κινηματογραφικών προβολών που οργανώνουν οι πολιτιστικοί σύλλογοι, κινηματογραφικές λέσχες, συνδικαλιστικές οργανώσεις και γενικότερα κάθε φορέας του οποίου ή λειτουργία υπαγορεύεται από πολιτιστικούς σκοπούς. Νομίζω ότι ό όρος δεν είναι απόλυτα σωστός, θά έπρεπε να λέγεται *λαϊκό κύκλωμα* σε αντιπαράθεση προς τό έμπορικό κύκλωμα. Αυτό ανταποκρίνεται και προς μία γενικότερη διάκριση τών φορέων της πολιτιστικής πολιτικής και δράσης στις καπιταλιστικές χώρες στις εξής κατηγορίες: 1) τόν κρατικό φορέα, 2) τόν έμπορικό φορέα και 3) τόν λαϊκό φορέα. Ό όρος *λαϊκό κύκλωμα* προβολών αντιστοιχεί προς τόν λαϊκό φορέα πολιτικής τόν οποίο θά πρέπει να συμπε-

Η συζήτηση με τόν Διαμάντη Λεβεντάκο μαγνητοφωνήθηκε στην Αθήνα τήν 18.6.80. Τό πλήρες κείμενο της συνέντευξης δημοσιεύτηκε στο Αντί/176-24.4.81.

ριλάδουμε την τοπική αυτοδιοίκηση και τὰ κόμματα.

Στό λαϊκό κύκλωμα προβολών, τί προϋπήρξε στην Ελλάδα και τί υπάρχει αυτή τή στιγμή;

Μετά τή μεταπολίτευση παρατηρείται ένα φούντωμα τών λαϊκών πολιτιστικών φορέων πού αϋξάνονται όσο πλησιάζουμε στίς μέρες μας. Από τή μιὰ πλευρά αναπτύσσεται ή τηλεόραση πού σημαίνει κρατικό μονοπώλιο στόν τομέα τής κουλτούρας και από τήν άλλη πλευρά διευρύνονται οι ιδιωτικοί επιχειρηματικοί φορείς πού τείνουν όλο και περισσότερο σέ μονοπωλιακά σχήματα ελεγχόμενα από τό εξωτερικό.

Τά σπέρματα αυτής τής κίνησης θρίσκονται στή διάρκεια τής δικτατορίας, τότε πού ή πολιτική δραστηριότητα ήταν μπλοκαρισμένη και πολλοί άνθρωποι προσπάθησαν νά έκφραστούν πολιτικά μέσα από τήν πολιτιστική δράση. Αυτό συνεχίζεται σέ μεγαλύτερο βαθμό και μετά τή μεταπολίτευση.

Θά μπορούσες νά προσδιορίσεις κατά τήν άποψη σου τί είναι Κινηματογραφική Λέσχη;

Κινηματογραφική Λέσχη είναι ό λαϊκός πολιτιστικός φορέας μέ νομική ύπόσταση σωματείου και εκλεγόμενη διοίκηση πού έχει σάν αντικείμενο λειτουργίας τήν όργάνωση κινηματογραφικών προβολών και σάν σκοπό τήν καλλιέργεια τής κινηματογραφικής παιδείας τών μελών του. Οι κινηματογραφικές λέσχες εμφανίστηκαν στίς αρχές τής δεκαετίας τού '60 και άρχισαν νά προετοιμάζουν ένα κοινό, μέρος τού όποιου ύποστηριξε άρχότερα τόν Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο.

Ένα βασικό πρόβλημα είναι ότι ό Έλληνικός κινηματογράφος έχει διαβληθεί στή συνείδηση μεγάλου μέρους κινηματογραφόφιλων από τόν τρόπο πού λειτούργησε στό παρελθόν. Οι άνθρωποι στράφηκαν πρós τόν καλό ξένο κινηματογράφο. Στό μεταξύ δημιουργήθηκε ένας ελληνικός κινηματογράφος ό όποιος στέκεται στό ίδιο επίπεδο μέ τόν ξένο, άσχετα άν τά έπιτεύγματά του δεν είναι ακόμα μεγάλα. Τό πρόβλημα είναι νά πειστεί αυτός ό κόσμος νά στραφεί ξανά πρós τόν Άνεξάρτητο Έλληνικό Κινηματογράφο ό όποιος έχει ανάγκη ύποστηρίξης γιά νά συνεχίσει νά υπάρχει. Και αυτοί πού μπορούν και πρέπει νά τόν βοηθήσουν είναι οι λαϊκοί φορείς. Από τήν άλλη πλευρά ό ίδιος ό κόσμος έχει ανάγκη απ' αυτόν τόν κινηματογράφο διότι ακόμα και άν δεν είναι άριστουργηματικός, ώστόσο είναι ό κινηματογράφος πού απευθύνεται σ' αυτόν τόν ίδιο, πού μιλάει γιά τά δικά του πρόβλήματα μέ τή δική του γλώσσα, είναι ό μοναδικός κινηματογράφος πού τού ανήκει.

Τήν εισήγηση ενός κριτικού και τή συζήτηση στη Λέσχη, τά βλέπεις σάν κάτι θετικό ή είναι μιὰ προσπάθεια νά επιβληθούν αυθαιρέτες άπόψεις;

Η δουλειά στη Λέσχη είναι μιὰ εντελώς ιδιαιτε-

ρη δουλειά ή όποία στό εξωτερικό γίνεται από ανθρώπους πού λέγονται *άνιματέρ*, στή Γαλλία, και πού θά μπορούσαμε, μεταφράζοντας τόν όρο ελεύθερα νά πούμε ότι είναι «πολιτιστικοί καθοδηγητές» μέ καθήκοντα περισσότερο εκπαιδευτικά παρά κριτικά ή θεωρητικά.

Ένας κριτικός δεν σημαίνει όπωσδήποτε ότι είναι και καλός άνιματέρ όπως ένας καλός κριτικός δεν σημαίνει ότι είναι και καλός θεωρητικός. Από κει και πέρα είναι ζήτημα τού κοινού ως ποιο σημείο είναι διατεθειμένο νά δεχτεί τή γνώμη μιás άλλης αϋθεντίας πού τού επιβάλλεται μέσα από τόν θεωρητικό λόγο.

Ό λόγος τού εισηγητή θά πρέπει νά πάψει νά είναι αυταρχικός και νά γίνει ένας λόγος πού προκαλεί έρωτήματα ή προκαλεί τό κοινό νά αϋτεργεί παρά νά αποδεχεται άβασάνιστα αυτό τόν λόγο.

Νομίζεις ότι μέ τό παράλληλο κύκλωμα θά μπορέσει ό Έλληνικός κινηματογράφος νά κερδίσει μέρος τού κοινού πού είχε παλιότερα όταν λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα;

Τό «Κέντρο» προσφέρει περισσότερο μιὰ διευκόλυνση πρós αυτή τήν κατεύθυνση αλλά νομίζω ότι και άλλες συνθήκες πρέπει νά συντρέξουν. Τό «Κέντρο» μπορεί νά βοηθήσει στήν εκδήλωση τών εϋνοϊκών συνθηκών, δεν μπορεί όμως νά τις δημιουργήσει και νομίζω ότι τό παράλληλο κύκλωμα γιά ν' αναπτυχθεί όπως τό φανταζόμαστε πρέπει νά περάσει όλο στό φορμά τών 16 χιλ., διότι τά 35 χιλ. σημαίνουν ένοίκιο αίθουσας κινηματογράφου, ένα πρόσθετο έξοδο γιά τόν σύλλογο εκτός από τό ένοίκιο τής κόπιας. Έάν όμως ό σύλλογος αγοράσει μιὰ 16άρη μηχανή προβολής, θά μπορεί νά κάνει τις προβολές του σέ μιὰ αίθουσα πού δεν πληρώνει, στό Δημαρχείο γιά παράδειγμα ή στή Στέγη του και θ' ανεξαρτητοποιηθεί από τούς αίθουσαρχες οι όποιοι σέ όρισμένες περιπτώσεις έχουν εκδηλωθεί έχθρικά άπέναντι σέ κινηματογραφικές λέσχες.

Κινηματογραφική Λέσχη Λευκωσίας

Γύρω στό 1973 ξεκινήσαμε τήν προσπάθεια γιάτί έδώ στήν Κύπρο δεν βλέπαμε καλό κινηματογράφο. Οι έμπορικές ταινίες πού παίζονταν ήταν ό,τι χειρότερο μπορεί νά δει κανείς.

Στή Λευκωσία, μιὰ πόλη 200.000 κατοίκων, λειτούργουν σήμερα έννέα χειμερινοί και άλλοι τόσοι θερινοί κινηματογράφοι. Βασικές ταινίες πού παίζονται στό εξωτερικό δεν έχουν περάσει ποτέ ένω άλλες όπως π.χ. τό *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, κάνουν και δεκα χρόνια νά φτασουν.

Στήν Κύπρο ή τηλεόραση ήρθε νωρίτερα απ' ό,τι στήν Ελλάδα, τό '59-60 ένω οι κινηματογράφοι άρχισαν νά κλείνουν στα μέσα τής δεκαετίας τού '60. Οι έμπορικές αίθουσες πού καταφεραν

νά επιδιώσουν αισθάνθηκαν την ανάγκη ν' αναπληρώσουν το θέαμα που ή μαυρόασπρη τηλεόραση δέν μπορούσε νά δώσει· πορνό, καρτέ και υπερθέαμα.

Τίς πρώτες μας προβολές σάν Λέσχη τίς κάναμε στό Σοβιετικό Κέντρο καί σχεδόν ποτέ σ' έκεινη τήν πρώτη περίοδο δέν καταφέραμε νά έχουμε έσοδα. Γιά νά τά βγάλουμε πέρα κάναμε έρανο μεταξύ μας. Δέν κάναμε τακτικές προβολές καί οι θεατές μας σπάνια ξεπερνούσαν τούς είκοσι.

Τόν επόμενο χρόνο, τό 1974, μέσα στό πλαίσιο μιάς ευρύτερης πολιτιστικής εκδήλωσης πού θά περιελάμβανε καί άλλα θέματα, σκεφτήκαμε νά προβάλλουμε ταινίες πού θά ήταν ενάντια στήν δικτατορία στήν Ελλάδα. Έπρόκειτο νά έρθουν άνθρωποι από τό έξωτερικό όπως ο Δημήτρης Χατζής από τήν Ούγγαρια καί ο Μίκης Θεοδωράκης από τήν Γαλλία καί είχαμε θρεί ταινίες όπως *Μέρες του '36, Κιέριον, Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών* κ.ά. Η εκδήλωση ήταν προγραμματισμένη γιά τίς 23-24 Ιούλη όμως μάς πρόλαβε ο πόλεμος, ή εισβολή...

Όταν ξαναμαζευτήκαμε μετά τόν πόλεμο, ή πρώτη εκδήλωσή μας ήταν τό Φεστιβάλ Έλληνικού Αντιστασιακού Κινηματογράφου στήν επέτειο του πραξικοπήματος, τόν Ιούλιο του 1975. Προβλήθηκαν γιά πρώτη φορά ταινίες του Άγγελόπουλου πού τίς άκούγαμε καί δέν τίς ξεέραμε. Τό Φεστιβάλ έγινε τώρα έτήσιος θεσμός.

Από εκεί καί πέρα άρχισαν κάπως τά πράγματα νά κινούνται. Έγιναν εκλογές, σταθεροποιήθηκαν οι προβολές σέ μία συγκεκριμένη αίθουσα, δρέθηκαν στίς άποθήκες των Κυπρίων εισαγωγών οι πιό κατάλληλες ταινίες καί ο αριθμός των θεατών άρχισε νά ανεβαίνει φτάνοντας σήμερα στούς 90-100 κατά προβολή, όση ακριβώς είναι ή δυναμικότητα τής αίθουσας πού προβάλλουμε.

Από τό '77 λειτουργούμε χωρίς διακοπή χειμώνα-καλοκαίρι μέ εξαίρεση τίς μέρες των Χριστουγέννων καί του Πάσχα. Η δουλειά μας στήν άρχή ήταν κάπως έρασιτεχνική σέ σχέση μέ τόν τρόπο πού δουλεύουμε σήμερα. Προγραμματίζαμε δδομάδα μέ δδομάδα καί μοιραία τό πρόγραμμα μάς ήταν μέτριο. Τόν δεύτερο χρόνο άρχισαμε νά φέρνουμε ταινίες από τήν Ελλάδα. Σιγά-σιγά οργανωθήκαμε, βγάλαμε μιά άνακοίνωση γιά τίς προβολές μας καί μοιράσαμε ένα πολυγραφημένο πρόγραμμα. Από τό 1979, ένα μέρος των ταινιών πού προβάλλουμε προέρχεται από τήν «Ταινιοθήκη τής Ελλάδος». Εμείς επιβαρυνόμαστε μόνο μέ τά έξοδα μεταφοράς καί εκτελωνισμού.

Ο πρώτος σημαντικός σταθμός στήν πορεία τής Λέσχης ήταν τό Φεστιβάλ Παλαιστινιακού Κινηματογράφου τό όποιο όργανώσαμε μετά τό Α' Φεστιβάλ Έλληνικού Αντιστασιακού Κινηματογράφου. Τό Φεστιβάλ τό περιφέραμε στίς συνοικίες καί τά χωριά, πετυχαίνοντας αυτό πού επιδιώκαμε: νά βγει μιά εκδήλωση μας έξω από τόν κλειστό χώρο των μελών. Η έπιτυχία μάς έπεισε ότι ή Λέσχη μπορεί νά καταφέρει πολύ περισσότερα άπ' όσα ως τότε νομίζαμε.

Γιά νά θρούμε τίς Παλαιστινιακές ταινίες, ταξιδέψαμε στή Βηρυτό, είδαμε αρκετές ταινίες καί κάναμε τίς έπιλογές μας. Τίς ταινίες μάς τίς παραχώρησαν δωρεάν. Έπρόκειτο νά έρθουν καί δύο παλαιστινιοί σκηνοθέτες αλλά τήν τελευταία στιγμή ανέβαλαν τό ταξίδι τους γιати άρχισαν πάλι οι συγκρούσεις στόν Λιβανό. Τήν εκδήλωση παρακολούθησαν γύρω στούς 6.000 θεατές. Τούς υπότιτλους τούς φτιάξαμε μόνοι μας. Αυτό τό Φεστιβάλ ύπήρξε μιά άφορμή γιά νά μιλήσουμε πολιτικά καί νά μήν θεωρούμε τή Λέσχη μας άποκλειστικά πολιτιστικό σωματείο.

Τούς υπότιτλους, όχι μόνο γιά τίς παλαιστινιακές ταινίες αλλά καί γιά όσες άκόμα δέν έχουν, τούς κάναμε μόνοι μας. Αν οι διάλογοι τής ταινίας είναι σέ μιά από τίς γλώσσες πού ξερούμε, προβάλλουμε τήν ταινία, μαγνητοφωνούμε τούς διαλόγους καί στή συνέχεια τούς μεταφράζουμε. Μετά δαχτυλογραφούμε τό κείμενο κατά φράσεις καί τό φωτογραφίζουμε σέ μαυρόασπρο φίλμ. Τό άρνητικό αυτού του φίλμ προβάλλουμε παράλληλα μέ τήν προβολή τής ταινίας από έναν προβολέα σλαίντς· πολύ άπλό!

Η Λέσχη λοιπόν ήρθε νά καλύψει τίς ανάγκες σέ καλό κινηματογράφο, οι όποιες είναι πολύ πιό βασικές έδώ άπ' ό,τι σέ άλλη χώρα. Αν πούμε ότι μιά λέσχη σέ κάποια μεγαλούπολη στήν Ελλάδα έρχεται νά παίξει κάποιο ρόλο κινηματογραφικής έπιμόρφωσης περισσότερου συστηματοποιημένης, στήν Κύπρο έξυπνερται βασικά καί πρωταρχικά τήν πληροφόρηση. Οι Λέσχες στήν Κύπρο προβάλλουν ταινίες πού δέν τίς φέρνει τό έμπόριο. Αυτό γίνεται καί στήν Λεμεσό καί στήν Πάφο.

Είναι μερικές ταινίες όπως τό 1900 πού δέν θεωρήθηκε έμπορική γιά νά πάει στήν Πάφο κι έπομένως τό παίρνει καί τό προβάλλει ή κινηματογραφική Λέσχη τής πόλης ή όποια παίξει ένα ρόλο πού θά έπρεπε νά παίξει κάποια κινηματογραφική αίθουσα. Αυτό όμως δέν ισχύει γιά μάς στή Λευκωσία. Εμείς δέν έχουμε λόγο νά πάρουμε τό 1900 άφου προβάλλεται στούς κινηματογράφους.

Όταν ξαναρχισαμε τό 1977, δέν ήταν έτσι ξεκαθαρισμένα τά πράγματα. Τά πρώτα μέλη τής Λέσχης, πού οι περισσότεροι είχαν ζήσει γιά χρόνια έξω από τήν Κύπρο, είχαν συνηθίσει νά βλέπουν καλό κινηματογράφο κι αυτή τή συνήθεια ήθελαν νά τήν συνεχίσουν κι έδώ. Ξεκινήσαμε περισσότερο από μεράκι. Στήν εξέλιξη τής πορείας συνειδητοποιήσαμε τόν ρόλο πού έχει ή Λέσχη καί τίς δυνατότητες πού προσφέρει.

Έχουμε ένα μόνιμο πρόβλημα στήν όργάνωση τής συζήτησης. Δέν γίνεται πολύ εύκολα. Αυτό όφειλεται πολλές φορές σέ αντικειμενικές δυσκολίες. Άλλοτε όφειλεται καί σέ μάς τούς ίδιους. Έκει πού θά μπορούσαμε νά προκαλέσουμε μιά συζήτηση δέν τό καταφέρνουμε αν καί ύπάρχει τό υλικό από τόν κόσμο.

Πέρους είχαμε μοιράσει ένα έρωτηματολόγιο στό μέλη μας όπου άνάμεσα σ' άλλα τούς ρωτούσαμε καί γιά τή συζήτηση. Μερικοί ισχυρίστηκαν ότι δουλεύουν τά πρωινά καί δέν μπορούν νά

Στήν Κύπρο συζήτησα τήν 23.11.80 μέ τά μέλη του Δ.Σ. τής Κινηματογραφικής Λέσχης Λευκωσίας, Πανίκο Χρυσάνθου, εκπαιδευτικό - Ανδρέα Κωνσταντινίδη καί Χρίστο Άγιωμαμίτη, κινηματογραφιστές.

μένουν μία ώρα παράπνω για τη συζήτηση και μās παρακάλεσαν να προβάλουμε χωρίτερα· μία άλλη κατηγορία μās ειπε ότι νιώθει μειονεκτικά γιατί υπάρχουν άλλοι πού ξέρουν περισσότερα απ' αυτούς και τούς ενοχλεί, μία άλλη κατηγορία μās ειπε ότι θεωρεί αυτούς πού μένουν στη συζήτηση σαν μία ομάδα ή όποια κάνει επίδειξη γνώσεων και τέλος κάποιοι άλλοι μās ειπαν ότι θεωρούν περιττή τη συζήτηση γιατί κατάλαβαν την ταινία.

Αν άμεσα μετά την προβολή και πριν άναψουν τα φώτα, τρέξει κάποιος από μās και άρχισει να μιλάει για την ταινία, τότε μένει ό κόσμος γιατί αν κάποιος βιαστικός σηκωθεί τότε παρασέρνουν και τούς άλλους. Στην άρχή ήταν πολύ δύσκολο να κάνουμε συζήτηση, τώρα μία φορά κάθε 3-4 προβολές καταφέρνουμε να τούς κρατήσουμε.

Αποφεύγουμε πριν από την προβολή να κάνουμε εισηγήσεις πού τραβούν σε χρόνο εκτός από ελάχιστα εξαιρέσεις όπως π.χ. στον *Οκτώβρη* και το *Ποτέμκιν* όπου αναπτύχθηκαν τα ιστορικά γεγονότα για να γίνουν κατανοητές οι ταινίες.

Στα προγράμματα πού τυλώνουμε προσπαθούμε πάντα τα κείμενα πού είτε γράφουμε έμεις οι ίδιοι είτε διαλέγουμε από τον Έλληνικό τύπο και τον Σύγχρονο Κινηματογράφο να μην επιβάλλουμε απόψεις. Συνήθως παραθέτουμε περισσότερες από μία απόψεις για να μπορέσει ό θεατής να σχηματίσει τη δικιά του.

Η Λέσχη μās δούλεψε με συνέπεια. Κράτησε μερικές βασικές άρχές όπως οι υπότιτλοι στις ταινίες, ή τακτικότητα των προβολών, τό ένημερωτικό φυλλάδιο, ή ποιότητα των ταινιών και προσπαθήσε να μην τις παραδιάσει ποτέ.

Ένας άλλος από τούς σκοπούς τούς Λέσχης είναι να μπορέσουμε να προσκαλούμε περισσότερους δημιουργούς ταινιών και κριτικούς. Καταφέραμε μέσα σ' αυτά τα χρόνια να φέρουμε στην Κύπρο μία σειρά από σκηνοθέτες και κριτικούς οι όποιοι θα μπορούσαν να είναι περισσότεροι αν είχαμε μεγαλύτερη οικονομική άνεση.

Ο Έλληνικός Κινηματογράφος στην Κύπρο, μέχρι την δημιουργία της Λέσχης ήταν γνωστός ως ό κινηματογράφος της Βουγιουκλάκη και της Μάρθας Βούρση. Κλασικές ταινίες ή και ταινίες του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου ήταν σχεδόν άγνωστες σε μās.

Η σκέψη μās ήταν από την άρχή να δώσουμε έμφαση στον Έλληνικό και τον Τούρκικο κινηματογράφο. Ειδικά ό Τούρκικος κινηματογράφος ήταν μία πόρτα κλειστή για καθαρά πολιτικούς λόγους. Οι Έλληνες της Κύπρου έχουν ελληνική κοιλτοπία και οι Τούρκοι τουρκική. Οφείλουμε λοιπόν στον τομέα πού δουλεύουμε να γνωρίζουμε και τούς δύο χωρους. Η Κινηματογραφική Συνάντηση Φιλίας πού όργανώσαμε πρόσφατα είχε αυτόν ακριβώς τό σκοπό. Προβλήθηκαν ταινίες από την Ελλάδα, την Τουρκία και την Κύπρο. Ήταν ένα καθαρά πολιτικό γεγονός και θέλαμε να δείξουμε ότι έμεις εδώ πέρα αποτελούμε μία γέφυρα συναδέλφωσης πέρα από τις όποιες διαφορές.

Κάνουμε 3-4 προβολές την εβδομάδα με μέσο όρο θεατών κατά ταινία γύρω στους 400. Τα έξοδα κάθε προβολής για τις ταινίες πού φέρνουμε απ' την Ελλάδα είναι γύρω στις 15.000 δρχ. στα όποια περιλαμβάνονται τό ένοίκιο της κόπιας, μεταφορικά, εκτελωνισμός κλπ. Εύτυχώς δέν πληρώνουμε ένοίκιο κινηματογράφου, κάνουμε τις προβολές μās μέσα στην αίθουσα προβολών του Γραφείου Δημοσίων Πληροφοριών (τό αντίστοιχο του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών του Έλληνικού Υπουργείου Έξωτερικών).

Την αίθουσα μās την παραχωρούν από τό 1977, με τη μεσολάβηση της Μορφωτικής Ύπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας. Μην σε παραξενεύει τό γεγονός αυτό, τά πολιτικά ήθη εδώ είναι διαφορετικά απ' ότι στην Ελλάδα. Αυτή ή διεκδίκηση θέδαια δέν μās έχει δεσμεύσει καθόλου από τό να επιτεθούμε αρκετές φορές στην Ύπηρεσία Λογοκρισίας για επεμβάσεις πού έκαναν σε καλλιτεχνικές ταινίες. Παρ' όλα αυτά τό έργο της Λέσχης αναγνωρίζεται, μās εκτιμούν και συνπαράχουμε.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΛΕΣΧΩΝ

1. *Αργίριο*
Κινηματογραφικό έργαστήρι Δήμου Αργιρίου
Κώστας Πατρώνης - Τηλ. 20446
Πάρδος Χαρίτων 6 - Αργίριο.
2. *Λακωνία*
Κινηματογραφική Λέσχη Βλαχιώτη (Παράρτημα «Ταινιοθήκη»)
3. *Πειραιάς*
Έταιρεία για τον Κινηματογράφο την Τέχνη και τον Πολιτισμό — Αφεντουλη 4 — Πειραιάς.
4. *Δράμα*
Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών — Λ. Λαμπριανίδη 40 — Δράμα.
5. *Κέρκυρα*
Καλλιτεχνική Λέσχη Κέρκυρας — Ξενοφών Βλάχος — Ιωάννου Ρωμανού 6 — Κέρκυρα.

Διευθύνσεις

1. *Έταιρία Έλλήνων Σκηνοθετών*
Μαντζάρου 10 - Αθήνα Τ.Τ. 135 - Τηλ. 3618.580
2. *Για την ΠΕΚΚ και την Ομοσπονδία Λεσχών*
Νίνος Φένεκ Μικελίδης
Λευκωσίας 4 - Αθήνα Τ.Τ. 823

Αλλαγή Διευθונים

Κύπρος
Κινηματογραφική Κίνηση Κύπρου Τ.Κ. 3803. Λευκωσία Κύπρος.

Ἐπιστολές

ΚΥΠΡΟΣ

κινηματογραφική κίνηση κύπρου
Τ.Κ. 3803 - Λευκωσία, Κύπρος
τηλ. 50542

Λευκωσία 1.9.1981

Φίλε Λευτέρη,

Τό τεύχος 28-29 τού *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, γιά τό δίμηνο Μάιο-Ιούλιου, στό όποιο παρουσιάσεις τίς κινηματογραφικές λέσχες τόσο στην Ἑλλάδα όσο και στην Κύπρο, βρίσκει τήν Κινηματογραφική Κίνηση έτοιμη γιά τή νέα περίοδο προβολών της από Σεπτέμβριο μέχρι Δεκέμβριο.

Ἡ Κίνηση κλείνει σέ λίγο ένα χρόνο δράσης και παρά τίς γνωστές δυσκολίες πού αντιμετώπιζει μία λέσχη, έν τούτοις συνεχίζει τίς δραστηριότητες της συμβάλλοντας όπως και οι άλλες λέσχες τού τόπου στην προώθηση της κινηματογραφικής κουλτούρας στό νησί μας.

Σου στέλνουμε τόν προγραμματισμό τών προβολών μας γιά τήν πιό πάνω περίοδο, γιά μία πρώτη γνωριμία μέ τήν δουλειά μας, μία και κατά τήν έδώ παραμονή σου ἡ Κίνηση βρίσκόταν τότε στά πρώτα της δύσκολα βήματα. Ἐπίσης σου στέλνουμε ένα πρόγραμμα μιάς έκτακτης έκδήλωσης γιά οικονομική ένίσχυση, μέ τήν προβολή της Σοβιετικής ταινίας *Ἡ Μόσχα δέν πιστεύει στά δάκρυα*, μία και τό οικονομικό είναι από τά μεγαλύτερα προβλήματα πού αντιμετώπιζουμε.

Σημειώνουμε έπίσης ότι ἡ Κίνηση περά από τίς τακτικές της εβδομαδιαίες προβολές στή Λευκωσία όπου βρίσκεται ἡ έδρα της πραγματοποιεί και προβολές στά χωριά μέ στόχο τήν πολιτιστική άποκέντρωση.

Ἐλπίζουμε πώς μέ αυτή τήν εύκαιρία θά καθιερώσουμε μία έπαφή και συνεργασία γιά τά κινηματογραφικά ἢ όποια τόσο μας ένδιαφέρει και θά μάς βοηθήσει γιά μία παραπέρα ανάπτυξη και προώθηση τού κινηματογράφου.

Φιλικά

Σούλα Κλεάνθους-Χατζηκυριάκου.
Γραμματέας Κινηματογραφικής Κίνησης
Κύπρου.

ΜΥΤΙΑΛΗΝΗ

Ἀγαπητέ Λευτέρη

Σχετικά μέ τή λέσχη μας, γνωρίζεις τά πράγματα από πολύ κοντά. Τό μόνο νέο στοιχείο γιά τή Μυτιλήνη είναι τό ότι από τόν περασμένο Ὀκτώβρη άρχισε νά λειτουργεί και μία νέα λέσχη (;) ἡ «Λέσχη Φίλων Παλαιού Κινηματογράφου». Στήν άρχική της διακήρυξη έλεγε ότι στόχος της είναι νά καλύψει τόν «ψυχαγωγικό καλό κινηματογράφο», μιάς και ἡ άλλη λέσχη, δηλαδή έμεις, στρέφεται σέ ταινίες πολιτικές ἢ προβληματισμού όπως έλεγαν. Μέχρι σήμερα προβάλλει

μία φορά τήν εβδομάδα ταινίες έμπορικές μέ όνόματα μαγνήτες. Τίποτε άλλο. Ούτε πρόγραμμα, ούτε συζητήσεις κλπ. Μάλιστα τελευταία άρχισαν νά προβάλλουν σέ άλλον κινηματογράφο τής πόλης τήν ίδια μέρα και ώρα μέ μάς!

Βασική τους έπιδίωξη όμως ήταν νά χτυπήσουν έμάς, μιάς και είμαστε τό πρώτο πολιτιστικό σωματείο πού δέν είχε σχέση μέ τή δεξιά. Σέ γενικές γραμμές κατάφεραν νά χαρακτηριστούν σάν ἡ «Δεξιά Λέσχη». Ἐμεις φυσικά είμαστε ἡ «Ἀριστερή Λέσχη». Περιττό νά σου πώ ότι έχουν από πολλές πλευρές ύποστήριξη.

Παρ' όλα αυτά έμεις στεκόμαστε και συνεχίζουμε. Τά οικονομικά μας προβλήματα όμως μεγαλώνουν.

Αυτά. Σέ χαιρετώ και σου εύχομαι έπιτυχία στην προσπάθειά σου.

Φιλικά
Δημήτρης Σάββας

ΣΥΡΟΣ

Ἑλληνική Δημοκρατία
Νομαρχία Κυκλάδων
Κέντρον Ἐπιμορφώσεως Ἐριουπόλεως Σύρου
Χίου 35 - τηλ. 23411
Ἄρ. Πρωτ. Δ.Υ.

Σύρος 2.3.1981

Ἀγαπητέ Κύριε,

Ἐχω νά σάς γνωρίσω ότι τό Κέντρο μας ανέλαβε τήν Κινηματογραφική Λέσχη Σύρου μόλις πρὸ ὀλίγων ἡμερῶν και συνεπώς δέν υπάρχει πρὸς τό παρόν δυνατότης νά συμπληρωθῆ τό σχετικό έντυπο πού μάς στείλατε διότι όλα εὐρίσκονται στην άρχή.

Ἐάν έσείς έχετε κάτι πού μπορεί νά βοηθήσει στην προσπάθειά μας, σάς παρακαλώ νά μάς τό στείλετε.

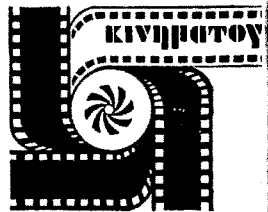
Μέ εύχαριστίες
Ὁ Δ/ντής τού Κέντρου
Ἰωάννης Κωλέττης

ΑΓΡΙΝΙΟ

Τό Κινηματογραφικό Ἐργαστήρι είναι τμήμα τού Πνευματικού Κέντρου τού Δήμου Ἄγρινιου. Ἀποτελείται από μία άνοιχτή ομάδα δουλειάς, όπου μπορεί νά συμμετάσχει ὁ καθένας και ἡ όποια φροντίζει γιά τίς προβολές.

Τό Ἐργαστήρι άρχισε νά λειτουργεῖ τό 1977 και από τότε συνεχίζει χωρίς διακοπή. Οι ταινίες — μία κάθε εβδομάδα — προβάλλονται στό Δημοτικό Θεάτρο και έτσι άποφεύγονται τά έξοδα γιά νοίκι αίθουσας. Συνήθως παρακολουθούν τίς ταινίες 150-200 άτομα, σέ μερικές όμως ταινίες οι θεατές ήταν γύρω στους 400.

Τά προηγούμενα χρόνια ἡ έπιλογή τών ταινιών γινότανε κατά κανόνα χωρίς ένότητες, δηλαδή παίζαμε σκόρπιες καλές ταινίες. Τελευ-



ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ



ταία κάναμε επίλογη κατά ενότητες των τεσσάρων ταινιών, είχαμε δηλ. μήνα Αμερικάνικου κινηματογράφου, Ιταλικού, Πολωνικού, Έλληνικού κλπ. Στις επίλογές μας πάντα υπάρχει το σκεπτικό να φέρνουμε ταινίες που να είναι άριστες τεχνικά αλλά παράλληλα να έχουν και κάποιο περιεχόμενο. Επίσης έχουν οργανωθεί κατά καιρούς βδομαδες αντιφασιστικού κινηματογράφου, αφιερώματα σε ταινίες μικρού μήκους κλπ. Πρίν από κάθε προβολή μοιράζουμε πολυγραφημένα κείμενα που αναφέρονται στο συγκεκριμένο έργο.

Μερικές φορές φέραμε και σκηνοθέτες από την Αθήνα για να μιλήσουν και επιχειρήσαμε να κάνουμε διάλογο - συζήτηση με τους θεατές. Η γνωστοποίηση των προβολών γίνεται με αφίσες - καλέσματα που κολλάμε στην πόλη. Τα καλοκαίρια οι προβολές γίνονται στο θερινό Δημοτικό Θέατρο.

Ένα από τα προβλήματά μας είναι οι ακριβές τιμές που πληρώνουμε στις εταιρείες διανομής του εμπορικού κυκλώματος. Άλλο ένα πρόβλημά μας είναι ότι δεν έχουμε φέρει ακόμα, σε ικανοποιητικό βαθμό, στις προβολές μας τον απλό κόσμο της γειτονιάς. Το κοινό μας είναι συγκεκριμένο και σε γενικές γραμμές επαναλαμβάνεται.

Πιστεύουμε ότι γενικά τό Κινηματογραφικό Έργαστήρι έχει προσφέρει αρκετά πράγματα στο κινηματογραφόφιλο κοινό του Αγρινίου όμως οι λέσχες πρέπει να πειραματίζονται, να ψάχνουν νέους τρόπους διαρκώς γιατί ό κάθε τόπος έχει τις δικές του ιδιομορφίες. Πιστεύουμε ακόμα ότι έχουμε πολύ δρόμο να διανύσουμε για να προσφέρουμε κάτι καλύτερο.

Κινηματογραφικό έργαστήρι

ΠΕΙΡΑΙΑΣ

A

Η Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά (Κ.Α.Π.) ιδρύθηκε τό 1961 και έκλεισε τό 1967 με την δικτατορία. Τό 1974, με τη μεταπολίτευση, ξανάρχισε να λειτουργεί και από τό 1975 άρχισε και η οργανωμένη παρέμβαση των κομμάτων και των νεολαιών τους στη ζωή της. Αυτό, αλλά κύρια η πολιτιστική ανάγκη για καλό κινηματογράφο που εκπλήρωνε η Λέσχη στόν πολιτιστικά μίζερο Πειραιά, επέτάχυνε την μαζικοποίηση της καθιστώντας την από τους πιο μεγάλους συλλόγους της Ελλάδας.

Η μαζικοποίηση όμως αυτή άνοιξε και την ορεξη της ΚΝΕ να άλώσει τόν συλλόγο για να προσθέσει μία ακόμα σφραγίδα στην «έξουσία» της. Έτσι τό 1979 και με τη γνώση της τακτική να κινητοποιεί όλες τις δυνάμεις της του Λεκανοπεδίου, αν πρόκειται να καταλάβει ένα ακόμα ελεύθερο χώρο, άποκτάει την απόλυτη πλειοψηφία στό Διοικητικό Συμβούλιο, αφήνοντας απ' έξω άτομα που πραγματικά ενδιαφέρονταν για τόν Σύλλογο και τόν κινηματογράφο.

Η άποτυχία της όμως για πολιτιστική προσφορά και η γραμμή της να πνίγει κάθε μορφή άμφισβήτησης, την άπομωνώνει απ' όλα τά μέλη που κύρια ζητούν από ένα πολιτιστικό σύλλογο να εκφράζονται όλοι και όλα, και την επόμενη χρονιά παρά τις κινητοποιήσεις της χάνει την πλειοψηφία στό Δ.Σ., την οποία κερδίζει μία συσπείρωση από ενεργά μέλη της Λέσχης διαφορετικών πολιτικών και πολιτιστικών άντιλήψεων (Ρηγάδες, Πανελλαδικάριοι, άνένταχτοι κλπ) που όμως τους ενάνει η άντίθεση τους στό κατέλωμα της Κ.Α.Π. από όποιοδήποτε και είδικά από την ΚΝΕ, όπου αν μη τί άλλο στό πολιτιστικό εκφράζει τη συντήρηση, την όπισθοδρόμηση, την άνελευθερία, τη «γραμμή», την άλλη έξάρτηση.

Πράγματι τη χρονιά αυτή (1980-1981) η Κ.Α.Π. βρίσκει μία νέα δυναμικότητα. Γίνονται οι πιο πολλές εκδηλώσεις από κάθε άλλη χρονιά ολοκληρωμένες παρουσιάσεις ταινιών, αφιερώματα - κύκλοι, η έβδομάδα με τό περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος και πολλά άλλα. Ο ρόλος του Δ.Σ. παύει να είναι καθοριστικός και δίνεται η ευκαιρία στα μέλη να παρουσιάζουν μόνα τους ή με άλλους, κύκλους προβολών, να οργανώνουν συζητήσεις, εκδηλώσεις κλπ. Γίνεται για πρώτη φορά μία προσπάθεια να μεταβληθούν τά μέλη από δέκτες - θεατές σε δημιουργούς του πολιτιστικού γεγονότος και η Κ.Α.Π. από κινηματογράφο τέχνης σε ζωντανό πολιτιστικό κύτταρο. Ένα πνεύμα ελευθερίας, δημοκρατικότητας και φιλικότητας άρχίζει να επικρατεί· πράγμα που είναι, φυσικά, άδύνατον να άποδεχτεί η καθοδήγηση της ΚΝΕ. Έτσι φέτος στη Γενική συνέλευση διοργανώνουν μία από τις μεγαλύτερες κινητοποιήσεις της πλειοψηφίας σε τέτοια ιστορία τους, όπου τά μέλη της Λέσχης δρεθήκαμε να είμαστε «ξένοι στόν τόπο μας» και αυτοί να έκλέγουν στη Συνέλευση ένα πρωτοπαρουσιζόμενο πρόσωπο.

Μπροστά σ' αυτή την απαράδεκτη κατάσταση η πλειοψηφία του επερχόμενου Δ.Σ. με όλα σχεδόν τά ενεργά μέλη της Κ.Α.Π. αποχωρούν από τη Γ.Σ. καταθέτοντας δήλωση ότι δεν θέλουν να έχουν καμία σχέση και να συμβάλουν με την παρουσία τους στις βαρβαρότητες που γίνονται. Τό ίδιο βράδυ όλοι όσοι άποχωρήσαμε (250 άτομα περίπου) συγκεντρωθήκαμε στην πλατεία Δημαρχείου όπου διαπιστώσαμε τό άδύνατο της συνυπαρξης μας με τους πολιτωφάγους και αποφασίσαμε τη δημιουργία ενός νέου άνοιχτου, ελεύθερου, άνεξάρτητου, πλουραλιστικού πολιτιστικού συλλόγου στόν οποίο όλα τά μέλη θα έχουν την ίδια δυνατότητα έκφρασης. Τις επόμενες μέρες άρχισε η συλλογή ύπογραφών, η δημιουργία ομάδων, η συγκρότηση του νέου πολιτιστικού συλλόγου. Για όλους μας αυτό που γινόταν ήταν μία έκπληξη. Ένα αυτόνομο πολιτιστικό κίνημα γεννιόταν μπροστά μας και με την συμμετοχή μας. Η μαζικότητα, η προσφορά, η εμπνευση, η εφευρετικότητα αλλά και οι αντιπαράθεσεις, οι κριτικές και οι αναζητήσεις έδιναν ένα τόνο στην προσπάθεια που γοήτευε και τους πιο άπαιτητικούς.

Έτσι σε λίγες μέρες διοργανώσαμε την πρώτη μας προβολή σάν νέος σύλλογος. *Επιγραφή για τόν κινηματογράφο την τέχνη και τόν πολιτισμό*. Και παύει στην ουσία, ο νέος σύλλογος.

ΔΗΜΟΥ ΑΓΡΙΝΙΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ



ήταν τα παλιά μέλη της Κ.Α.Π. με άλλη ονομασία, στην πραγματικότητα ήταν καινούριος γιατί στήθηκε σε νέα βάση απορρίπτοντας όλα τα άρνητικά του παλιού, συν το ότι δημοκρατικό καταστατικό του (του 1961) και πρωθώντας πολύ περισσότερο την θετική εμπειρία του τελευταίου ιδίως χρόνου.

Για την ιστορία — αλλά και για να διδασκόμαστε απ' αυτή — πρέπει να πούμε ότι οι έναπομειναντες κνίτες έκαναν εκλογές μόνοι τους και «έξελεξαν» ένα σχεδόν άμιγές Δ.Σ. και για πρόεδρο του ιστορικού συλλόγου ένα άγνωστο άτομο που για πρώτη φορά ήρθε στη Λέσχη στη Γ.Σ. (γνωστό όμως από την ιδιότητα του την επαγγελματική: στέλεχος του Κ.Κ.Ε.) Όλοι άπορήσαμε γιατί τοποθέτησαν ένα τέτοιο πρόσωπο που ούτε με την Κ.Α.Π. είχε καμιά σχέση ούτε με τον κινηματογράφο. Η άποριά μας κράτησε μέχρι πρόφαστα που ανακοινώθηκαν οι υποψήφιοι του κόμματός του στον Πειραιά και το όνομά του φιγουράριζε μαζί με την νεοαποκτηθείσα ιδιότητα του προέδρου της Κ.Α.Π.!

Η «Εταιρεία για τον Κινηματογράφο την τέχνη και τον πολιτισμό» συνεχίσει τις προβολές της μέχρι τα τέλη της άνοιξης που έκλεισε το Σινεάκ όπου γίνονται οι εκδηλώσεις μας. Το καλοκαίρι συνεργαστήκαμε με τον κινηματογράφο τέχνης Άνεσις. Η συνεργασία αυτή συνίστατο στην συμμετοχή μας στον προγραμματισμό των ταινιών του σινεμά και της καθιέρωσης της Δευτέρας σαν μέρας προβολών της 'Εταιρείας.

Στις 4 Οκτώβρη διοργανώσαμε μεγάλο λαϊκό γλέντι στην παραλία «Βοτσαλάκια» με τραγούδι (Όπισθοδρομική Κομπανία, Αιμιλία Χατζιδάκι, νησιώτικα τραγούδια και το συγκρότημα της 'Εταιρείας) χορό, χάπενινγκ και οίνο!

Τις εκδηλώσεις της 'Εταιρείας παρακολούθουν μέχρι στιγμής γύρω στα 500 άτομα που με την έναρξη της χειμερινής περιόδου και τις τακτικές προβολές στο Σινεάκ θα γίνουν πολύ περισσότερα. Το αίτημά μας για την παραχώρηση του δημοτικού Σινεάκ στην 'Εταιρεία για τις εκδηλώσεις μας, έγινε δεκτό από το Δημοτικό Συμβούλιο - με εξαίρεση τους δημοτ. Συμβούλους του Κ.Κ.Ε. που με μία πρωτοφανή σκοταδιστική ενέργεια για τα ελληνικά πολιτιστικά ήθη άρνήθηκαν να συναινέσουν στην παραχώρηση σε ένα πολιτιστικό σύλλογο μιάς δημοτικής αίθουσας που υπάρχει γι' αυτό τον σκοπό, περιφρονώντας τα δικαιώματα των δημοτών για πολιτιστική έκφραση, δικαίωμα που έχει κατακτηθεί με πολλούς αγώνες και όπως φαίνεται πρέπει να υπερασπίζεται για πολύ ακόμα.

Η 'Εταιρεία μας οργανώνει τις εκδηλώσεις — προβολές της κάθε Πέμπτη και κάθε δεύτερη Παρασκευή στο Σινεάκ (Πλατεία Δημαρχείου) στις 8.30 μ.μ.

Β

Τρέχουσα πολιτική και πολιτιστικές προσπάθειες

1. Ταμπλό διδάν που θα μπορούσε να κοσμήσει ένα δοκίμιο για το επίτιτλο θέμα, η εμπειρία

μας από το 1975 και μετά στην Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά (Κ.Α.Π.)

Τα δεδομένα:

- Μιά κινηματογραφική λέσχη μεταπολιτευτικώς αναδιώσασα με την μορφή του συλλόγου σωματείου.
- Η κινηματογραφική αίθουσα του Δήμου Πειραιά Σινεάκ όπου το προνόμιο της δωρεάν χρησιμοποίησως για τις προβολές.
- Νέοι και νέες, και όχι μόνον; που ψάχνουν για καλή και φτηνή κινηματογραφική προβολή, κοινό, παρέα ή και ρομαντικοί της πολιτιστικής μέριμνας.
- Τα κόμματα ή καλύτερα «το κόμμα».

Τα επί πενταετία τεκταινόμενα:

- Στο Σινεάκ προβάλλονται δύο φιλμ την εβδομάδα από την Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά.
- Τα φιλμς τὰ διαλέγει και τὰ παρουσιάζει το Διοικητικό Συμβούλιο της Κ.Α.Π.
- Το Δ.Σ. τὸ ἐκλέγουν ψηφοφόροι οἱ ὅποιοι — μερίμνη του «κόμματος» ἐμφανίζονται ἐκλογικῶς καὶ ἐξαφανίζονται μετεκλογικῶς.
- Τὰ φιλμ προβάλλονται τελικῶς πρὸς χάριν θεατῶν πού δὲν ἔχουν καμιά ἀμεση ἢ ἐμμεση σχέση με αὐτοὺς πού τὰ διαλέγουν.

Τὸ ταμπλό ὁλοκληρῶνεται ὅταν οἱ ἐνδιαφερόμενοι θεατῆς ἀποφασίζουν νὰ πᾶσουν νὰ εἶναι μόνο θεατῆς καὶ νὰ διαλέγουν οἱ ἴδιοι καὶ χωρὶς ἐνδιάμεσους αὐτὸ πού θὰ δούν ἢ θὰ κάνουν.

2. Ξέρουμε ὅτι ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι οὔτε πρωτοφανή οὔτε πρωτάκουστα στὸν χώρο τῶν πολιτιστικῶς νηπιαγομένων, τουλάχιστον ἀπὸ τὸ '74 καὶ μετὰ.

Κι ἂν ὑπάρχει τὸ ἀναμενόμενο καὶ γι αὐτὸ ἰσῶς ἀξιοσημείωτο εἶναι ἡ συνέπεια καὶ ἡ μέχρι τώρα πορεία τῆς προσπάθειας αὐτῆς. Δὲν εἶναι τόσο ἡ ποσότητα τῶν δραστηριοτήτων. Οὔτε καὶ κάποια κατακτημένη ἤδη ποιότητα. Εἶναι ἓνα διαφορετικὸ πνεῦμα πού παραμέρισε — σὲ πρώτη φάση — τὴ μίζερεια πού παρεμβαλλόταν ἀνάμεσα στὶς ἀποφάσεις τοῦ Δ.Σ. καὶ στὴν «ἐνεργοποίηση τῶν μελῶν» καὶ πού φαίνεται νὰ γονιμοποιεῖ τὶς καλύτερες ἐκδοχῆς μέσα στὰ ὅρια τῶν δυνατοτήτων μας.

Ἡ ἔλλειψη κομματικοπολιτικῶν ἐπικαθορισμῶν, οἱ πρώτες νύξεις λειτουργίας με ἐλεύθερο πολιτιστικὸ κριτήριον ἐπελευθέρωσαν καταπιεσμένες δυνατότητες πού κανένας δὲν εἶχε προβλέψει. Δὲν εἶναι τυχαίو ὅτι στὴν κινηματογραφικὴ μας δουλειά, γιὰ πρώτη φορά αὐτὸ τὸ διάστημα ξεφύγαμε ἀπὸ τὸ «τί θέλει νὰ πει» καὶ πλησιάσαμε τὸ κινηματογραφικὸ γεγονός ὅπως μᾶς δίνεται σ' ὅλες του τὶς διαστάσεις. Ἄν αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ μόνο ἀναλαμπές, κάποιοι πρέπει νὰ ἀναρωτηθοῦν γιὰ τὸ συμβίδιασμά πολιτικῆς καὶ πολιτιστικῶν προσπαθειῶν. Ἐμεῖς πάντως ἐλπίζουμε καὶ προσπαθοῦμε γιὰ τὴ συνέχεια.

Ἐταιρεία γιὰ τὸν κινηματογράφο
τὴν τέχνη καὶ τὸν πολιτισμό
Ἄφεντούλη 4
Πειραιάς

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

STUDIO

Ζάν Λυκ Γκοντάρ

ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ (Γαλλία, 1966)

Λένιτσα, Ρεναι, Μπορόβιτςκ, Μαρκέρ, Ίβενς

ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Τόμας Γκοντιέρες Άλεα

ΟΙ ΕΠΙΖΗΣΑΝΤΕΣ (Κούβα, 198)

Γκιόργκι Ντανιέλια

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Βλαντιμίρ Λιουμπομόντροφ

Ο ΑΝΕΜΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Μπόλοτ Σαμσέγιεφ

ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ΗΡΘΑΝ ΝΩΡΙΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

**ΠΑΝΤΟΤΕ
ΕΤΗΝ
ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ!**

COLUMBIA-FOX Ο.Ε.

Τό γραφείο με τους
**ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥΣ
ΚΑΙ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥΣ
ΟΓΚΟΛΙΘΟΥΣ**

Αποκλειστικοί Αντιπρόσωποι
των Έταιρειών:

- COLUMBIA PICTURES
- 20TH CENTURY FOX
- WALT DISNEY PRODUCTIONS

• ΑΘΗΝΑ-ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΟΥ 2
• ΤΗΛ 3634483-3634968



Το Ασκητικό

Θεατρο



Η ΜΟΙΡΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΑΝΔΡΩΝ

ΤΖΩΝ ΧΕΡΜΠΕΡΤ

ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟ ΓΙΑ ΘΕΑΤΕΣ ΚΑΤΩ ΤΩΝ 18 ΧΡΟΝΩΝ

Αΐθουσα Άγκος
galeriethéâtre

Κ Παλαμα 15 τέρμα Δροσοπούλου
στάση Κλωναρίδου
Πληροφορίες κρατήσεις 2285508, 2522121

THEATRE

Série créée en 1949. Bimensuel. 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F. (Etranger 23 F). Format 18 x 27. 1000 pièces publiées. Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : 240 F (Etranger 260 F)
Couplé avec Cinéma 1 an, 40 numéros : 480 F (Etr. 530 F)

CINEMA

Série créée en 1961. Bimensuel. 20 numéros par an. L'exemplaire : 20 F (Etranger 23 F) Format 18 x 27. 400 films publiés. « Lion de Saint Marc » au Festival de Venise en 1965 et 1967. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage, plan à plan, un supplément : « Cinématique » : courts métrages, dossiers, archives, ou « Anthologie » : études consacrées aux « Grands » du cinéma. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an, 20 numéros : 245 F (Etranger 265 F)
Couplé avec Théâtre 1 an, 40 numéros : 480 F (Etr. 530 F)

OPÉRA

Série créée en 1976. Bimestriel. 7 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 x 27. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète. Nombreuses photos.

Abonnement 1 an 7 numéros : 244 F (Etranger 310 F)

BALLET DANSE

Nouvelle revue. 4 numéros par an. L'exemplaire : 45 F. (Etranger 50 F). Format 18 x 27. Chaque numéro contient l'analyse intégrale d'un ballet du répertoire classique romantique ou contemporain, avec un commentaire musical, littéraire, chorégraphique, scénographique, historique. Une discographie et une bibliographie de référence, une très importante iconographie.

Abonnement 1 an 4 numéros : 140 F (Etranger 165 F)



BON DE COMMANDE

à découper et à renvoyer avec votre règlement à
L'Avant Scène 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris, CCP Paris
7383 00 V (Tel. 325 52 29)

Nom _____ Prénom _____
Adresse _____ Code postal _____
 Je m'abonne à _____ Je joins la somme de _____

Je désire recevoir gratuitement le Catalogue complet de L'Avant-Scène.

Η έκπαρση της χρονιάς
από την
ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ ΣΙΑ Ο.Ε.
ΓΡΑΒΙΑΣ 9-13 * ΑΘΗΝΑ * ΤΗΛ. 36.21.322 * 64.48.692

**ΜΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΗ ΕΡΩΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΑΝΤΡΕΣ
ΦΡΑΝΚ ΡΙΠΠΛΟ
ΤΑΞΙ ΓΙΑ ΤΑ
ΑΠΟΧΩΡΗΤΗΡΙΑ**

(ΤΑΧΙ ΖΥΜ ΚΛΟ)
ΓΝΩΡΙΖΕΙ ΠΡΩΤΟΦΑΝΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΠΙΤΥΧΙΑ Σ' ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ!..

Στις άρχές του '82 στους κινηματογράφους
ΕΛΛΗ και ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Τό περιοδικό
άντι
κάθε δεύτερο Σάββατο
σας ενημερώνει για:

**τά ελληνικά
πολιτικά πράγματα
τις τάσεις
στο χώρο της 'Αριστε-
ράς
τά διεθνή θέματα
τήν πνευματική
ζωή του τόπου**

•

άντι
**αποκαλυπτικό
έπικαιρο
άντικειμενικό**