

ΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΡΟΓΝΩΣΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΑΣΗ

ΑΝΤΙ



Περίοδος Β',
τεύχος 374,
Παρασκευή
27 Μαΐου 1988.
Δρχ. 150

ΕΣΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΝΑΥ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Αλ. Δαμιανός, Στ. Τορνές,
Γ. Πανουσόπουλος, Στ. Τσιώλης,
Α. 'Αβδελιώδης, Μ. Γαβαλά,
Θ. Μαραγκός, Φ. Κουτσαφτής,
Θ. 'Αρβανίτης, Γ. Στάμου,
Σ. Καψάσκη, Χρ. Βακαλόπουλος...



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γ. Γενναδίου 3 - τηλ. 36.02.007

Γιώργος Μανιώτης

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΩΤΗΣ
ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ



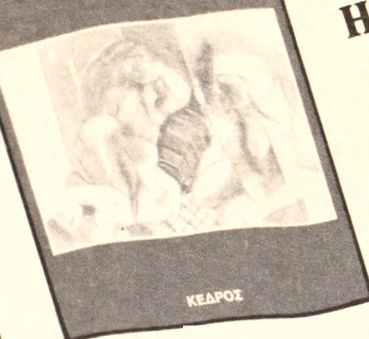
ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

Φορώντας τα μαγικά
γυαλιά των παραμυ-
θιών, προσπαθώ να μπω
στο ναό του καιρού μας
και να διακρίνω ψηλά
στους θόλους της ορο-

φής του, τις φοβερές τοιχογραφίες που με χρώματα,
ήχους και κινήσεις ορίζουν και κατέχουν τη ζωή μας.

Στέλλα Βογιατζόγλου

ΣΤΕΛΛΑ ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ
Η ΣΥΓΚΑΤΟΙΚΟΣ



Η ΣΥΓΚΑΤΟΙΚΟΣ

Μέσα από τις μνήμες
μιας ηλικιωμένης λαϊκής
γυναίκας και μιας σύγ-
χρονης κοπέλας, κυκλο-
χρονής κοπέλας, κυκλο-

θυμικής, νευρωτικής με επίπλαστες ισορροπίες,
σηματοδοτείται το στίγμα της νεότερης Ελλάδας.

Χάρη Σταθάτου

ΧΑΡΗ ΣΤΑΘΑΤΟΥ
ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΕΣ



ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΕΣ

Περί τέχνης ή περί έρω-
τος. Ένα μυθιστόρημα
για τη σχέση μεταξύ της
διαδικασίας της τέχνης
και της ερωτικής λογι-
κής. Για τα αντικείμενα

τού έρωτα: τα τοπία και τους άντρες.

Η ζωή μιας γυναίκας μέσα στο καλοκαίρι και μες
στον χειμώνα, όταν φτιάχνει και δεν φτιάχνει τα έρ-
γα της.

Χριστόφορος Μηλιώνης

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΗΛΙΩΝΗΣ



Ο ΣΙΑΒΕΣΤΡΟΣ

Ποιος είναι λοιπόν αυτός ο Σιλ-
βέστρος που καταφτάνει στη μι-
κρή πόλη, ξυπνάει παλιές πλη-
γές, και, χωρίς να κουνήσει -
φανερά τουλάχιστον - το χέρι
του, τους κάνει όλους μαλλιά
κουδάρια; Πρόκειται τελικά για
ένα μυθιστόρημα, όπου οι
ήρωες προσπαθώντας να ανα-
καλύψουν ποιος είναι ο Σιλδέ-

στρος αποκαλύπτουν τον εαυτό τους - όπως ακριβώς και οι
αναγνώστες. Γιατί το διβλίο μπορεί να διαβαστεί με πολ-
λούς τρόπους.

Νίκος Μπακόλας

ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΛΑΣ



Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΛΑΤΕΙΑ

Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΛΑΤΕΙΑ

Στη Μεγάλη πλατεία συναντών-
ται, θεληματικά ή τυχαία, ένα
πλήθος από πρόσωπα, που συν-
θέτουν μια μικρή τοιχογραφία
συμβάντων και προσώπων της
Θεσσαλονίκης. Και η τοιχογρα-
φία αυτή αποτελεί μέρος μιας
μεγαλύτερης σύνθεσης που ξε-

κίνησε από τη Μυθολογία και τον Κήπο των πριγκίπων, για
να ολοκληρωθεί με ένα ακόμη διβλίο και να ολοκληρώσει,
ουσιαστικά, ένα έργο που θα καλύπτει τον κόσμο και τα πά-
θη της γενέθλιας πόλης του συγγραφέα στην εκατονταετία
1880-1980.

Αριστοτέλης Νικολαΐδης

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

Ο ΙΕΡΟΣ ΜΑΣΤΟΣ



Ο ΙΕΡΟΣ ΜΑΣΤΟΣ

Ο αισθησιασμός και το πάθος του
Ιερού Μαστού βγαίνουν από μια
έσχατη ανθρωπολογική πραγματι-
κότητα. Το πεδίο του μυθιστορή-
ματος αναπτύσσεται συναρπαστι-
κά και συμφωνικά σ' ένα παρόν με
τα υπόκωφα μηνύματα του μέλλον-
τος: ένα ερώτημα και το «μυστικό»

μιας ιστορίας μέσ' από τις εξαιρετικές εκείνες καταστάσεις
του Είναι και της επιθυμίας.

ΑΠΟΠΕΙΡΑ

Η ΚΡΙΣΗ του ελληνικού κινηματογράφου είναι σήμερα κοινή διαπίστωση ανεξάρτητα από τις αιτίες, που ο καθένας θεωρεί ως κυρίαρχες. Δεν είναι όμως η μόνη «κρίση» που εντοπίζεται στην πολιτιστική δημιουργία. Ούτε η «κινηματογραφική γραφειοκρατία» είναι αυτή που από μόνη της απειλεί και «τρώει» τα παιδιά της που φιλοδοξούν να την ανατρέψουν. Σίγουρα ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος, οριζόμενος πέρα από γενιές, έχει γνωρίσει ευτυχισμένες στιγμές που ξεκινούν από τους Κούνδουρο, Κακογιάννη, Αγγελόπουλο, Βούλγαρη, που άνοιξαν δρόμους και έκαναν τομές και συνεχίζει να γνωρίζει. Όμως δεν έχει κατορθώσει να ανατρέψει, πλην θαυμαστών εξαιρέσεων, την εικόνα της κρίσης.

ΣΤΗΝ ΑΠΟΠΕΙΡΑ που ακολουθεί σε αυτό το τεύχος, που οργάνωσαν οι Χρ. Βακαλόπουλος, Αντ. Κιούκας και Ηλ. Κανέλλης, καταγραφής και ανάδειξης των αιτίων της κρίσης ενυπάρχει μια άποψη και στάση για την κινηματογραφική παραγωγή. Δεν είναι ούτε η μόνη, ούτε η ικανή να δώσει

διεξόδους. Αποτελεί ωστόσο πρόσκληση για τη συνέχιση του διαλόγου, που δεν άρχισε βέβαια τώρα για πρώτη φορά και στον οποίο το ANTI θα συμβάλλει, ανεξάρτητα από την έκδοση αυτού του ειδικού τεύχους. Παραμένει ως ζητούμενο δηλαδή, η έξοδος από την αναπαραγωγή στείρων καταστάσεων και από την καλλιέργεια ψευδαισθήσεων από όλες τις πλευρές. Και μια τέτοια έξοδος δεν μπορεί να την υπηρετήσει, ούτε να τη φέρει σε πέρας μια και μόνη άποψη.

ΟΦΕΙΛΟΥΜΕ έτσι, αν προχωρήσει η συζήτηση, να μην περιορισθούμε μόνο στην κινηματογραφική παραγωγή, στην διαδικασία της και στην εμπλοκή του κράτους. Οι κίνδυνοι να γίνουμε αφοριστικοί, πιθανόν εισαγωγείς νέων διλημάτων στη θέση παλαιών, δογματικοί και τελικά ανεπαρκείς υπάρχουν πάντα. Η κρατική πολιτική, οι σημερινοί παγιωμένοι θεσμοί, οι συνθήκες της κινηματογραφικής παραγωγής και δημιουργίας, ανατρέπονται ή βελτιώνονται με την ύπαρξη εναλλακτικών λύσεων, με προσπάθειες δημιουργίας που να πηγαίνουν ένα βήμα πέρα από τα σημερινά, με μόχθο και επιμονή. Η πρόκληση υπάρχει πάντα προς όλες τις πλευρές και βέβαια και προς την άποψη που καταγράφεται σε αυτό το τεύχος του ANTI.

**ΠΕΡΙ
ΕΧΟ
ΜΕΝΑ**

- Περίοδος Β'
- Χρόνος 15ος
- Τεύχος 374
- Παρασκευή 27 Μαΐου 1988
- δρχ. 150

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Δημοχάρους 60
115 21 ΑΘΗΝΑ

Τηλ: 72.32.713 - 72.32.819

Ειδικό τεύχος για τον κινηματογράφο

ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ	
Η Ελληνική Δέσμη	4
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΟΥΙΖ	8
ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΣΤΡΟΓΓΥΛΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ	
Κινδυνεύει ο κινηματογράφος;	10
ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ	
Το ποτάμι φτιάχνει την κοίτη του	15
Και όμως κινείται...	18
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ	
Το ζητούμενο είναι μια ματιά αποκαλυπτική	19
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ	
Σημασία έχει η μειοψηφία που υπάρχει μέσα μας	24
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ	
Ο πολιτισμός μας κινείται υπόγειο, αργά και αδιόρατα	29

ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ	
Η τέχνη ούτως ή άλλως είναι ρίσκο	
ΔΗΜΟΣ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗΣ	
Η ανεξαρτητοποίηση, καλός οiwνός	
ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΣ	
Λαϊκός κινηματογράφος, ο κατ' εξοχήν εθνικός κινηματογράφος	40
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΚΟΥΤΣΑΦΤΗΣ	
Η έννοια κινηματογραφιστής δεν ορίζει ειδικότητες	42
ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ	
Οι σκηνοθέτες πρέπει να κάνουν το «αγροτικό» τους	45
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΑΜΟΥ	
Η ταινία γίνεται στο γύρισμα, όχι στα εργαστήρια	49
ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΙΟΥΚΑΣ	
Αν υπήρχε Καψάσκης	51
ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΨΑΣΚΗΣ	
Λειτουργούσα άναρχα, παρορμητικά έπαιζα ό,τι μου άρεσε	52
ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΟΥΙΖ	58

ΕΙΚΟΝΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Ο Λευτέρης Βογιατζής στο «Μελόδραμα» του Νίκου Παναγιωτόπουλου
ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: ΖΩΗ ΚΟΛΛΙΑ

Το ειδικό αυτό τεύχος του ANTI για τον κινηματογράφο θα κυκλοφορεί μέχρι το τέλος Ιουνίου.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΕΣΜΗ

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Αυτό είναι λοιπόν το συμπέρασμά μου: ο κινηματογράφος με κάνει να υποφέρω, ο κινηματογράφος με κάνει ευτυχισμένο

Φρανσουά Τρυφώ

Η αλήθεια πρέπει να λέγεται, ο κόμπος έφτασε στο χτένι: είμαστε όλοι υπεύθυνοι για τη δύσκολη και ασφυκτική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ελληνική ταινία, αυτό το παράξενο προϊόν που υποτίθεται ότι κανείς δεν το θέλει και που ωστόσο όλοι ασχολούνται μαζί του, τις περισσότερες φορές για να μπορέσουν να γκρινιάζουν με την ησυχία τους. Η γκρινία απλώνεται και τρώει τον ελληνικό κινηματογράφο σαν τη σκουριά: από το *Καλλιτεχνικό καφενείο* μέχρι τη *Σίβυλλα*, από τα λογοτεχνικά περιοδικά μέχρι το *Σαββόπουλο*, από το ενυπόγραφο κουτσομπολιό που επιμένει να ονομάζει τον εαυτό του κινηματογραφική κριτική μέχρι την ελεύθερα υποταγμένη στην ανοησία ραδιοφωνία, όλοι έχουν βρει τη θέση τους μέσα στο χορό των παραπόνων για την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου. Οι ίδιοι άνθρωποι που περιμένουν με αγωνία πότε θα εμφανιστούν στην κρατική τηλεόραση καταγγέλλουν τις ελληνικές ταινίες γιατί χρηματοδοτούνται από το κράτος. Κι όταν σκάει μύτη μια ανεξάρτητη παραγωγή τότε διαπιστώνουν ότι ο κινηματογράφος είναι θέαμα και τρέχουν όλοι μαζί στον τελευταίο αυτοκράτορα ή τον τελευταίο Σπύλμπεργκ. Ναι, μπορούμε να το πούμε χωρίς κίνδυνο να πέσουμε έξω, οι ίδιοι άνθρωποι που αισθανόντουσαν ότι οι ταινίες του Φίνου δεν ήταν «του επιπέδου τους» οδύρονται σήμερα για την ανυπαρξία ενός «καλού εμπορικού κινηματογράφου» και μαγεύονται από την τελευταία γκριμάτσα του Μίκυ Ρούρκ: οι ίδιοι άνθρωποι που κραυγάζουν στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αγανακτισμένοι, κάθονται και τρώνε στη μάπα την ταινία της ατάλαντης Σάρα Ντράιβερ επειδή διάβασαν στο *Αθηνόραμα* ότι πρόκειται για την αγαπημένη του Τζιμ Τζάρμους. Πράγματι, τα δάκρυα που χύνουν όλοι αυτοί οι άνθρωποι για την ελληνική ταινία είναι τόσο πολλά ώστε κινδυνεύουν να μας πνίξουν.

Κανείς δεν προσέχει βέβαια, μέσα σε αυτό το σκοτωμό από Κασσάνδρες, ότι η γραφειοκρατία παχαίνει και αναπτύσσεται όλο και περισσότερο: Κέντρο Κινηματογράφου, γνωμοδοτικό συμβούλιο, προκριματική επιτροπή του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κριτική επιτροπή του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, επιτροπή απονομής κρατικών βραβείων για τον κινηματογράφο, όργανα επανδρωμένα από συνδικαλιστές, εκπροσώπους, λογοτέχνες, ηθοποιούς, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς, τους ίδιους πάλι ανθρώπους οι οποίοι στις συνεντεύξεις τους όλο και κάτι έχουν να πουν για τα χάλια της κινηματογραφίας μας. Ο συρφετός αυτός των επωνύμων συγκροτεί τις Συμπληγάδες από τις οποίες πρέπει να περάσει μια ελληνική ταινία και, όταν επιτέλους τα καταφέρει, την περιμένει στη γωνία η τηλεόραση για να την κάνει σήριαλ, ο νόμος για τον κινηματογράφο που όταν την βρίσκει μικρή και αδύναμη δεν χάνει την ευκαιρία να της στερήσει την ελληνική ιθαγένεια και η διανομή που της

δίνει τη χαριστική βολή, σνομπάροντας με άγρια χαρά ένα προϊόν το οποίο αδυνατεί να μοιάσει με τα αγαπημένα της παιδιά που γνωρίζουν άπταιστα αγγλικά κι έτσι θαμπώνουν τους ιθαγενείς και κάνουν το κομμάτι τους.

Αν όμως σήμερα οι ελληνικές ταινίες έχουν μόνο εχθρούς και κινδυνεύουν να καταποντισθούν δεν υπάρχει καλύτερη στιγμή για να αποβάλλουν τις αυταπάτες, να το πάρουν απόφαση και να δυναμώσουν. Μπορεί αυτή να είναι η ώρα για να ξεχωρίσουν οι πραγματικοί κινηματογραφιστές από τους κρατικούς και τους κομματικούς υπαλλήλους που υποδύονται τους σκηνοθέτες, από όλους αυτούς που ξημεροβραδιάζονται σε επιτροπές χρηματοδοτώντας, βραβεύοντας και μισώντας ο ένας τον άλλο. Κι αν όλος αυτός ο βάλτος από συνδικαλιστές, εκπροσώπους, παράγοντες και πρόσωπα κύρους καλοσυνήθισε σε τιμές, δημοσιότητα, λεφτά και αξιώματα, οι πραγματικοί κινηματογραφιστές δεν έχουν καμιά διάθεση να του τα στερήσουν: η κινηματογραφική γραφειοκρατία μπορεί να κοιμάται ήσυχη, αυτοί που έχουν καταληφθεί από τον πυρετό της κινηματογραφικής δημιουργίας, οι άνθρωποι που τριγυρίζουν γύρω από τον παράξενο αυτό χώρο που λέγεται σκοτεινή αίθουσα, όσοι έχουν το νου τους στην κατασκευή των εικόνων και των ήχων, δεν προλαβαίνουν να εμπλακούν σε κανενός είδους ίντριγκα: οι άνθρωποι αυτοί δεν συνιστούν κανενός είδους αντιπολίτευση, δεν επιθυμούν καμιά εξουσία και δεν διεκδικούν τίποτα.

★ ★ ★

Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι σήμερα να δώσουμε την απάντηση τόσο στη σιωπή που έχει υποβάλει στους πάντες η γραφειοκρατία, όσο και στις υστερικές φωνασκίες που έχει επιβάλει η περιρρέουσα γκρινία: η φαντασική δύναμη του Τορνέ, η πικρή ειρωνεία του Παναγιωτόπουλου, ο ερωτικός κόσμος του Πανουσόπουλου, ο σαρκασμός του Περάκη, η αγωνία του Τσιώλη, η διακριτική δύναμη του Σπετσιώτη και του Κόρρα, τα οράματα του Σφήκα, η τραχύτητα του Παπατάκη, η νεανική ορμή του Αβδελιώδη αφορούν τον κινηματογράφο και μόνο. Οι ταινίες τους έχουν υπάρξει κάτω από όλες τις συνθήκες, με ή χωρίς Κέντρο Κινηματογράφου, με την ανοχή ή την έχθρα της γραφειοκρατίας, με ή χωρίς «τα λεφτά των φορολογουμένων». Αυτό που ενώνει την *Καρκαλού*, το *Μελόδραμα*, τους *Απέναντι*, το *Βίος και Πολιτεία*, τους *Ακατανίκητους εραστές*, τα *Παιδιά του Κρόνου*, το *Μετέωρο και σκιά*, τη *Φωτογραφία* και το *Δέντρο που πληγώναμε* δεν είναι ούτε οι συνθήκες παραγωγής που διαφέρουν αισθητά από ταινία σε ταινία, ούτε η μικρόψυχη ανάγκη κάποιων να αναγνωρισθούν ως «μεγάλοι σκηνοθέτες». Όχι, κάτι άλλο περισσεύει σε αυτές τις ταινίες και ξεπερνάει τη σκηνοθεσία τους: πρόκειται για την πρωτογενή, άμεση και συχνά βίαιη σχέση τους με την πραγματικότητα (κι όχι με τις ιδέες για την πραγματικότητα), με τη ζωή (κι όχι με την αναπαράσταση), με τη σημερινή Ελλάδα. Πρόκειται για ταινίες που δεν υποτάσσονται σε κανένα ευρωπαϊκό, αμερικανικό ή αφρικα-



νικό αισθητικό ρεύμα: δύσκολα αναγνωρίζονται στα ξένα φεστιβάλ κι ακόμα πιο δύσκολα μπορεί να μιλήσει για την ταυτότητά τους ο επαρχιώτικος «ελληνικός» Τύπος. Όσο για το κοινό που συχνά είναι αυστηρό μαζί τους, πολύ καλά κάνει: στις ταινίες αυτές οι Έλληνες θεατές αναζητούν την ψυχή τους και ψάχνουν μέσα τους για την εικόνα τους. Αυτό είναι που τους κάνει απαιτητικούς, ακόμα κι όταν δεν το γνωρίζουν. Το ίδιο όμως αίτημα αυτογνωσίας είναι που κάνει εξίσου απαιτητικές και τις ταινίες στις οποίες αναφερόμαστε. Οι κινηματογραφιστές που τις έφτιαξαν μπορεί να είναι και να αισθάνονται πολλές φορές απομονωμένοι, αυτό όμως γίνεται γιατί επιζητούν μια πραγματική σχέση με το κοινό και δεν ξεγελιούνται από τις ψευδαισθήσεις που δημιουργούν οι ενδιάμεσοι, δημοσιογράφοι και άλλοι.

Έτσι, ένα αόρατο νήμα ενώνει τα τριακόσιες χιλιάδες εισιτήρια του Λούφα και παραλλαγή με τους λίγους θεατές που έσπευσαν στην Ίριδα για να παρακολουθήσουν το Ένας ερωδιός για τη Γερμανία φέτος το χειμώνα. Από τον Περάκη μέχρι τον Τορνέ οι Έλληνες θεατές δεν καλούνται να ανακαλύψουν ένα στυλ ή μια αισθητική, πανοραμική 360 μοιρών ή μονοπλάνα έντεκα λεπτών, αλλά τη δυναμική μιας ανθρωπολογίας, της ματιάς εκείνης που επιμένει στην αξία αυτού που είμαστε κι όχι εκείνου που μπορούμε να πιθηκίσουμε ή να υποδυθούμε. Ο Μαστρογιάννι μεταμφιεσμένος σε μελισσοκόμο ή ο Τζώρτζογλου που μέσα από κόλπα του μοντάζ γίνεται ποδοσφαιριστής αποτελούν πράγματι ωραία θέματα για τις καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων. Αρκεί όμως ένα πλάνο κουρεμένου παιδιού στον Αβδελιώδη ή ένα βλέμμα του Ρέτσου στον Παπατάκη για να αισθανθεί ο θεατής (Έλληνας ή ξένος) τη διαφορά ανάμεσα σε αυτό που

τον καίει από εκείνο που απλώς του γαργαλάει τις αισθήσεις.

★ ★ ★

Ας ανοίξουμε εδώ μια παρένθεση κι ας προσπαθήσουμε να φέρουμε στο φως κάτι που όλα αυτά τα χρόνια αποσιωπήθηκε ή απωθήθηκε από μια σειρά ψεύτικους διαχωρισμούς που ταλαιπώρησαν για εικοσιπέντε περίπου χρόνια τον ελληνικό κινηματογράφο. Το άφθονο μελάνι που χύθηκε από τότε που εξέπνευσε η Φίνος-Φιλμς ξοδεύτηκε μάλλον τζάμπα για να απαντηθούν ερωτήματα του τύπου: προοδευτική ή αντιδραστική ταινία, εμπορικός ή καλλιτεχνικός κινηματογράφος, αργός ή γρήγορος ρυθμός, αφήγηση ή ποίηση, κ.λπ. Διαπιστώνουμε σήμερα ότι οι συζητήσεις αυτές έγιναν παραγνωρίζοντας τις ίδιες τις ταινίες, από κάποιες φανταστικές «θέσεις αρχής» και, αφού υπηρέτησαν ορισμένα ιδεολογήματα, γρήγορα εγκαταλείφθηκαν μπερδεύοντας αόρητα τα πράγματα. Έτσι, όταν το κράτος ανέλαβε μπόρεσε με απίστευτη ευκολία να μαντρώσει τους περισσότερους κινηματογραφιστές και να τους βάλει να τσακώνονται μεταξύ τους. Αυτό έγινε δυνατό γιατί ο στείρος διάλογος που είχε προηγηθεί φιλοξενήθηκε τώρα από τις κρατικές επιτροπές και μεταβλήθηκε σε επίσημο λόγο: νά πώς χρηματοδοτήθηκαν ανύπαρκτα σενάρια για «προοδευτικούς», «εμπορικούς» ή «καλλιτεχνικούς», ακόμα και «ιστορικούς» λόγους. Κι αφού οι λόγοι αυτοί βάρυναν περισσότερο από τις ίδιες τις ταινίες ήταν φυσικό να προκύψουν ταινίες που ασφυκτιούσαν, μεταδίδοντας αυτή την ασφυξία στους θεατές.

Υπήρχαν όμως ανάκαθεν ταινίες που επιθυμούσαν να αναπνεύσουν και που τις καλύπτει ένα πέπλο σιωπής,

— Από την ταινία του Δήμου Αβδελιώδη «Το δέντρο που πληγώναμε»

ταινίες που μοιάζουν με βαθιές ανάσες, μακριά από το νέφος των ιδεολογημάτων. Οι ταινίες αυτές αποσιωπήθηκαν ή θεωρήθηκαν εξαιρέσεις: ίσως να μην είναι καθόλου τυχαίο το ότι οι περισσότεροι θεωρούν την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου ως εναρκτήριο λάκτισμα του νέου ελληνικού κινηματογράφου, σπρώχνοντας έτσι στη λήθη το αριστουργηματικό *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, που προηγήθηκε κατά τρία χρόνια. Κι όμως, η προσεκτική σύγκριση των δύο ταινιών αποκαλύπτει μια διαφορά που δεν είναι ιδεολογικής τάξεως: με δύο λόγια, ενώ και οι δύο ταινίες διαπιστώνουν την ίδια καταστροφή της ελληνικής επαρχίας, ο Αγγελόπουλος το κάνει αυτό *εκ των υστέρων* ενώ ο Δαμιανός το συλλαμβάνει *έν τῷ γεννᾶσθαι*. Η *Αναπαράσταση* προωθεί την ιδέα ότι ο κινηματογράφος στην Ελλάδα έχει τη μοναδική αποστολή να *κηδέψει* μέσω των εικόνων την ερειπωμένη ελληνική πραγματικότητα. Αντίθετα, ο Δαμιανός οδηγεί την ταινία του από τα βουνά στην Πειραιά, πιστεύοντας ακράδαντα ότι ο κινηματογράφος σ' αυτή τη χώρα αποκτά πραγματική υπόσταση μόνο όταν συντονίζεται με τη βασανιστική πορεία της *επιβίωσης*. Για τον Δαμιανό ό,τι πεθαίνει συνεχίζει να υπάρχει και έτσι μια γυναίκα, η *Ευδοκία*, κουβαλάει πάντα αυτή την Ελλάδα που ο Αγγελόπουλος συνεχίζει να θεωρεί χαμένη, κηδεύοντάς την από ταινία σε ταινία.

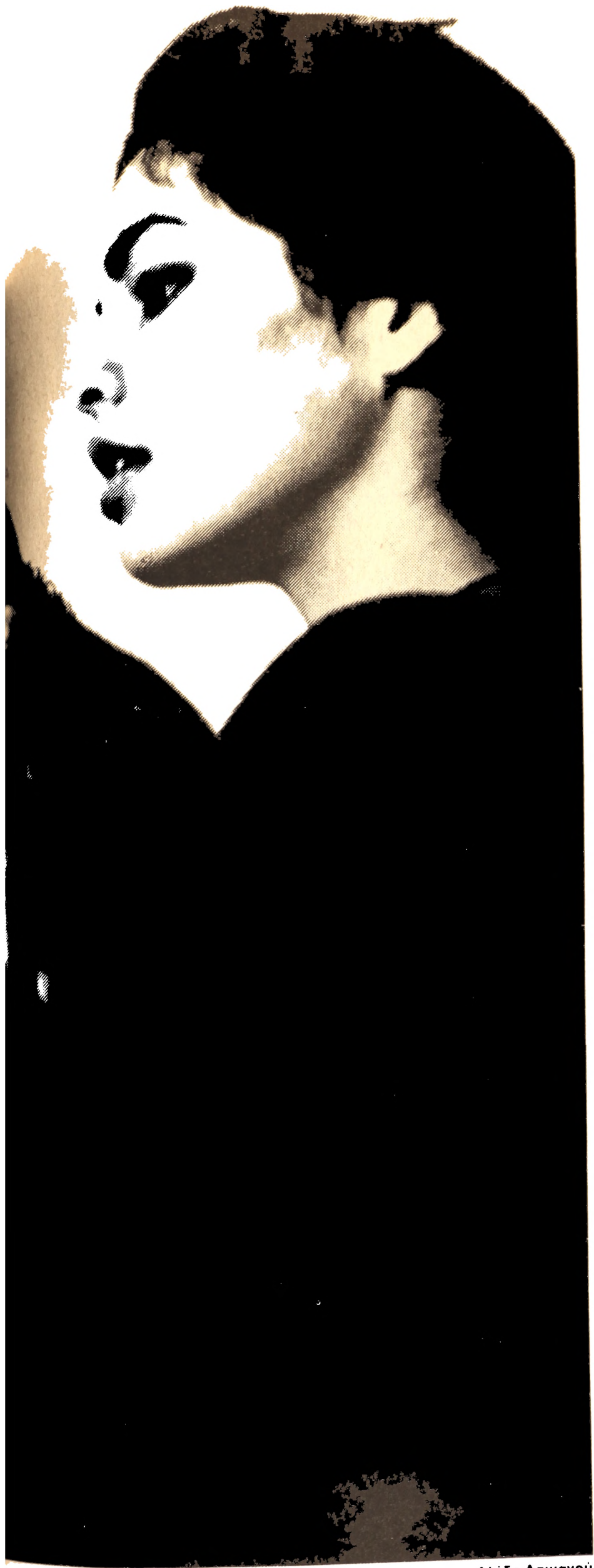
Έχω την εντύπωση ότι «νέος ελληνικός κινηματογράφος» θεωρήθηκε και συνεχίζει να θεωρείται η σειρά των ταινιών που προκύπτουν από την *Αναπαράσταση* και που αντιμετωπίζει την ελληνική πραγματικότητα σαν κάτι τελειωμένο και σταματημένο μέσα στο χρόνο, ένα σύνολο ερειπίων που αφήνει χώρο για ένα αργόσυρτο πένθος, σε έγχρωμη έκδοση με πολλές φωτοσκιάσεις. Στις «υπερφωτισμένες» ταινίες που μας κατέκλυσαν και συνεχίζουν να μας κατακλύζουν όλα αυτά τα χρόνια, το μοναδικό πράγμα που σαλεύει είναι η κάμερα και η ιδιαιτερότητα αυτή ξεπέρασε τις ιστορικές ταινίες για τον εμφύλιο και εγκαταστάθηκε κυριαρχικά ακόμα και σε ταινίες που σέρνουν τις βόλτες τους σ' ένα άδειο παρόν ή θρηνούν για ένα ανύπαρκτο μέλλον (η *Πρωινή Περιπολία* του Νικολαΐδη). Οι θεατές απομακρύνθηκαν από τις ταινίες που επιμένουν να σαβανώνουν οτιδήποτε αγγίζουν κι αυτό είναι πολύ φυσικό: οι ίδιοι συνεχίζουν να ζουν σε καταστάσεις πολύ πιο κινηματογραφικές που δεν έχουν γίνει ποτέ ταινίες.

Όταν η ιδεολογία, η αισθητική, η κινηματογραφοφιλία, τα θεωρητικά κείμενα, η δημοσιογραφική κλάψα και οι μόδες των φεστιβάλ χαθούν από τα μάτια μας, τότε η μνήμη ανασύρει μερικές ελληνικές ταινίες που τόλμησαν να παραδοθούν στην αντιφατική αλλά και πάντα ζωντανή ελληνική πραγματικότητα. Τότε έρχονται στο νου οι δύο ταινίες του Δαμιανού που δεν δημιουργούσαν κανενός είδους σχολή κι απλώς συναντήθηκαν με μεταγενέστερες προσπάθειες εξίσου τολμηρές και απελπισμένες: η Αθήνα των *Απέναντι*, η χουντική περίοδος της *Φωτογραφίας*, το φως που καίει το *Δέντρο που πληγώναμε*, το φορτηγό που κατεβάζει τους ήρωες της *Καρκαλούς* στην Ομόνοια και η εύθραυστη ισορροπία των *Παιδιών του Κρόνου* συναντούν τις ταινίες του Δαμιανού και τριγυρίζουν όλες μαζί γύρω από ένα αόρατο κέντρο.

Έτσι, ο Δαμιανός —που έχει αποσυρθεί στην Εύβοια— μπορεί να αποδειχθεί στο μέλλον ο πιο σημαντικός Έλληνας κινηματογραφιστής, ακριβώς γιατί προοιωνίσθηκε μια *δέσμη* ταινιών όπου οι αισθητική, η ιδεολογία και η τεχνική περνάνε σε δεύτερη μοίρα και η σκηνοθεσία εγκαταλείπει τη θέση του υπέρτατου κριτή για να εμπλακεί σ' ένα άγνωστο, ηδονικό και βασανιστικό παιχνίδι με την πραγματικότητα.

★ ★ ★





— «Μέχρι το πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού

Ας κλείσουμε εδώ την παρένθεση κι ας απομακρυνθούμε μια για πάντα από την ιδέα ότι ο κινηματογράφος μας έχει να κάνει με καταστροφές και ερείπια: η δέσμη των ελληνικών ταινιών που προς το παρόν μένει στη σκιά (περιφρονημένη από τη γνωστή τάξη ημιμαθών διαμεσολαβητών μεταξύ ημών και της ευρωπαϊκής διανοήσης) ασχολείται με την Ελλάδα κι όχι με την ελληνικότητα, και αυτός είναι ο λόγος που οι πραγματικά ελληνικές ταινίες είναι τόσο παράξενες όσο και οι ίδιοι οι Έλληνες. Οι διαθέσεις τους είναι απρόβλεπτες και οι εμμονές τους παραμερίζουν με πείσμα όλες τις ετικέτες, την ένταξη στην ασφάλεια κάποιας «σχολής» ή κάποιου «ρεύματος». Αντίθετα, οι ταινίες που προσπαθούν με νύχια, δόντια, γερανούς και ξένους ηθοποιούς, με ψευτοβυζαντινά θέματα ή με αγγλικό ντουμπλάρισμα, με διεθνές καστ ή με ψευτοτζαζίστικη ηχητική μπάντα, με αισθητικά ή ιδεολογικά τερτίπια, να ενταχθούν σε κάποια μικρή ή μεγάλη ευρωπαϊκή, αμερικανική ή τριτοκοσμική οικογένεια, όλες αυτές οι ταινίες κλείνουν τις πόρτες τους σ' αυτά που μας περιτριγυρίζουν κι επαναλαμβάνουν μονότονα ότι η σιωπή και το κενό μας ορίζουν: πρόκειται δυστυχώς για ταινίες εσπεράντο που όταν διαθέτουν τεχνικές αρετές γίνονται ακόμα πιο αφόρητες.

Ο κινηματογράφος καταργεί τα σύνορα αλλά αυτό συμβαίνει όχι γιατί επεξεργάστηκε κάποια παγκόσμια αφηγηματική συνταγή αλλά γιατί έφερε στο φως ανθρώπινες συμπεριφορές, σχέσεις και ομιλίες βαθιά ριζωμένες στην εντοπιότητα. Να γιατί ο «Γερμανός» Περάκης εγκατέλειψε, περίπου, μια πετυχημένη διεθνή καριέρα για να ασχοληθεί με την ελληνική κωμωδία, ο Παναγιωτόπουλος αισθάνθηκε την ανάγκη να φιλμάρει σε μαυρόασπρο την Κέρκυρα, ο Τορνές πήρε από πίσω τους γύφτους στα παζάρια αλόγων της Θράκης, ο Τσιώλης γύρισε χωρίς σενάριο χαμένος μέσα στην Πελοπόννησο κι ο Αβδελιώδης συνδύασε ένα ντοκυμανταίρ για το μάζεμα της μαστίχας με μια ταινία μυθοπλασίας για την παιδική ηλικία. Οι εικόνες που προέκυψαν από αυτές τις φαινομενικά παράλογες κινήσεις αποκάλυψαν ζωντανές πραγματικότητες κι έφεραν στο φως ανθρώπινα όντα. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη οντολογικής τάξεως: η ύπαρξη των πραγμάτων και των ανθρώπων (κι όχι η ερμηνεία τους) αποτελεί γι' αυτόν το μεγαλύτερο θαύμα και το μεγαλύτερο αίνιγμα. Κι όσο το θαύμα αυτό συνεχίζει να υπάρχει, ο κινηματογράφος δεν πρόκειται να γνωρίσει καμιά κρίση, ακόμα κι αν αυτοί που βιάστηκαν να απαντήσουν στο αίνιγμα (κι ύστερα απογοητεύτηκαν) προσπαθούν να σπρώξουν τους πραγματικούς κινηματογραφιστές στην αφάνεια.

Σε μια χώρα χωρίς κινηματογραφική παιδεία, μέσα, τεχνικό εξοπλισμό, στούντιο, αίθουσες, ταινιοθήκη και ικανοποιητικό θεσμικό πλαίσιο, σε μια χώρα με απίστευτα διογκωμένη γραφειοκρατία, αφασική τηλεόραση, εχθρικό Τύπο και πρώην μπακάλικα μεταμφιεσμένα σε βίντεο κλαμπ, υπάρχουν Έλληνες κινηματογραφιστές που ξεπερνούν όλα τα εμπόδια και κατασκευάζουν εικόνες που μας αφορούν. Η ελληνική δέσμη κυκλοφορεί ανάμεσά μας, δίπλα μας, επεξεργάζεται την εικόνα μας και δεν προσπαθεί να τη φαντασθεί ή να την κατασκευάσει, παραδίδεται στη σκληρή πραγματικότητά μας αντί να λειτούργει παραισθητικά ή να θέλει να την υποτάξει, επικοινωνεί χωρίς αυταπάτες και αδιαφορεί για τις κρατικές ή τις φεστιβαλικές διακρίσεις. Αργά ή γρήγορα θα ανακαλύψουμε τις ταινίες που μιλάνε για μας μιλώντας έτσι σ' ολόκληρο τον κόσμο και θα τις ξεχωρήσουμε από τις ανούσιες αισθητικές γυμναστικές. Η στιγμή αυτή που ο κόμπος έφτασε στο χτένι μπορεί ν' αποδειχτεί η κατάλληλη για να σταματήσουμε να γκρινιάζουμε, χωρίς να προσποιούμαστε ότι πάψαμε να υποφέρουμε ή ότι, μερικές φορές, είμαστε ευτυχισμένοι. ■

ΚΟΥΙΖ

Για πολύ δυνατούς



1. Τι κάνουν οι εικονιζόμενοι συντάκτες του τεύχους Χρήστος Βακαλόπουλος και Αντώνης Κιούκας, μαζί με τον ποιητή Τάσο Δενέγρη, σε αυτή τη φωτογραφία;

2. Υπάρχει απόπειρα ολοκληρωμένης
ερωτικής σκηνης με πρωταγωνιστή
...αντάρτη, στον ελληνικό κινηματογράφο;

η ποσότητα:

к Вов?

Πέρασε η ώρα

Πρόεδρος: ... ΟΥ ΘΕΛΕΤΕ ΠΙΟ

Οχι, αλλά λίγο αργότερα.

Είμαι πολύ αθροούτος, δεν νομίζω ότι είναι μόνο

Πρόεδρος: ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΘΕΜΑ ΑΘΥΡΟΣΤΟΜΙΑΣ. ΟΙ
ΟΙ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΕΤΕ

θέμα ανυποστήριχτος αν με...

Βαζαλής: Αποκαθιστάτε ότι η τοποθέτηση...

Πρόεδρος: στην τοποθέτησης ούτε αποφεύ-
γουμε και το κάνουμε

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΘΕΜΑ ΤΙ ΝΑ ΠΩ ΤΩΡΑ. ΟΤΙ ΠΟΤΙΣΟΥΜΕ

Βολαλής: ...αλλά κυριοί όπως τα κατα...

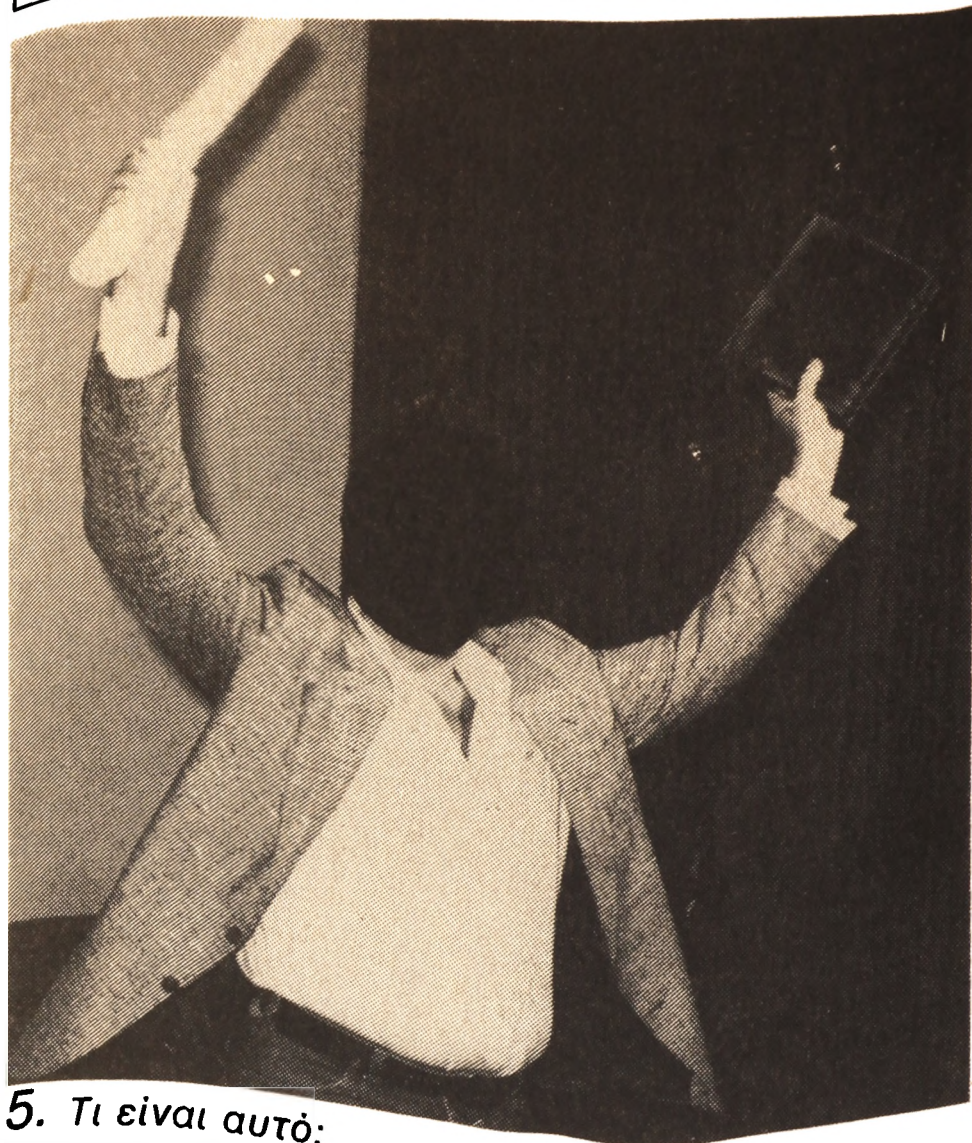
Εγώ θέλω να κληθεί
όπως τα καταλαβαίνουμε να
εντάξει

«κρυβόμενοι ὅπου
παίζουν παιχνιδιά ποῖός, δὲν κρυ-

6. Δεν πρόκειται περί ορθογραφικών ή τυπογραφικών λαθών; Από ποιο βιβλίο είναι τα αποσπάσματα; (Για να σας βοηθήσουμε, σας αποκαλύπτουμε ότι αποσκοπούσε να συμβάλει στη διάδοση του κινηματογράφου και στην κινηματογραφική παιδεία).

3. Ποια η διαφορά Άλφρεντ Χίτσκοκ - Σταύρου Τορνέ;

4. Για ποιο λόγο διέκοψαν τη συγκατοίκησή τους στο Παρίσι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος με το Νίκο Παναγιωτόπουλο στα τέλη της δεκαετίας του '60;



5. Τι είναι αυτό;

και αλλιώς θα δείτε ότι και στα άλλα
γνώσης που δεν θα δούμε εδώ δεν μπορεί να σας μιλήσει
κοιτών την ιερουργία Τραζ και για τις ταινίες άμορφας που
κυκλοφορεί εδώ ταινίες από μαύρο, αφού είναι μικρά ταινία που
δεν θα έρθει εδώ. Δεν είναι δυνατόν να μιλήσουμε για πολλά
πράγματα. Αναγκαστικά αυτή η ομάδα θα αυτολογοκριθεί, θα
κοιτούν πάρα πολλά πράγματα, και θα μείνουν μόνο τα
πράγματα που μπορούμε να τα δούμε και στην τρέχουσα
ελληνική πραγματικότητα.

Θα αναφερθώ σε κάτι συγκεκριμένο και θα πω ότι κατά την γνώμη μου ο μόνος κινηματογράφος αυτή τη στιγμή στην δυτική Ευρώπη, που και δέχεται καλύτερα την κρίση και προσφέρει αρκετή πρωτοτυπία και εκτός από το Ραμέν είναι ο γαλλικός κινηματογράφος, και εκτός από το Ραμέν Καυμπίκ, το οποίο αναφέρθηκε το εκπληκτικό έργο «να πεθάνεις στα 30 σου» πιστεύω ότι υπάρχουν και άλλα οι οποίοι αξίζουν καλύτερη τύχη στις κινηματογραφικές λέσχες και στους σπουδαίους δεν προβόλουν οι κινηματογραφικές λέσχες από ότι έχω δει από τα προγράμματα που έχω αναφερθεί. Π.χ. ο Μωρίς Πιαλά του οποίου παίζεται το «πολύς τώρα» ο Ζακ Τουαγιόν, ο Ερίκ Ρεμόρ ο οποίος μπλεράσσει που φαίνεται μερικά έργα, ο Ερίκ Ρεμόρ ο οποίος είναι παλιότερος βέβαια, και αυτός που φαίνεται αντιμετωπίζεται ελαφρά, ο Ζακ Ριβέκ κ.α.

μεγάλο κεφάλαιο, το ντοκιμαντέρ, ανέφερα
Φάιφερ, που είναι ο πρώτος μεγάλος ντοκιμαντε-
ρίστας από τον Τζιμ Αβέρτο και μετά ακολουθούν οι
ακολουθεί το ντοκιμαντέρ του 30 το κοινωνικοπο-
λιτικό. Με τον Πωλ Στράντ με τον Χερ Γουίτς πε-
ρί τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, που κάνανε για τη
τα προβλήματα επί Ρούσβελτ κλπ. που είναι ένα πολι-
τικό κεφάλαιο που χρειάζεσαι μάλλον όμολια θα έλεγα για
ντοκιμαντέρ το αμερικανικό. Τό το πρόσφεραν στην
του πολέμου αυτά του Φράνκ Κάπρα γιατί πολεμάμε
σειρά ας πούμε προπαγανδιστική αλλά αναγκαία για
επαιτή της. Μετά τον κινηματογράφο αλήθεια των γόλλυ-
των Κρίσμαν Κέρ και λοιπά. Και πολλά άλλα που μπο-
ρούν να ληφθούν ακριβώς είναι τόσο λίγο το δόση

αυτό το θέμα. Πάμε στον κ. Γιαννιό. Τηλεφωνούμε πολύ
γρήγορα. Πολύ μεγάλες ταινίες του Μιχαήλ Λεντίμ, το «είναι
και ο κόμφορας» είναι ένα αλλη που είναι πραγματικά με
επικήταση. Προσωπικά είναι μία από τις λίγες ταινίες που
έχουν ταίρια. Και ίσως την υπερεκτίμησα αλλά με αρέσει
σε Κιτάρια υποφέρει τη εξέγερση στη Χιλή που νίκησαν

Για πολλούς



7. Τι ήταν αυτοί;



8. Ποια είναι αυτή η μούμια;

9. Ποιος θεώρησε το επίσημο ένδυμα ως απαραίτητο στοιχείο αναβάθμισης του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

10. Ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα στον Κώστα Σφήκα και στον Ούγκο Τονιάτσι;

Για όλους



11. Τον αναγνωρίζετε;

ΟΙ ΛΥΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΕΛΙΔΑ

Και πως βέβαια λειτουργεί η εικόνα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος είναι οπτικοακουστικό μέσο και δεν μπορούμε παρά να το φανταστούμε τουλάχιστο στη σημερινή του μορφή. αυτό είπαε σωστά ο κ. Κολοβάς, στέλνουν τον μου ο Θανάσης όπως είπαε σωστά ο κ. Κολοβάς, στέλνουν τον μου ο Θανάσης σε μία άλλη διάσταση που δεν ξέρουμε πολλά θα καταλήξει. Δεν ξέρουμε τελικά που θα καταλήξουν πολλά πράγματα. αυτή την ρευστότητα της εποχής και δεν είναι ο ρευστός είναι, που είμαστε που ζούμε. Λυπάμαι και δεν είναι ο Κώστας ο φέρους και πιστεύω επίσης ότι θα μπορούσε και αυτός να τεκμηριώσει σαν δημιουργός γιατί και εγώ έχω άποψη και η άποψη μου είναι στερεωμένη απόλυτη απόλυτα και δεν μπορεί να την αλλάξει και να την κουνήσει κανένας. να τεκμηριώσει πια με τις εμπειρίες του δημιουργού που είναι κάτι και σέβεται πολύ ορισμένα πράγματα.

Ο κύριος από την Ρόδο που είπε αυτό τα πράγματα, συμφωνώ ότι κάποιες ταινίες που είναι ανατροπών, πρέπει βέβαια να δίνονται με μία κατάλληλη εισήγηση. Οχι κατάλληλο πλασάρισμ, προώσιν, δηλ. να βγάζουμε άλλο μήνυμα από την ταινία, αλλά απλά να ελέγχουμε αυτό τον πλεονάζοντα πολιτικό λόγο που έχει η ταινία. Και παρέμβαση στο κείμενο της Θεο/νίκης και του Ριζοσπάστη, που ήταν οι μοναδικές εφημερίδες σε δημοσιογραφικό επίπεδο, έτσι γιατί δεν λέω ότι η ταινία αυτή ήταν μια ταινία για την Ιντρίγκα του θεάματος ενάντια στο θεατή και μια ταινία που μηδενίζει τον... όπως και το Μπραζίλ.



«Βίος και Πολιτεία» του Νίκου Περάκη

*Όπου συντάκτες
και φίλοι
αυτού του αφιερώματος
συζητούν για κινδύνους,
απειλές,
καταστροφές,
εγκλεισμούς,
τιμές, γυναίκες,
δόξα και χρήμα*

ΚΙΝΔΥΝΕΥΕΙ Ο ΚΙΝΗΜΑ

Χρήστος Βακαλόπουλος: Μερικοί υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος βρίσκεται σε κρίσιμη κατάσταση. Πιστεύετε ότι συμβαίνει κάτι τέτοιο; Αυτό είναι ένα ερώτημα που δεν έχει να κάνει με στοιχεία ή στατιστικές, αλλά με το πώς αισθάνεται ο καθένας.

Στράτος Τζιτζής: Ο κινηματογράφος δεν κινδυνεύει από κάποιο σύστημα παραγωγής, τους Αμερικάνους, την τηλεόραση, τη δορυφορική ή κάτι ανάλογο. Ο κινηματογράφος κινδυνεύει από τον εαυτό μας και την αδυναμία μας, την προσωπική μας αδυναμία. Αυτό που προέχει είναι να έχεις μια εικόνα, να έχεις ήδη δει κάτι και μετά να συζητήσεις μέσα από ποιο σύστημα παραγωγής θα το πραγματοποιήσεις. Το πρόβλημα σήμερα είναι ότι δεν βλέπουμε. Ο κινηματογράφος κινδυνεύει επειδή είμαστε τυφλοί, είμαστε μπλεγμένοι και δεν μπορούμε να δούμε.

Χρ.Β: Δηλαδή παλιά βλέπανε πιο καθαρά;

Στ.Τζ: Στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο βλέπουμε ότι υπάρχει μια ματιά συγκεκριμένη, στηριγμένη σε ένα κοινωνικό βλέμμα. Τώρα είμαστε διαλυμένοι κοινωνικά και πρέπει ο καθένας να δει μόνος του. Τι όμως;

Χρ.Β: Υποστηρίζεις ότι όταν χάνεται η συλλογική ματιά αδυνατίζει η ικανότητα να βλέπεις;

Στ.Τζ: Ναι, μένεις μόνος, εσύ. Αλλά εσύ μόνος είσαι αδύναμος να δεις. Κι αυτοί που βλέπουν —γιατί δεν βλέπουν όλοι— αντικρίζουν εικόνες που δεν έχουν διάρκεια μέσα τους, είναι χαμένοι σε μια καθημερινότητα που τις παραμερίζει. Η δύναμη μιας εικόνας εξαρτάται από το πόσο αντέχει η γοητεία της στο χρόνο. Δυο ώρες; Δυο μήνες; Αυτό που βλέπω εγώ διαρκεί πολύ λίγο, η εικόνα μου δεν έχει διάρκεια· από τη στιγμή που θα τη συλλάβεις μέχρι τη στιγμή που θα γίνει προϊόν και θα διανεμηθεί, η γοητεία της εξαντλείται.

Το πρόβλημά μου λοιπόν δεν είναι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Ε.Κ.Κ.), οι συνδικαλιστές, πόσα παίρνει ο Αγγελόπουλος, κλπ. Το θέμα είναι αν πιστεύω εγώ στο σενάριο μου κι όχι αν μου το έκοψε το Ε.Κ.Κ.. Αν

είχα κάτι που να το πιστεύω θα ξεπερνούσα το Κέντρο ή τους συνδικαλιστές και θα το έκανα.

Νίκος Φατούρος: Εγώ υπήρξα ψυχολογικό θύμα του Ε.Κ.Κ., για τέσσερα χρόνια, διότι μέχρι να εμφανιστεί το Κέντρο είχα κάνει τρεις ταινίες —μια Super 8, μια δεκαεξάρα πτυχιακή και μια ταινία που την ξεκίνησα με δεκαοχτώ χιλιάδες— μετά δεν έκανα τίποτα, το μόνο που με απασχολούσε ήταν να κάνω προτάσεις δεξιά και αριστερά. Τώρα πλέον κατάλαβα ότι πρέπει να πάρω την πρωτοβουλία. Να κάνω δέκα λεπτά, να δείξω τα δέκα λεπτά. Υπάρχουν δρόμοι...

Δημιουργός δεν είναι αυτός που το αποφασίζει

Ηλίας Κανέλλης: Διαπιστώνετε ότι αυτό που κυριαρχεί σήμερα είναι η αδράνεια των Ελλήνων κινηματογραφιστών απέναντι στον κινηματογράφο;

Χρ.Β: Αυτό που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι ότι ενώ παλιά ο κινηματογράφος στην Ελλάδα ήταν ένα επάγγελμα σήμερα έχει γίνει, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, ένα είδος δίαυλου για μια γραφειοκρατία της εικόνας. Το «μια ταινία τού» έχει αντικαταστήσει το «μια ταινία με τους». Αυτό όμως δεν σημαίνει τίποτα γιατί οι πραγματικοί δημιουργοί είναι ελάχιστοι. Ο σκηνοθέτης εντάχθηκε κι αυτός στις επαγγελματικές κατηγορίες υψηλού γοήτρου που εμφανίσθηκαν μετά τον πόλεμο. Δικηγόροι, γιατροί, αρχιτέκτονες και τώρα οι σκηνοθέτες. Σήμερα έχουμε και τους πρώτους σκηνοθέτες εκατομμυριούχους, μέσω των επιχορηγήσεων, που συγκροτούν μια μικρή ομάδα νεόπλουτων.

Αντώνης Κιούκας: Στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν διαθέτουν τη συνείδηση του κινηματογραφιστή, αλλά πάσχουν από το σύνδρομο του καλλιτέχνη. Σήμερα, ο κάθε άνθρωπος στην Ελλάδα στην Ελλάδα που θα κάνει μια ταινία είναι σίγουρος ότι στο εξής θα φέρει στο μέτωπό του τη σφραγίδα του δη-



— Σκηνή από το «Βαριετέ» του Νίκου Παναγιωτόπουλου

ΤΟ ΓΡΑΦΟΣ;

μιουργού. Το να είσαι όμως δημιουργός έχει να κάνει με τον εσωτερικό του κόσμο και τον κόσμο της ταινίας σου κι όχι με την πρόθεσή σου να κάνεις ένα «μεγάλο» έργο με προσωπική γραφή, που αργότερα θα περάσει με χρυσά γράμματα στην Κινηματογραφική Βίβλο. Ο Μιζογκούτσι δούλεψε σε ένα στούντιο και γύρναγε σενάρια που του έφερναν οι παραγωγοί.

Χρ.Β: Κυριαρχεί η ψυχολογία του «μεγάλου έργου». Δεν μπορείς όμως να ξεκινάς έτσι γιατί τότε αυτό που κάνεις είναι ένα ομοίωμα μεγάλου έργου. Πολύ σωστά ο Περάκης έχει πει ότι «ο ελληνικός κινηματογράφος δεν πηγαίνει μπροστά γιατί όλες οι ελληνικές ταινίες είναι σταθμοί».

Ν.Φ: Στον κινηματογράφο, όπως και σε όλη την τέχνη, ο προσωπικός λόγος δεν είναι κάτι που προαποφασίζεις εσύ. Ο προσωπικός λόγος είναι κάτι που το κατοχυρώνεις διαρκώς, είτε κάνεις Super 8, είτε δουλεύεις στα πιο αυστηρά πλαίσια παραγωγής, αυτά που δημιουργεί ο αμερικάνικος καπιταλισμός ή ο ρώσικος κομμουνισμός. Η προσωπική ελευθερία, γιατί περί αυτού πρόκειται, δεν έχει να κάνει με κοινωνικές ή δομικές σχέσεις. Έχει να κάνει με το πρόσωπο αυτό καθ' εαυτό.

Υπάρχει σήμερα στην Ελλάδα μια θεατρική σκηνή όπου αναπαρίσταται ο δημιουργός, ο θεωρητικός, ο επαγγελματίας. Αυτά όλα όμως είναι ψευδεπίγραφα. Δεν μπορώ να αποφασίσω εγώ να είμαι δημιουργός κι επειδή το αποφάσισα να είμαι. Το θέμα είναι αν έχω ψυχικό κόσμο κι αν μπορώ να συγκροτήσω αυτό που βλέπω σε μια πραγματικότητα έκτακτη και ποιητική. Και δεν έχει καμιά σημασία αν αυτό το κάνω μέσω του Φίνου, του Κέντρου Κινηματογράφου ή μόνος μου.

Σκηνοθέτης ή κινηματογραφιστής;

Χρ.Β: Νομίζω ότι πρέπει να ξεπεράσουμε το ρόλο του σκηνοθέτη, να τον σβήσουμε από το μυαλό μας και να προχωρήσουμε στο τι σημαίνει να είσαι κινηματογραφισ-

τής. Πιστεύω ότι την έννοια του σκηνοθέτη την κόλλησε στον κινηματογράφο το θέατρο· σκηνοθέτης δηλαδή θεωρείται κάποιος που κάθεται άνετα στην πλατεία ενός θεάτρου, οι άλλοι κάνουν πρόβα πάνω στη σκηνή κι εκείνος τους λέει «κάνετε αυτό, κάνετε εκείνο, θέλω τα σπλάχνα σας στο πιάτο, κ.λπ.». «Κινηματογραφιστής όμως είναι κάτι άλλο, για παράδειγμα ο Μπάστερ Κήτον ήταν ακροβάτης. Ο κινηματογράφος συγκρούεται με την πραγματικότητα σε όλες της τις διαστάσεις και δεν κατασκευάζει ένα ντεκόρ μέσα στο οποίο θα την αναπαραστήσει. Έτσι, ο κινηματογραφιστής δεν είναι κάποιος να τοποθετεί τα πράγματα στη θέση τους, αλλά κάποιος που μπλέκεται μαζί τους χωρίς να ξέρει ακριβώς ποιος είναι ο ρόλος του. Μερικοί από τους μεγαλύτερους κινηματογραφιστές στην Ελλάδα είναι τεχνικοί, αλλά οι εφημερίδες απαξιούν να ασχοληθούν μαζί τους, μόνο οι σκηνοθέτες τους ενδιαφέρουν. Δεν έχω διαβάσει ποτέ συνέντευξη σε εφημερίδα του Μπέλλη, του Μαρίνου Αθανασόπουλου, του Τάκη του Γιαννόπουλου ή του μεγάλου μακινίστα που λέγεται Γιάννης Παπαδάκης.

Ν.Φ: Το ότι ο σκηνοθέτης είναι μεταφυσική έννοια φαίνεται πολλές φορές στις ελληνικές ταινίες. Συχνά το δράμα τους έγκειται στο ότι δεν βγάζουν από τα δικά τους υλικά τις ιδέες τους, τον κόσμο τους και την ιστορία τους. Αυτές τις εικόνες, τις ιδέες ή τις ιστορίες τις κατασκευάζουν και γι' αυτό μοιάζουν περισσότερο με οπτικοακουστικά θεάματα.

Χρ.Β: Σκέφτομαι ότι σε μια ταινία σαν την *Ευδοκία* ο σκηνοθέτης δεν εντοπίζεται εύκολα, να γιατί κανείς δεν μιλάει για το Δαμιανό. Από την άλλη βλέπουμε συνέχεια ταινίες με πολλά σκηνοθετικά τρυκ που αποτυγχάνουν να φτιάξουν κόσμο. Δεν καταλαβαίνω μερικούς που λένε: «Ο Βεργίτσης είναι μεγάλος σκηνοθέτης, αλλά η ταινία του δεν μου άρεσε». Τι νόημα έχει αυτό; Στο κάτω κάτω αυτό που επιθυμούμε είναι να δούμε ταινίες, όχι να παρακολουθήσουμε σκηνοθεσίες.

Ν.Φ: Μιλάμε για τον αμερικανικό κινηματογράφο και νομίζουμε ότι αμερικανικός κινηματογράφος είναι να φεύγεις από τη σάλα και να πηγαίνεις στην κουζίνα κι αυτό να γίνεται με δεκαπέντε πλάνα. Μα αν ήταν αυτό ο αμερικανικός κινηματογράφος δεν θα υπήρχε καν. Αντίθετα, πρόκειται για έναν κινηματογράφο του λόγου, ανάμεσα στα άλλα, γεγονός που αποδεικνύει ότι πάει σε κάτι πολύ πιο βαθύ.

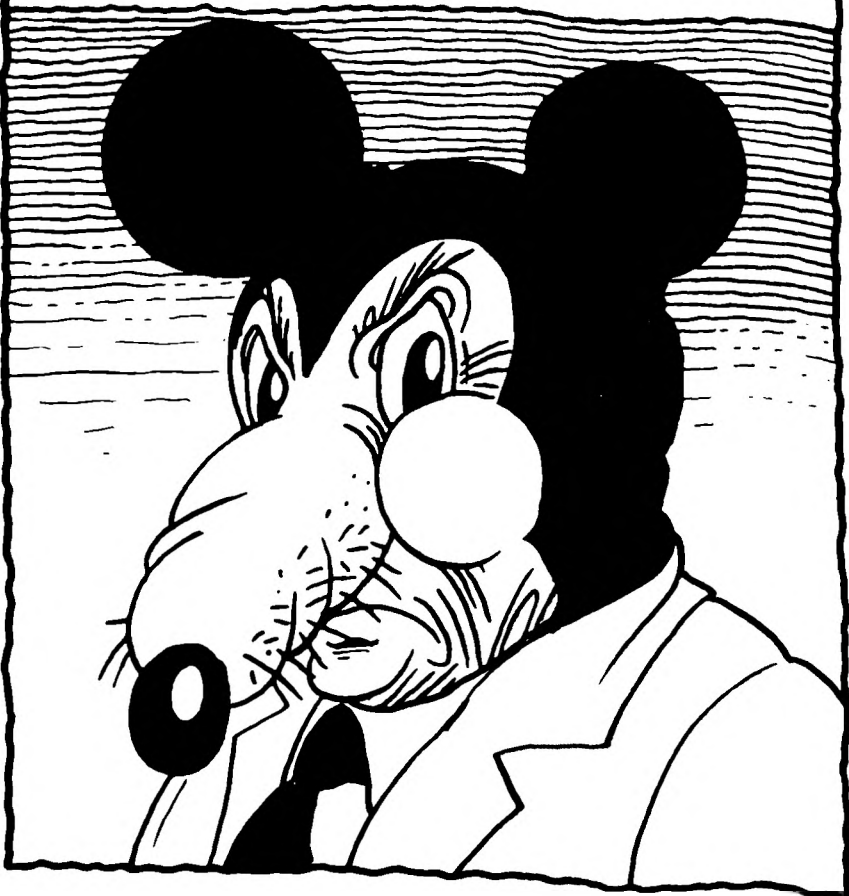
Ο ρόλος του κράτους

ΗΛ.Κ: Θα ήθελα να επισημάνω κάτι: όλος αυτός ο κόσμος που καλύφθηκε από το ιδεολόγημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στην αρχή ήταν αφιερωμένος στον κινηματογράφο. Ασχολούνταν με τον κινηματογράφο, έβλεπαν ταινίες κι ο ένας βοηθούσε στην ταινία του άλλου. Σιγά-σιγά, μέσα από τη σπέκουλα της κρατικής παροχής ή από τις αναρριχήσεις σε κρατικές θέσεις μετατοπίστηκαν οι ρόλοι. Ο καθένας ενδιαφέρεται τώρα όχι να υπάρξει κινηματογράφος, να δουλεύει στον κινηματογράφο, αλλά να γίνει η ταινία του, να κάνει μια ταινία δική του. Τίποτα άλλο. Να αναγνωρισθεί ως δημιουργός, να μπει στις φιλμογραφίες, να βγει στην τηλεόραση, να τον γράψουν οι εφημερίδες...

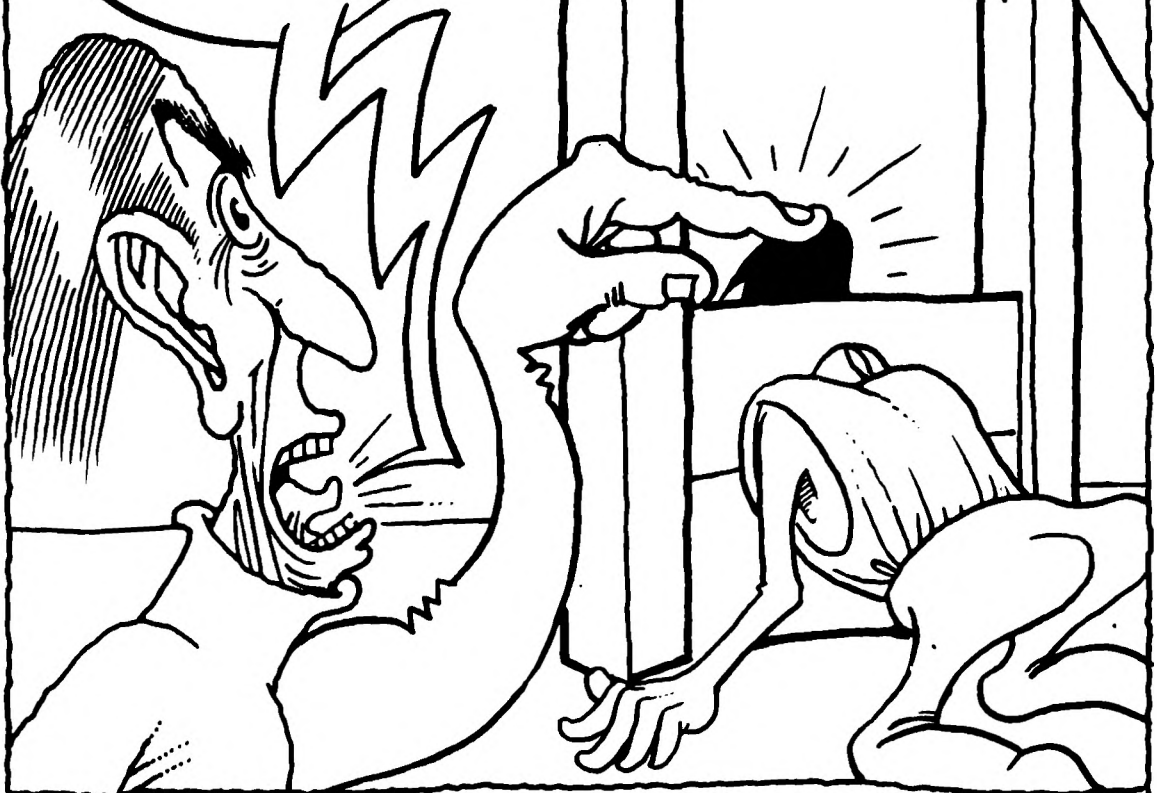
Αν.Κ: Δεν μπορώ να καταλάβω πώς, οι περισσότεροι Έλληνες σκηνοθέτες επιθυμούν απεγνωσμένα να παραδώσουν την τέχνη τους στο κράτος, προβάλλοντας μάλιστα ως επιχείρημα τη σωτηρία της. Μα στην παράδοσή μας δεν υπάρχει τέτοιο φαινόμενο, μια τέχνη που να έλαμψε επειδή την είχε αναλάβει το κράτος προσφέροντάς της το θανάσιμο εναγκαλισμό της. Εντάξει, αυτό γίνεται αλλού, στη Δυτική Ευρώπη, ας πούμε. Αλλά αυτό υπάρχει μέσα στην παράδοσή τους. Εδώ έχει συμβεί α-

ΖΗΤΟΥΜΕ αλληλεγγυη γραφία! ^{υπό} ΓΣ

Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΙΚΥ ΜΠΡΑΜΣ, ΣΥΝΤΑΞΙΟΥΧΟΣ ΗΘΟ-
ΠΟΙΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ, ΜΕ ΠΑΡΑΓΩΓΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙ-
ΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΠΟΥ ΖΕΡΟΥΝ ΝΑ ΕΚΤΙΜΟΥΝ
ΤΗΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑ



CUT!



Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΑΚΗΣ ΚΡΕΖΔΗΣ, ΣΚΗΝΟΘΗΤΗΣ, ΜΕ ΝΕΟΥΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ ΤΟΥ
ΔΕΝ ΦΟΒΟΥΝΤΑΙ ΤΗ ΣΚΛΗΡΗ ΔΟΥΛΕΙΑ ΚΑΙ ΟΝΕΙΡΕΥΟΝΤΑΙ ΤΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑ.



Η ΔΙΣ ΙΩΑΝΝΑ
ΠΕΤΟΥΣΗ ΜΕ
ΤΟΝ ΚΥΡΙΟ
ΖΕΡΒΟ ΓΙΑ
ΝΑ ΔΙΔΑΧΤΕΙ
ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ
ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ

ΓΣ.



Ο ΚΥΡΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΣΤΕΓΟΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ, ΜΕ ΤΗΝ
ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΣΚΑΣΙΑΡΧΕΙΟΥ, ΤΟ ΡΟΔΟ ΤΟΥ ΙΣΜΠΑ-
ΧΑΝ, ΤΗΝ ΑΣΥΓΚΡΗΤΗ, ΤΗΝ ΑΞΕΧΑΣΤΗ ΤΙΝΑ ΣΠΑΘΗ

του Γιώργου Σεργάκη

κριβώς το αντίθετο. Αν κάποιοι πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος σήμερα μόνο ως κρατική υπόθεση μπορεί να επιβιώσει αυτό είναι θλιβερό. Όχι για τον κινηματογράφο, αλλά γι' αυτούς που το πιστεύουν.

Χρ.Β: Το κράτος, είτε το θέλει είτε όχι, διαλύει τις μικρές συλλογικότητες, σπέρνει μια διχόνοια. Αν το μόνο που κάνει είναι να μοιράζει λεφτά διαλύει ολόκληρες παρέες, μαζώξεις ανθρώπων που στο παρελθόν είχαν δημιουργήσει κάτι σπρωγμένοι από την ανάγκη τους και μόνο.

Ν.Φ: Το κράτος ουδέποτε έπεισε για την αξία του, δεν μπόρεσε να δημιουργήσει κοινό μύθο και δεν μπόρεσε κανείς να το αγαπήσει. Από το '81 και μετά μάλιστα ο απρόσωπος θεσμός υπονομεύει όλο και περισσότερο το κοινοτικό κλίμα κι έτσι δημιουργείται χάος. Δεν είναι δυνατόν να μοιράζονται άνθρωποι τα κρατικά λεφτά και ταυτόχρονα να προσπαθούν να διατηρήσουν τις προσωπικές τους σχέσεις. Είναι κάτι σαν το ρουσφέτι: η απόλυτη έκπτωση ενός λαού ο οποίος όμως επιμένει να έχει προσωπική σχέση με τον άλλο. Σαν το πεντοχίλιарο που δίνεις στον γιατρό έστω κι αν δεν πρέπει να του το δώσεις. Να κάτι που θα μπορούσε να συλλάβει λοιπόν το κράτος σε σχέση με τον κινηματογράφο: αυτόνομα να αποφασίζει η ΕΤ.1 σε ποιες ταινίες θα δίνει, αυτόνομα η ΕΤ.2, αυτόνομα το υπουργείο Πολιτισμού αυτόνομο το Ε.Κ.Κ.. Σήμερα όμως αποφασίζει ένας κυκεώνας επιτροπών και παραεπιτροπών που τις απαρτίζουν τα ίδια περίπου άτομα. Όλοι αυτοί πιο πολύ θυμίζουν λόχο που περπατάει στο βήμα της χήνας. Παρέκκλιση καμιά. Χρειαζόμαστε και τις παρεκκλίσεις και τις ρωγμές και τα κενά, να μπορούμε όλοι, εν πάση περιπτώσει, να δημιουργούμε κάτι.

Ηλ.Κ: Γίνεται προσπάθεια επίσης να δημιουργηθεί η εντύπωση πως υπάρχει ένα κράτος μαϊκήνας ή μπαμπούλας —διαλέγετε και παίρνετε— το οποίο δίνει το έναυσμα για να ξεκινήσει κάτι, το σταματάει αν θέλει και γενικά καθορίζει τα πράγματα.

Χρ.Β: Ξέρεις ποιο είναι το αποτέλεσμα της πραγματικότητας που περιγράφεις; Να θεωρούνται αυτόνομα πράγματα που θα έπρεπε τουλάχιστον να τίθενται υπό εξέταση. Για παράδειγμα, τα κρατικά βραβεία ποιότητας. Κάνεις μια αίτηση στο κράτος να σου βραβεύσει την ποιότητα της ταινίας σου; Ή δέχεσαι να σε ελεήσει με αυτό το πρόσχημα προετοιμάζοντας τον εαυτό σου να κάνει διάφορες υποχωρήσεις στο μέλλον; Γιατί είναι σίγουρο ότι αν μετά πας με μια νέα πρόταση στο Κέντρο κάποιος θα βρεθεί και θα σου πει: «Δεν φτάνει τώρα που τα πήρες, θέλεις να κάνεις και ταινία; Πέρνα σε τρία χρόνια».

Αν.Κ: Κι ύστερα οι κινηματογραφιστές δεν είναι δυνατόν να χαραμίζουν τη δραστηριότητά τους σε ένα είδος μανατζμεντ της δημόσιας επαιτείας. Αυτό είναι ένα νέο φρούτο: δημόσια ζητιανιά, χωρίς αξιοπρέπεια και φιλότιμο.

Ν.Φ: Ένας άνθρωπος σήμερα για να κάνει κινηματογράφο, αν δεν έχει μεγάλη ψυχική δύναμη να αντέξει, πρέπει να μπει στα κόμματα, να κάνει παρέα με συγκεκριμένους ανθρώπους, κ.λπ. Δηλαδή είσαι είκοσι χρονών και αντί να πηγαίνεις να βλέπεις ταινίες, να σχεδιάζεις πλάνα ή να συζητάς για τον κινηματογράφο πρέπει να τρέχεις δεξιά και αριστερά για «να τα πάρεις». Αυτή η πορεία σε βγάζει από τον προορισμό σου.

Να γιατί πρέπει να παρθούν πρωτοβουλίες. Ο κινηματογράφος δεν είναι ένας. Κινηματογράφος είναι και ο Χιούστον, κινηματογράφος είναι και ο Ταρκόφσκι, κινηματογράφος είναι και ο Στράουμπ. Είναι όμως εικόνες και ήχοι, χώρος και χρόνος, φως και σκοτάδι, αυτά που μας ενώνουν. Με βάση λοιπόν την πεποίθηση του κοινού

αισθήματος που δημιουργεί η κινηματογραφική εικόνα πρέπει να πάρουμε πρωτοβουλίες και να κάνουμε ταινίες. Ε, τώρα, αν μας δώσουν και λεφτά δεν θα τα αρνηθούμε. Άλλωστε οι μόνοι που δεν έχουν βρίσει το Κέντρο είναι αυτοί που δεν παίρνουνε λεφτά ή παίρνουνε ψίχουλα. Ο Τορνές δεν έχει βρίσει ποτέ το Κέντρο, ενώ άλλοι παίρνουν 25 ή 40 εκατομμύρια και μετά το βρίζουν για να έχουν τη συνειδησή τους επαναπαυμένη. Ήθελαν δηλαδή περισσότερα από 40; Πόσα; Τόσα υπήρχαν, τόσα τους δώσανε.

Στο περιθώριο ή στο επίκεντρο;

Στ.Τζ: Κι αν σου κόψουνε δηλαδή το σενάριο πρέπει να καθήσεις και να μιζεριάζεις; Έρχονται διάφοροι και με ρωτάνε: «Τι θα γίνει; Το Κέντρο μου έκοψε πάλι το σενάριο». Κι εγώ θέλω να τους ρωτήσω με τη σειρά μου αν το σενάριό τους ήταν κάτι τελοσπάντων ή αν αντιπροσώπευε μια από τα ίδια... Το ζητούμενο σήμερα δεν είναι να κάνεις μια κριτική σε αυτό που συμβαίνει, αλλά να μπόρεσεις να διαλύσεις τα σχήματα μέσα από την αγάπη σου. Πρέπει, ξαφνικά, το συνδικαλιστή να τον μαγέψεις κι έτσι να τον βγάλεις από το ρόλο του, αυτός αισθάνομαι ότι πρέπει να είναι ο στόχος μας.

Κι ύστερα το πρόβλημα της τέχνης δεν είναι το πρόβλημα κάποιου Κέντρου που χρηματοδοτεί αλλά το πρόβλημα της οικονομίας. Αισθάνομαι όλο και περισσότερο ότι πρέπει να κάνουμε την οικονομία να λειτουργήσει υπέρ εκείνου του πράγματος το οποίο προτείνουμε. Βρέθηκα στη Νέα Υόρκη κι έπεσα κατά τύχη πάνω στο γύρισμα του *Κροκοδειλάκια νούμερο δύο*. Γινόταν της κακομοίρας, αυτοκίνητα, κόσμος, τρομερή οργάνωση... Μπορώ να σας εξομολογηθώ ότι δεν αισθάνθηκα μια αντίθεση σε αυτό το πράγμα, είπα από μέσα μου ότι θα ήταν μεγάλη επιτυχία αυτό το πράγμα να μην το κριτικάρω, αλλά να το κάνω να λειτουργήσει διαφορετικά.

Χρ.Β: Καταλαβαίνω τι λες... Κι ο Μπάστερ Κήτον σκηνοθετεί μια μάχη όπου γίνεται της κακομοίρας στη μέση του *Στρατηγού* ή ο Στροχάιμ έχτισε μια ολόκληρη πόλη στο *Foolish Wives*... Η μόνη ένσταση που έχω να κάνω είναι ότι αργά ή γρήγορα το Χόλλυγουντ τέτοιους δημιουργούς τους ξέβρασε, τους έβγαλε από τη μέση.

Αν.Κ: Οι ταινίες όμως μέινανε.

Στ.Τζ: Αυτό που θέλω να πω είναι ότι δεν πιστεύω στην αναπόφευκτη αναγκαιότητα μιας περιθωριοποίησης. Το να σε πετάξουν απ' έξω είναι μέσα στο παιχνίδι. Ο Τορνές μπορεί να κινήθηκε έτσι αλλά εγώ δεν μένω εκεί, με ενδιαφέρει να κάνω και μια εμπορική επιτυχία.

Ν.Φ: Αυτό που επιθυμούμε όλοι είναι να συναντηθούμε με όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους. Αυτό το κάνεις όμως προχωρώντας προς ένα ανύπαρκτο κοινό γούστο ή φτιάχνεις έναν κόσμο στον οποίο δεξιώνεσαι τους υπόλοιπους —κι όσο μεγαλύτερη είναι η δεξίωση, τόσο καλύτερα είναι τα πράγματα; Πρέπει πάντως να πούμε ότι οι θεσμοί δεν πρόκειται να βγάλουν ποτέ κινηματογραφιστή κι αυτό το πράγμα οι θεσμοί πρέπει να το καταλάβουν. Υποστηρίχθηκε η άποψη ότι από τη στιγμή που το κράτος θα αναλάβει τον κινηματογράφο η τέχνη αυτή θα σωθεί και θα πάει καλύτερα. Ενώ όμως όλοι αισθανόμαστε ότι ο κινηματογράφος πάει από το κακό στο χειρότερο —όχι σε σχέση με το κοινό, με τα εισιτήρια, αλλά αν εξετάσει κανείς τις ίδιες τις ταινίες— ουδείς το λέει. Αν το πουν αυτό θα πρέπει να πάψουν να δίνουν χρήματα κι εκεί τρελαίνονται τελείως, γιατί μια ομάδα ανθρώπων που μοιράζεται λεφτά, δόξες, βραβεία, δημοσιεύματα, γκόμενες και φεστιβάλ θα πρέπει να περάσει μια περίοδο μεγάλης ταπεινώσεως και εσωστρέφειας. Θα πρέπει «να γεωργήσουν την έρημον δια των δακρύων τους», όπως θα έλεγε και ο Πεντζίκης. Συντηρείται

λοιπόν ένα «ζωτικό» ψεύδος ενώ είναι προφανές ότι υπάρχει μια φθορά.

Μέσα σε αυτό το κλίμα εκείνο που μένει ανέκφραστο είναι ο κοινός μύθος. Αν ο κόσμος βλέπει ακόμα τις παλιές ελληνικές ταινίες είναι γιατί νιώθει αυτή την ανάγκη. Αυτό το πράγμα πρέπει να το δούμε και να αναλάβουμε τις ευθύνες μας. Σήμερα έχουμε ταινίες ατομικών πεποιθήσεων στις οποίες ο κόσμος αντιδρά βίαια. Τον Τορνέ δεν τον ξέρει, αν και θα έβρισκε στην *Καρκαλού* πολύ πιο οικεία πράγματα από αυτά που συναντάει σε ταινίες για τον εμφύλιο πόλεμο. Πρέπει όμως να εκφραστεί ένας κοινός μύθος που μας διαπερνά, υπόγεια, αυτόν πρέπει να ανακαλύψουμε. Αισθάνομαι ότι αυτή είναι μια άσκηση ψυχική (να βρεις ποιός είναι αυτός ο μύθος) και σωματική (να κάνεις ταινίες). Και πρέπει να πάψουμε να προσπαθούμε να επιβάλουμε με το ατομικό ιδεώδες μας που δεν συναντάει κανένα, παρά μόνο κάτι βραβεία σε απίθανα ξένα φεστιβάλ.

Το αόρατο κέντρο

Χρ.Β: Δεν συναντάμε τον κοινό μύθο όταν επιμένουμε να «σκηνοθετούμε» τον κόσμο κι όχι να τον ανακαλύπτουμε. Αν διαβάσει κανείς σήμερα ένα οποιοδήποτε κείμενο για τον κινηματογράφο —από το παραμικρό ρεπορτάζ μέχρι τις αναλύσεις των κινηματογραφικών περιοδικών— διαπιστώνει ότι η σκηνοθεσία μιας ταινίας συγχέεται με το πώς είναι τοποθετημένοι οι άνθρωποι μέσα σε μια εικόνα. Αυτή η άποψη κληρονομήθηκε από την κριτική θεάτρου και εξοστράκισε αυτό που δεν βλέπουμε στην εικόνα και το οποίο την επηρεάζει βαθύτατα. Γίνεται αφαίρεση του γεγονότος ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να κρύβει όσο και να δείχνει, να κρύβει πράγματα φανερώνοντάς τα με έναν αόρατο τρόπο. Η κινηματογραφική σκηνοθεσία πρέπει να τείνει συνεχώς στην αναίρεσή της κι αυτό γιατί αποστολή της είναι να παραμερίσει τη σκηνοθεσία που υπάρχει ήδη στην πραγματικότητα. Η ζωή είναι ήδη σκηνοθετημένη, κωδικοποιημένη, ρυθμισμένη... Ο κινηματογράφος καταστρέφει αυτή τη σκηνοθεσία και δεν προσθέτει άλλη μια σκηνοθεσία πάνω στην ήδη υπάρχουσα, όπως κάνει το θέατρο. Αυτό το βλέπουμε καθαρά στις ταινίες εποχής: αποστολή μιας ταινίας εποχής είναι να μας παρουσιάσει με αυθαίρετο τρόπο μια ιστορική περίοδο κι όχι να επιβεβαιώσει την τρέχουσα εικονογραφία γι' αυτήν την εποχή. Δεν υπάρχει πιο ηλίθιο επιχείρημα από ένα σκηνοθέτη ταινίας εποχής από το περίφημο: «Έτσι ήταν τότε». Μα οι ταινίες εποχής γίνονται γιατί δεν ξέρουμε πώς ήταν τότε κι ούτε πρόκειται ποτέ να το μάθουμε. Οι ταινίες για τον εμφύλιο —ή τώρα τελευταία για το Βυζάντιο— κουράζουν τους θεατές γιατί εικονογραφούν μονότονα διάφορες απόψεις που οι θεατές γνωρίζουν καλά από μια ήδη βαρετή αρθρογραφία.

Ν.Φ: Σε μια ταινία βλέπουμε τι βλέπει ο άνθρωπος που την έχει κάνει. Χωρίς να το θέλει, ο άνθρωπος αυτός, μας λέει πώς πρέπει να είναι ο κινηματογράφος, όπως ο κάθε άνθρωπος προτείνει με τη ζωή του πώς πρέπει να ζούμε. Ο Βαμβακάρης που γράφει ένα τραγούδι και ο Μπετόβεν που συνθέτει μια συμφωνία αυτό κάνουν, προτείνουν το πώς πρέπει να είναι η μουσική. Άρα το *Δοξόμπος*, παραδείγματος χάριν, δεν μπορεί να το κρίνει κανείς με βάση το αν το Βυζάντιο ήταν έτσι όπως μας το δείχνει ή αν οι άνθρωποιμίλαγαν τότε έτσι. Αυτά είναι δευτερεύοντα μπροστά σ' αυτά που βλέπει αυτός ο άνθρωπος, με βάση αυτό θα κριθεί. Διαπιστώνω λοιπόν ότι αυτός ο άνθρωπος δεν βλέπει τίποτα και το βλέμμα μου αντιδρά βίαια, ακριβώς γιατί συναντιέται με το δικό του.

Ο κινηματογράφος είναι δέκα πράγματα που μπορείς να τα κάνεις όπως θέλεις, αλλά δεν μπορείς να τα αγνο-

είς. Είναι μια γραμματική που δεν υπάρχει αλλά επιβεβαιώνεται σε κάθε ταινία, κάθε στιγμή που τη βλέπεις. Γι' αυτό, επαναλαμβάνω, μας αρέσουν ο Χιούστον αλλά και ο Ντράγιερ, ο Γκρίφιθ αλλά και ο *Ιβάν ο Τρομερός*. **Χρ.Β:** Γιατί όλα αυτά τα διαφορετικά πράγματα συγκλίνουν αοράτως σε κάτι το οποίο δεν θα γίνει ποτέ, δεν θα το συλλάβει κανείς. Σημασία όμως έχει αν μια ταινία είναι κοντά σε αυτό το αόρατο κέντρο σύγκλισης ή όχι. Αλλά τώρα μπαίνουμε σε ψιλά πράγματα.

Ν.Φ: Μα έτσι πρέπει να μιλάμε... Έχει καταντήσει ελαφρυντικό η ελληνική υπηκοότητα, ενώ το να είσαι Έλληνας πρέπει να σου δημιουργεί μια υποχρέωση.

Η τέχνη πρέπει να κρύβει τη φύση της

Χρ.Β: Ξέρω γιατί δεν μιλάμε πια έτσι. Σερνόμαστε πίσω από τους δημοσιογράφους, ακόμα και οι ταινίες μας παίζονται πριν από οπουδήποτε αλλού εκεί όπου μαζεύονται δημοσιογράφοι. Αν γινόταν το ίδιο με τη μουσική θα έπρεπε ο Σπανουδάκης ή ο Ξυδάκης να εξαρτώνται από το πώς θα πάει το τραγούδι τους στο φεστιβάλ τραγουδιού της Θεσσαλονίκης, ενώ τώρα δεν πάνε καθόλου. Οι δημοσιογράφοι πρέπει να κυνηγάνε τα γεγονότα, όχι να γίνεται το αντίθετο. Όπως καταλαβαίνετε όμως το επίπεδο των δημοσιογράφων έχει αρχίσει να καθορίζει και το επίπεδο των ταινιών. Παλιά καταγγέλανε τον Ραφαηλίδη, που όμως είχε μια μαγκιά, είχε άποψη. Σήμερα κυριαρχεί μια απρόσωπη μάζα γραφιάδων χωρίς προσωπικότητες.

Ν.Φ: Πολλοί από αυτούς θα έπρεπε να γράφουν τις κοσμικές στήλες ή τα φαρμακεία, αν υπήρχε στοιχειώδης πνευματική αξιοπρέπεια σε αυτό τον τόπο.

ΗΛ.Κ: Άλλωστε οι ταινίες τώρα πια τους έχουν υπερβεί και δεν τους χρειάζονται. Δεν μπορούν να στείλουν τον κόσμο εκεί όπου αυτός δεν θέλει να πάει ούτε να τον εμποδίσουν να πάει εκεί που θέλει. Ας το καταλάβουν οι Έλληνες κινηματογραφιστές κι ας τους αγνοήσουν επιτέλους. Η κυρίαρχη πάντως αιτία που η κριτική έχει περιπέσει σε αυτή την ανυποληψία είναι η έλλειψη πάθους για τον κινηματογράφο. Γράφουν για κάτι που δεν φαίνεται να τους αφορά.

Χρ.Β: Ακριβώς. Οι κριτικοί είναι αρρώστοι και η αρρώστεια τους λέγεται αδιαφορία.

Αν.Κ: Μα το πάθος λείπει και από τις ίδιες τις ταινίες. Γι' αυτό παρατηρούμε μια μετατόπιση της συζήτησης στην τεχνική υπόσταση των ταινιών. Όλοι θαυμάζουν τις τεχνικές κατακτήσεις κι επαναπαύονται. Μέσα από αυτή την ευκολία προσπερνούν τα πραγματικά προβλήματα.

Χρ.Β: Κι έτσι αναδεικνύεται σε κυρίαρχο θέμα το αν οι τέσσερις - πέντε μεγάλοι τεχνικοί θα φέρουν καινούργιους γερανούς ή άλλα μηχανήματα και το πώς αυτά τα μηχανήματα θα τα δείξει κάποιος στην ταινία του. Αλλά ο γερανός υπάρχει για να απλουστεύει τα πράγματα, για να μην καταλαβαίνεις τι γίνεται, για να μη φαίνεται η τεχνική της κατασκευής. Αν ο γερανός υπήρχε για να βλέπουμε κινήσεις γερανού, όπως συμβαίνει στις ελληνικές ταινίες πρόσφατα, θα ήταν πιο ειλικρινές να φιλμάρουμε συνεχώς έναν γερανό και να τον δείχνουμε.

Στ.Τζ: Η διάθεσή μου να δείξω τον γερανό ή να κάνω ένα περίπλοκο πλάνο που να φαίνεται έχει να κάνει με την προβολή του Εγώ. Το μόνο που αφορά αυτόν που το κάνει είναι πώς θα φανερωθεί το Εγώ του. Τότε όμως ο κινηματογράφος δεν είναι πια μια χειρονομία αγάπης, αλλά μια αυνανιστική λειτουργία. Είναι σαν να λες «σ' αγαπώ» και να χρειάζεσαι εκείνη τη στιγμή δεκαπέντε μικρόφωνα κι εκατό ηχεία για να το καταλάβει το ταίρι σου.

Ν.Φ: Ο Λορεντζάτος λέει πως όπως η φύση κρύβει την τέχνη της έτσι και η τέχνη πρέπει να κρύβει τη φύση της. ■

ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ:

Το ποτάμι φτιάχνει την κοίτη του



Αλέξης Δαμιανός
Φωτογραφία: Peter Brawn

Επιστρέφοντας στην Αθήνα, προσπαθώ να ερμηνεύσω με λογικά επιχειρήματα την αίσθηση μιας ακαθόριστης ανησυχίας και έντασης που μου προκάλεσε η συνάντησή μου με τον Δαμιανό. Η παρουσία του διαφεύγει από την πληθώρα μαγνητοταινιών και σημειώσεων που έχω συγκεντρώσει. Το ελάχιστο ίχνος που προσδιόρισα δεν επαρκεί για να συγκαλύψει το αυθαίρετο των επιλογών μου από την πολύωρη συζήτηση.

Ακούω ξανά την ηχογράφιση. Η μπάντα του χώρου, κατάφορτη από ήχους που με αιφνιδιάζουν με την ένταση και τον πλούτο τους. Ακούω πάλι και τον μικρό Αλέξη, που θεωρούσε εντελώς ανώφελη αυτή την επίμονη συζήτηση που απασχολούσε τον παππού του. Συνειδητοποιώ τώρα, μέσα από τη διαδικασία της επανάληψης, πως στη συζήτηση επανέρχεται το θέμα της συλλογικής δουλειάς, της ανάγκης να υπάρξει μια ομάδα που θα παρουσιάσει έργο, μια πρόκληση που μένει ανοιχτή.

Πρέπει πρώτα να βρούμε ένα κοινό πεδίο... Και ακόμη, τι προϋποθέτουμε σε αυτή τη συζήτηση; Έχω την αίσθηση πως διαρκώς υπομονεύει την προσπάθειά μου να δώσουμε προτεραιότητα στο κινηματογραφικό φαινόμενο... Καθώς μια πουλάδα περνάει από δίπλα μας, βρίσκει την ευκαιρία να με διαφωτίσει: «Να, αυτή είναι η Ευδοκία».

Δεν μπορούμε να μιλάμε απλά και μόνο για τον κινηματογράφο, και δεν διστάζει να προχωρήσει περισσότερο, σε κάποια στιγμή που η αίσθηση των αδιεξόδων της συγκυρίας επιδρά καταλυτικά: «Ίσως θα έπρεπε ν' αλλάξουμε μέσο...». Μια κινηματογραφική ταινία είναι επαρκής απάντηση σήμερα;

Το σπίτι του κήκε τον προηγούμενο χειμώνα. Αντί να ανασυστήσω την εικόνα μιας μη-εθελούσιας ταρκοφσκικής θυσίας, τον ακούω να μιλάει για τα άλογα που αγαπούσε και αναγκάστηκε να πουλήσει μετά τη φωτιά, και κρατάω κάτι από τον ανεπιτήδευτο πόνο «γι' αυτά τα πιο ευγενικά, τα πιο παλιά πλάσματα πάνω στη γη».

Μου διηγείται το μητριαρχικό μύθο του Ερυσίχθονα, έναυσμα για κάποιο θεατρικό του έργο που χάθηκε στη φωτιά. Παραβάλλοντας τη διαστροφή του πολιτισμού με το αρχέτυπο της προϊστορίας, θα φτάσει να μου πει, εντείνοντας το λόγο του: «Καταλήξαμε κι εμείς να τρώμε τις σάρκες μας». Σκέφτομαι τότε πως ίσως να μην υπάρχει τίποτα να προσθέσει, αλλά αισθάνομαι την ανάγκη να τον ρωτήσω μήπως είναι η απογοήτευση και η πίκρα που βρίσκουν έκφραση μέσα από το μύθο.

Αλέξης Δαμιανός: Δεν είμαι απογοητευμένος. Είμαι απορημένος και αηδιασμένος. Απορώ με τη φθορά και την

εκπόρνευση που υπάρχει γύρω μας. Απορώ γιατί δεν βλέπω αντίσταση και γιατί πιστεύω πως η επανάσταση είναι προϋπόθεση ύπαρξης, επανάσταση, με την αυθεντική σημασία της λέξης, επανίσταμαι, ξανασηκώνομαι, παίρνω τη σωστή μου θέση. Και το πρώτο στοιχείο της αντίστασης θα 'πρεπε να 'ναι η άρνηση της πολιτικής όπως κατάντησε σήμερα.

Εγώ αν ήρθα εδώ σ' αυτό του πετροτόπι, είναι γιατί ονειρεύτηκα να φτιάξω μια κατάσταση προς μίμηση, που να μπορεί ο άνθρωπος να 'ναι ελεύθερος από το ψωμί και το φόβο του αύριο. Αλλά απόμεινα μόνος...

Τι να πούμε για τον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε ξέχωρα για τον κινηματογράφο.

Σήμερα χρειαζόμαστε μια πρόταση που να προασπίζει το αίμα και τη σκέψη. Κι αν δεν τη βρούμε εμείς στο κέντρο της τη λύση, θα γίνουμε έναυσμα, ένα γεφύρι, για να περπατήσουνε άλλοι επάνω μας.

Θραύσματα μνήμης

Στη ζωή μου λάτρεψα τα σχολιά μου και τους δασκάλους μου. Τα χρόνια της σπουδής μου ήταν τα πιο ευτυχισμένα. Και στο σπίτι μου, είμασταν 7 αδέρφια κι ο καθένας μας πίστευε πως εκείνον αγαπάνε περισσότερο οι γονείς μας. Ο πατέρας μου ήταν διευθυντής στο Διδασκαλείο Πειραιώς. Ένας λατρεμένος άνθρωπος απ' όλους τους μαθητές του, ένας σοφός, ένας ποιητής, ένας τραγουδιστής, ένας καβαλλάρης, ένας σκοπευτής, ένας όμορφος, ένα δημοτικό τραγούδι ήταν ο πατέρας μου. Βυζαντινός ψάλτης, φίλος του Μητρόπουλου φτωχός, αλλά ποτέ κιοτής. Αυτός ήταν ο πλούτος μου. Και η μάνα μου, ένας μικροκαμωμένος μπόγος από την Ήπειρο, Ζαλογγίτισσα. Μπαλωμένοι, καθαροί και δεν πεινάσαμε ποτέ.

Είχα μια αδελφή, που ήταν ζωγράφος, διάβαζε ποιηση, της χρωστώ πολλά. Διάβαζα πάρα πολύ, και έχω τις εμμονές μου χωρίς τίποτα το σωβινιστικό. Τον Μέλβιλ τον θεωρώ από τις μεγαλύτερες πνευματικές παρουσίες. Εκείνος ο Μόμπυ Ντικ στο πρωτότυπο... Ο Φώκνερ, ο Ντοστογιέφσκυ.

Κινηματογράφο δεν έβλεπα πολύ, θυμάμαι τον γαλλικό κινηματογράφο της εποχής του Πιέρ Μπλανσάρ, Χάρρυ Μπωρ, κάποια μπουλβάρ, Ο ταχυδρόμος της Λυών. Ο Σαρλώ δεν μου άρεσε ποτέ, έχω αυτές τις αντιρρήσεις μου τις ουσιώδεις. Προτιμώ τον Μπάστερ Κήτον. Ο βουβός κινηματογράφος κυρίως, έχει δουλέψει πολύ μέσα μου και πιστεύω πως συνεργαζόταν με τον θεατή, είχε



Η Μαρία Βασιλείου στην «Ευδοκία»

Μαθητής ακόμα στην Τετάρτη Γυμνασίου, πρωτοπιάστηκα από την αστυνομία του Μεταξά. Ήταν μια αντιδικτατορική συγκέντρωση, προδομένη προτού καν γίνει. Λέγαμε ότι δεν θα σπάσουμε ποτέ. Και έρχονται και μου λένε, πες τα κι εσύ ρε παιδί μου, ο καθηγητής σου μας τάπε όλα. Εγώ δεν το πίστεψα. Μας φέρανε σε αντιπαράσταση κι ήμουν τόσο πειστικός ότι δεν τον ξέρω, που τον μουρλάνανε στο ξύλο επί δεκαπέντε μέρες γιατί λέει τους είχε πει ψέμματα, ενώ τους είχε πει την αλήθεια.

Αργότερα, στην Κατοχή, με έπιασαν οι Ιταλοί στην Πελοπόννησο, έμεινα στη φυλακή, πολιτικός κρατούμενος. Με το Κομμουνιστικό Κόμμα είχα μια συναισθηματική σχέση. Ποτέ μου δεν έχω μιλήσει γι' αυτά τα πράγματα, αλλά έγραψα ένα έργο που το αγαπάω πάρα πολύ, τον *Ηνίοχο*. Θέλω να το γυρίσω και πονάω που δεν μπορώ, αλλά δεν γίνεται να ζητιανεύω από το Κέντρο Κινηματογράφου, η προηγούμενη επιτροπή μου το απέρριψε με ισοψηφίες και ψευτιές.

Κινηματογράφος μετά τον πόλεμο

Κώστας Τερζής: *Να μιλήσουμε για τη μεταπολεμική κατάσταση; Έχουν πει για τον Φίνο πως ήταν τυπικός εκπρόσωπος του ελληνικού μικροαστισμού και, συγχρόνως, της ελληνικής νοικοκυροσύνης...*

ΑΠ: Ο Φίνος ήταν ένα χωριατόπαιδο, ένα γερό κύτταρο με ευτελείς φιλοδοξίες. Η ευτελεία ήταν μέσα σε όλο του το έργο. Και το καθόριζε ο ίδιος, ας μην ήταν σκηνοθέτης, επειδή είχε την πονηριά να κάθεται πίσω. Με εξαίρεση τον Τζαβέλλα, που ήταν αξιόλογος άνθρωπος — αστός βέβαια, αλλά υπάρχει μια γνησιότητα, μια ειλικρίνεια στο έργο του.

ΕΡ: *Η άποψη του Φίνου όμως επιβλήθηκε τελικά, ως το κύριο χαρακτηριστικό του ελληνικού κινηματογράφου.*

ΑΠ: ΝΑ σου πω, όταν τον κινηματογράφο τον σνομπάρισαν οι πνευματικοί άνθρωποι και είπαν ότι δεν είναι τέχνη... Άλλωστε ήταν αδύνατο να κάνεις κινηματογράφο αν δεν είχες δυνατότητες μέσα στην πολιτική για επιχορηγήσεις. Για να κάνουμε ένα έργο μαζευόμασταν — ξέρεις τι θα πει «Αλβανία»; — να κουβαλάμε μηχανές, να ψευτοτρώμε, Πανουσόπουλος, Αγγελόπουλος, Βούλγαρης, ήταν ένα λεπτό πράγμα τότε που έδειχνε πρώτα -πρώτα την αλληλεγγύη και την αγάπη σε αυτό που κάναμε και την αντίσταση στην επέκταση, όχι ειδικά του Φίνου - γιατί δεν πρέπει να τον απομονώσει κανείς από ολόκληρο το ιστορικό φαινόμενο.

Για το *Μέχρι το Πλοίο* εγώ είχα προτείνει να δουλέψουμε ομαδικά, να μοιραστούμε τα τρία επεισόδια, αλλά δεν πίστεψαν ότι μιλούσα σοβαρά. Όταν ο Κατσουρίδης είδε το υλικό που είχε γυριστεί μου είπε ότι δεν μοντάρεται.

μια δημιουργική σχέση μαζί του, όπως το μυθιστόρημα, η ποίηση. Μέσα από την ίδια την τεχνική ατέλεια απαιτούσε μια συμμετοχή σου σε προεκτάσεις.

Ίσως και να 'χουν δίκιο όσοι λένε ότι δεν ξέρω την τεχνική του κινηματογράφου. Το έχω ξαναπεί, δεν με ενδιαφέρουν οι κατσαρόλες αλλά το τι μαγειρεύει κανείς μέσα. Εμένα, αν με έχει συγκλονίσει ο Μέλβιλ, δεν είναι για τη φόρμα του, αλλά για το τι λέει. Δημιουργεί κανείς μια φόρμα, μια γλώσσα, που εκφράζει την προσωπική του αναγκαιότητα.

Απόηχοι μιας ταινίας

ΕΡ: *Και η «Ευδοκία»;*

ΑΠ: Πιστεύω ότι έχω «γράψει» γυναίκες σωστές στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Γιατί; Γιατί έχω κατανοήσει την πατριαρχική τρέλα, το πατριαρχικό ψεύδος. Και αυτό βγαίνει στην *Ευδοκία*, στο κομμάτι της στρατιωτικής επίδειξης για παράδειγμα. Εκεί είναι ολόκληρη η πα-

τριαρχική τρέλα. Πολύ επικίνδυνο αυτό το κομμάτι.

ΕΡ: Δεν έπρεπε άραγε να βρει κι αυτό το στοιχείο την έκφρασή του;

ΑΠ: Ξέρεις πόσο επικίνδυνο είναι; Δανείστηκε την τελετουργική βιολογικότητα, την πολεμική τρέλα. Στο τέλος οι στρατιώτες στην ταινία φτάνουν σε μια κατάσταση μέθης.

ΕΡ: Η δουλειά σας με τους ηθοποιούς ποιες ιδιαιτερότητες έχει, και μάλιστα, όταν επηρεάζεται από μια συγκεκριμένη θεατρική παράδοση;

ΑΠ: Μου είναι πιο δύσκολο να δουλεύω με επαγγελματίες ηθοποιούς. Για να το πούμε πολύ απλά: Πρέπει πρώτα να ξεχάσουν όλα όσα έχουν μαθει. Αν μιλήσουμε για το θέατρο, για το ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας συγκεκριμένα, που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα, είμαστε ακόμα προσκολλημένοι στα πρότυπα του Ράινχαρτ, που η ίδια η σχολή του Ράινχαρτ τα έχει απορρίψει. Εγώ θα ήθελα πολύ να κάνω μια αρχαία τραγωδία, που να λειτουργήσει τελετουργικά, όπως έχει ανάγκη πιστεύω, με μια αναγωγή στη σωματικότητα, δηλαδή όχι μόνο με τη σκέψη, αλλά και με το πάθος, την αγωνία. Η άποψή μου είναι πως αν λειτουργήσει τελετουργικά, τότε ξεπερνά τις ενδιάμεσες φόρμες και ταυτίζεται με την ουσία της.

ΕΡ: Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στον κινηματογράφο...

Στο επίπεδο της άρθρωσης, πώς οργανώνετε αυτή τη «ρεαλιστική» απεικόνιση.

ΑΠ: Το ντεκουπάζ που κάνω είναι πολύ αυστηρό και καλά προετοιμασμένο και σχεδόν ποτέ δεν το μεταβάλλω την ώρα του γυρίσματος. Μερικές φορές παίρνω συμπληρωματικά πλάνα. Η *Ευδοκία* γυρίστηκε σε 23 μέρες.

Στην *Ευδοκία* αλλά και στο *Μέχρι το πλοίο* κάθε σκηνή καταλήγει στην αναίρεσή της. Όλο το έργο έχει μια πορεία ανααιρετική. Όταν επιστρέφει ο λοχίας στο σπίτι της Ευδοκίας, στην αρχή, του βάζει τις φωνές:

«Ήρθες να ξεχαρμανιάσεις αλήτη...». Και στην κατάληξη τον αγκαλιάζει: «Αγάπη μου...», όπου τα αναίρει όλα, τα ψέματα, τα στημένα ιδανικά... Εκεί είναι η υπέρβαση.

ΕΡ: Σε μια άλλη σκηνή όμως, συγκεκριμένα στη σκηνή του καφέ, το προμάντεμα δένεται με μια αιτιακή σχέση με τη συνέχεια, ώστε να αποτελεί, θα έλεγε κανείς, έμμεση δικαίωση ενός ανεπαίσθητου μυστικισμού...

ΑΠ: Έχει γίνει παρεξήγηση σε αυτό το σημείο... Όλο το έργο έχει μια τραγική σχέση με την ευτέλεια, την βασιλιτιά. Προσπαθεί να αναγάγει την ευτέλεια σε διεξόδους θρησκευτικές του ανθρώπου. Ο ρόλος της Μαρίας, της γριάς πόρνης, ήταν ο βασικός της ταινίας, προτού τον περικόψω στο μοντάζ. Λέει σε εκείνο το σημείο: «Τα βλέπω θολά... Θολά και ξάστερα». Τα λέει περιπαιχτικά, όχι πως προμαντεύει πραγματικά. Αλλά δυστυχώς δεν τον έχει παίξει καλά το ρόλο η ηθοποιός.

Είχα βρει στην Αγγλία μια Ισπανοσκωτσέζα, παλιά ομορφιά, ιδανική για αυτό τον ρόλο, αλλά την τελευταία στιγμή αρνήθηκε να παίξει, όπως της είχα ζητήσει. Ήθελε να φαίνεται νεότερη και όμορφη. Χωρίς δεύτερη σκέψη της έβγαλα εισιτήριο για να επιστρέψει στην Αγγλία.

Εγώ έχω μια στάση τραγικής ειρωνίας, όλη η ταινία έχει έναν διάλογο που σπάει κόκαλα - ξέρεις, όταν παιζόταν στο Περιστέρι, είχα πάει και παρακολουθούσα τις αντιδράσεις, ο κόσμος ξεκαρδιζόταν στα γέλια. Έβλεπα ότι το έργο περνάει στο κοινό.

Το λάθος που έκανα ήταν ότι δεν άντεξα τον αμοραλισμό που έχει αυτό το έργο να τον φτάσω στα άκρα... Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως ο λοχίας και ο νταβατζής έχουν το ίδιο όνομα. Είναι ακριβώς ίδιοι, αλλά σε διαφορετικές συνθήκες. Το ίδιο ξύλο της δίνουνε, τα ίδια λεφτά της παίρνουνε, μόνο που ο νταβατζής είναι πιο προωθημένος, με εκείνο το φοβερό γράμμα που της στέλνει:



«Ευδοκία»

«Αν δεν γουστάρεις να την κοπανίσει το βλαχάκι άστονε και θα 'χει κι αυτός τη ρέφα του...».

ΕΡ: Αλλά και μια αντι-ηθική δεν θα είναι πάλι δομημένη πάνω σε κάποιον αδιόρατο κώδικα;

ΑΠ: Όχι. Οι κώδικες φτιάχνονται μέσα από μια ρευστή πραγματικότητα, όπως το ποτάμι που κυλάει και φτιάχνει την κοίτη του.

Ξέρεις ποια είναι η ζωοποιός δύναμη της *Ευδοκίας*; Είχα δει κάτι αγριόχορτα πάνω σε μια παλιά μάντρα που είχαν ανθίσει, χωρίς χρώμα, χωρίς νερό, χωρίς τίποτα. Δεν είναι μυστήριο; Ε, αυτό είναι η *Ευδοκία*. Είναι αυτή η ξεραϊλα που εγώ τη λάτρεψα. Αυτό το καμένο πετροτόπι, θα το έχεις δει, και στο *Μέχρι το πλοίο* και στην *Ευδοκία*.

Και όταν λέω πως στο *Μέχρι το πλοίο* είχα 40% απώλειες του οράματος από τεχνικούς και ουσιαστικούς λόγους, στην *Ευδοκία* είχα 70% απώλεια —και το εννοώ. Να σκεφτείς, έκλαιγα όταν μοντάριζα το υλικό και ήθελα να το κάψω. Ο Παπαστάθης το γνωρίζει. Παραλίγο να την κάψω την *Ευδοκία*.

Και πρέπει να ξέρεις ότι το έργο που δεν είχα απώλειες μεγάλες, εκτός από τα προβλήματα με τους επαγγελματίες ηθοποιούς, είναι ο *Πατούχας*. Μην κοιτάς όπως το έδειξαν στην τηλεόραση, γιατί δεν μπόρεσα να το μοντάρω εγώ - ήμουν άρρωστος τότε.

Το έβλεπα και γω στην τηλεόραση και δεν καταλάβαινα τι λέει. Θα το ξαναμοντάρω μόλις μπορέσω. Είναι αριστούργημα - είναι το πιο καλό μου έργο.

Υπάρχει καινούργια πρόταση;

ΕΡ: Σήμερα εμφανίζονται κάποιες αντιλήψεις για έναν κινηματογράφο σε πείσμα της κρατικής χρηματοδότησης.

ΑΠ: Η ομαδική δουλειά έχει μια ουσία που είναι ανάγκη να την κατανοήσουμε. Εκείνο που μας χρειάζεται είναι μια σεμνή σκέψη. Δεν μπορούμε να είμαστε καλύτεροι ένας - ένας από ό,τι μπορούμε να είμαστε καλύτεροι όλοι μαζί. Δεν είναι δυνατόν να έχουμε ούτε την αντοχή ούτε την επαγρύπνηση σε όλη την διαδρομή. Ένα έργο δεν είναι αστείο, είναι μια ζωή.

Θα έπρεπε να έχουν πολλά προνόμια οι πνευματικοί άνθρωποι. Όχι να παίρνουν χρήματα, αλλά να μην πληρώνουν φόρους για το κράτος, τους νταβατζήδες, να έχουν ειδικές απαλλαγές για τις πρώτες ύλες - όπως η βιομηχανία άλλωστε.

Και πρέπει να ξανακερδηθεί το απογοητευμένο κοινό. Ακόμα και σήμερα ο Φιλοποίμην Φίνος κατακρατεί το κοινό, γιατί το έχει διαπαιδαγωγήσει, μέσα από την τηλεόραση. Πιστεύω πως πρόκειται για μια μάχη, και το λιγότερο που μπορούμε να κάνουμε, είναι να δηλώσουμε τη διαφωνία μας.

(Τη συνέντευξη πήρε ο Κώστας Τερζής)

ΚΑΙ ΟΜΩΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ

ΒΑΡΥ
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ
ΓΙΑ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

ΚΑΛΑΪ
ΤΙΣ

1988



Οι συνεντεύξεις που ακολουθούν, ξεκίνησαν από μία κατευθυντήρια αρχή, την επιθυμία των συντακτών αυτού του τεύχους να συνομιλήσουν με τους κινηματογραφιστές που κινήθηκαν τα δύο τελευταία χρόνια μόνοι τους, μ' αυτούς που πήραν την πρωτοβουλία να γυρίσουν ταινία χωρίς να περιμένουν την έγκριση του σεναρίου τους ή να είναι σίγουροι για την εκ των υστέρων ενίσχυσή τους από το Κέντρο Κινηματογράφου.

Αυτή η ιδιότυπη, πολύμορφη, υπόγεια και ταυτοχρόνως άτυπη ανεξάρτητη παραγωγή που αποκαλύπτεται στις συζητήσεις που ακολουθούν, φανερώνει ότι πιο σημαντικό ακόμα κι από ένα μοντέλο παραγωγής μπορεί να αποδειχθεί ένα πνεύμα ανεξαρτησίας. Αυτή είναι η αληθινή κληρονομιά του νέου ελληνικού κινηματογράφου η οποία έχει αρχίσει να γίγεται, είτε το θέλουν είτε όχι διάφορα κέντρα αποφάσεων, αναπόσπαστο τμήμα της παράδοσής του. Κι έτσι, αυτό που ενώνει τον Τορνέ με τον Πανουσόπουλο, τον Αβδελιώδη με τον Τσιώλη ή την Γαβαλά με τον Κουτσάφτη δεν είναι μια αισθητική ή ένα στυλ, δεν είναι καν μια μέθοδος παραγωγής, αλλά η διάθεση να υπάρξει κινηματογράφος που να μην στηρίζεται πουθενά αλλού παρά μόνο στη θέληση των ιδίων των δημιουργών του.

Οι άνθρωποι αυτοί μοιράζονται, συνήθως, τα ψίχουλα της δημοσιότητας κι αντιμετωπίζουν συχνά τα δημοσιογραφικά πυρά αφού έχουν ολοκληρώσει τις ταινίες

τους. Κι ενώ η αλληλεγγύη μεταξύ τους έχει αρχίσει να αναπτύσσεται (η τελευταία ταινία του Τορνέ ήταν πραγματικά μια συλλογική υπόθεση), η σιωπή που την καλύπτει συσκοτίζει την πραγματικότητα της ελληνικής κινηματογραφίας. Η γενική εντύπωση είναι ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έχει περιοριστεί σε μια ή δύο διεθνείς απόπειρες συμπαραγωγών το χρόνο και στις παραγωγές του Κέντρου Κινηματογράφου. Τι αίμα, όμως, κυλάει κυρίως εκεί όπου υπάρχει ζωή και οι ταινίες που ξεκινούν απροστάτευτες, αποτελούν κινήσεις επιβίωσης και μόνο.

Έτσι, χωρίς να διεξάγει άλλη μια έρευνα με προαποφασισμένα «χρήσιμα» συμπεράσματα, το ANTI απέφυγε τη δοκιμασία του ερωτηματολογίου (μόνο ο Θόδωρος Μαραγκός ζήτησε γραπτές ερωτήσεις) κι αποφάσισε να συνομιλήσει πραγματικά με μερικούς σκηνοθέτες. Οι συνεντεύξεις μετατράπηκαν έτσι σε συζητήσεις κι ο κάθε κινηματογραφιστής οδήγησε την κουβέντα σ' αυτό που πραγματικά τον απασχολεί, με το ίδιο πείσμα και την ίδια εμμονή που οδηγεί την ταινία του σ' έναν άγνωστο στόχο. Πιστεύουμε ότι οι συζητήσεις αυτές, μεταφέροντας απόψεις και εμπειρίες που προέκυψαν από ορισμένες επιτακτικές ανάγκες κι όχι από θεωρητικές ή συνδικαλιστικές ενασχολήσεις, ανοίγουν ένα δρόμο διαλόγου και φέρνουν στο φως ένα μέρος του ελληνικού κινηματογράφου που επιμένει να κινείται. **Χρ. Β.**

Το ζητούμενο είναι μια ματιά αποκαλυπτική

Ο Σταύρος Τορνές αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση εργάτη του κινηματογράφου, αφιερωμένου στην τέχνη του. Βοηθός του Καζάν, του Κακογιάννη και του Τάκη Κανελλόπουλου προδικτατορικά, συνεργάτης του Δήμου Θεού, φεύγει στην Ιταλία όπου, ως ηθοποιός, εμφανίζεται στις ταινίες ενός πλήθους σκηνοθετών: Ιταλία έτος μηδέν, Καρτέσιος του Ροσελίνι, Αλλονζανφάν των Ταβιάνι, Λάκυ Λουτσιάνο, Υπόθεση Ματέι, Ο Χριστός σταμάτησε στο Εμπόλι του Ρόζι, Πόλη των γυναικών του Φελλίνι, *Domani* του Μίμο Ραφέλε (πρώτος ρόλος), Θέλουμε τους κολονέλους του Μονιτσέλι, σε εφτά ταινίες του Τίζο Τσιριάκο, στη Ναυσικά της Ανιές Βαρντά κ.ά. Γυρίζει, παράλληλα, το Εξωπραγματικό, το Κοάτι κ.ά. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα κάνει κατά σειράν: Μπαλαμός, Καρκαλού, Ντανίλο Τρέλες, Ένας ερωδιός για τη Γερμανία. Στα σκαριά έχει καινούργια ταινία.

ΑΝΤΙ: Σταύρο για πες μας, είναι πράγματι ο «Ερωδιός για τη Γερμανία» η φθηνότερη ταινία όλων των εποχών;

Σταύρος Τορνές: Νομίζω ότι είναι η ακριβότερη ταινία που έχω κάνει. Ακριβότερη από κάθε άποψη. Και από άποψη υλική αλλά και ως επένδυση ανθρώπινη —κάτι που δεν μετριέται με χρήματα.

Αλλά, για να μη δείχνουμε τόσο σοβαροί, όσοι ενδιαφέρονται για το πόσο κόστισε η ταινία μπορούν να το υπολογίσουν βλέποντάς την και κάνοντας τους λογαριασμούς τους. Θέλω όμως να προσθέσω ότι πολλοί άνθρωποι, όταν πρόκειται να δουν όχι τι έχεις μεσ' στην τσέπη σου, αλλά τι είχες και τι ξόδεψες, γίνονται στρεψόδικοι.

Στο μεταξύ τίθεται ένα ακόμη ζήτημα: Για ποιο λόγο όλη αυτή η εμμονή στο ακριβές κόστος μιας ταινίας;

ΑΝΤΙ: Αυτό θυμίζει λίγο «Ιερά εξέταση»...

Σ.Τ.: Όταν μιλάμε για θέαμα υποτίθεται ότι είμαστε γενναιόδωροι υπεράνω χρημάτων, αλλά τελικά ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται με μια νοοτροπία εμποράκων. Όπου και η δεκάρα ελέγχεται σαν να είναι από χρυσάφι. Και λες τότε: Η τέχνη είναι γενναιόδωρη, ο έλεγχος της τέχνης είναι γενναιόδωρος, από τι συνίσταται αυτή η γενναιοδωρία του καλλιτεχνικού προϊόντος;

Αυτή η αυστηρότητα νομίζω ότι έχει τους λόγους της. Δεν είναι κάτι παράλογο. Το παράλογο είναι ότι όταν καταφέρεις να μπεις σε ένα πνεύμα οικονομίας, όταν επιδιώκεις να μην πετάς ούτε δραχμή είτε από αμέλεια, είτε από σπάταλη διάθεση, τότε σε κριτικάρουν ως «φτηνό», σε περιφρονούν. Δεν σου αναγνωρίζεται ως κατάκτηση το γεγονός ότι καθήλωσες το κόστος, όντας παραγωγικός. Αντίθετα, εκείνο που συζητιέται είναι το νούμερο του ποσού που καταβλήθηκε. Υπάρχει ένας φетиχισμός των αριθμών. Ενώ τα νούμερα είναι σχετικά. Πιο πολλή



— Σταύρος Τορνές

σημασία έχει ο τρόπος που τα πλησιάζεις.

ΑΝΤΙ: Εσύ κάνεις κινηματογράφο με λίγα χρήματα.

Είναι αυτό πρόταση προς τους παραγωγούς;

Σ.Τ.: Οπωσδήποτε. Διότι αυτή η φωνακλάδικη υπέρβαση, ο γιγαντισμός, το «δήθεν ξοδεύουμε» —αλλά ακόμη κι αυτό αν συμβαίνει προκύπτει η ερώτηση: «γιατί ξοδεύουμε;» — δεν αποτελεί δημιουργική πρόταση. Βλέπεις ταινίες υψηλού κόστους —ας πούμε η τελευταία δουλειά του Σπήλμπεργκ— και διαπιστώνεις ότι θα μπορούσε να γίνει με πολύ λιγότερα χρήματα.

Όχι ότι είναι επιθυμητό να θεσμοθετηθεί ένας έλεγχος στον τρόπο που δουλεύει ο καθένας. Αλλά, πάντως, μέσα σε αυτή τη λογική της διόγκωσης του κόστους, εγώ διακρίνω μια τακτική: Θεωρείται ότι όσο περισσότερα δείχνει ότι έχει ξοδέψει κάποιος στον κινηματογράφο, τόσο πιο εντυπωσιακό είναι το αποτέλεσμα. Και το υψηλό κόστος χρησιμοποιείται σαν όπλο ενάντια σε όσους δεν το έχουν. Αυτό έχει μια χροιά ταξική. Είναι μέσα στις λογικές της κυριαρχίας.

ΑΝΤΙ: Πιστεύεις, δηλαδή, στη διάκριση ανάμεσα σε ταινίες που δείχνουν χρήματα και σε ταινίες, που επειδή δεν έχουν χρήματα δείχνουν άλλα πράγματα;

Σ.Τ.: ...Που αδιάντροπα θέλουν να δείχνουν πόσο στοιχισαν. Το φетиχιστικό μέρος αυτής της ιστορίας είναι η οικονομική επένδυση. Είναι σαν να συγκρίνεις δυο πουτάνες: Μια του δρόμου —που την πλησιάζεις στα ίσια και συμφωνείς ευθέως ότι κοστίζει ένα άλφα ποσό— και μια που την επισκέπτεσαι σε ένα διαμέρισμα με φώτα και μουσικές —που κοστίζει το πολλαπλάσιο. Θεωρώ ότι αυτή του δρόμου είναι καθαρή περίπτωση. Η άλλη περίπτωση είναι απατεωνίστικη. Εκεί πουλιέται το περιτύλιγμα.

Σε αναζήτηση του κεφαλαίου

ΑΝΤΙ: Ο «Ερωδιός» είναι μια ταινία, που η αναζήτηση χρημάτων για μια υπόθεση ζωτική, γίνεται το θέμα της. Είναι αυτό το γεγονός αναφορά στην περίπτωσή σου και μεταφορά στην οθόνη της αγωνίας σου;

Σ.Τ.: Βέβαια. Πάντα στη χώρα μας, το ζήτημα ήταν η αναζήτηση του κεφαλαίου. Και πάντα υπήρχε έλλειψη κεφαλαίων. Υπήρχαν πλούσιοι, υπήρχαν σπεκουλαδόροι, αλλά κεφάλαιο δεν υπήρχε. Από τα αρχαία ακόμη χρόνια, υπήρχε στη βάση της κοινωνίας μια συναλλαγή, ένα διαρκές «πάρε-δώσε», μακριά όμως από τη συσσώρευση κεφαλαίων.

ΑΝΤΙ: Το ανθρώπινο κεφάλαιο δηλαδή ήταν πιο σημαντικό. Όπως στην ταινία σου. Αυτό που καταφέρνει και κεφαλαιοποιείται είναι μια ανθρώπινη δεξιότητα...



— Σταύρου Τσιρνή: «Ντανίλο Τρέλες»

Σ.Τ.: Έτσι γίνεται και στη ζωή. Μολονότι η ανυπαρξία μιας «μεγαλόπνοης» προοπτικής —όπως στην ταινία, που πρέπει να εκδοθεί ένα βιβλίο— είναι κάτι εξαιρετικά αγχώδες. Η σύγχρονη εποχή για το ρωμείο υπήρξε ένα άγχος. Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους αρχίζει η ιστορία των δανείων: «τα δάνεια της Αγγλίας». Τα δάνεια υποκαθιστούσαν την έλλειψη κεφαλαίων.

Αυτό το θέμα επανέρχεται αγχώδες μέσα στην προσωπική ιστορία του Λουκά Κώστογλου —του ήρωα της ταινίας μου— και, νομίζω, ότι έχει μια ανθρωπολογική αξία. Παρατηρούμε κάποιους ανθρώπους που προσπαθούν —χωρίς μεμψιμοιρίες— να βρουν κεφάλαια.

ΑΝΤΙ: Και πού φθάνουν αυτοί οι άνθρωποι, μέσα σε αυτή την ταινία; Πουλάνε ερωδιούς...

Σ.Τ.: Όταν ο άνθρωπος δεν έχει κεφάλαιο γίνεται εφευρετικός. Αποκτά μια δεξιότητα του μάγου, του ανθρώπου που μπορεί να πλησιάσει το θαυμαστό — κάτι που για να επιτευχθεί απαιτεί μια καθαρότητα.

ΑΝΤΙ: Αυτό γίνεται στη σκηνή του ξενοδοχείου, όπου, αντί μιας τυπικής συναλλαγής έχει σκηνοθετηθεί μια παράσταση...

Σ.Τ.: Έχει στηθεί μια περφόρμανς, βεβαίως. Η συναλλαγή έτσι δεν είναι μια ξερή υπόθεση αγοραπωλησίας: «Σου δίνω κουνέλι - μου δίνεις δολάρια». «Σου δίνω κουνέλι και, επιπλέον, κουνέλι που χορεύει, που στέκεται όρθιο». Τέτοια πράγματα.

Μάγοι και ποιητές

Κάτι τέτοιο, σε καιρούς άλλους, ήταν ακόμα πιο θαυμαστό, ακόμα πιο εξωτικό. Είμαστε σε μια χώρα που μπορούμε να πουλήσουμε εξωτισμό —κι αυτό πουλάμε τελικά. Τι άλλο να πουλήσουμε. Πατάτες, λεμόνια κλπ. θα αντιτείνεις. Βεβαίως, αλλά οι άλλοι έμποροι συναφών, ως πιο συστηματικοί, είναι σκληροί ανταγωνιστές.

Κατά συνέπειαν, πουλάμε τον εξωτισμό, το μύθο, την ποίηση, σε τελευταία ανάλυση. Τη δυνατότητα να πλάσουμε πράγματα και να πείσουμε τον άλλο ότι αυτά έχουν μια αξία.

Σε ένα χώρο όπου έχει συνειδητοποιηθεί το αδύνατον, με την έννοια του οικονομικού μεγέθους, της ευρωστίας, έχει γεννηθεί ένας κόσμος ποιητών, σε όλη την κοινωνική διαστρωμάτωση της Ελλάδας. Αν πας, π.χ. στο στρατηγό Κιτριλάκη, «Στρατηγέ...», «Ναι παιδί μου, έχω κάτι ποιήματα κι εγώ...».

Αυτή η ταύτιση του λαού μας με την ποίηση καλλιεργεί το χώρο (ένα χώρο εν πολλοίς ουτοπικό) να υπάρχεις μαζί με τους άλλους. Μολονότι, λοιπόν, φαντάζει σαν ξεπεσμός το ότι, εδώ, ποιητές πολλοί κυκλοφορούν, από την άλλη όμως, είμαστε όλοι ποιητές...

ΑΝΤΙ: Η ταινία δηλαδή απαντά στο μοντέλο του απομονωμένου ποιητή που έχει πάρει το Νόμπελ.

Εδώ, η ποίηση είναι μια κατάσταση καθημερινή.

Σ.Τ.: Στον κόσμο μας ο ποιητής έχει το ρόλο του μάγου. Και ο μεγαλύτερος μάγος της φυλής είναι ο Καβάφης.

ΑΝΤΙ: Παρ' όλα αυτά, εσύ, και σε συνεντεύξεις που έχεις δώσει, αντιστέκεσαι στο χαρακτηρισμό «ο ποιητής του κινηματογράφου».

Σ.Τ.: Σίγουρα. Κατ' αρχήν δεν γλιτώνουμε σαν προσδιορισμένος χώρος, σαν Έλληνες, το χαρακτηρισμό μας ως ποιητές. Από κει και μετά, όμως, όταν κάποιος διάλεξε το χώρο του κινηματογράφου κάπου εναντιώθηκαν όχι στην ποίηση αλλά στο χαρακτηρισμό τους ως ποιητές, έτσι, γενικά και αόριστα.

Ο κινηματογράφος προσδιορίζεται, εκτός απ' όλα τα άλλα, κι από την υλικότητά του. Κι αυτή η υλικότητα δεν ταιριάζει με την ελευθερία που έχει ο ποιητικός λόγος. Είναι μια καινούργια διάσταση. Και τεχνολογία αλλά και αναιρετικός της τεχνολογίας. Και εικόνα, αλλά η υπόσταση της εικόνας αποδίδεται στο σεβασμό. Υπάρχει ένα έντεχνο στοιχείο και η συνείδηση αυτού του έντεχνου δίνει μια διάσταση σύγκρουσης της καθαρής, φευγάτης ποίησης και της τεχνολογίας.

Εγώ αντιδρώ στην ευκολία με την οποία με χαρακτηρίζουν ποιητή του κινηματογράφου, επειδή θεωρώ ότι αυτό δεν ταιριάζει με την ιδιότητα που επέλεξα, του κινηματογραφιστή: Να αφηγούμαι με διάμεσο τις εικόνες και τη συναρμογή τους.

ΑΝΤΙ: Κι από την άλλη, θέλω να παρατηρήσω ότι η έννοια κινηματογραφιστής δεν μπορεί να ταυτίζεται με την έννοια σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης πιο πολύ έχει να κάνει με το θέατρο. Ο κινηματογραφιστής, αντίθετα, έρχεται να αναλάβει έναν πολύ πιο δύσκολο ρόλο.

Σ.Τ.: Ο κινηματογραφιστής είναι κάτι γενικότερο. Είναι αυτός που ασχολείται με τον κινηματογράφο, σε διάφορες δημιουργικές του φάσεις. Ως όρος, αποδίδει κάτι το αληθινό. Παλεύεις με χημεία, με εικόνες, με γεγονότα, με χρόνους, με χρονικά κενά κι όλα αυτά πρέπει να αποκτήσουν μια συνάφεια, μια συνέχεια, έναν ειρμό.

Και πιο πολύ τώρα, που διανύουμε το μετά, σε ό,τι έχει ήδη υπάρξει, έχει ειπωθεί, έχει ολοκληρωθεί, στην πρώτη μεγάλη περίοδο ζωής του κινηματογράφου. Οι σημερινοί κινηματογραφιστές είναι αποτέλεσμα της κουλτούρας του κινηματογράφου. Δεν είναι ο κινηματογράφος που τώρα γεννήθηκε μπροστά μας και μεις συμβαδίζουμε στην πορεία ανίχνευσης των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Αυτό έχει τελειώσει, ήδη από την δεκαετία του '60. Εμείς, οι σημερινοί ξεκινάμε από έναν κορεσμό: από ό,τι ήδη είδαμε, ήδη γνωρίσαμε, ήδη κατατάξαμε.

Η δυναμική της εικόνας

ΑΝΤΙ: Αυτή τη στιγμή του «μετά» για τον κινηματογράφο, μετά και την άνθιση του εμπορικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, μετά και την εισβολή αρκετών νέων κινηματογραφιστών γύρω στη μεταπολίτευση, με απόψεις τελείως διαφορετικές από τους προπορευόμενους τους, πώς βλέπεις την κατάσταση στον ελληνικό χώρο και πώς τοποθετείς μέσα σ' αυτόν τον εαυτό σου;

Σ.Τ.: Όλα μονίμως αλλάζουν — και ευτυχώς. Σήμερα, εγώ, διαβλέπω μια μετατόπιση στο πεδίο του κινηματογραφικού «παιχνιδιού» που έχει σχέση με τον τρόπο με τον οποίο θεάται η εικόνα. Αυτό είναι το καινούργιο που έχει καταφέρει να υπάρξει ως τάση. Όλος ο άλλος κινηματογράφος —ένας κινηματογράφος επιβολής— στηρίζεται όχι στην καθαρή σχέση με την εικόνα, όσο στις εικόνες που οι άλλες τέχνες επέβαλαν και ο κινηματογράφος...

φος, με τη σειρά του, λεηλάτησε, εικόνες - σημαίνοντα άλλων τεχνών, που ο κινηματογράφος «δανείστηκε», υιοθέτησε και συγχώνευσε σε ό,τι λέμε κινηματογραφικό έργο.

Σήμερα, εγώ υπερασπίζομαι μια επιστροφή στο σημαίνον - εικόνα, στην αυτοδύναμη εικόνα, η οποία, στο βάθος της, φέρει τη δυνατότητα μιας καινούργιας μύησης, και μιας ανανεωτικής και άμεσης σχέσης του ματιού απ' ευθείας μ' αυτήν.

ΑΝΤΙ: Στον «Ερωδιό» ενδιαφέρει ότι, ενώ έχουμε μια ρεαλιστική ταινία, αυτή ξαφνικά γεμίζει χαραμάδες. Είναι μια ταινία που, σα να δέχεται ότι υπάρχει μια ματιά ενιαία, κωδικοποιημένη, η οποία όμως μπορεί να έχει και χαραμάδες...

Σ.Τ: ...Τις οποίες και τελικά αποδέχεσαι. Το θέμα όμως είναι πώς φθάνεις σε αυτές.

Εγώ ποτέ μου δεν αποποιήθηκα ότι αφηγούμαι, ότι έχω την ανάγκη μιας μυθοπλασίας. Την ίδια στιγμή αυτό δεν οδηγούσε κάπου αλλού, ενώ εγώ επιζητούσα μια ανανέωση, χωρίς όμως να χάσω από μπροστά μου και τους ήδη αποδεκτούς κώδικες. Χρειαζόμουν έναν αφηγηματικό ιστό, αν και την πρωτοκαθεδρία στην εικόνα την έχουν οι ρωγμές σε αυτόν τον ιστό. Πάντα επιζητούσα τη δυνατότητα ενός διεσταλμένου ματιού να διεισδύει στην εικόνα. Για μένα, εξάλλου, έχει σημασία να κατανοηθεί ότι ένα φιλμ είναι μια αλληλουχία εικόνων, αλλά και μια εικόνα. Και στο βαθμό που, αν και προχωράς, σε ένα λαβυρινθώδες παζλ, μέχρι το τέλος, μέσα από μια περιέργη συγκυρία και μέσα από μια εικόνα, έχεις ξανά ολόκληρο το φιλμ μπροστά σου. Αυτό για μένα είναι το ιδανικό έργο στον κινηματογράφο, σήμερα. Αυτό είναι το ζητούμενο για μένα.

Δεν πιστεύω σε μια έκθεση εικόνων. Πιστεύω στη δυναμική της εικόνας —κι εκεί είναι η συνεκτική συνεισφορά αυτού ο Δήμος Θέος ονομάζει «σημαίνον», στον κινηματογράφο. Η δυνατότητα να κρατάει ο θεατής μια πληθώρα πραγμάτων «στον αέρα», σε μια στιγμή αυτά να συγκλίνουν προς την εντύπωση ενός πράγματος και, την ίδια στιγμή, να διαχυθούν και να γίνουν χιλιάδες. Το ζητούμενο, δηλαδή, είναι μια ματιά αποκαλυπτική. Το να πεις ένα ελάχιστο πράγμα, αλλά αυτό, κάθε φορά, να είναι ο κόσμος.

Αυτό στο παρελθόν δεν είχα τη δυνατότητα να το εκφράσω. Τώρα, νομίζω ότι έχω μεγαλύτερη σαφήνεια στην έκφρασή μου. Διότι, έχω καταλάβει ότι ο κόσμος είναι απλά πράγματα. Μπορεί να είναι ένα μυρμήγκι που περπατάει. Αν το μάτι σου μπορεί να δει, έχεις μπροστά σου το μηχανισμό λειτουργίας του κόσμου.

Στο βαθμό, λοιπόν, που κάτι τέτοιο μπορείς να το προβάλεις, εκεί υπάρχει και η αξία της τέχνης του κινηματογράφου. Διότι ο κινηματογράφος είναι μια διαδικασία ελιγμών για να μπορέσεις να αναδείξεις τη σχέση σου με μια πτυχή του κόσμου.

ΑΝΤΙ: Για να ξαναγυρίσουμε στον «Ερωδιό», πώς θα μπορούσες να τον προσδιορίσεις λίγο εκτενέστερα;

Σ.Τ: Ο «Ερωδιός» είμαστε μες: η Αθήνα, η τρέλα της μεγαλούπολης, το νέφος... Και εφ' όσον είμαστε εμείς δεν μπορεί παρά, τα πράγματα, να είναι σφιγμένα. Είναι, όπως το λένε οι Ιταλοί: «Βλέπω το λογαριασμό». Η ταινία μου επανεισάγει στην αυτοσυνειδησία του χώρου, των ανθρώπων γύρω κλπ.

ΑΝΤΙ: Και ο «Ροβινσών Κρούσος», που θέλεις να κάνεις ταινία στο άμεσο μέλλον;

Σ.Τ: Αυτό, θαρρώ, ότι πρέπει να είναι η τρέλα, η απόλυτη τρέλα. Μπορεί να είναι, όμως, και η ευκαιρία να ξανοιχτούμε σε καινούρια πράγματα... Δεν ξέρω...

...Δεν ξέρω... Θαρρώ ότι, όταν έχεις ένα σχέδιο, το καλύτερο θα ήταν να έχεις είκοσι σχέδια μαζί. Και σε μια



— Από την ταινία του Σταύρου Τσιρόπου «Ντανίλο Τρέλες»

στιγμή, όταν έρθει η ώρα, ενώνοντάς τα όλο και κάτι θα προκύψει. Εντάξει, λες Ροβινσών Κρούσος, αλλά την ίδια ώρα λες και λυκάνθρωπος, το ένα, το άλλο...

Πάντως, εγώ φαντάζομαι να παίζει στο Ροβινσώνα Κρούσο ο Χάρρυ Κλυνν. Αυτός ο άνθρωπος μπορεί να σου λύσει χίλια προβλήματα. Γιατί μπορείς να τον βάλεις να κάνει τον Ροβινσώνα, τον Παρασκευά, έναν τρελό καπετάνιο που θα υπάρχει στην ταινία... Όλα αυτά, με την προϋπόθεση ότι θα του ταιριάζουν, ως ρόλοι, ότι θα σε καταλάβει πού το πας και μόνος του θα «γεννήσει» τον ρόλο του.

Η κωμωδία: ένα αίτημα

ΑΝΤΙ: Με όλα αυτά που λες φαίνεται σαν να τριγυρίζεις γύρω από μια κωμωδία, ας την προσδιορίσουμε καινούργιου τύπου. Τι λες; Και πού θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τις επιρροές σου; Στην ιταλική κωμωδία ίσως;

Σ.Τ: Μου αρέσει πολύ η ιταλική κωμωδία, είναι όμως και εναρμονισμένη με την ανθρωπολογία του ιταλικού χώρου. Ενώ ο Έλληνας δεν γελάει.

Οι παλιοί βέβαια γελούσαν, όμως αυτό το είχαν καταφέρει μόνο κάποιοι ηθοποιοί. Κι αυτοί οι άνθρωποι, οι κωμικοί, ήταν όλο το παλιό σινεμά. Όπου, ό,τι έπαιζαν στο θέατρο το κάνανε ταινίες.

Σήμερα, πάντως, δεν έχεις το αβαντάζ αυτό, των τύπων που με την προσωπική τους στάση θα συμπαρασύρουν το κοινό σε γέλιο. Αλλά και να το είχες δεν είναι θεμιτό να το χρησιμοποιήσεις. Είναι δηλητηριώδες. Στην εποχή μας δεν μπορεί να λειτουργήσει. Νεκρاناστάσεις δεν γίνονται.

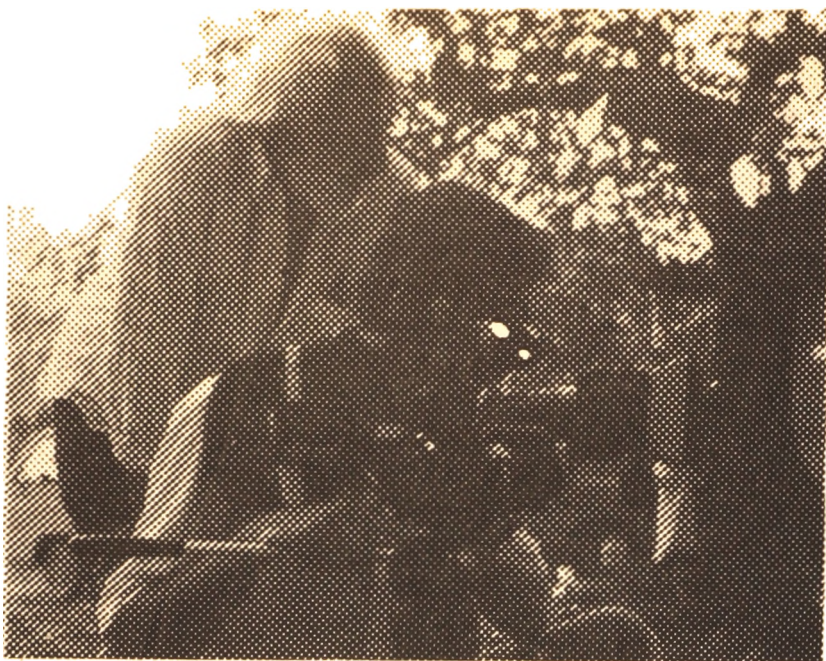
ΑΝΤΙ: Μόνο γιατί έχει αλλάξει το κριτήριο του κόσμου απέναντι στο κωμικό, ή και γιατί έχει αλλάξει και η κοινωνία;

Σ.Τ: Επειδή έχουν αλλάξει και οι άνθρωποι, οι συσχετισμοί, οι καταστάσεις... Προκαλούσανε, λέμε, γέλιο. Υπήρχε όμως κι ένα μπακ-γκράουντ, στο οποίο αναφερόταν ο κόσμος που γελούσε. Είναι το ίδιο πράγμα με την προσπάθεια αναβίωσης του παλιού ρεμπέτικου. Δεν γίνεται. Σήμερα είναι άλλοι οι κοινωνικοί προσδιορισμοί. Τι να πει, για παράδειγμα, ο ρεμπέτης που τραγουδάει τώρα; Πάλιωσε το σακκάκι μου; Αφού έχει 20, 50 σακκάκια...

ΑΝΤΙ: Όμως, στον «Ερωδιό» βγαίνει γέλιο από ανθρώπους που δεν είναι κωμικοί. Πιστεύεις ότι μπορεί να βγει γέλιο μέσα από μια καινούργια ανθρωπολογία;

Σ.Τ: Χρειάζεται να μάθουμε πολλά πράγματα. Αν με ρωτήσεις: «Κάνεις μια κωμωδία;», θα σου πω: «Ναι, θέλω να

— Ο Σταύρος Τορνές με
τον διευθυντή
φωτογραφίας Γιώργο
Δασκαλοθανάση.



κάνω μια κωμωδία». Όμως για να το καταφέρεις χρειάζεται μια σπουδή και μια πάλη. Θυμάμαι μια σκηνή από τον *Ερωδιό*, όπου ο Πολύδωρος (τον υποδύομαι εγώ), προσπαθεί να πιάσει ένα αφηνιασμένο πόνυ. Με αυτή τη σκηνή γελάω πολύ και την ίδια στιγμή συγκινούμαι μέχρι δακρύων. Έτσι καταλαβαίνω εγώ το κωμικό: Σαν κλαυσιγελω. Άλλωστε, εμένα μου πάει και λιγάκι αυτό το μπουφόνικο στυλ.

ΑΝΤΙ: Πάντως το κωμικό είναι αυτό που λείπει από το σημερινό ελληνικό κινηματογράφο. Κι αυτοί που ονομάζεις εσύ «τρίτη κατάσταση» βλέπουμε να συγκλίνουν προς το κωμικό στοιχείο. Παραπέμπω στην ταινία του Αβδελιώδη.

Σ.Τ: Εγώ θα έλεγα ότι ο Αβδελιώδης έχει αυθεντική φλέβα κωμικού. Η μικρού μήκους ταινία του (ο *Αθέμιτος συναγωνισμός*) είναι μια πολύ πυκνή κωμωδία. Γιατί, στην κωμωδία, εκείνο που έχει σημασία είναι να μην υπάρχουν κενά.

Η «τρίτη κατάσταση»

ΑΝΤΙ: Αλήθεια, πες μας, πώς συνέλαβες αυτό τον όρο «τρίτη κατάσταση»;

Σ.Τ: Δεν το συνέλαβα... Μας έχουσε συλλάβει. Μέχρι το '60 δεν είχε «εφευρεθεί» καν ο Τρίτος Κόσμος. Τώρα υπάρχει μια σειρά ορολογιών με πρώτο συνθετικό το Τρίτος. Εν πάση περιπτώσει, εμείς δεν το βάζουμε κάτω. Με αυτή την έννοια είμαστε σωστοί Λουμούμπα. Αντιπροσωπεύουμε εξάρσεις, ελπίδες... Ο κόσμος δεν έχει τελειώσει —κι ας το νομίζουν μερικοί.

ΑΝΤΙ: Πάντως, μολονότι υπάρχει ένα βαρύ κλίμα στον ελληνικό κινηματογράφο, βλέπουμε όλο και πιο τολμηρά να ξεπετάγονται ανεξάρτητες παραγωγές, που τολμούν να μη δεχθούν τη συνθήκη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ). Πώς βλέπεις αυτή την κίνηση;

Σ.Τ: Αυτό που διαφοροποιεί ένα σκηνοθέτη που ξεκινάει να κάνει μια ταινία μόνος του, είναι ότι αυτός ο ίδιος αποφασίζει να κάνει αυτό που θέλει. Δε βάζει σαν όρο ότι απαιτείται ένα ποσό, π.χ. 50 εκατ., για να γίνει μια ταινία. Κάνει μια ταινία. Προέχει η πρωτοβουλία και η ελευθερία που ενυπάρχει μέσα σε αυτή την πρωτοβουλία. Άρα, όλο αυτό το ανεξάρτητο ρεύμα δεν έχει να κάνει μόνο με το αν το κράτος έχει συμμετοχή στην παραγωγή. Μακάρι να γινόταν αυτό με όλους όσους ενδιαφέρονται να κάνουν κινηματογράφο και μακάρι το κράτος να μπορούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις τους.

Μέσα στους καιρούς που περνάμε, εγώ νομίζω ότι όλα έχουν μια αξία· ακόμα κι η «εξτρεμιστική» θέση: «είμαι μόνος μου». Κι έχει αξία επειδή υποδηλώνει την ανάγκη της ελευθερίας — όχι με την έννοια τη βερμπαλιστική,

αλλά έμπρακτα, μέσα στη δημιουργία έργου. Κι όταν γίνεται έργο, τότε οφείλουμε σεβασμό.

Για όλα αυτά, την κίνηση που τώρα αποκτά τα χαρακτηριστικά της στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου και την ονομάσαμε «ανεξάρτητος κινηματογράφος», δεν θα την εντόπιζα σε μια αντιπαραθετική βάση ενάντια στο κράτος, αλλά ως μια τάση, η οποία προσδιορίζεται από την ξεροκεφαλιά της, από τον αντικομφορμισμό της και από την ανάγκη της να κάνει σινεμά —αυτό άλλωστε έχει μάθει να κάνει. Μια ανάγκη που επισφραγίζει μια καθαρότητα: καθαρότητα στις προθέσεις αλλά και στη διοχέτευση της ύπαρξής σου. Αυτό, ως δυναμική, δεν είναι λίγο. Είναι τεράστιο. Και, θα υποστήριζα, ότι γίνεται για πρώτη φορά, με μια αυτοσυνειδησία. Είναι, ακόμα, κάτι πέρα κι από αυτό που γίνεται στην Ευρώπη.

ΑΝΤΙ: Υποστηρίζεις ότι αυτό είναι πρωτόγνωρο. Κάτι ανάλογο δεν συνέβαινε με τις ταινίες, π.χ. στις αρχές της δεκαετίας του '60;

Σ.Τ: Όχι ότι τότε δεν υπήρχαν τέτοιες διάφορες «τρέλες» αλλά ήταν πάντα «καλυμμένες τρέλες»: Κυριαρχούσε το μοντέλο «Εγώ κι ο παραγωγός μου». Σήμερα αυτό έχει καταρρεύσει. Σήμερα ο κινηματογραφιστής κάνει το σκηνοθέτη, τον παραγωγό, το διανομέα, το φροντιστή, το παιδί για τις δουλειές... Αφού όμως το μοντέλο έχει αλλάξει, δεν μπορείς να βάζεις ως όρο την προβολή του εγώ σου κατ' αρχήν: «Εγώ ο σκηνοθέτης». Αντίθετα σε απασχολεί η σχέση: «Εγώ και οι ταινίες που θέλω να κάνω», «Εγώ κι ο κόσμος με τον οποίο συνεργάζομαι». Μιλάμε για μια σχέση πρωτόφαντη στον κινηματογράφο.

Συντεχνίες και επιτροπές. Νισάφι!...

Και, βεβαίως, πέρα από αυτή τη σχέση δεν υπάρχουν άλλες κοινότητες μεταξύ των δημιουργών. Δεν υπάρχει μια αισθητική κρυστάλλωση, δεν υπάρχει μια ενιαία αισθητική, ούτε καν ένας τρόπος αντιμετώπισης της διανομής. Αντίθετα, υπάρχει μια αυτογνωσία όπως και μια ανάγκη εύρεσης μιας αίθουσας στην οποία να προβάλλονται οι ταινίες μας. Κι υπάρχει ακόμη μια ανάγκη ξεκαθάρσιματος του νομοθετικού πλαισίου. Γιατί ο νόμος για τον κινηματογράφο, πρόσφατος και πολυσυζητημένος, είναι αντισυνταγματικός. Δυο στοιχεία του (οι προϋποθέσεις για να δοθεί στην ταινία ελληνική ιθαγένεια και άδεια προβολής, η θεσμοθέτηση μίνιμουμ συνεργείου 13 ατόμων για κάθε παραγωγή) δεν έχουν καμιά σχέση με την υποστήριξη και την προαγωγή της τέχνης του κινηματογράφου.

Ο τρόπος παραγωγής μιας ταινίας κάπου καθορίζει και την αισθητική της. Υπάρχουν ταινίες που έχουν ανάγκη πολυπληθές συνεργείο· κι υπάρχουν άλλες που αρκεί ο σκηνοθέτης, ο οπερατέρ, ένας - δυο βοηθοί. Το να σου πει ο νόμος πώς θα δουλέψεις για να παράγεις το έργο σου αυτό συνιστά μια επιβολή τεχνοκρατικής ενός πολιτισμού που θέλει να «τελειώσει» τους ανθρώπους. Ένας κινηματογραφιστής αντιστρατεύεται αυτή την επιβολή.

Αυτό δεν σημαίνει ότι αντιστρατεύομαι στην προσφορά των ανθρώπων του συνεργείου στην ταινία. Αν υπάρχουν προτάσεις παραγωγικές ή και αισθητικές από τους συνεργάτες - τεχνικούς, καλόδεχτες. Δεν κάνουμε κάτι για να το ιδιοποιηθούμε. Ένα έργο ανήκει από κοινού στους συντελεστές του.

Αν αυτά τα σκέλη του νόμου για τον κινηματογράφο δεν αλλάξουν, καλύτερα να μη μιλάμε για ανάπτυξή του —θα λέμε ψευτιές. Πρόκειται για ένα από τα πιο ανελεύθερα πράγματα που έχουν επινοηθεί.

ΑΝΤΙ: Πρόκειται όμως και για μια γενικά αποδεκτή διάταξη από τον κόσμο του κινηματογράφου. Πέρα



από κάποιους σκηνοθέτες που δουλεύουν ως τώρα διαφορετικά, δε νομίζω να έχουν αντιδράσει άλλοι.

Σ.Τ: Αντίθετα, οι καλύτεροι τεχνικοί που υπάρχουν είναι υπέρ μιας ελευθερίας στην παραγωγή. Είναι φυσικό, ένας άνθρωπος που αισθάνεται τον εαυτό του συνεργάτη, που δεν θεωρεί ότι κάνει αγγαρεία, δεν σου βάζει το μαχαίρι στο λαιμό, γιατί δεν μπορεί να προκύψει έτσι έργο. Αυτοί οι νόμοι είναι στρεβλά κατασκευάσματα συμφερόντων, κομματικών συμφερόντων, στο όνομα δήθεν της προστασίας κάποιας εργατικής τάξης. Δεν ισχύει κάτι τέτοιο — στο κάτω κάτω οι τεχνικοί δεν θεωρούνται κακά αμειβόμενοι. Όμως, όταν κάνεις ένα έργο μαζί με κάποιους άλλους, δεν είναι δυνατόν να μην υπάρχουν όροι κοινά αποδεκτοί.

Εγώ δεν μπορώ να καταλάβω πώς τεχνικοί είναι οι κύριοι στυλοβάτες μιας τέτοιας ανελεύθερης νομοθεσίας. Πρέπει αυτοί οι άνθρωποι να μισούν τη δουλειά που κάνουν. Δεν μπορώ να φανταστώ ωστόσο τη σχέση του τεχνικού με το έργο αλλοτριωτική, όπως δηλαδή η σχέση ενός εργάτη που δουλεύει για το μεροκάματο σε μια βιομηχανία. Η σχέση με το σινεμά είναι, πάνω απ' όλα, σχέση αγάπης, είναι και μια επένδυση ψυχική.

Θέλω να προσθέσω ότι, αν επιβληθούν τελικά τέτοιες διατάξεις, πρόκειται να χαθούν και όσοι νέοι άνθρωποι μπορούν να ανανεώσουν αισθητικά τον κινηματογράφο μας. Αν δεν υπάρξουν νέοι δημιουργοί, νέες προβληματικές, αν εμποδισθούν αυτές οι προβληματικές να εκφρασθούν, ακολουθεί η έρημος.

ΑΝΤΙ: Τελικά, νομίζεις ότι υπάρχουν οργανωμένα συμφέροντα που σκόπιμα προωθούν μεθοδεύσεις τέτοιας υφής, αλλά και καθορίζουν το, κάθε χρόνο, κινηματογραφικό μας πρόσωπο;

Σ.Τ: Η κινηματογραφική πραγματικότητα ορίζεται από την ύπαρξη διαφόρων συντεχνιών. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια είμαστε μάρτυρες αναρριχήσεων διαφόρων προσώπων —πάντα των ίδιων— εκεί που παίρνονται οι αποφάσεις. Αυτοί, πάνω από όλα, είναι οι άνθρωποι των σωματείων. Έχουμε και λέμε, λοιπόν: Ο Χ εδώ, ο Χ εκεί, ο Χ πιο πέρα, ο Χ παρακάτω· ο Ψ εδώ, ο Ψ εκεί, ο Ψ παραπέρα, ο Ψ παρακάτω· ο Ω εδώ, ο Ω εκεί, ο Ω στη Θεσσαλονίκη, ο Ω κλειδοκράτορας, ο Ω με το υπουργείο... (Τα ονόματα για να αντικαταστήσει τα γράμματα, μπορεί να τα βρει κανείς στις συνθέσεις των διαφόρων επιτροπών).

Έλεος. Νισάφι. Αν ζούσαμε σε μια γνήσια δημοκρατική χώρα θα επενέβαινε ο εισαγγελέας. Δεν μπορεί να γίνονται τέτοια πράγματα. Εδώ υπάρχει διαφθορά. Δεν είναι δυνατόν να είσαι πέρα από 5-6 χρόνια αιρετός. Αλλιώς μιλάμε για μια κατάσταση φαυλότητας.

Φοβερά πράγματα...

— Σταύρος Τσιώλης, Τάκης Δημητρακόπουλος, Εύρης Παπανικόλας στην ταινία του Σταύρου Τσιώλη «Ένας Ερωδός για τη Γερμανία»

(Τη συνέντευξη πήραν οι
Χρήστος Βακαλόπουλος
Ηλίας Κανέλλης)

Σημασία έχει η μειοψηφία που υπάρχει μέσα μας

Ο Γιώργος Πανουσόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1942. Το 1965 κάνει φωτογραφία στο Μπλόκο του Αδ. Κύρου. Διευθυντής φωτογραφίας σε ταινίες των Παντ. Βούλγαρη, Θ. Αγγελόπουλου, Δ. Θέου, Ν. Παναγιωτόπουλου, Αλ. Δαμιανού, Τ. Μαρκετάκη κλπ.

Από το 1978 ασχολείται και με τη σκηνοθεσία. Ταινίες του: Το ταξίδι του μέλιτος (1978), Απέναντι (1981), Μανία (1985).

Αυτό τον καιρό γυρίζει την τέταρτη ταινία του με τίτλο Μ' αγαπάς;

Χρήστος Βακαλόπουλος: Ποιό είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου αυτή τη στιγμή;

Γιώργος Πανουσόπουλος: Η γενική κλάψα. Όλοι έχουμε προβλήματα, όλοι λέμε τι κακό συμβαίνει... Βέβαια ο καθένας που το λέει έχει τον πόνο του και το δίκιο του. Όλα αυτά τα παράπονα μαζί όμως δημιουργούν ένα κλίμα κακομοιρίας, λες κι ο σκοπός μας είναι πώς θα δικαιωθούμε, λες και δεν βγάζουμε τα απωθημένα μας κάνοντας ταινίες. Χάνεται έτσι η έμπνευση, το κέφι... Όλα τα δίκια μαζεμένα άμα τα λες συνέχεια σου δημιουργούν μια αίσθηση ότι μονίμως αδικημένος είσαι σ' αυτή τη ζωή κι έτσι χάνεις την ενέργεια που απαιτείται για να είσαι δημιουργικός. Σιγά σιγά «μπαίνεις στο λούκι» και περιμένεις να σε δικαιώσει η επιτροπή σεναρίων, η επιτροπή των κρατικών βραβείων, κ.τ.λ. Τρώμε τη μισή μας ζωή περιμένοντας να δικαιωθούμε από ανθρώπους των οποίων η γνώμη δεν μας ενδιαφέρει καθόλου. Αντί να κοιτάμε μέσα μας κοιτάμε συνεχώς απ' έξω. Περνάει η ζωή με μια συνεχή διεκδίκηση δικαίων...

ΕΡ.: Αυτό επηρεάζει και τις ταινίες;

ΑΠ.: Να πω ένα παράδειγμα; Να πω και όνομα, ένα όνομα καλό: Ο Νικολαΐδης —όπως βλέπεις δεν μιλάω για ατάλαντους— αισθάνεται αδικημένος και νομίζω ότι αυτό τον φρενάρει κάπως. Αισθάνεται πικραμένος γιατί όλοι είναι σε κλίκες κι αυτός είναι απ' έξω, κάτι που βέβαια ισχύει, μόνο που του στοιχίζει αυτό το παράπονο. Να το πω διαφορετικά: τις σπάνιες φορές που πηγαίνω τώρα πια σε ξένες ταινίες αλλάζω καμιά φορά το καστ ή το σκηνοθέτη με το μυαλό μου κι έτσι, όταν είδα το Βάλτο του Κοντσαλόφσκι, αναρωτήθηκα και είπα ότι αυτή η παραγωγή, μ' αυτά τα λεφτά, τους ίδιους ηθοποιούς και το Νικολαΐδη σκηνοθέτη θα ήταν καλύτερη ταινία. Αν ο Βεργίσης είχε την Ατζανί και τον Ντεπαρτιέ θα χάλα-



Νίκος Περάκης Γιώργος Πανουσόπουλος

γε κόσμο η ταινία του. Θέλω να πω ότι υπάρχουν Έλληνες σκηνοθέτες —βάζω και τον εαυτό μου μέσα— που λόγω γενικού κλίματος κακομοιρίας ή έλλειψης χρημάτων είναι υποτιμημένοι. Κι αν τους φώναζε κάποιος Αμερικάνος παραγωγός θα έκαναν μερικές από τις καλύτερες ταινίες διεθνώς.

ΕΡ.: Αισθάνεσαι δηλαδή την ανάγκη να δουλέψεις σε διεθνείς συμπαραγωγές;

ΑΠ.: Το κουβεντιάζουμε πολύ σοβαρά με τον Περάκη. Υπάρχουν όμως προδιαγραφές. Αυτοί σου αναγνωρίζουν κάποια αξία, σε καλούν κι εσύ εμφανίζεσαι μ' ένα πολύ καλό σενάριο που έχεις. Ο άλλος όμως έχει τα δικαιώματα τριακοσίων μπεστ σέλλερ. Όπως καταλαβαίνεις είναι λίγο δύσκολο να του προτείνεις να το κάνει όλα αυτά πέρα και να γυρίσει το δικό σου. Αυτός είναι ο λόγος που απέτυχε η συνεργασία του Λη Μάρβιν με το Νικολαΐδη. Έπρεπε να πάει στο Χόλλυγουντ ο Νικολαΐδης και να δουλέψει ένα σενάριο φτιαγμένο πάνω στον άλλο. Αρνήθηκε λοιπόν και δεν πήγε.

ΕΡ.: Κι εσύ είχες μια επαφή με την Cannon αλλά τα παράτησες.

ΑΠ.: Ναι, αλλά προβληματίζομαι... Θα περάσω μια ζωή ανάμεσα στο Κέντρο Κινηματογράφου και στα εδώ γραφεία διανομής; Δεν θα προχωρήσω καθόλου; Ακόμα και στη θεματολογία ή τη νοοτροπία των ταινιών χρειάζεται ένα προχώρημα. Σκέφτομαι μήπως αυτό το άνοιγμα περνάει από το εξωτερικό... Κι αν αποδειχθεί ότι δεν έχουμε τα κότσια, τουλάχιστον θα το ξέρουμε.

ΕΡ.: Τότε όμως δεν θα μιλάμε πια για τον ελληνικό.

κινηματογράφο, αλλά για μερικούς Έλληνες κινηματογραφιστές που θα κάνουν καριέρα έξω.

ΑΠ.: Αυτό με σταματάει ψυχολογικά. Θα ανταλλάξω με την επιτυχία την ύπαρξή μου;

«Μια πολύ δική μου ταινία»

ΕΡ.: Η ταινία που γυρίζεις αυτή την εποχή πώς τοποθετείται σε σχέση με όλα αυτά που συζητάμε;

ΑΠ.: Είναι πολύ προσωπική, δεν έχει σχέση με τις προηγούμενες. Αυτή τη φορά είπα να κρατήσω την ταινία πολύ κοντά στον εαυτό μου, δουλεύω πολύ με την καρδιά. Δεν είναι «σκηνοθετημένη» ταινία βασίζεται στους ηθοποιούς. Με επηρέασαν πολύ οι Δουβλινέζοι, η τελευταία ταινία του Χιούστον, η οποία με ώθησε να πάρω μια απόφαση που τριγύρναγε από καιρό στο μυαλό μου. Ο σκηνοθέτης σ' αυτή την ταινία φρόντισε να υπάρχει όσο το δυνατόν λιγότερο, τα πράγματα έμοιαζαν να κυλάνε από μόνα τους. Ενώ αυτός ο άνθρωπος έχει κάνει τόσα και τόσα «κινηματογραφικά» πράγματα όταν έφτασε στην πλήρη ωριμότητα αισθάνθηκε την ανάγκη να κάνει μια

ταινία όπου δεν θα υπήρχε καθόλου σκηνοθέτης. Με επηρέασε επίσης η φοβερή οικονομία μερικών πεζών του Πούσκιν: σε μιάμιση σελίδα περιλαμβάνει όλα όσα σκορπίζουν άλλοι μέσα σε δύο κεφάλαια. Η λιτότητα και η οικονομία σε ανάγκάζουν να υιοθετήσεις μια μορφή όσο πιο απλή γίνεται κι αυτό είναι ίσως που σε οδηγεί κατευθείαν στην ουσία, στο να μιλήσεις δημόσια για τα πιο προσωπικά σου προβλήματα. Χαρακτηριστικό είναι ότι στο γύρισμα δεν έχω ανοίξει καθόλου το σενάριο. Το γράφαμε ένα χρόνο με τον Βασίλη Αλεξάκη και τον Σωτήρη Κακίση και τώρα το έχω εγκαταλείψει. Μου φαίνεται πολύ φτωχό και άψυχο, παρ' όλο που είναι το πιο καλό σενάριο που έτυχε να γυρίσω, το πιο πλήρες. Στο γύρισμα όμως καταλαβαίνω ότι όλη η αξία της ταινίας βρίσκεται σ' αυτό που θα γίνει με τους ηθοποιούς.

ΕΡ.: *Γυρίζεις την ταινία σιγά-σιγά...*

ΑΠ.: Έτυχε αυτή η ταινία να έχει αυτόνομες σκηνές που να μπορούν να γυριστούν και να μονταριστούν ανεξάρτητα από τις υπόλοιπες. Αλλά έχει επίσης και διαφορετικές εποχές... Μου αρέσει η αλλαγή των εποχών μέσα σε μια ταινία, να περνάς στον χειμώνα μ' ένα απλό κατ. Έχω βαρεθεί να βλέπω «ταινίες μιας εποχής» και κυρίως ελληνικές ταινίες που συμβαίνουν πάντα το καλοκαίρι ή σ' αυτή την αγγελοπουλική κακοκαιρία. Πάντως, γεγονός είναι ότι πάνω από το μισό της ταινίας αποτελείται από κομμάτια που γυρίζονται αυτόνομα.

ΕΡ.: *Και θα την τελειώσεις έτσι;*

ΑΠ.: Θα τελειώσει ποτέ; Το θέμα της ταινίας είναι ερωτικό και δεν θα είχα καμιά αντίρρηση να ειδικευθώ στις ερωτικές σκηνές...

ΕΡ.: *Κάποιος μου έλεγε ότι αυτή τη στιγμή γυρίζεις το θέμα που σε απασχολούσε ανέκαθεν.*

ΑΠ.: Λες; Πάντα βάζω στις ταινίες μου ερωτικές σκηνές... Είχα σκεφτεί κάποια στιγμή να γυρίσω ερωτικά διηγήματα, ελληνικά διηγήματα με θέμα τον έρωτα. Το μόνο που μου ταίριασε ήταν το 'Ονειρο στο κύμα του Παπαδιαμάντη. Αυτό ήταν σχεδόν σεξουαλικό, τόσο πολύ μάλιστα ώστε στο τέλος ο ήρωας τιμωρείται, του πνίγεται η κατσίκια... Ήταν το μόνο που με ενδιέφερε πραγματικά κι έτσι σκέφτηκα ότι ένας σίγουρος τρόπος να κάνεις ερωτική ταινία είναι να κρατηθείς πολύ κοντά στα προσωπικά σου βιώματα.

ΕΡ.: *Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που χώρισες την ταινία σε αυτόνομες σκηνές. Το βίωμα επανέρχεται αυτόνομα, ξεκάρφωτα...*

ΑΠ.: Και γενικότερα δεν τα πάμε καλά στην Ελλάδα με τις μεγάλες συνθέσεις, είμαστε φύσεις ποιητικές κι ονειροπόλες, δεν κάνουμε για μυθιστορήματα... Πέρα απ' αυτό, υπάρχει κι ένας λόγος: ο χρόνος που βλέπει κανείς μια ταινία μικραίνει. Έχω ακούσει ότι τώρα παίρνουν ταινίες και τις βλέπουν στο βίντεο στη γρήγορη ταχύτητα. Κάθε τόσο σταματάνε και βλέπουν και καμιά σκηνή... Τα δορυφορικά προγράμματα που ετοιμάζονται μάλλον κατευθύνονται προς το βίντεο κλιπ παρά προς την ταινία.

Κινηματογράφος και βίντεο

ΕΡ.: *Είδες το βίντεο κλιπ της προεκλογικής καμπάνιας του Μιττεράν;*

ΑΠ.: Ναι, φοβερό, οχτακόσια πλάνα... Είναι περίεργο αλλά το πιο κοντινό πράγμα που έχω δει είναι ένα αντεργκράουντ αμερικάνικο, ένα φιλμ τεσσάρων λεπτών που είδαμε το 1964 και στο οποίο κάθε καρρέ ήταν ένας πίνακας σταθμός στην ιστορία της ζωγραφικής.

ΕΡ.: *Φαινόταν τίποτα;*

ΑΠ.: Το μάτι γυμναζόταν και μετά από ένα λεπτό άρχιζες να ξεχωρίζεις. Ξεχωρίζες βέβαια τους πίνακες που ήξε-



Η Αλεξάντρα Βάντσι στη «Μανία»

ρες ήδη... Και στο βίντεο κλιπ του Μιττεράν υπάρχουν κάτι φάτσες σε δύο καρρεδάκια που οι Γάλλοι τις αναγνωρίζουν αμέσως. Μόλις το είδα σκέφτηκε ότι το αντεργκράουντ μέσα σε μια εικοσαετία έγινε το μεγαλύτερο κατεστημένο, ένα είδος κρατικού διαφημιστικού.

ΕΡ.: *Μια κινηματογραφική ταινία χρειάζεται πάντως κάποιες διάρκειες, έστω και πολύ μικρές.*

ΑΠ.: Ναι, αλλά εμένα δεν θα με πείραζε καθόλου αν ξαφνικά καταργούσαμε τη μιάμιση ώρα ή το δίωρο και το μήκος μιας ταινίας γινόταν αδιάφορο. Κάτι τέτοιο είναι αναπόφευκτο να γίνει από τη στιγμή που η διακίνηση περνάει στο βίντεο το οποίο περιλαμβάνει όλες τις διάρκειες: από τριάντα δευτερόλεπτα μέχρι σήριαλ που κρατάνε μήνες. Τα κινηματογραφικά μας οράματα κρατάνε άραγε όλα μιάμιση ώρα;

ΕΡ.: *Κι όμως εσύ επιμένεις και κάνεις κινηματογράφο και όχι βίντεο.*

ΑΠ.: Είμαι ένας άνθρωπος που φτιάχνω κάτι και παραλείπω τελείως το τι θα το κάνει κανείς αυτό το πράγμα. Δεν μπορώ να διακινήσω ένα προϊόν, μ' αρέσει να το κατασκευάζω. Μπορεί να έχω άδικο, αλλά έτσι αισθάνομαι. Δεν ξέρω, μπορεί αυτό να είναι μεγαλομανία, να πιστεύω ότι θα αναγνωριστεί αυτή η δουλειά κάποτε... Πάντως τον κόπο που απαιτείται για να σπρώξει κανείς μια ταινία εγώ αισθάνομαι την ανάγκη να τον βάλω σε μια άλλη ταινία.

ΕΡ.: *Η κρίση του κινηματογράφου έχει οδηγήσει πολλούς κινηματογραφιστές στο θέατρο. Συμφωνείς μ' αυτές τις διαρροές;*

ΑΠ.: Όταν κάνεις κάτι σαν άσκηση πάντα είναι καλό. Ωφελείται ο Βαφέας που δουλεύει στο θέατρο; Νομίζω ότι ωφελείται. Άλλωστε κι αυτό που κάνω τώρα είναι αρκετά θεατρικό. Γι' αυτό θαυμάζω τη δουλειά του Χιούστον στους Δουβλινέζους. Δούλεψε πάρα πολύ ώστε από ένα σημείο και πέρα οι ηθοποιοί να δουλέψουν μόνοι τους. Σε ό,τι με αφορά αισθάνομαι πάντως να απομακρύνομαι από τις καταβολές μου, από το μοντάζ, προσπαθώ να στήσω κάτι που θα επιτρέψει στους ηθοποιούς να αυτοσχεδιάσουν, επιχειρώ να συλλάβω κάτι που θα γίνει μπροστά στα μάτια μου. Κι ας είναι λίγο φλου, τι σημασία έχει; Μερικές ταινίες του Κασσαβέτη είναι προβληματικές τεχνικά, κι όμως δεν χάνουν ούτε στιγμή την ουσία.

ΕΡ.: *Είχα την εντύπωση ρίχνοντας μια ματιά στην πρώτη σκηνή της ταινίας σου, έτσι όπως περιγράφεται από το σενάριο, ότι απαιτείται μεγάλη δεξιότητα για να γυριστεί. Είχε πολλά πρόσωπα...*

ΑΠ.: Τη γύρισα ήδη αυτή τη σκηνή. Έχει δεκαεννιά ηθοποιούς και ο ένας συνεχίζει το ρόλο του άλλου, στον ίδιο



Από το γύρισμα της «Μανίας»

χώρο, με τα ίδια ρούχα, ακόμα και με τα ίδια εσώρουχα... Χρειαζόταν μια ακρίβεια στο ρυθμό και στο παίξιμο, όχι μια δεξιολογία φιγουρατζιδίκη. Αισθάνθηκα ότι έπρεπε να μονταρισθεί με ένα και μοναδικό τρόπο, δεν σήκωνε πολλές επεμβάσεις από μέρους μου. Γύρισα λιγότερα πλάνα από αυτά που είχα προβλέψει στο ντεκουπάζ. Νομίζω ότι όλα αυτά έγιναν πολύ απλά, κανείς θεατής δεν θα αναρωτηθεί: «Μα πώς το έκανε;».

Κινηματογραφιστές - πολυτεχνίτες

ΕΡ.: Κάνεις εσύ την φωτογραφία;

ΑΠ.: Ναι. Θα έπρεπε να είχα βρει έναν εκτελεστή για να μην κουράζομαι, αλλά δεν υπάρχουν εκτελεστές, ο καθένας θέλει να κάνει τη δική του φωτογραφία. Για να πω την αλήθεια, οι ταινίες μου δεν έχουν τόσο καλή φωτογραφία όσο θα ήθελα. Αυτή τη φορά έχω σκοπό να την φροντίσω περισσότερο.

ΕΡ.: Κι ο Παναγιωτόπουλος έκανε κάμερα στην ταινία του. Επιχείρησε κάτι πολύ πολύπλοκες κινήσεις που δεν φαίνονται καθόλου.

ΑΠ.: Αυτό είναι καλό. Όταν μου ζήτησε τη γνώμη μου του είπα να μη διστάσει και να τραβήξει. Ακόμα κι ένα λάθος να κάνει, αυτό το λάθος θα το εντάξει μέσα στη σκηνή του. Ενώ ο άλλος θα το πάρει δέκα φορές το πλάνο, θα σου πει ότι είναι καλό και μπορεί να μην είναι αυτό που θέλεις, να είναι στο περίπου... Να βάλεις πάλι βίντεο και να καταγράψεις τις λήψεις είναι κάτι το χρονοβόρο.

ΕΡ.: Οι άνθρωποι του κινηματογράφου στην Ελλάδα μεταβάλλονται σε βιοτέχνες, έχουν αρχίσει να κάνουν όλο και περισσότερα πράγματα μόνοι τους.

ΑΠ.: Αναρωτιέμαι τι θα γίνει αν θα σταματήσει να υπάρχει το αποκούμπι του Κέντρου Κινηματογράφου και όλο το βάρος πέσει στην τηλεόραση. Ποιος θα συνεχίσει τότε να κάνει ταινίες; Ποιος θα επιμείνει; Νομίζω ότι οι άνθρωποι που έχουν φάει όλη τους τη ζωή σ' αυτή τη δουλειά θα συνεχίσουν. Προσωπικά, αν στερηθώ της δυνατότητας να κάνω ταινίες θα μαραζώσω και θα πεθάνω. Πώς κάναμε ταινίες το 1968 ή το 1970; Δεν μας ζητούσε κανείς τότε να κάνουμε ταινίες, το αντίθετο συνέβαινε: μας ζητούσαν να μην κάνουμε τίποτα.

ΕΡ.: Το ότι δεν πέρασαν όλοι αμέσως στο βίντεο ίσως να σημαίνει ότι ο κινηματογράφος είναι κάτι μαγικό, ότι έχει τη δύναμη να κρατήσει για πάντα κάποιους ανθρώπους στους κόλπους του...

ΑΠ.: Στο βίντεο ελέγχεις ανά πάσα στιγμή τη δουλειά. Υποχρεώνεις το μυαλό σου να δουλέψει λογικά όταν κάνεις βίντεο. Στον κινηματογράφο αφήνεις πάρα πολλά στο ένστικτο... Κι ο Μπουνιουέλ, όταν γύριζε, νομίζεις ό-

τι ήξερε ακριβώς τι θα βγει; Δεν ήξερε. Στον κινηματογράφο υπάρχει ένα καλλιτεχνικό ρίσκο το οποίο στο βίντεο εξαλείφεται εντελώς. Χωρίς ρίσκο όλα γίνονται τελειότερα, αλλά αυτό είναι που τα κάνει και πιο αδιάφορα. Ο Μπιθικώτσης το διατύπωσε καλά αυτό όταν μίλησε κάποια στιγμή για τα καινούργια τραγούδια και είπε ότι οι στίχοι τους δεν έχουν πια το «ανικανοποίητο» που εξασφάλιζε την ποιότητα των παλιών τραγουδιών. Το ανικανοποίητο είναι αυτό που δεν έγινε και που, παρ' όλα αυτά, στοιχειώνει το τραγούδι. Στο βίντεο αυτό που ήταν να γίνει γίνεται, το βίντεο δεν έχει ανικανοποίητο. Στον κινηματογράφο λες συνέχεια: «Δεν το πέτυχα ακριβώς, θα το δοκιμάσω ξανά στην επόμενη ταινία». Δεν μπορείς να τελειώσεις καμιά ταινία, χρωστάς ακόμα...

ΕΡ.: Η ηδονή του κινηματογραφικού γυρίσματος οφείλεται κατά πολύ στο ότι δεν καταλαβαίνεις τι κάνεις...

ΑΠ.: Δεν ξέρεις... Προσπαθείς να προσαρμοστείς στο υλικό σου, αυτό που βλέπεις στην προβολή του εργαστηρίου σε εκπλήσσει και σε επηρεάζει, σου αλλάζει τις ιδέες και συνεχίζεις πολλές φορές κάνοντας κάτι άλλο. Η ταινία είναι σαν τις ταχυδρομικές άμαξες που διασχίζουν τα γουέστερν. Ξεκινάει, αλλά ποιος ξέρει σε τι κατάσταση θα φτάσει; Με δύο ρόδες, σχισμένη, γεμάτη βέλη, με όλα τα άλογα, μ' ένα κουτσό; Πάντως θα φτάσει, αυτό είναι σίγουρο...

ΕΡ.: Συνδέεις λοιπόν τον κινηματογράφο με την περιπέτεια;

ΑΠ.: Είναι περιπέτεια. Το βίντεο είναι καταναλώσιμο υλικό ενώ ο κινηματογράφος όχι και τόσο. Την καλή ταινία δεν την καταναλώνεις, υπάρχει εκεί και απλώς μπορεί να την δεις και να την ξαναδεις. Ο κινηματογράφος μάλλον σε καταναλώνει, κάτι παθαίνεις. Το βίντεο το βλέπεις πιο ψυχρά, λες συνέχεια: «Για γύρισέ το πίσω να το ξαναδούμε». Ε, αλλιώς είναι το πράγμα... Γι' αυτό ο κινηματογράφος δεν θα πεθάνει. Μπορεί να βγει από το μεγάλο εμπορικό κύκλωμα και να γίνει αυτό που λέει ο Φελίνι, να παίζονται οι ταινίες στις κατακόμβες, να συναντιόμαστε στις κατακόμβες, αλλά δεν θα εξαφανιστεί.

Ακόμα και οι διαφημιστές κάθε τόσο λένε: «Να κάνουμε κάτι κινηματογραφικό». Έχουν ένα σεβασμό στον κινηματογράφο, ενώ δεν τον έχουν ανάγκη από οικονομική άποψη. Το κύρος του κινηματογράφου είναι πολύ μεγάλο, ακόμα και σε ανθρώπους που δεν είναι καθόλου κινηματογραφόφιλοι. Αυτό το κύρος θα συνεχίσει να υπάρχει κι ο κινηματογράφος είναι πολύ πιθανό να απαλλαγεί από τα δεσμά που του έχουν επιβάλει οι τράπεζες από τη δεκαετία του '30.

Η διαφήμιση, το σινεμά και το... παιχνίδι του διαβόλου

ΕΡ.: Πώς βλέπεις τη διαφήμιση ύστερα από τόσα χρόνια επαγγελματικής σχέσης μαζί της; Έχει σχέση με τον κινηματογράφο;

ΑΠ.: Είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Επιπλέον είναι ο χώρος όπου τα πάντα αμερικανοποιούνται.

ΕΡ.: Αν οι άνθρωποι σε διακόσια χρόνια ανακαλύψουν κάποια χαμένα διαφημιστικά θα τα θεωρήσουν έργα τέχνης ή όχι;

ΑΠ.: Το διαφημιστικό υπάγεται κατά τη γνώμη μου στη διακόσμηση. Κι αυτά που βρίσκει ο Ανδρόνικος στη Βεργίνα είναι καταναλώσιμα αντικείμενα, δεν είναι έργα τέχνης. Είναι μάλλον αριστουργήματα τεχνικής, φτιαγμένα από ανθρώπους που ήξεραν πολύ καλά τη δουλειά τους.

ΕΡ.: Σε κατηγορούν συχνά ως κινηματογραφιστή που η ματιά του έχει «διαφθαρεί» από τα διαφημιστικά.

ΑΠ.: Υπάρχει αυτός ο κίνδυνος. Δεν κινδυνεύεις όμως ως κινηματογραφιστής αλλά ως άνθρωπος. Δουλεύοντας στη διαφήμιση σχηματίζεις μέσα σου έναν αόρατο οδηγό του τι θέλει το κοινό κι έτσι υπάρχει η πιθανότητα να μπει στο παιχνίδι του διαβόλου. Θα ήθελα πολύ να ανακαλύψω έστω και ένα παιδί που δεν του αρέσουν τα διαφημιστικά. Υπάρχουν παιδιά μάλιστα που δεν βλέπουν καθόλου τηλεόραση ενώ γοητεύονται από τις διαφημίσεις, είναι το μόνο πράγμα που παρακολουθούν. Τι σημαίνει αυτό; Οι διαφημίσεις θέλουν να τις δεις και τίποτα παραπάνω, είναι πολύ καλά φτιαγμένες. Το ότι σου περνάει απ' το μυαλό πως μπορεί να είναι αυτά τα καλοφτιαγμένα πράγματα έργα τέχνης οφείλεται μάλλον στο πολύ χαμηλό επίπεδο των υπολοίπων προγραμμάτων της ελληνικής τηλεόρασης. Έχεις δει τόσες πατάτες, φρικτές εικόνες, τόσο κακομονταρισμένο υλικό στα σήριαλ, ώστε αρχίζει να σου μπαίνει η υποψία ότι κάτι γίνεται στα διαφημιστικά. Από την άλλη, μερικοί ξεχωρίζουν κάποια διαφημιστικά δικά μου ή του Νικολαΐδη: είναι αλήθεια ότι περνάμε σ' αυτά κάτι από την αισθητική μας. Αυτό νομίζω ότι γίνεται αυτόνομα, δεν το κάνουμε επίτηδες.

ΕΡ.: Ίσως οι διαφημίσεις να είναι πιο αθώες απ' όσο νομίζουμε γιατί η παραισθητική τους διάσταση είναι δηλωμένη. Το μεγαλύτερο πρόβλημα το αντιμετωπίζουν όλες αυτές οι σύγχρονες ταινίες που γίνονται όλο και πιο παραισθητικές, απομακρύνονται από οποιουδήποτε είδους σχέση με την πραγματικότητα χωρίς να διαφημίζουν τίποτα. Σήμερα οι περισσότερες ταινίες θυμίζουν άλλες εικόνες και δεν αποτελούν εικόνες της ζωής.

ΑΠ.: Έχει γίνει κι ο θεατής συνένοχος σ' αυτό το πράγμα. Ελάχιστες εικόνες είναι πραγματικές και μοιάζουν με σύμβολα άλλων εικόνων του παρελθόντος. Στη διαφήμιση αυτό είναι ο κανόνας αλλά και στις ταινίες έχει αρχίσει να γίνεται καθεστώς. Αναρωτιέμαι μήπως αυτό έχει σχέση με την τεχνική τελειότητα... Στη μουσική, για παράδειγμα, υπάρχουν όλο και περισσότεροι εκπληκτικοί εκτελεστές και δεν υπάρχουν συνθέσεις. Γι' αυτό και επιζούν συνθέτες σαν τον Πωλ Μακάρτνεϊ: στην εποχή μας, η δεκαετία του '60 είναι ακόμα πολύ ισχυρή. Στη λογοτεχνία συμβαίνει το ίδιο: πρέπει να γράφει κανείς ένα βιβλίο σαν τον *Υπνοβάτη* της Καραπάνου για να κάνει εντύπωση. Πράγματι, ο κινηματογράφος έχει χάσει την αμεσότητά του. Έφερα για δυο μέρες ένα βίντεο στο σπίτι μου και πήρα τρεις ταινίες, μία του Νίκολσον, μια που την ξέχασα κιόλας και μία του Χίτσκοκ. Η ταινία που είχε γυρίσει ο Νίκολσον μου θύμισε περιοδικό για τον κινηματογράφο, αναφορές πάνω στις αναφορές. Στα δέκα λεπτά τη σταμάτησα, έβαλα την άλλη που δεν την θυμάμαι πια κι όταν επιτέλους έβαλα στο βίντεο τον Χίτσκοκ κατάλαβα ότι θα δω ένα έργο.

ΕΡ.: Ένα από τα πράγματα που δεν έχουν παρασυρθεί εντελώς από αυτή την παραισθητική κούρσα είναι το σεξ. Ίσως γι' αυτό να γυρίζεις αυτή την ταινία, αναζητώντας μέσα από το σεξ μια «δόση πραγματικότητας».

ΑΠ.: Είναι η ανάγκη του να περιμένεις να συμβούν πράγματα μπροστά στην κάμερα. Να μην φτιάξω πάλι εγώ μια εικόνα... Δεν ξέρω τι θα κάνω μετά στη μουσινόλα, αλλά το υλικό πρέπει να είναι πιο αυθεντικό. Στη *Μανία* υπήρχε σε αρκετές σκηνές η «εικόνα για την εικόνα», την είχε αυτή την αμαρτία. Ήθελα ο θεατής να δει την εικόνα κι όχι να την ξεχάσει.

ΕΡ.: Αυτό που μου άρεσε φέτος στο Βίος και Πολιτεία του Περάκη ήταν ότι κάποια στιγμή, προς το τέλος, ξέχασα ότι έβλεπα ταινία.

ΑΠ.: Πήρανε κι εκεί οι ηθοποιοί το πάνω χέρι. Κι έτσι ξέ-



Άρης Ρέτσος Γιώργος Πανουσώπουλος

χναγες να σκεφτείς: «Μα πώς το έφτιαξε;». Έχω την εντύπωση ότι οι θεατές είναι κι αυτοί ένοχοι σ' όλη αυτήν την επιδειξιμανία, ειδικά τώρα με το βίντεο το οποίο χρησιμοποιούν για να βλέπουν και να ξαναβλέπουν τις σκηνές. Ο θεατής βλέπει μια σκηνή βίας κι αμέσως λέει: «Καλύτερα την έκανε από την άλλη του ταινία». Εμμέσως κάνει συνειρμούς ο ίδιος. Γίνεται ένα παιχνίδι στο οποίο ο θεατής λέει: «Τι θα μου δείξεις τώρα ακόμα; Έλα, δείξε μου!» Σα να υπάρχει ένα μπορντέλο εικόνων... Ακόμα και με τους ηθοποιούς στα αμερικάνικα σήριαλ, το *Χιλ Στρητ* ή τους *Δικηγόρους*, που παίζουν τόσο φυσικά, σε πιάνει η ψυχή σου. Υπάρχει αυτή η σχολή του Type-Casting που βγάζει όλα τα είδη του μέσου Αμερικανού... Στους *Δικηγόρους* υπάρχει ένας κοντός ερωτευμένος. Όλοι οι κοντοί της Αμερικής αισθάνονται ότι ρίχνουν την ξανθειά του έργου και οι παραγωγοί προσέχουν η ξανθειά να μην είναι ωραία, να είναι λίγο πουρή, να γίνεται... Κι έτσι ο κοντός δεν τα ρίχνει στη γειτόνισσα γιατί την έχει στην τηλεόραση.

ΕΡ.: Παλιά καταγγέλανε το Χόλλυγουντ επειδή έφτιαχνε όνειρα. Με την τηλεόραση αποδείχτηκε ότι ομοίωμα της πραγματικότητας, με τις αναποδιές της και τις ατυχίες της, όλη αυτή την ιδεολογία του τύπου «η ζωή συνεχίζεται», μπορεί να λειτουργήσει πολύ πιο παραισθητικά. Ο Γκάρυ Κούπερ αποδεικνύεται πολύ πιο ανατρεπτικός και άπιαστος από τον ερωτευμένο κοντό των *Δικηγόρων*.

ΑΠ.: Όταν έβλεπες τον Γκάρυ Κούπερ έβγαινες μετά στο δρόμο και περπάταγες με κάπως «στραβό» βήδισμα, αισθανόσουν ότι μπορούσες να τους πλακώσεις όλους στο ξύλο. Με το βίντεο δεν βγαίνεις καθόλου στο δρόμο, η απόσταση από τη ζωή σου είναι τόσο μικρή ώστε παρατάς τη ζωή σου και ζεις μπροστά στο βίντεο.

ΕΡ.: Πώς άραγε μπορεί να αντιμετωπίσει αυτό το πράγμα ο κινηματογράφος;

ΑΠ.: Δεν θα το αντιμετωπίσει ο κινηματογράφος, θα αλλάξει από μόνο του. Οι άνθρωποι θα βαρεθούν, θα νιώσουν την ανάγκη για κάτι πιο αληθινό και θα το αναζητήσουν πάλι. Μάλιστα, πιστεύω ότι αυτή η ανάγκη υπάρχει ήδη. Την ώρα που κάνεις τη μαλακία νοιώθεις ταυτόχρονα και την ανάγκη να ακολουθήσεις κάτι άλλο. Δεν είναι δηλαδή κάποια υπόθεση που αφορά ορισμένες μειοψηφίες, αλλά μια μειοψηφία που υπάρχει μέσα μας, που καταλαμ, βρει κάποιο μικρό χώρο. Η εικονολατρία θα μας πουκώσει, δεν θα πάει άλλο. Αυτό το καταλαβαίνεις στην καθημερινή σου ζωή... Έχεις δει άπειρο ξύλο να πέφτει στις ταινίες, με τους πιο θεαματικούς τρόπους. Αλλά αν βρεθείς σε καβγά μέσα σε καμιά ΕΒΓΑ και πέσει καμιά σφαλιάρη, τότε ταραζέσαι πραγματικά, μένεις άναυδος.

Χρηματοδοτήσεις και ευθύνες

ΕΡ.: Η συνέντευξη κοντεύει να τελειώσει και δεν είπαμε ακόμα τίποτα για τα προβλήματα της παραγωγής.

ΑΠ.: Μπορούμε να πούμε δυο λόγια για το μέλλον της κρατικής χρηματοδότησης. Κατά τη γνώμη μου πρέπει οι ταινίες που χρηματοδοτούνται να είναι δύο ειδών. Πρέπει να γίνονται λίγες ταινίες υψηλών προϋπολογισμών, όπως αυτές του Αγγελόπουλου που είναι πετυχημένες κι όλα τα υπόλοιπα λεφτά πρέπει να πηγαίνουν σε καινούρια πράγματα, σε ανθρώπους που δοκιμάζονται για πρώτη φορά. Εκεί πρέπει να γίνεται κάποια οικονομία, ν' αποδείξει ο καθένας ότι μπορεί να κάνει κινηματογράφο, όχι επειδή του δίνεται η ευκαιρία αλλά επειδή θέλει οπωσδήποτε. Γίνονται τόσες άχρηστες ταινίες κάθε χρόνο και από την άλλη ο Τορνές ή ο Σφήκας περιμένουν πότε θα δεήσουν να τους δώσουν λεφτά... Τα πεταμένα λεφτά πρέπει να φύγουν από τη μέση και να δοκιμάζονται νέες δυνάμεις, να βοηθούνται άνθρωποι σαν τον Αβδελιώτη. Η οπτικοακουστική ικανοποίηση της Ευρώπης είναι πολύ κοντά κι ακριβώς γι' αυτό το λόγο χρειαζόμαστε σήμερα πολιτιστική ταυτότητα. Πρέπει να υπάρχει μια ελληνική υπογραφή στα έργα και μ' αυτή τη λογική πρέπει να δίνονται τα λεφτά, όχι με τη λογική του να τους βολέψουμε όλους.

ΕΡ.: Το να βολευτούν όλοι είναι το αποτέλεσμα της συνδικαλιστικής λογικής.

ΑΠ.: Τόσα χρόνια λέγαμε «να πάρουμε τα πράγματα στα χέρια μας» κι εδώ και επτά χρόνια που δοκιμάστηκε αυτό το κόλπο απέτυχε. Κανείς δεν παίρνει προσωπικά την ευθύνη, όποιος αποφασίζει καλύπτεται πίσω από αποφάσεις σωματείων. Αν όμως είχαμε κάποιους που αποφάσιζαν με προσωπική ευθύνη, που θα τους έκοβαν το κεφάλι, αν δεν έκαναν καλά τη δουλειά τους, τότε λογικά κι εκείνοι θα προσπαθούσαν να στηριχθούν στους καλύτερους, μια ορισμένη αξιοκρατία θα προέκυπτε από μόνη της. Αν δεν σε καλύπτει κανένα σωματείο, καμιά συλλο-

γική απόφαση, για να σώσεις την καρέκλα σου —και βλάκας να είσαι— θα κοιτάξεις να βρεις τους έξυπνους. Στα πολιτιστικά τουλάχιστον δεν υπάρχει άλλος δρόμος. Δεν μπορεί η Μελίνα να μιλάει συνέχεια με τους συνδικαλιστές, δηλαδή με τους τεμπέληδες κάθε κλάδου. Πρέπει να μιλάει με τα κεφάλια του κάθε κλάδου... Επτά χρόνια υπουργός συνδιαλέγεται συνεχώς με όλη τη σαβούρα και σπανίως βλέπει και κάποιον που αξίζει να τον δει, να μιλήσει μαζί του. Πόσες φορές μίλησε με τον Χατζιδάκι όλο αυτό το διάστημα και πόσες με τον αρχισυνδικαλιστή των μουσικών;

ΕΡ.: Έτσι όμως δεν γίνεται τίποτα, απλώς γίνονται επαφές χωρίς περιεχόμενο, επί της διαδικασίας...

ΑΠ.: Το αποτέλεσμα θα είναι, όταν εμφανιστεί κάποιος άλλος υπουργός, να πει «αρκετά ασχοληθήκαμε μ' αυτούς τους κινηματογραφιστές, πόσες ψήφοι είναι;» και να ρίξει τη γραμμή να γίνονται μόνο σήριαλ. Άλλωστε το Κέντρο Κινηματογράφου αλλοιθωρίζει τρομερά προς την τηλεόραση, πρέπει να προσθέσει ένα Τ στον τίτλο του. Πιστεύω ότι έχει την τάση να μεταβληθεί σε τηλεοπτικό φυτώριο. Ενώ ένα Κέντρο Κινηματογράφου πρέπει να δίνει μάχες για τον κινηματογράφο κι όχι να κοιτάζει αν τα προϊόντα του ενδιαφέρουν την τηλεόραση ή όχι... Το κριτήριο για να βοηθήσεις τον κινηματογράφο είναι ένα: πρέπει να ενισχύσεις τις ταινίες που γίνονται επειδή κάποιος θέλησε να γίνουν οπωσδήποτε, με οποιαδήποτε θυσία, τις ταινίες που ξεκινούν εκ του μηδενός κι όμως καταφέρνουν και επιβιώνουν. Οι ταινίες αυτές δεν χάνονται, ακόμα κι όταν συναντούν προσωρινές δυσκολίες. Ξέρεις ποια ελληνική ταινία μπορεί να κάνει τα περισσότερα εισιτήρια διεθνώς;

ΕΡ.: Ποια;

ΑΠ.: Η *Μανία*... Γελάς; Την αγόρασαν οι Ινδοί, θα προβληθεί στην Ινδία. Και λίγοι Ινδοί να πάνε να τη δουν θα κάνει γύρω στα έξι εκατομμύρια εισιτήρια.

(Τη συνέντευξη πήρε ο Χρήστος Βακαλόπουλος)

— Μπέττυ Λιβανού
και Άρης Ρέτσος
στους «Απέναντι»



ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ:

Ο πολιτισμός μας κινείται υπόγεια, αργά και αδιόρατα

Ο Σταύρος Τσιώλης γεννήθηκε στην Τρίπολη το 1937. Ξεκίνησε να δουλεύει στον κινηματογράφο ως βοηθός σκηνοθέτη της «FINOS FILMS». Το 1969 σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία: «Ο μικρός δραπετής». Στη συνέχεια σκηνοθέτησε και τις υπόλοιπες ταινίες. «Πανικός» (1969). «Η ζούγκλα των πόλεων» (1970) και «Κατάχρηση εξουσίας» (1971) η οποία προβλήθηκε και στο εξωτερικό με μεγάλη επιτυχία. Μεσολαβεί η κατάρρευση του ελληνικού κινηματογράφου που τον αναγκάζει ν' αποσυρθεί αρχικά και να φύγει από την Ελλάδα για ένα διάστημα. Τα τελευταία χρόνια έχοντας αλλάξει στάση απέναντι στον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον κινηματογράφο, επανέρχεται στο προσκήνιο και σκηνοθετεί την ταινία «Μια τόσο μακρινή απουσία» (1985) που είναι συμπαραγωγή με το Γιώργο Αρβανίτη. Επόμενη ταινία του είναι το «Σχετικά με το Βασίλη» (1987).

Πρόσφατα τελείωσε την τελευταία του ταινία με τίτλο «Ακατανίκητοι Εραστές».

Χρήστος Βακαλόπουλος: Μου μιλούσες για τον Ρόμπερτ Ρόσεν σε ανύποπτο χρόνο. Πότε τον είχες προσέξει;
Σταύρος Τσιώλης: Από το '65 ή το '66. Είχαν έρθει τότε οι ταινίες του.

ΕΡ: Αυτό το *Hustler* είχε έρθει, «Ο κόσμος είναι δικός μου» που είναι του '61, με το μπιλιάρδο, με τον Πωλ Νιούμαν;

ΑΠ: Και πιο πριν το *Σάρκα και ψυχή* με τον Τζων Γκάρφελντ. Την *Λίλιθ* όμως την είδα πολύ αργότερα. Θυμάμαι ότι μιλούσα συνέχεια στον Φίνο για τον Ρόσεν. Ο Φίνος τότε ήθελε έναν σκηνοθέτη που να μπορεί να μεταφέρει τη δράση και τους γρήγορους ρυθμούς του αμερικανικού κινηματογράφου στον ελληνικό. Αλλά εγώ εκείνη την ώρα κινιόμουν αντίστροφα.

ΕΡ: Ο Φίνος όταν έλεγε ότι ήθελε ένα γρήγορο ρυθμό, ποιες ταινίες είχε στο μυαλό του; Έβλεπε αμερικανικές ταινίες ο Φίνος;

ΑΠ: Έβλεπε τα πάντα, ήταν ενημερωμένος. Του άρεσε τότε μια ταινία του Πήτερ Γέητς, το *Μπούλιτ*.

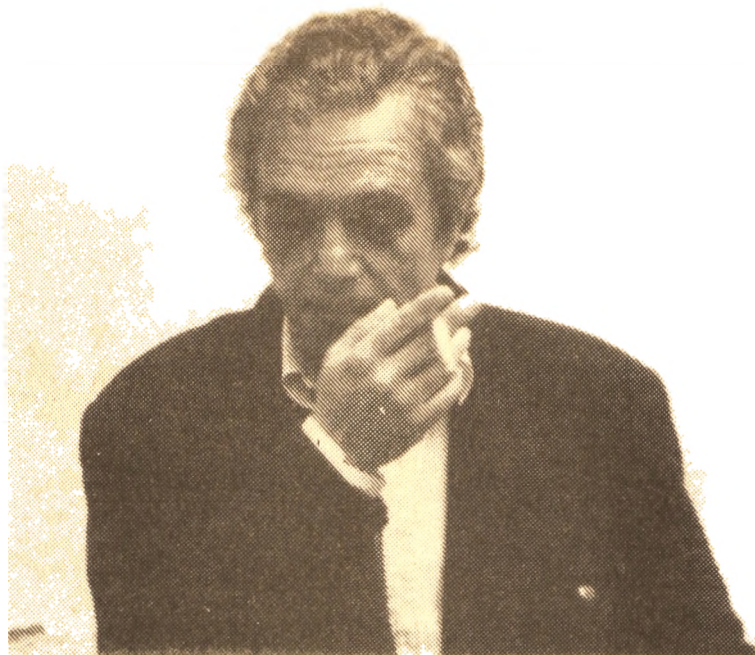
ΕΡ: Α, το «Μπούλιτ».

ΑΠ: Εξ αιτίας του *Μπούλιτ* έκανα τον *Πανικό*. Είναι τρεις ληστές που απαγάγουν ένα παιδί. Στο τέλος, ο νεότερος απαγωγέας σκοτώνεται για να σώσει το παιδί και το παιδί κλαίει στο πτώμα του. Αμερικάνικο, αλλά είχε καλές σκηνές με κυνηγητά αυτοκινήτων. Αυτή η ταινία έφερε νέους στον κιν/φο, αλλά ο άλλος κόσμος δεν την είδε και έκανε στην Αθήνα μόνο 300 χιλιάδες εισιτήρια. Το ίδιο και η *Ζούγκλα των πόλεων*. Ήσαν αποτυχίες.

ΕΡ: Με 300 χιλιάδες εισιτήρια;

ΑΠ: Ναι. Μια μέρα ο Γιώργος Καραγιάννης, μετέπειτα παραγωγός και τότε δ/ντής του γραφείου εκμεταλλεύσεως του Φίνου, του είπε: «Ξέρετε γιατί δεν δουλεύει ο Τσιώλης; Δεν είναι ελληνικές οι ταινίες του. Είναι αμερικανικές». Ο Φίνος δεν μίλησε καθόλου.

ΕΡ: Η «Κατάχρηση Εξουσίας» όμως έκανε πολλά εισιτήρια.



Σταύρος Τσιώλης

ΑΠ: Στην Αθήνα είχε μέτρια επιτυχία. 400 χιλιάδες εισιτήρια από τα οποία τα 250 στην Α' προβολή. Στις συνοικίες δεν δούλεψε. Έφερε όμως πολλά χρήματα από το εξωτερικό, σαν αστυνομική ταινία Β' διαλογής. Στο Τόκυο λόγου χάρη παιζόταν εξήμισι μήνες. Ξέρεις, Β' διαλογής είναι οι ταινίες που συνοδεύουν την κυρίως ταινία, όπως γίνεται και δω, στο «Ιντεάλ». Γι' αυτό το λόγο ο Φίνος την ξαναμοντάρισε χωρίς να μου το πει και από δυόμισι ώρες την έκανε 88 λεπτά. Σ' αυτή τη μορφή την ντουμπλάρισε σε 4 γλώσσες.

ΕΡ: Εσύ είχες αρχίσει να γίνεσαι κινηματογραφόφιλος, ταυτοχρόνως. Τι έβλεπες εκείνη την εποχή.

ΑΠ: Δεν είμαι κινηματογραφόφιλος με την κλασική έννοια, δηλαδή δεν βλέπω όλες τις ταινίες. Όταν ανακαλύψω μια ταινία δεν βγαίνω καθόλου από τον κινηματογράφο.

Η Γκρέυς Κέλλυ, η Σχολή Σταυράκου, ο Φίνος

ΕΡ: Πώς ήρθες στον κινηματογράφο;

ΑΠ: Τι πώς ήρθα στον κινηματογράφο;

ΕΡ: Έφυγες 18 χρονών από την Τρίπολη για να μπεις στον κινηματογράφο. Πώς το αποφάσισες αυτό;

ΑΠ: Α, με έστειλε ο Ανσάντο Μάριο Τσουκίνι, Παναγιώτης Τσοούκας δηλαδή. Ήταν ένας τροτσικιστής, θαυμαστής του Γιουνγκ και έβγαζε στην Τρίπολη φυλλάδια: «12 τρόποι για να κατακτήσουμε την ευτυχία», «Γελάστε πικραμένοι» κ.λ.π. Εγώ τότε, συγχρόνως με το σχολείο, δούλευα και τυπογράφος και του στοιχειοθετούσα τα κείμενα χωρίς λεφτά. Είχε λοιπόν μια φωτογραφία του Ντε Σίκα με ιδιόχειρη αφιέρωση και διέδιδε σε όλη την Τρίπολη ότι το σενάριο του *Κλέφτη των ποδηλάτων* ήταν δικό του και ότι του το έκλεψε ο Τζαβατίνι, εν γνώσει του Ντε Σίκα. Με παρακινούσε λοιπόν να έλθω στην Αθήνα, να κάνω ταινία, να την πάω στο φεστιβάλ της Ρώμης και στην πρεσ-κόνφερανς στο Παλάτσο, να αποκαλύψω την κλοπή. Τότε ήλθε στην Τρίπολη μια αμερικανική ταινία που λεγόταν *Η χωριατοπούλα*, με την Γκρέυς Κέλλυ.

Φαίνεται πως ερωτεύτηκα κεραυνοβόλα την Γκρέυς Κέλλυ και το εμπιστεύτηκα στον Τσουκίνι. Τότε αυτός με διαβεβαίωσε ότι η Γκρέυς Κέλλυ έρχεται κάθε χρόνο στο φεστιβάλ της Ρώμης και ότι είναι πολύ καλή κοπέλα και καταδεχτική. Δεν ήθελα και πολύ, μόλις τελείωσα το σχολείο ήρθα αμέσως στην Αθήνα και γράφτηκα στην Σχολή Σταυράκου.



Η Πέμυ Ζούνη στο «Μια τόσο μακρινή απουσία»

ΕΡ: Να λοιπόν που με έναν τρόπο εκπλήρωσες την επιθυμία του φίλου σου. Μάθαμε για την κλοπή.

ΑΠ: Κρίμα που δεν ζει. Τη χρονιά που έφυγα, το χειμώνα, πέθανε. Μου είπαν πως πέθανε από το κρύο, διότι έριξε δυο μέτρα χιόνι.

ΕΡ: Ας επιστρέψουμε στον Φίνο. Είχε δίκιο ο Καραγιάννης; Εσύ πώς αφομοίωσες τόσο γρήγορα τον αμερικανικό κιν/φο;

ΑΠ: Δεν τον αφομοίωσα, τον αντέγραψα. Αντέγραψα μάλιστα ταινίες που δεν με ενδιέφεραν καθόλου. Το '70 τα παράτησα και έφυγα. Εν τω μεταξύ η Γκρέυς Κέλλυ... είχε παντρευτεί. Το 1985, με τη συνεργασία του Γ. Αρβανίτη, επέστρεψα με την *Μακρι νή απουσία*.

ΕΡ: Έχουμε τώρα κατά ένα τρόπο διαγράψει τη διαδρομή σου στον κιν/φο. Με την επιστροφή σου, εν τω μεταξύ, στα τρία τελευταία χρόνια, κάνεις τρεις κατά βάσιν ανεξάρτητες ταινίες. Να αναφερθούμε λοιπόν στις ανεξάρτητες παραγωγές, να σημειώσω όμως, ότι, περισσότερο ακόμη και από τις ανεξάρτητες παραγωγές, μας ενδιαφέρουν οι πρωτοβουλίες να γυριστεί μια ταινία, στις ιδιαίτερα δύσκολες, μάλιστα, σημερινές συνθήκες. Αυτό το λέω διευκρινίζοντας ότι δεν κάνουμε έρευνα για τον φτωχό κινηματογράφο. Δεν μιλάμε για μια σχολή, ένα στυλ, μια τάση· μας ενδιαφέρει η ατομική πρωτοβουλία, σήμερα, στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου.

ΑΠ: Όταν λες «ατομική πρωτοβουλία» φαντάζομαι πως εννοείς τους τρόπους που εφευρίσκουμε για να καταφέρουμε να κάνουμε μια ταινία. Εγώ δεν έχω συγκεκριμένο τρόπο, ένα σύστημα ας πούμε. Στηρίζομαι στην πείρα που έχω από τη θητεία μου στον παλιό κιν/φο και, ό,τι κάνω για να βρω τα μέσα, το κάνω σχεδόν αυτοσχεδιαστικά. Πριν προχωρήσουμε όμως, τώρα που το θυμήθηκα, να σου πω μια γνώμη μου για το αφιέρωμα του «ΑΝΤΙ». Μου φαίνεται ότι αυτό το αφιέρωμα θα προκαλέσει ένα

ρήγμα στον ελληνικό κιν/φο και ίσως απομονώσει ακόμα πιο πολύ τον ανεξάρτητο κιν/φο. Δεν το λέω γιατί φοβάμαι κάτι, αλλά γιατί ήδη πολλά πράγματα μας χωρίζουν.

ΕΡ: Δεν αντιλέγω. Κάνοντας όμως ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κιν/φο, που είναι λίγο σαν τη *Λερναία Ύδρα*, πρέπει να τον πιάσεις από κάπου, από μια ...ουρά.

ΑΠ: Πολύ ωραία, ουρά. Και πώς να μην είναι ουρά αφού η ανάγκη τον κάνει να τριγυρνά στα πόδια του Ελληνικού Κέντρου Κιν/φου; Και όταν τριγυρνάει σε πόδια θα είναι πολύ αφελής να μη γνωρίζει ότι η παράδοση του ηττημένου γίνεται συνήθως «άνευ όρων». Αλλά την ώρα της ήττας γίνεται κάτι και άντε πάλι από την αρχή.

Ο Δήμος Αβδελιώδης απέσυρε το σενάριό του από το Κέντρο μη αποδεχόμενος χρηματοδότηση. Τον Ιούλιο θα ξεκινήσει ανεξάρτητα, μόνος του, χωρίς μέσα και δυνατότητες. Η πράξη αυτή μου φαίνεται ανεξήγητη, αλλά ίσως να είναι και το πιο σημαντικό κινηματογραφικό γεγονός της δεκαετίας μας. Σηματοδοτεί μια νεότερη συνειδηση που αρχίζει να κινείται και να ζητάει την έκφρασή της και ο Αβδελιώδης είναι απλά ο πρωτοπόρος. Εάν κατορθώσει να τελειώσει την ταινία του και η ταινία του βγει σημαντική —το θεωρώ προϋπόθεση αυτό— τότε πολλά πράγματα θα γεράσουν απότομα και η ύπαρξή τους θα πάψει να έχει νόημα.

Αίτημα: ή επικοινωνία

ΕΡ: Εννοείς το Ελληνικό Κέντρο Κιν/φου;

ΑΠ: Δεν εννοώ τίποτα συγκεκριμένο. Διότι δεν δέχομαι ότι το Κέντρο είναι ο ελληνικός κιν/φος. Κέντρο, σήμερα, μπορεί να είναι αυτό και αύριο να είναι άλλο, να δώσει δηλαδή σε άλλα πράγματα προτεραιότητα. Δεν πήραμε μια μικρή γεύση από τον Ρεντζή στην Θεσσαλονίκη; Ο Θανάσης πίστεψε ότι οι παράλληλες εκδηλώσεις για τα VIDEO συμπλήρωναν την εικόνα του κινηματογράφου. Αύριο ο κινηματογράφος θα συμπληρώνει την εικό-



«Σχετικά με το Βασίλη»



να του VIDEO. Είναι μακριά νομίζεις το σκοτάδι; Κλείσε τα μάτια και θα το συναντήσεις.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν πρέπει να εξαρτά την ύπαρξή του από κανένα φορέα. Πρέπει να την απαιτεί από τον ίδιο του τον εαυτό και ο εαυτός του είναι οι θεατές του. Έρχεται η ώρα να ξαναθέσει ένα πολύ παλιό αλλά και εντελώς νέο αίτημα: να ξαναζητήσει τη χαμένη επικοινωνία του με το θεατή του, να εξαρτήσει την ύπαρξή του από αυτή την επικοινωνία και μόνο. Να αλλάξει νοοτροπία, που είναι νοοτροπία εξάρτησης και φέρνει ακόμα και την αδιαφορία για την τύχη του προϊόντος της δουλειάς του και της τέχνης του. Σου αναφέρω —και το κάνω χωρίς να θέλω να θίξω κανένα συνάδελφό μου— ότι δυο ταινίες εφέτος, που στοίχισαν 100 εκατομμύρια δεν πήρανε τον κόπο να βγουν ούτε στον «Ορφέα» Βουλιαγμένης. Μπορούσαν να το κάνουν και δεν το έκαναν. Γιατί έγιναν λοιπόν αυτές οι ταινίες; Όταν σου μιλώ για τον ελληνικό κινηματογράφο, δεν μιλώ για τον κινηματογράφο που λέει «τι είχα, τι έχασα». Σου μιλώ για έναν εντελώς νέο στην ουσία του κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο που είναι αποτέλεσμα αληθινής ανάγκης, δηλαδή σου μιλώ για έναν κινηματογράφο πολιτισμού.

Αλλά αυτό το αφιέρωμα του «ΑΝΤΙ» μου μοιάζει σαν μια επανάληψη της ζωής μας. Έπρεπε καλύτερα να κάνετε ένα αφιέρωμα στον Έλληνα θεατή, να βγειτε σε όλη την Ελλάδα και να τον ρωτήσετε: Γιατί δεν είδε μια ταινία π.χ. σαν *Το δέντρο που πληγώναμε*. Είναι μια ταινία που δεν έχει πρόβλημα κατανόησης, που μπορούν να τη δουν και μικροί και μεγάλοι, είναι μια πολύ όμορφη ταινία. Δεν τον αφορά ο ελληνικός κινηματογράφος τον Έλληνα θεατή και τον αφορά η χυδαία βιντεοταινία και η εικαστική επανάληψη στην τηλεόραση του *Ανιψιού μου του ραλλίστα*; Πιστεύει ότι τη σημερινή κοινωνία μας μπορούν ακόμα να την εκφράσουν τα λείψανα του εμπορικού κινηματογράφου; Ο Έλληνας θεατής ξέρει πως

δεν μπορεί να μείνει χωρίς αληθινή έκφραση και πως ο κινηματογράφος είναι ένα κομμάτι της έκφρασής του και του πολιτισμού του και πρέπει να τον κρατήσει ο ίδιος στα χέρια του. Λέω αυτά που φαίνονται ουτοπικά, γιατί δεν έχω πού αλλού να απευθυνθώ εκτός από το θεατή και γιατί πιστεύω πως πλησιάζει η ώρα που θα πάψει να δέχεται το κράτος και την τηλεόραση να τον θεωρούν σαν μάζα υπό διαμόρφωση.

ΕΡ: Αυτό που βλέπω εγώ, ακόμα και όταν μια ταινία έχει το αίτημα της επικοινωνίας και είναι ανεξάρτητη, την εμποδίζει η διανομή. Δηλαδή, όσοι άνθρωποι είδαν την ταινία του Τορνέ στο Γαλλικό Ινστιτούτο είπαν ότι αυτή ήταν η ταινία του Τορνέ που θα είχε τη δυνατότητα της πιο κανονικής διανομής από όλες τις άλλες ταινίες του. Και όμως, είναι η μόνη που δεν βγήκε σε κανονική διανομή. Μπορεί κάποια στιγμή να έχει κανείς την ικανότητα να βρει τους ανθρώπους, να βάλει τον κόπο, να κάνει όλες τις θυσίες, να πάρει ακόμα και λεφτά αλλά να φρενάρει πια μέσα σε μια διανομή που είναι αδιάφορη. Δηλαδή εσύ ετοιμάζεσαι να κάνεις τις «Μεγάλες επιτυχίες». Αυτή την ταινία κατά τη γνώμη μου πρέπει να τη δούν κατ' αρχάς, όλοι οι Πελοποννήσιοι, αφού θα είναι γυρισμένη μέσα στα πανηγύρια, στην Πελοπόννησο. Στην Πελοπόννησο όμως, άντε να παιχτεί η ταινία του Ρίντλεϋ Σκοτ μια φορά —και οι βιντεοκασέτες. Πώς θα φτάσει η ταινία σου εκεί; Γιατί θα αφορά κατ' αρχάς αυτό το κοινό. Έτσι δεν είναι; Αυτό είναι το ερώτημα λοιπόν αυτή τη στιγμή. Χρειάζεται και ανεξάρτητη διανομή; Τι χρειάζεται; Χρειάζεται η διανομή να ανοίξει τα μάτια της και να δει ότι υπάρχει και εκεί κάτι, που πρέπει να το εκμεταλλευθεί; Τι γίνεται;

ΑΠ: Μακάρι να υπήρχαν και διανομείς με τον ίδιο πόθο για τον κινηματογράφο όπως οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές.

ΕΡ: Με τον ίδιο πόθο όμως και για την Ελλάδα, όπως οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές.

ΑΠ: Ξαναμπήκαμε στο χώρο της ουτοπίας. Οι διανομείς και οι αιθουσάρχες είναι έμποροι και υπακούουν σε νόμους. Πολλοί αιθουσάρχες δεν δίστασαν να μετατρέψουν την αίθουσά τους σε σουπερ-μάρκετ. Δεν έχουμε ανάγκη τους διανομείς και τους αιθουσάρχες, το θεατή έχουμε ανάγκη. Αν ο θεατής ξαναγυρίσει στον ελληνικό κινηματογράφο οι διανομείς και οι αιθουσάρχες θα ξαναδιανείμουν και θα ξαναπαίξουν την ελληνική ταινία μέχρι και το τελευταίο χωριό.

Δουλειά ασταμάτητη

ΕΡ: Να επανέλθουμε σε σένα. Τα τρία τελευταία χρόνια γύρισες τη «Μακρινή απουσία», το «Σχετικά με το Βασίλη» και τους «Ακατανίκητους Εραστές». Ετοιμάζεσαι να γυρίσεις τις «Μεγάλες επιτυχίες». Πώς δικαιολογείς αυτή την πυρετική βιασύνη να κάνεις ταινίες;

ΑΠ: Ο κανονικός μου ρυθμός είναι δυο ταινίες το χρόνο. Δεν μπορώ μέσα απ' το σπίτι, μέσα απ' το γραφείο, μέσα από χαρτιά να κάνω κινηματογράφο. Μερικές φορές θυμάμαι με νοσταλγία τον Φίνο. Του πήγαινα μεσημέρι το σενάριο, έφευγε για φαγητό και σε δυο-δυόμισι ώρες γυρνούσε. Καθότανε στην καρέκλα του, έπινε σιωπηλός λίγο καφέ και μετά έλεγε σιγανά: «Και ποιους ηθοποιούς σκέφτεσαι;». Αυτό σήμαινε ότι ξεκινούσα αμέσως την ταινία. Αν όμως μου έλεγε: «Έκανες συμπαθητικούς τους ληστές. Δεν αρέσει αυτό στον κόσμο...», σήμαινε πως έπρεπε να πάρω το σενάριο και να φύγω. Καθώς μου το έδινε με παρηγορούσε κιόλας: «Γράψε κάτι καλύτερο» μου έλεγε. «Και βιάσου...».

Η ασταμάτητη δουλειά με βοηθάει να εξελιχθώ, δοκιμάζω και νέα πράγματα, προσπαθώ να ανακαλύψω κάτι άγνωστο και ανέκφραστο που υπάρχει μέσα μου. Π.χ., μόνο όταν τελείωσα τους Ακατανίκητους εραστές κατάλαβα ότι επιμένω να κάνω την ίδια ταινία. Το κεντρικό μου πρόσωπο είτε είναι γυναίκα είτε είναι άντρας ή παιδί, μοιάζει να κάνει μια ύστατη και αγωνιώδη προσπάθεια να επανασυνδεθεί με κάτι που όμως είναι οριστικά χαμένο. Μπορεί αυτό να είναι η οικογένεια. Όταν ξεκινάω μια ταινία δεν ξέρω καλά - καλά τι θέλω να κάνω. Στο γύρισμα όμως ανακαλύπτω μερικά πράγματα. Όταν γυρίζαμε τους Ακατανίκητους Εραστές, όπου πηγαίναμε στην Πελοπόννησο, σε χωριά, σε πανηγύρια, σε λουτροπόλεις ακούγαμε τα τραγούδια της Έφης Θώδη. Εγώ δεν είχα ξανακούσει μέχρι τότε τη Θώδη. Μου έκανε εντύπωση η αρμονία που τα τραγούδια της μπορούσαν να δημιουργούν με το χώρο και τους ανθρώπους, ήσαν τραγούδια πολιτισμού και ας σου φαίνεται αυτό υπερβολή.

Σιγά - σιγά άρχισα να σκέπτομαι αυτή την κοπέλα, ποια ήταν, τι ονειρευόταν, την έφτιαξα από χιλιάδες μνήμες από τον κινηματογράφο και κατάλαβα ότι αυτή θα ήταν η επόμενη ταινία που θα γύριζα. Ένα δημοτικό - σκυλάδικο συγκρότημα που γυρνάει στην Πελοπόννησο κι εγώ παρακολουθώ την τραγουδίστρια.

ΕΡ: Η περίπτωση σου, πάντως, οδηγεί τις ταινίες σε ένα είδος αυτόματης αντίδρασης στην πραγματικότητα ή καλύτερα σε αυτό που η πραγματικότητα στέλνει ανά πάσα στιγμή. Αυτή η αόριστη πρόσκληση της πραγματικότητας είναι που έχει χαθεί σήμερα από τον κινηματογράφο.

ΑΠ: Στην πραγματικότητα όμως που με περιβάλλει είναι περισσότερα τα πράγματα που δεν ελέγχω από αυτά που ελέγχω. Έτσι, όταν η πραγματικότητα μου στέλνει κάτι που ισορροπεί με την εσωτερική μου ζωή αφήνομαι σ' αυτό. Ένας από τους πιο ευγενείς ανθρώπους που συ-



ΑΚΑΤΑΝΙΚΗΤΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Σταύρος Τσιώλης
Ηθοποιοί: Τάσος Μηλιώτης, Όλια Λαζαρίδου, Κωνσταντίνος Τζούμας, Μαρία Πανούτσου, Δήμητρα Βουλγαρίδη, Έλεν Κουτσούγερα.

Διεύθυνση φωτογραφίας: Βασίλης Καψούρος

Ηχοληψία: Κώστας Πουλαντζάς

Σύνθεση ήχου: Θανάσης Αρβανίτης

Επιμέλεια παραγωγής: Σταύρος Μελέας, Μαριλένα Μοσχούτη

Βοηθός οπερατέρ: Στέλιος Αποστολόπουλος

Σκριπτ: Κατερίνα Τσιώλη

Διάρκεια: 84'

Ο μικρός Βασίλης το σκάει από το ορφανοτροφείο, τριγυρίζει στο κέντρο της Αθήνας κι ύστερα παίρνει το τραίνο για την Τρίπολη. Περιπλανιέται στην ορεινή Αρκαδία και πέφτει πάνω σε μια κοπέλα που της έχει χαλάσει το αυτοκίνητο. Οι δυο τους θα συνεχίσουν την περιπλάνηση για ολόκληρο το καλοκαίρι, μέχρι να γυρίσει ο μικρός στο σπίτι της γιαγιάς του, ένα ερείπιο χωρίς κανένα ίχνος ζωής. Η κοπέλα χάνεται και ο μικρός κατεβαίνει στην Τρίπολη, όπου κάνει διάφορες δουλειές για να ζήσει.

Ανήμερα της γιορτής του ο Βασίλης εγκαταλείπει την πόλη και παίρνει το δρόμο της επιστροφής για το χωριό του.

νάντησα μέχρι σήμερα ήταν αυτός ο μικρός, ο χωριάτης της ταινίας μου. Ενώ προσπάθησα να τον οδηγήσω μέσα από μια προκατασκευασμένη οπτική, αυτός με έφερε προς το μέρος του. Είχε τη μελαγχολία και τη σοφία ενός γέρου χωριάτη και την αθωότητα του παιδιού. Ο Μηλιώτης δηλαδή και η Θώδη είναι το ίδιο πρόσωπο. Και η μια ταινία η συνέχεια της άλλης.

ΕΡ: Αισθάνεσαι δηλαδή ότι μια ταινία που να αφορά τον πολιτισμό, τον ελληνικό πολιτισμό, πρέπει να περιέχει μέσα της πρόσωπα που ο επίσημος πολιτισμός, η τηλεόραση, οι εφημερίδες κ.λ.π. τα περιφρονούν, και μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να τα αποκαλύψει. Το αισθάνεσαι αυτό;

ΑΠ: Αισθάνομαι πως ο πολιτισμός μας κινείται υπόγεια, αργά και αδιόρατα.

(Τη συνέντευξη πήρε ο Χρήστος Βακαλόπουλος)

ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ:

Η τέχνη, ούτως ή άλλως, είναι ρίσκο

Η Μαρία Γαβαλά σπούδασε ιστορία και αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Κατά την επταετία 1973-79 σκηνοθέτησε επτά ταινίες μικρού μήκους και ντοκυμανταίρ. Το 1982 συσκηνοθετεί με τον Θόδωρο Σούμα την πρώτη της ταινία μεγάλου μήκους *Περί Έρωτος*, το 1985 *Το άρωμα της Βιολέτας* και τώρα βρίσκεται στη φάση τελικής επεξεργασίας της καινούργιας της ταινίας *Το μαγικό γυαλί*.

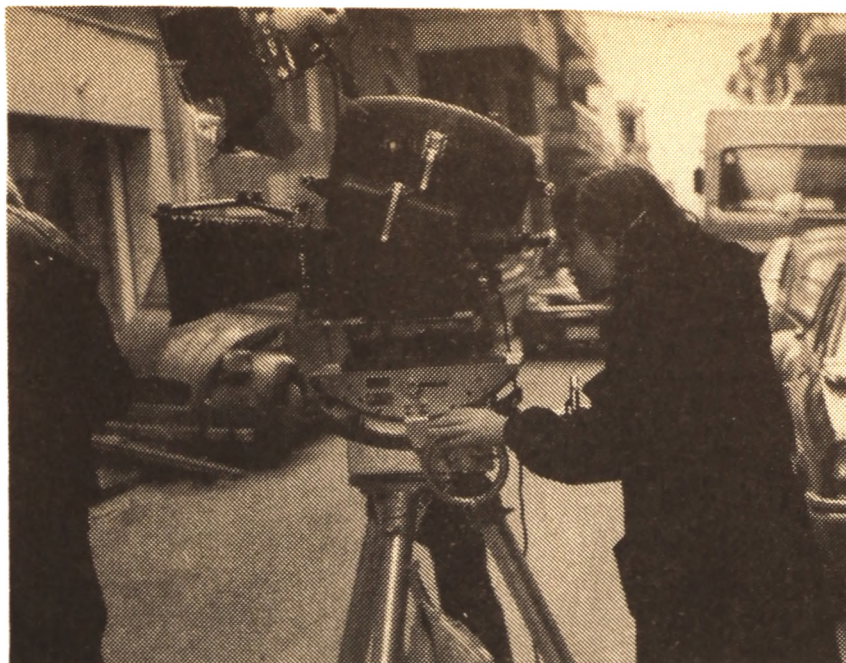
Ηλίας Κανέλλης: Για να ζεσταθούμε, Μαρία, θα ήθελες να πεις λίγα λόγια για την καινούργια σου ταινία, που θα λέγεται *Το μαγικό γυαλί*;

Μαρία Γαβαλά: Πρόκειται για μια ιστορία αγάπης δύο παντρεμένων: του Μάρκου και της Νικολέτας, που, όμως, δεν έχουν συνείδηση της αγάπης τους αυτής. Επιπλέον, επειδή είναι χαρακτήρες επιρρεπείς, ιδιαίτερα η κοπέλα, στις υπερβολές, στις αλλοιώσεις και στο φανταστικό, συνέχεια ξοδεύονται σε επουσιώδεις καταστάσεις της καθημερινότητας, με αποτέλεσμα να απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο. Αλλά ας μην πούμε όλη την ταινία...

Ο αρχικός τίτλος της ταινίας μου ήταν *Χαμένοι στο δάσος*, γιατί, ακριβώς, οι ήρωές μου είναι πάντα χαμένοι. Χαμένοι, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, στο «δάσος» της σύγχρονης μεγαλούπολης — άνθρωποι που δύσκολα επικοινωνούν και συνεννοούνται μεταξύ τους. Ιδιαίτερα η κοπέλα αντιμετωπίζει πρόβλημα με τον προφορικό λόγο — δεν μιλάει, κυρίως δεν μιλάει στον άντρα της. Δεν λέει την αλήθεια και κρύβει αυτά που πραγματικά αισθάνεται. Στην αρχή του φιλμ αυτό δεν αναλύεται — δεν με ενδιαφέρει να το αναλύσω. Η αιτία αυτής της νεύρωσης, ωστόσο, διαφαίνεται στην πορεία της αφήγησης: η κοπέλα αισθάνεται ξεκομμένη, χαμένη στην πόλη της, μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Στο τέλος υπάρχει κι ένα πραγματικό δάσος, μες στο οποίο οι ήρωες θα χαθούν τη στιγμή της οριακής δοκιμασίας της σχέσης τους.

ΕΡ: Στην προηγούμενη ταινία σου παρατηρείς μια λαϊκή κοπέλα, χρησιμοποιώντας αναφορές από τα φτηνά, λαϊκά φωτορομάντσα. Επιπλέον, φιλμάρεις σώματα αυτολογοκρινόμενα, ανθρώπους που η επιβίωσή τους στην πόλη είναι δύσκολη, ανθρώπους αποξενωμένους...

ΑΠ: Το *Άρωμα της βιολέτας* είναι μια ταινία πάνω στα υποκατάστατα και τα όνειρα του έρωτα. Η ματιά μου προσηλώνεται πάνω σε μια κοπέλα που μετατοπίζει την αποστέρωση και τα ανεκπλήρωτα όνειρα της καθημερινότη-



Μαρία Γαβαλά

τας στη μυθολογία της λαϊκής παραφιλολογίας.

ΕΡ: Η κινηματογραφική σου ματιά ενδιαφέρεται για τις ανθρώπινες σχέσεις και, πάντα, κυρίαρχο ρόλο παίζει η πόλη...

ΑΠ: Η πόλη, και η καθημερινότητα που διαμορφώνει. Αλλά και οι νευρώσεις των ανθρώπων, οι διάφορες μικρονευρώσεις της καθημερινότητας, που οι περισσότερες έχουν ερωτική προέλευση.

ΕΡ: Όστε, ξεκινάς από ένα κίνητρο ψυχαναλυτικό;

ΑΠ: Δεν ενδιαφέρομαι να κάνω ένα μεθοδολογικό κινηματογράφο. Δεν αναλύω πρόσωπα με ψυχαναλυτικές μεθόδους, δεν κάνω κοινωνιολογία κλπ.

Η περιπέτεια μιας ταινίας

ΕΡ: Θα ήθελες λίγο πιο περιγραφικά να περιγράψεις, πώς ξανοίγεσαι στην περιπέτεια μιας ταινίας;

ΑΠ: Κατ' αρχήν, υπάρχουν κάποιες ιδέες και κάποιες συγκεκριμένες ιστορίες, οι οποίες με απασχολούν. Αυτές τις ιστορίες τις σκέπτομαι και, στη συνέχεια, τις γράφω. Το σενάριο χρειάζεται πολύ χρόνο μέχρι να τελειώσει — μπορεί και έναν ημερολογιακό χρόνο. Στη συνέχεια ανιχνεύουμε τους χώρους των γυρισμάτων και επιλέγουμε τους ηθοποιούς. Θέλω να πω εδώ ότι οι ηθοποιοί επιλέγονται γι' αυτό που είναι οι ίδιοι — ως εμφάνιση αλλά κυρίως ως persona. Με τους ηθοποιούς, εξάλλου, εργάζομαι πάρα πολύ. Συζητάμε, κάνουμε πρόβες...

Πρόκειται για μια διαδικασία δύομισι χρόνων... Που γίνονται τρισήμισι, αν υπολογίσουμε και το χρόνο γυρισμάτων και της μετέπειτα επεξεργασίας του φιλμ.

Αλλά, για να ξαναγυρίσουμε στο θέμα του σεναρίου, πρέπει να πω ότι, ενώ δουλεύω για μια συγκεκριμένη ταινία, ξεκλέβω χρόνο και γράφω κάποιες καινούργιες ιδέες, σκηνές, ακόμα και ολόκληρα σενάρια σε πρωτογενή μορφή βέβαια. Άλλα από αυτά εγκαταλείπονται στη μορφή της πρώτης γραφής, άλλα πάλι τα επεξεργάζομαι και τα ολοκληρώνω. Προκειμένου για το σενάριο που έχει αποφασισθεί ότι θα αποτελέσει τη βάση μιας νέας ταινίας, αυτό θα ζησει μια πολύ ενδιαφέρουσα περιπέτεια: Τροποποιείται συνεχώς και, βέβαια, ως σενάριο, ποτέ δεν ξεκινάει από μια απόλυτη θέση, από μια συγκεκριμένη άποψη. Όλα όσα συμβαίνουν είναι ανοιχτά σε εξελίξεις, σε αλλαγές. Πράγματα έρχονται κι επανέρχονται, πράγματα που σβήνουν και ξαναγίνονται, που ανακυκλώνονται κ.ο.κ. Υπάρχουν πολλά στάδια γραφής του σεναρίου και δεν είναι σπάνιο να καταλήγω σε συμπεράσματα και λύσεις που στην αρχή δεν μου είχαν περάσει με τίποτα από το μυαλό.

Όλη αυτή η μανιώδης ενασχόλησή μου με το σενάριο, ξεκινά από την μεγάλη μου επιθυμία «να αφηγηθώ ιστορίες». Μου αρέσει πολύ να διηγούμαι ιστορίες. Αν προσέξει κανείς, στις ταινίες μου υπάρχουν άνθρωποι που



Η Γιώτα Φέστα στο
«Αρωμα της Βιολέττας»

πολλές φορές μιλάνε μόνοι τους. Αυτό είναι κάτι που προέρχεται από μια αγαπημένη μου συνήθεια. Πολλές φορές κάθομαι σε ένα δωμάτιο και αφηγούμαι ιστορίες μόνη μου... και τη νύχτα επίσης, πριν κοιμηθώ, φτιάχνω ιστορίες...

ΕΡ: Όμως, οι οποιεσδήποτε ιστορίες, δεν βρίσκουν το νόημά τους παρά μόνο χάρη στην κοινοποίησή τους, ως πρακτική, δηλαδή επικοινωνίας.

ΑΠ: Έτσι είναι... Όλες αυτές οι ιστορίες που γράφω ή που επινοώ δεν ολοκληρώνονται πάντα. Άλλες ξεχνιούνται συνειδητά, κάποιες άλλες απωθούνται... Λίγες από αυτές προορίζονται να ολοκληρωθούν — και θα ολοκληρωθούν αποζητώντας αυτή την επικοινωνιακή σχέση, τελικά το κοινό.

ΕΡ: Ας περάσουμε, τώρα, σε ένα πιο πρακτικό μέρος, και ας κρατήσουμε την τελευταία σου ταινία ως σημείο αναφοράς. Με ποια κριτήρια επιλέγεις συνεργάτες, πώς ξεπερνάς τις δυσκολίες ενός προϋπολογισμού φτωχού και μιας οικονομικής δυσπραγίας που βαρύνει στις συνθήκες της παραγωγής και πώς δουλεύεις με τους ανθρώπους - τους συνεργάτες σου;

ΑΠ: Στο Μαγικό γυαλί είχαμε πραγματικά πολύ λίγα χρήματα, - χρήματα που απέφερε η εκμετάλλευση των δυο προηγούμενων ταινιών μου. Αυτή η στενότητα επιβάλλει την ύπαρξη συνεργείου μικρού και ευέλικτου.

Έχω μάθει να δουλεύω με συνεργάτες που γνωρίζω καλά, θέλω να αισθάνομαι άνετα μαζί τους, θέλω να είμαστε φίλοι. Γι' αυτό και μια ζωή, π.χ. δουλεύω με οπερατέρ τον Φίλιππο Κουτσάφτη, αλλά και με άλλους ανθρώπους που η κοινή πορεία μας και η στενή γνωριμία μας κάνει τη σχέση μας ουσιαστική. Βεβαίως δεν είναι δυνατόν να έχεις με όλους τους συνεργάτες μια βαθύτερη σχέση. Είναι ανάγκη όμως ο πυρήνας, τουλάχιστον, του συνεργείου να νιώθεις ότι είναι κοντά σου.

Η ταινία γυρίστηκε σε μορφή Super 16 χιλιοστών· πετάξαμε έτσι από πάνω μας το ζόρι και τον καταναγκασμό του νόμου, που επιβάλλει 13 άτομα μίνιμουμ συνεργείο προκειμένου να πάρει η ταινία ελληνική ιθαγένεια (ως γνωστόν, η διάταξη αυτή αφορά μόνο το θεωρούμενο «επαγγελματικό» μορφή των 35 χιλιοστών). Η σύνθεση του συνεργείου και η φιλική σχέση, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα, δεν απέτρεψε από το να υπάρξουν κάποιες διαφωνίες· η ουσία όμως είναι ότι, ακόμα και οι διαφωνίες αυτές, είναι δημιουργικές, μια που τις επιβάλλει ένα πραγματικό ενδιαφέρον μιας στενής, ανθρώπινης σχέσης.

ΕΡ: Λίγα περισσότερα για τον τρόπο συνεργασίας με τους ηθοποιούς σου, μπορείς να μας πεις - μια που

βαρύνουσα είναι η παρουσία τους στην ταινία σου;

ΑΠ: Ψάχνω πολύ για τους ηθοποιούς. Κυρίως ενδιαφέρομαι για νέους ανθρώπους και, μέσα στη μέριμνά μου να ταιριάξουν με τους τύπους που έχω στο μυαλό μου, συζητάω πολύ μαζί τους. Δίνω μεγαλύτερη σημασία σε αυτή την προσωπική σχέση - δεν κάνω οντισιόν ή ένα βίντεο. Με ενδιαφέρει η συμπεριφορά των συνομιλητών μου, οι προσωπικές του συνήθειες, το πώς μιλούν, το πώς κινούνται...

Με βάση την εντύπωση που αποκομίζω από αυτή την προσωπική επαφή, επιλέγω τους ηθοποιούς μου, κυρίως γι' αυτό που είναι στην πραγματικότητα. Η διαδικασία του γυρίσματος αποσκοπεί στη δόμηση χαρακτήρων που δεν θα είναι αυτοί καθαυτοί οι χαρακτήρες των ηθοποιών, θα κουβαλούν όμως κάτι από την προσωπική τους υπόσταση.

ΕΡ: Η δουλειά σου χαρακτηρίζεται από τη λεπτομερειακή δόμηση των χαρακτήρων των ηρώων σου, δεν είναι έτσι;

ΑΠ: Νομίζω ότι κάνω ταινίες - πορτραίτα. Δεν μπορούμε να τις προσδιορίσουμε ως ταινίες δράσης, μολονότι η αφηγηματική τους δομή είναι, ας πούμε, κλασικότροπη. Μπορούμε, αντίθετα, να τις πούμε ταινίες συναισθημάτων, όπου πολλές φορές τα γεγονότα χρησιμοποιούνται σαν προσχήματα για να αναδεικνύονται τα συναισθήματα.

Με ελαφρότητα για τον έρωτα

ΕΡ: Αυτός ο ιδιαίτερος τρόπος να αντιμετωπίζεις τα θέματά σου, δίνει βάση στους συστηματικούς, που δουλειά τους είναι να κατατάσσουν, να αποφανθούν ότι είσαι μια χαρακτηριστική εκπρόσωπος ενός μοντέλου γυναικείου κινηματογράφου. Αποδέχεσαι το χαρακτηρισμό;

ΑΠ: Ιδιαίτερα στις πρώτες μου ταινίες μικρού μήκους, αλλά και στο *Περί έρωτος* και στο *Αρωμα της βιολέττας* η ψυχολογία της γυναίκας βρίσκεται στο επίκεντρο. Αντίθετα, στο *Μαγικό γυαλί* υπάρχει έντονα σχεδιασμένος και ένας ανδρικός χαρακτήρας. Επιπλέον, σε αυτή την ταινία, δεν γίνεται μια γκετοποίηση των φύλων, όπως συνέβαινε στις προηγούμενες. Ο άνδρας και η γυναίκα εδώ, έρχονται σε συνάφεια και, μαζί, αναλαμβάνουν την περιπέτεια να ανακαλύψουν την αλήθεια της ζωής, την αλήθεια του έρωτά τους. Πρόκειται για έναν αγώνα αγάπης γόνιμο.

ΕΡ: Θέλω να κάνω μια διαπίστωση: Στην περίπτωση σου η αλήθεια των ηρώων της ταινίας είναι η αλήθεια του σκηνοθέτη, δεν είναι έτσι; Πρώτ' απ' όλα φαίνεται να θέλεις να εκφράσεις τα δικά σου βιώματα και τις προσωπικές σου ανάγκες. Δεν δουλεύεις σύμφωνα με όσα επιτάσσει ένα κινηματογραφικό πρότυπο, δεν κάνεις ταινίες κατά παραγγελία. Πού συγκλίνει όλη αυτή η προβληματική σου στο Μαγικό γυαλί;

ΑΠ: Επιζητούσα, αυτή τη φορά, να μιλήσω για τον έρωτα — και όχι για την απουσία του, τα υποκατάστατα και τα όνειρα, που υπήρχαν ως κεντρική προβληματική στις άλλες μου ταινίες. Πάνω απ' όλα, όμως, ήθελα όλα αυτά να εκφραστούν μέσα από ένα σκωπτικό και ανάλαφρο ύφος.

Στην αρχή μάλιστα, είχα ξεκινήσει με μια πολύ έντονη επιθυμία να κάνω κωμωδία — κι ήμουν κατενθουσιασμένη, με αυτή την ιδέα. Όμως, το να κάνεις κωμωδία είναι κάτι πολύ δύσκολο. Δεν ξέρω αν υπερβάλλω, αλλά νομίζω ότι πρέπει να είσαι γεννημένος για να κάνεις κωμωδία. Δεν είναι κάτι που το μαθαίνεις ή κάτι που σου πέφτει ουρανοκατέβατο.

Εν πάση περιπτώσει, η κωμωδία για μένα υπήρξε αίτη-

μα ανεκπλήρωτο. Έτσι μεταστράφηκα και η ματιά μου πήγε σε ένα πολύ αγαπημένο μου είδος, στην κομεντί του παλιού Χόλλυγουντ (ταινίες του Λιούμπις, του Κιούκορ, του Μινέλλι), αλλά θεώρησα πως ο «κόσμος» των ταινιών αυτών είναι ανεπανάληπτος, μοναδικός — και δεν ήθελα να κάνω στείρες μιμήσεις. Έτσι, οδηγήθηκα σε μια ταινία, με άξονα τα ήδη διαμορφωμένα στις προηγούμενες δουλειές μου προβληματική και ύφος — μόνο που εδώ το σκωπτικό και το ανάλαφρο έχουν πιο έντονη παρουσία, στην κατεύθυνση μιας ταινίας διασκεδαστικής και απολαυστικής, που παράλληλα, είναι κι ένα σχόλιο πάνω σε ζητήματα ηθικής, χωρίς όμως να υπάρχει παρεμβατική πρόταση. Απόλυτη ή διδακτική. Κάτι τέτοιο δεν με ενδιαφέρει καθόλου.

ΕΡ: Παρατηρείς, δηλαδή, παρά σχολιάζεις...

ΑΠ: Δεν υπάρχει η απόλυτη θέση για το καλό και το κακό. Αντίθετα, καλό και κακό συνυπάρχουν σε όλα τα πρόσωπα, με αποτέλεσμα τα πρόσωπα να είναι ένα κράμα αρνητικών και θετικών όψεων. Με ενδιαφέρει πολύ να τους πλησιάζω, κι όταν πάλι με τσαντίζουν (οι ήρωες που εγώ τους έχω πλάσει) να απομακρύνομαι και να τους βλέπω από απόσταση. Έτσι ή αλλιώς, όμως, πάντα τους παρακολουθώ στενά. Φροντίζω δηλαδή να μην τους χάνω ποτέ από τα μάτια. Ένα είδος... ντετέκτιβ ας πούμε.

ΕΡ: Ό,τι λοιπόν χαρακτηρίζει τις ταινίες σου είναι η ματιά, με την οποία βλέπεις τους ανθρώπους, την κοινωνία, τον κόσμο. Ωστόσο, πάντα παρεμβάλλεται και επηρεάζει τη ματιά σου μια σχέση αγάπης που έχεις για τον κινηματογράφο. Πολλές φορές, μάλιστα, ακούγεται σαν κατηγορία το γεγονός ότι οι ταινίες

σου είναι κινηματογραφοφιλικές, και θεωρείται ότι γίνονται μηχανιστικά μιμητικές.

ΑΠ: Νομίζω ότι η μόνη μου κινηματογραφοφιλική ταινία ήταν η μεσαίου μήκους *Αφήγηση - Περιπέτεια*. Εκεί υπήρχαν συγκεκριμένες αναφορές σε είδη, πρόσωπα, ταινίες... Όμως, δεν νομίζω ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει με την υπόλοιπη δουλειά μου. Σίγουρα κάποιοι με θεωρούν κινηματογραφόφιλη σκηνοθέτιδα, χωρίς εγώ ποτέ να μπορέσω να καταλάβω τι εννοούν ακριβώς, μια που ποτέ δεν γράφτηκε σε ένα κείμενο μια ολοκληρωμένη άποψη περί αυτού. Στην τελευταία μου ταινία, για παράδειγμα, ακόμη και η λέξη κινηματογράφος δεν ακούγεται ούτε μια φορά. Υπάρχουν κάτι βιντεοκασέτες, από αυτές τις φτηνοδουλειές του δαιμόνιου των παραγωγών, και ακούγεται κάτι για το *Blow-Up* του Αντονιόνι, που ο ήρωας της ταινίας το ζητάει στο βιντεοκλάμπ, χωρίς όμως ποτέ να του το φέρνουν. Εδώ εξαντλείται κάθε κινηματογραφόφιλη αναφορά.

Από την άλλη, όπως ξανάπα, οι στείρες μιμήσεις δεν με ενδιαφέρουν. Δεν με ενδιέφεραν ούτε στο *Περί έρωτος* ούτε στο *Άρωμα της βιολέτας*. Το γεγονός πως μπορεί να υπάρχουν σε μεταγενέστερες ταινίες ομοιότητες με άλλες προγενέστερες είναι κάπου μοιραίο και αναπόφευκτο. Ως φαινόμενο είναι πολύ ενδιαφέρον, θα μπορούσε να ανιχνευθεί, να συζητηθεί διεξοδικότερα... Άλλωστε ας μην ξεχνάμε πως είναι κι ένα από τα προσφιλέστατα αντικείμενα του σοβαρού κριτικού λόγου... Να παρακολουθείς δηλαδή «τη συνέχεια» μέσα στην τέχνη, την παράδοση της σκυτάλης κλπ... κλπ...

Η Νόνη Ιωαννίδου στο «Μαγικό Γυαλί»



Προς Ε.Κ.Κ. «Ο κίνδυνος είναι η δουλειά μας»

ΕΡ: Ένας από τους βασικότερους παράγοντες διαμόρφωσης της κινηματογραφικής ταυτότητας της χώρας μας είναι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Θα ήθελες να σχολιάσεις το ρόλο του Κέντρου, ξεκινώντας, πιθανόν, από το παράδειγμα της δικής σου ταινίας;

ΑΠ: Από το Ε.Κ.Κ., το μόνο που ζητάω είναι η χρηματοδότηση της μεγέθυνσης του φιλμ, του blow-up από τα 16 χιλ. στα 35 και τα έξοδα για να τυπώσω τις κόπιες μου — ό,τι είχα ζητήσει και στην περίπτωση του *Περί έρωτος*. Αυτά κατ' αρχήν· αν υπάρχει η δυνατότητα ή η βούληση να καλυφθούν κάποια επιπλέον έξοδα, να πληρωθούν κάποια χρέη, δεν θα έλεγα όχι. Στο *Άρωμα της βιολέτας* έχοντας από την αρχή το Ε.Κ.Κ. συμπαραγωγό είχαμε βέβαια πολύ μεγαλύτερη άνεση. Τα χρήματα και η σχετική επάρκειά τους δημιουργούν συνθήκες ευνοϊκές. Εδώ όμως αρχίζει και το μεγάλο αλλά...

Κατ' αρχήν, υπάρχει λίστα αναμονής στο Ε.Κ.Κ., που σημαίνει ότι, αν, σήμερα, ένας σκηνοθέτης βασίσει τη δημιουργική του ανάγκη σε αυτή τη λίστα, θα πρέπει να κάνει μια ταινία κάθε δέκα χρόνια. Επιπλέον, η αποδοχή της αναμονής αυτής, μιας πολύ ψυχοβόρας διαδικασίας, μπλοκάρει φοβερά τη δημιουργία. Πρόκειται για μια κατάσταση όχι απλώς ανησυχητική, όχι απλώς αποκαρδιωτική· για μια κατάσταση τραγική. Να θέλεις να δημιουργήσεις και να ακούς πάντα την ίδια λέξη: «Περίμενε». Αυτό κατά την άποψή μου ισοδυναμεί με θάνατο. Σε σπρώχνει στο μαρασμό.

Από την άλλη, έχω πολλές επιφυλάξεις για τις διάφορες επιτροπές που επηρεάζουν και κατευθύνουν τα κινηματογραφικά πράγματα στη χώρα μας. Και βέβαια δεν μιλώ ειδικά για το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Μιλώ γενικότερα, μια και οποιαδήποτε ταινία στην Ελλάδα θα γράψει υποχρεωτικά έναν επώδυνο κύκλο από επιτροπή σε επιτροπή. Γνωμοδοτικές επιτροπές, προκριματικές, κριτικές και πάει λέγοντας. Υπάρχουν άνθρωποι που δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να περιφέρονται από επιτροπή σε επιτροπή. Ελάχιστα κατάλληλοι να κρίνουν τον κινηματογράφο σαν ένα αισθητικό - νοηματικό σύνολο. Χωρίς κινηματογραφικό γούστο, καλλιέργεια, βαθιά γνώση του κινηματογράφου, κριτήρια.

Μολονότι υπάρχουν εξαιρέσεις, αυτές απλώς επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Πολλοί βρίσκονται στις επιτροπές από συνδικαλιστικό - κομματικό καθήκον και, συνεπώς, προωθούν διάφορα συντεχνιακά προβλήματα. Άλλη αντίρρηση: η πλαστή διαφοροποίηση επαγγελματικό - ερασιτεχνικό, που υπαγορεύουν άνωθεν συμφέροντα. Παράδειγμα; Η ταινία του Τορνέ *Ένας ερωδός για τη Γερμανία*, μια από τις σπουδαιότερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, που οι περισσότεροι την αγνοούν, σαν να μην υπάρχει —φορώντας της την ετικέτα του ερασιτεχνισμού, θεωρώντας το δημιούργό της ένα γραφικό ψώνιο. Άλλο παράδειγμα; Η περσινή ταινία του Παπατάκη, *Η Φωτογραφία*, για την οποία είπαν, «Τι δουλειά έχει αυτή η ταινία στην Ελλάδα»;, «Να πάει στη Γαλλία να βρει λεφτά» κλπ. Παρατηρούμε να υπάρχει κυρίαρχο ένα κόμπλεξ, μια μιζέρια στο χώρο του κινηματογράφου, που βάζει τη σφραγίδα της παντού: στα έργα, στην προβολή των έργων, στις σχέσεις των κινηματογραφιστών... Είναι φρικτό να αισθάνεσαι ότι δεν μπορείς να συνεννοηθείς με τους περισσότερους ανθρώπους σε αυτό το χώρο.

Από την άλλη φαίνεται να κυριαρχεί η άποψη πως πρέπει να γίνονται ακριβές ταινίες. Γιατί, πιστεύεται, ότι με



ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΓΥΑΛΙ

Σκηνοθεσία: Μαρία Γαβαλά

Σενάριο: Μαρία Γαβαλά και Θόδωρος Σούμας

Ηθοποιοί: Νόνη Ιωαννίδου, Άκης Σακελλαρίου, Σμαράγδα Διαμαντίδου, Λελούδα Πέτρου, Μπονίτα Παπαστάθη, Χρύσα Καφούλη, Μπάμπης Χατζηδάκης,

Φωτογραφία: Φίλιππος Κουτσάφτης

Ηχοληψία: Αργύρης Λαζαρίδης

Διεύθυνση παραγωγής: Γιώργος Διαμάντης

Ντεκόρ: Αμαλία Μιχαηλίδου

Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου

Βοηθός σκηνοθέτου: Μπονίτα Παπαστάθη

Η ταινία γυρίστηκε στο αεροδρόμιο της Ολυμπιακής, στο Λυκαβηττό, στου Φιλοπάππου, κάτω από το βράχο της Ακρόπολης, στην Πλάκα, σε διαμερίσματα και ταρατσές της Αθήνας.

τις πλούσιες, τις ακριβές τις απαστράπτουσες, τις ιλουστρασιόν ταινίες, θα κάνουμε την είσοδό μας στην ξένη αγορά - μέχρι τώρα, όμως, δεν έχω δει πουθενά να πουλιούνται αυτές οι ταινίες. Αυτή η λογική επιβάλλει το δεδομένο πως οι καλοί είναι δυο - τρεις, οι οποίοι πρέπει να επιχορηγούνται με τεράστια ποσά. Αλλά και έτσι να είναι, προκύπτει το ερώτημα: ποια εθνική κινηματογραφία μπορεί να σταθεί στα πόδια της με δυο - τρεις σκηνοθέτες μόνο; Αντίθετα, η εθνική μας κινηματογραφία, με αυτά τα χαρακτηριστικά έχει καταφέρει να «θάψει» παιδιά, που, όταν πρωτοεμφανίστηκαν, είχαν χαιρετισθεί σαν ταλέντα.

Πιστεύω ότι είναι ανάγκη να βρεθούν κι άλλες πηγές χρηματοδότησης. Θεωρώ ότι πρέπει να δίνονται χρήματα σε περισσότερους ανθρώπους —εκφραστές διαφόρων αισθητικών ρευμάτων. Μόνο η κίνηση, η παραγωγή, τα νέα πρόσωπα του ελληνικού κινηματογράφου μπορούν να τον δυναμώσουν. Η σημερινή στασιμότητα λειτουργεί σε βάρος του.

ΕΡ: Πάντως, ανεξάρτητα από το αν χρηματοδοτείται ή όχι η ταινία σου, εσύ ρισκάρεις κάθε φορά να την ξεκινήσεις...

ΑΠ: Επειδή δεν μπορώ να περιμένω. Τα πράγματα γύρω μας κοχλάζουν και ολοένα μας ξεπερνούν. Έχω μεγάλη ανάγκη δημιουργίας, σαν άμυνα απέναντι στη φθορά του χρόνου που περνάει. Δεν γίνεται αυτή την ανάγκη να την προσαρμόσω στις αποφάσεις των εκάστοτε επιτροπών. Δεν μπορώ να κάθομαι να περιμένω πότε «θα με εγκρίνουν». Και δεν με ενδιαφέρει η λογική των «δημοκρατικών διαδικασιών», των συντεχνιακών αναγκών, γενικά των «ασφαλιστικών δικλείδων». Πιστεύω πως η τέχνη ούτως ή άλλως είναι ρίσκο. Αν δεν κινδυνέψεις, δεν πετυχαίνεις και σπουδαία πράγματα. Δεν γίνεται να προχωράμε πάντα εκ του ασφαλούς.

(Τη συνέντευξη πήρε ο Ηλίας Κανέλλης)

Η ανεξαρτητοποίηση, καλός οίωνός

Ο Δήμος Αβδελιώδης γεννήθηκε στη Χίο το 1952. Έχει κάνει τη μικρού μήκους ταινία *Αθέμιτος Συναγωνισμός*, 1982 και τη μεγάλου μήκους *Το Δέντρο που πληγώναμε*, 1986. Ετοιμάζεται για καινούργια ταινία.

ΑΝΤΙ: Ξεκινώντας να κάνεις μια δεύτερη ταινία μετά το «*Δέντρο που πληγώναμε*» πώς σκέφτεσαι το πρόβλημα της παραγωγής;

Δήμος Αβδελιώδης: Θα ήταν καλύτερα να μη το σκεφτόμουν! Όμως σε σκέφτεται εκείνο. Όσπου να το λύσεις και να ησυχάσεις και συ κι αυτό. Θα προτιμούσα βέβαια μια τέτοια λύση που θα επέτρεπε να διατηρώ τον αυτοσεβασμό μου. Μη και πάνω στην αναζήτηση των χρημάτων, χάσω τον εαυτό μου.

ΑΝΤΙ: Έχοντας κάνει ήδη μια πετυχημένη ταινία, θα μπορούσες να υποβάλλεις ένα σενάριο στο Κέντρο και εύκολα να χρηματοδοτηθείς...

Δ.Α: Με το Κέντρο Κιν/φου είχα μια εμπειρία με την παραχώρηση κάποιων ποσοστών από το *Δέντρο που πληγώναμε*, και έκτοτε αποφάσισα να μην ξαναπαρουσιαστώ στο Κέντρο ως αιτών. Και αυτή η απόφαση μου δίνει προσωπικά τη δυνατότητα να κρατώ μια στάση αξιοπρεπή απέναντι στον εαυτό μου και σε αυτό που κάνω, διότι η τακτική του αιτούντος επιβάλλει μια συνεχή προσαρμοστικότητα. Μπορώ να είμαι αιτών από έναν ιδιώτη. Γιατί με έναν ιδιώτη μπορώ να μαλώσω, να βριστώ, να συνεννοηθώ. Είναι ξεκάθαρο ότι αυτός από μένα ζητάει συγκεκριμένα και απλά πράγματα: το κέρδος ή τη δόξα. Πάνω σε αυτό μπορούμε να έχουμε μια συνδιαλλαγή που μπορεί να οδηγήσει και στην επιτυχία και στην αποτυχία, ανθρώπινα πράγματα δηλαδή.

Αν η επιτυχία της ταινίας μου είχε γίνει με κάποιον ιδιώτη παραγωγό σίγουρα θα είχα μια καλύτερη αντιμετώπιση και μια σίγουρη επόμενη συνεργασία. Εδώ τέτοιες τιμές δεν γίνονται, υπάρχει ισότητα. Τρως την καρπαζιά σου και πηγαίνεις πάλι στην ουρά. Αυτό είναι μια κρατικού τύπου αξιοκρατία. Στα πλαίσιά της δεν είσαι άξιος ούτε αρνητική αναγνώριση να έχεις για μια πιθανή κακή ταινία. Πάλι στην ουρά θα βρεθείς. Πάνω απ' όλα η ισότητα!

ΑΝΤΙ: Κάποιος είπε: και γι' αυτό το λόγο θέλετε να παλιννοστήσετε την ιδιωτική πρωτοβουλία;

Δ.Α: Μα δεν πρόκειται για ιδιωτική αλλά για προσωπική πρωτοβουλία που στηρίζεται στις ανθρώπινες σχέσεις και σημαίνει παρέες, συγκρούσεις, κίνηση, ζωή... να ξα-



Ο Δήμος Αβδελιώδης πρωταγωνιστεί στην ταινία του «*Αθέμιτος Συναγωνισμός*»

ναβρίσκεις τους φίλους σου, ανθρώπους που ενδιαφέρονται για το ίδιο πράγμα με σένα, το λόγο άνευ συμβολαίου...

ΑΝΤΙ: Υποθέτω πως αυτές οι διαπιστώσεις βγήκαν μέσα από την εμπειρία του *Δέντρου που πληγώναμε*. Πώς έγινε αυτή η ταινία;

Δ.Α: Ξεκίνησα να κάνω ένα ντοκυμανταίρ για το μάζεμα της χιώτικης μαστίχας. Το σενάριο ήταν γραμμένο σαν ταινία με υπόθεση. Το υπέβαλα στο υπουργείο Πολιτισμού αλλά μου το απορρίψανε. Εγώ όμως θέλοντας να κάνω οπωσδήποτε την ταινία δανείστηκα χρήματα από συγγενείς μου και από ένα συνεταιρισμό μαστιχοπαραγωγών της Χίου και την ξεκίνησα. Αρχικά τα χρήματα ήταν ελάχιστα, σιγά - σιγά όμως προστίθετο και από κάποιο ποσό.

Το *Δέντρο που πληγώναμε* αρχικά προοριζότανε για τηλεταινία. Τελικά όμως βγήκε πολύ μεγαλύτερο σε διάρκεια, ήταν ταινία μεγάλου μήκους και αποφάσισα να την βγάλω στους κινηματογράφους. Χρειάζοταν όμως μεγένθυση από τα 16 στα 35mm για να παιχτεί στις αίθουσες. Αυτό απαιτούσε κάποιο ποσό χρημάτων. Αυτά τα χρήματα τα έβαλε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου μπαίνοντας συμπαραγωγός.

ΑΝΤΙ: Δηλαδή το Ε.Κ.Κ. συμμετείχε οικονομικά μόλις διαπίστωσε ότι η ταινία είχε πάρει το δρόμο της; Άλλωστε είχε μεσολαβήσει κι η επιτυχία της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Δ.Α: Ακριβώς.

ΑΝΤΙ: Ας ξαναγυρίσουμε, λοιπόν, στην εμπειρία των γυρισμάτων.

Δ.Α: Το κύριο χαρακτηριστικό όλων των ανθρώπων του συνεργείου ήταν η σύμπνοια. Έτσι, μολονότι δεν είχαμε χρήματα, και την ταινία τελειώσαμε και καλά περάσαμε.

ΑΝΤΙ: Υπάρχει δηλαδή κι εδώ ένα κλίμα συνεργασίας,

τέτοιο που το συναντούμε στα γυρίσματα του Τορνέ ή στα γυρίσματα της τελευταίας ταινίας του Τσιώλη. Πρόκειται για ένα κλίμα ευφορίας που το τροφοδοτεί η αβεβαιότητα της περιπέτειας αλλά και η ανυπαρξία μιας ρουτίνας του επαγγέλματος.

Δ.Α: Πρόκειται για ταινίες που παράγονται εκ των ενόντων. Είναι κάπως σαν βιοτεχνική η παραγωγή τους, όλοι οι συντελεστές της παραγωγής είναι κοντά ο ένας στον άλλο κι αυτό γράφεται θετικά στην ταινία.

ΑΝΤΙ: Αλλά είναι και τα θέματα των ταινιών αυτών που ταιριάζουν σε αυτό τον τρόπο. Εσύ, θα μπορούσες να καταπιαστείς με μη προσωπικά, μη βιωματικά θέματα;

Δ.Α: Μάλλον όχι. Αλλά δεν είναι αυτό η προϋπόθεση για μια καλή συνεργασία. Να, πάρτε το παράδειγμα της τελευταίας ταινίας του Δήμου Θέου, που κάθε άλλο παρά ταινία προσωπικών βιωμάτων ήταν: μετά την προβολή της στο τελευταίο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είδα δυο συνεργάτες του σκηνοθέτη να κλαίνε στα σκαλιά. Ήταν κάτι που με συγκίνησε. Άλλο παράδειγμα: οι άνθρωποι που δουλεύουν μαζί με τον Κώστα Σφήκα, οι οποίοι τον υπεραγαπούν και τον βοηθούν με όλες τους τις δυνάμεις. Θέλω λοιπόν να καταλήξω ότι σημασία έχει το πάθος της αναζήτησης της αλήθειας στον κινηματογράφο...

ΑΝΤΙ: Πιστεύεις δηλαδή ότι ο κινηματογράφος γίνεται για να αναζητήσει ή να προβάλλει ο καθένας την αλήθεια του; Πιστεύεις ότι ο κινηματογράφος κινείται πάντα σε έναν τόσο «υψηλό» χώρο;...

«Το Δέντρο που πληγώναμε»

Δ.Α: Δεν είναι «υψηλό» αίτημα. Είναι πολύ απλό και υλικό.

ΑΝΤΙ: Αισθάνεσαι επηρεασμένος κινηματογραφικά προς κάποιες άλλους κινηματογραφιστές.

Δ.Α: Θεωρώ δασκάλους τον Τσάπλιν και τον Ουέλς. Τον πρώτο για την αξία με την οποία ντύνει το γέλιο αλλά και για την οικονομία της αφήγησης, τον δεύτερο για τη διεισδυτικότητα του βλέμματος, το ιδιόμορφο αφηγηματικό στυλ, τη λεπτότητα και την λάμψη του.

ΑΝΤΙ: Στον Αθέμιτο ανταγωνισμό η επιρροή του Τσάπλιν είναι σαφής. Αντίθετα, στο Δέντρο που πληγώναμε είδαμε μια ματιά που δεν παρέπεμπε πουθενά, μια ματιά παρθενική. Έχουμε φτάσει σε ένα σημείο όπου κάθε ταινία που μπορεί να πει κάτι, να επικοινωνήσει, θαρρείς ότι είναι η πρώτη ταινία που γυρίζεται.

Δ.Α: Και στις δυο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε, νομίζω, με την αναζήτηση ενός προσωπικού ύφους. Είμαι πεπεισμένος ότι η προσωπική αλήθεια καθενός εκφράζεται μόνο μέσω του ύφους. Κατά τα άλλα, όλα έχουν ειπωθεί.

Βεβαίως το σκηνικό αλλάζει. Κάθε εποχή έχει το δικό της σκηνικό. Η κοινωνική συγκυρία καθορίζει και την τέχνη. Αν εκφράζεις την προσωπική σου αλήθεια, μιλάς παράλληλα για τα καλά ή τα κακά της κοινωνικής σκηνής. Το αίτημα της αναζήτησης στην τέχνη είναι πολύ παλιό, όμως κι ο επαναπροσδιορισμός σημαίνει αναγέννηση, ό,τι λέμε καινούριο.





Η κηδεία στο «Δέντρο που πληγώναμε»

ΑΝΤΙ: Θα παρατηρήσουμε ότι οι ταινίες σου δεν διεισδύουν στην σημερινή πραγματικότητα. Αντίθετα, οικοδομούν έναν φιλμικό κόσμο και εικονογραφούν ένα παρελθόν...

Δ.Α: Ναι, χωρίς να γίνεται προσπάθεια να αναπαρασταθεί η συνθήκη ενός παρελθόντος για να καλύψει τις ανάγκες των περιέργων που εισπράττουν τα πάντα ως φολκλόρ. Τα στοιχεία, όμως, της ταινίας αναφέρονται στο τώρα το δικό μου.

Θέλω ωστόσο να διευκρινίσω ότι ποιο πολύ με ενδιαφέρει η απόδοση νοημάτων, των ζητημάτων που με απασχολούν και θέλω να εκφράσω, παρά η συνθήκη μιας κοινωνικής πραγματικότητας. Πιο πολύ με ενδιαφέρει η αναζήτηση παρά η απλή αναπαράσταση.

ΑΝΤΙ: Θα ήθελες να μας περιγράψεις πώς δουλεύεις για μια ταινία;

Δ.Α: Γράφω πρώτα περιληπτικά τις σκηνές, τα κύρια σημεία τους που με βοηθούν να τις ανασυνθέσω στα γυρίσματα, χωρίς να γράφω διαλόγους. Βεβαίως υπάρχουν πολλά κενά. Ακολουθεί ένα πρώτο ντεκουπάζ —είναι απαραίτητο, σε βοηθάει στον προγραμματισμό των γυρισμάτων και αυτό σημαίνει περιορισμό της σπατάλης.

Στο γύρισμα, μολονότι νομίζω ότι ορισμένες σκηνές -κλειδιά τις κατέχω απόλυτα, έρχεται η πραγματικότητα και ανατρέπει τα πράγματα, προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο. Διάφοροι παράγοντες, που δεν μπορούν να προδικασθούν, επηρεάζουν τα γυρίσματα: π.χ. οι τεχνικοί, οι καιρικές συνθήκες, οι ηθοποιοί, αποτελούν τέτοιους αστάθμητους παράγοντες.

ΑΝΤΙ: Οι ηθοποιοί σου δίνουν την εντύπωση ότι έχουν δουλέψει πολύ τους ρόλους τους - μολονότι στην ταινία σου ήταν παιδιά. Δίνεις βάρος στον ηθοποιό, σε ένα γύρισμα;

Δ.Α: Βέβαια. Το βάρος όμως δεν το ρίχνω προς την κα-

τεύθυνση ενός τρόπου ερμηνείας όσο προς την επικοινωνία. Δεν θέλω ο συνεργάτης μου να αισθάνεται μειωμένος από τη σχέση μας. Επιθυμώ ό,τι κάνει να το κάνει με ευχαρίστηση - αλλιώς καλύτερα να μην το κάνει. Έτσι, δεν προσπαθώ να βιάσω κανέναν για να δώσει κάτι παραπάνω από αυτό που μόνος του μπορεί. Πιο πολύ με ενδιαφέρει να κατανοηθεί ο ρόλος κι αν συμβεί αυτό, ό,τι βγει θα έχει ενδιαφέρον.

ΑΝΤΙ: Θα μας πεις για την καινούρια ταινία που ετοιμάζεις;

Δ.Α: Θα προτιμούσα να μην πω. Επειδή, εκτός των άλλων, δεν βλέπω να έχει και καμιά σημασία αυτό. Ως και η διαφημιστική εξαργύρωση μιας τέτοιας δήλωσης είναι μηδαμινή.

ΑΝΤΙ: Θα είναι μια κωμωδία;

Δ.Α: Θέλω να είναι μια κωμωδία.

ΑΝΤΙ: Για να γυρίσουμε στα παιδιά, που, την τελευταία περίοδο, διεθνώς, ο κινηματογράφος τα χρησιμοποίησε κατά κόρον: πώς είναι να δουλεύεις με παιδιά σε σχέση με ...ενήλικους ηθοποιούς;

Δ.Α: Τα παιδιά δεν είναι ηθοποιοί. Γιατί αν ήταν ηθοποιοί, θα είχαν χάσει την παιδικότητά τους.

ΑΝΤΙ: Για την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου τι έχεις να πεις;

Δ.Α: Το παρήγορο της σημερινής πραγματικότητας είναι ότι γίνονται ανεξάρτητες παραγωγές, ότι υπάρχει μια αναζήτηση. Έχουμε μπει σε μια φάση όπου φαίνεται ότι έχουμε ανακαλύψει κι άλλους δρόμους. Το γεγονός ότι υπάρχουν καλλιτέχνες που προσπαθούν να υπάρξουν ερήμην των βουλήσεων του Ε.Κ.Κ. έχει τη σημασία του. Αλλά και οι νέοι, τα νέα πρόσωπα του κινηματογράφου, έχουν μια τάση ανεξαρτησίας.

(Τη συνέντευξη πήραν οι Χρήστος Βακαλόπουλος, Ηλίας Κανέλλης και Αντώνης Κιούκας).

Λαϊκός κινηματογράφος, ο κατ' εξοχήν εθνικός κινηματογράφος

Ο Θόδωρος Μαραγκός γεννήθηκε το 1944 στη Μεσσηνία. Ξεκίνημα στον κινηματογράφο με τις ταινίες μικρού μήκους Τσουφ (1969) και Σσστ... (1971), σε κινούμενα σχέδια. Στη συνέχεια κάνει τις ταινίες: Λάβετε θέσεις (1973), Αγώνας (1975, συλλογική δουλειά), Από πού πάνε για τη χαβούζα (1978), Θανάση σφίξε κι άλλο το ζωνάρι (1980), Μάθε παιδί μου γράμματα (1981), Τι έχουν να δουν τα μάτια μου (1985).

Αυτές τις μέρες αρχίζει γυρίσματα της καινούργιας ταινίας του.

ΑΝΤΙ: Οι παραγωγές των ταινιών σου είναι πάντα δικές σου. Πώς πήρες αυτή την απόφαση; Γιατί δεν απευθύνεσαι στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου; Με ποιο τρόπο εξασφαλίζεις την παραγωγή των ταινιών σου;

Θόδωρος Μαραγκός: Δεν ήταν ζήτημα επιλογής να αναμιχθώ στην παραγωγή αλλά δεν είχα άλλη λύση. Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μου, το Λάβετε θέσεις, έγινε στην πρώτη κρίση του ελληνικού κινηματογράφου (λόγω τηλεόρασης) και ευθύς εξαρχής υποχρεώθηκα να κάνω και τον παραγωγό γιατί οι τότε παραγωγοί «κατέβασαν τα ρολά».

Η δεύτερη ταινία μου, το ντοκυμαντέρ Αγώνας, που έγινε σε συνεργασία με πέντε ακόμα κινηματογραφιστές, έγινε στην καρδιά αυτής της κρίσης και είμαστε όλοι από κοινού συμπαραγωγοί.

Όταν μετά από μερικά χρόνια κατάφερα να πείσω κάποιους παραγωγούς να χρηματοδοτήσουν, κάτω από σκληρούς όρους, την πρώτη μου ταινία με τον Βέγγο, τότε κατάλαβα τι σημαίνει η εξουσία της παραγωγής εις βάρος της καλλιτεχνικής δουλειάς.

Η μεγάλη εμπορική επιτυχία των ταινιών μου, μου επέτρεπε, στη συνέχεια, να συμμετέχω ως συμπαραγωγός στις επόμενες. Στην τελευταία ήμουν μοναδικός παραγωγός. Τώρα, όσον αφορά το Κέντρο, στο διάστημα αυτό όχι μόνο δεν ζήτησα λεφτά, αλλά αγωνιζόμουν μαζί με μερικούς άλλους κινηματογραφιστές να μην «μας τα παίρνει» το Κέντρο. Είναι γνωστό ότι τα χρήματα που έδινε το Κέντρο στους σκηνοθέτες της αρεσκείας του προέρχονταν από τα έσοδα άλλων ταινιών συμπεριλαμβανομένων και των δικών μου, με τον περιβόητο μεταξικό φόρο δημοσίων θεαμάτων, που ενώ είχε καταργηθεί απ' όλα τα θεάματα, παρέμενε μόνο στον κινηματογράφο. Κι αυτό γιατί η πρόθεση του Κέντρου ήταν να εξαρτήσει απ' αυτό όλους του Έλληνες κινηματογραφιστές και να αποκτήσει την απόλυτη εξουσία. Ήθελε να χτυ-



— Θόδωρος Μαραγκός

πήσει τη μικρή ανεξάρτητη παραγωγή του σκηνοθέτη, το μόνο μοντέλο παραγωγής μέσα από το οποίο μπορούσαν να αναπτυχθούν όλες οι τάσεις που σήμερα καταπιέζονται, ευνουχίζονται, θάβονται. Γιατί το Κέντρο Κιν/φου πάνω απ' όλα θέλει να εξουσιάζει την έκφραση και αυτή την εξουσία την ασκεί μέσω της οικονομίας. Έτσι, όποιος θέλει να πάρει λεφτά από το Ε.Κ.Κ. πρέπει να γράψει σενάριο όχι με τα δικά του γούστα, αλλά με τα γούστα τους —κι έτσι ευνουχίζεται σαν καλλιτέχνης. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, κατέστρεψε, διαστρέβλωσε και αλλοτρίωσε —και αυτό το λέω με απόλυτη σιγουριά και γνώση— πολλά ταλέντα του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Με αποτέλεσμα να χτυπηθεί η προσπάθεια για την ανάπτυξη ενός εθνικού κιν/φου. Γιατί όπως ο παλιός εμπορικός κιν/φος ήταν ένα κακέκτυπο του χολλυγουντιανού κιν/φου έτσι κι ο κινηματογράφος, που προωθεί το Ε.Κ.Κ. είναι ένα κακέκτυπο ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Έδωξε τον κόσμο από τις αίθουσες μ' αυτό το ανυπόφορο στυλ που επέβαλε τα τελευταία δέκα χρόνια στον ελληνικό κιν/φο. Άντε να βάλεις τον κόσμο πάλι μέσα στην αίθουσα τώρα. Ακούνε για ελληνική ταινία και τους πιάνει πανικός με τη σκέψη ότι θα κάτσουν στη σκοτεινή αίθουσα δυο ώρες για να κοιτάζουν ένα πλάνο!

Βέβαια οι ευθύνες ανήκουν αποκλειστικά στο κράτος και ιδιαίτερα στο ΠΑΣΟΚ, που ενώ αυτή η ελιτίστικη αντίληψη και οι φορείς της είχαν χρεωκοπήσει στη συνείδηση του κόσμου ήδη γύρω στο 1980, αντί να τους παραμερίσει όταν πήρε την κυβέρνηση, στελέχωσε μ' αυτούς τον τομέα του κιν/φου και το Ε.Κ.Κ.. Θα μου πεις βέβαια ότι το ΠΑΣΟΚ είχε έλλειψη από ανθρώπους στο χώρο της τέχνης και της κουλτούρας και έτσι υιοθέτησε την ψευτοκουλτούρα.

ΕΡ.: Η προσπάθειά σου έχει χαρακτηριστεί σαν μια απόπειρα «λαϊκού κινηματογράφου». Στην εποχή της κυριαρχίας των βιντεοκασετών υπάρχει θέση για τέτοιου είδους ταινίες;

ΑΠ.: Αυτή η απόπειρα είχε το αποκορύφωμά της στο Μάθε παιδί μου γράμματα. Σήμερα παρ' όλο που εξακολουθώ να υπερασπίζομαι την άποψη ότι λαϊκός κιν/φος είναι ο κατ' εξοχήν εθνικός κιν/φος κι ότι αυτός ο κιν/φος όσο διαφέρει από τον ελιτίστικο διαφέρει κι από τον λαϊκίστικο γιατί είναι οι δύο όψεις ενός και μόνο νομίσματος, εντούτοις δεν μπορώ να πω ότι η καινούργια μου δουλειά συνεχίζει ακριβώς την ίδια απόπειρα. Σήμερα υπάρχει μια γενικότερη παρακμή (πολιτική, πολιτιστική) και πολλά πράγματα που κάποτε είχαν ενδιαφέρον τώρα έχουν χάσει τελείως το νόημά τους.



Το κακό είναι ότι περιθωριοποιήθηκαν και πράγματα που προσπαθούσαν να επιβάλουν με το ζόρι χωρίς να το αξίζουν, όπως στο χώρο του κιν/φου, ο ελιτίστικος και ο χυδαίος εμπορικός κιν/φος. Μπορεί βέβαια να έμειναν λιγότερες αίθουσες, αλλά τα πράγματα ξεκαθάρισαν, γιατί αυτές οι λίγες αίθουσες είναι σίγουρο ότι δεν θα δεχθούν κατ' αρχήν τις ψευδοκουλτουριάρικες ταινίες που θα πάνε πια σε ειδικές αίθουσες, ούτε τις φτηνές εμπορικές ταινίες που θα πάνε στα βιντεοκλάμπ σε μορφή βιντεοκασέτας. Η αίθουσα περιμένει τώρα την καλή ταινία. Σήμερα υπάρχει ένα καλλιεργημένο κοινό που έχει περισσότερες απαιτήσεις. Σήμερα δεν μπορούμε να μιλάμε για ελληνικό κινηματογράφο αλλά για κιν/φο με την έννοια όχι των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της έκφρασης, αλλά του επιπέδου και της ποιότητας. Γιατί αυτά τα κριτήρια τα διαμορφώνει πλέον η ξένη ταινία η οποία έχει κυριαρχήσει στην ελληνική αίθουσα. Μόνο αν αντιπαρεταθεί στην ξένη ταινία και μάλιστα μέσα στην «έδρα» του θα μπορέσει ο ελληνικός κινηματογράφος να βγει ταυτόχρονα και έξω από τα σύνορά του.

Σήμερα κι εγώ σαν καλλιτέχνης καλούμαι να βαθύνω πιο πολύ τον αγώνα μου, να επεξεργαστώ και να εμπλουτίσω τα εκφραστικά μου μέσα για να μπορέσω να εκφράσω νέα πράγματα.

Αυτή θα 'ναι η νέα μου απόπειρα.

Το γέλιο πλουτίζει τη ζωή μας

ΕΡ.: Γιατί κάνεις κωμωδίες; Σήμερα γίνονται ελάχιστες κωμωδίες στον ελληνικό κινηματογράφο. Η κωμωδία εγκαταλείφθηκε ή παρήκμασε και έσβησε; Υπάρχει έδαφος για αναβίωση της ελληνικής κωμωδίας;

ΑΠ.: Μ' αρέσει η κωμωδία. Το γέλιο το θεωρώ απαραίτητο στοιχείο, ανάγκη όχι μόνο για τις ταινίες αλλά και για την ίδια μου τη ζωή. Η κωμωδία έχει την ανατροπή και την αμφισβήτηση μέσα της. Μ' αρέσει γιατί είναι τελείως αντιγραφειοκρατική. Το χιούμορ είναι κι ένα είδος έκφρασης και επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους —κι ιδιαίτερα στους Έλληνες. Κι όσο υπάρχει αυτή η ανάγκη, η ελληνική κωμωδία θα αντανakλάται με τον άλ-

φα ή βήτα τρόπο στον κινηματογράφο ξεπερνώντας τα εμπόδια που της βάζουν.

Βλέπεις συν τοις άλλοις ότι το Ε.Κ.Κ. σαν εξουσία που είναι (αλλά και διότι οι άνθρωποι που το στελεχώνουν έχουν έλλειψη χιούμορ) δεν θέλει και σμποτάρει την κωμωδία. Έχουν την ίδια αντίληψη με τους θλιβερούς καλόγερους στο *Όνομα του ρόδου* τον Έκο, που εξαφάνισαν το δεύτερο έργο του Αριστοτέλη *Περί Κωμωδίας* κι όποιος τόλμαγε ας γελούσε.

ΕΡ.: Η παλιά κωμωδία αντλούσε τους ηθοποιούς της από την επιθεώρηση. Σήμερα ποιος είναι αυτός ο χώρος απ' όπου η σύγχρονη κωμωδία θα μπορούσε να αντλήσει τους ηθοποιούς της; Πώς έχεις αντιμετωπίσει εσύ αυτό το ζήτημα;

ΑΠ.: Πράγματι η επιθεώρηση τροφοδοτούσε τις ελληνικές κινηματογραφικές κωμωδίες όχι μόνο με κωμικούς ηθοποιούς αλλά με σεναριογράφους, με θέματα, αλλά κυρίως με το στυλ της.

Σήμερα η επιθεώρηση έχει παρακμάσει με συνέπεια τα κωμικά ταλέντα να μην αξιοποιούνται. Εκείνο όμως που μπορώ να πω ότι λείπει σήμερα δεν είναι τόσο οι κωμικοί ηθοποιοί όσο οι κινηματογραφιστές. Η ιταλική κωμωδία στηρίχτηκε σε καμιά 30αριά πέννες που τροφοδότησαν την επιθεώρηση και τον κιν/φο.

Αυτή είναι η παράδοση της κωμωδίας στον ελληνικό κινηματογράφο αλλά και η αδυναμία του ταυτόχρονα: η εξάρτησή του από την επιθεώρηση.

Προσωπικά εγώ δεν είχα και πολλά - πολλά με την επιθεώρηση, η οποία, συν τοις άλλοις, είναι στατική και στηρίζεται στο λεκτικό χιουμοριστικό εύρημα. Αναζήτησα την κινηματογραφική κωμωδία, την κινητικότητα και τα οπτικά κυρίως ευρήματα και οι κωμικοί ηθοποιοί με τους οποίους συνεργάστηκα δεν είχαν και πολλή σχέση με την επιθεώρηση.

(Ο Θόδωρος Μαραγκός απάντησε γραπτά στις ερωτήσεις που του υπέβαλαν ο Χρήστος Βακαλόπουλος και ο Αντώνης Κιούκας)

Στιγμιότυπο από την ταινία «Τι έχουν να δουν τα μάτια μας» του Θ. Μαραγκού.

Η έννοια κινηματογραφιστής δεν ορίζει ειδικότητες

Ο Φίλιππος Κουτσαφτής γεννήθηκε το 1950 στη Ζαγορά του Πηλίου. Είναι διευθυντής φωτογραφίας και έχει κάνει την φωτογραφία στις ταινίες: 1979 Αφήγηση / Περιπέτεια / Γλώσσα / Σιωπή (Μ. Γαβαλά). 1981 Στην Αναπαυτική Μεριά (Τ. Σπετσιώτης). 1982 Περί Έρωτος (Μ. Γαβαλά). 1983 Βαποράκια (Π. Τάσιος). 1985 Τα Παιδιά του Κρόνου (Γ. Κόρρας). 1985 Το Άρωμα της Βιολέτας (Μ. Γαβαλά). 1985 Μετέωρο και Σκιά (Τ. Σπετσιώτης). 1986 Το δέντρο που πληγώναμε (Δ. Αβδελιώδης). 1986 Νοκ - άουτ (Π. Τάσιος). 1988 Το Μαγικό Γυαλί (Μ. Γαβαλά).

Το 1987 σκηνοθέτησε το ντοκυμανταίρ Σεμνών Θεών.

ΑΝΤΙ: Μας ενδιαφέρει πριν απ' όλα η εμπειρία αυτής της ταινίας, το ότι γυρίστηκε σποραδικά μέσα σε τρία χρόνια. Μπορείς να μας μιλήσεις λίγο γι' αυτό το θέμα;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΚΟΥΤΣΑΦΤΗΣ: Το σημαντικότερο που μου πρόσφερε αυτή η ταινία είναι η εμπειρία. Τα οικονομικά ή άλλα οφέλη δεν είναι ουσιαστικά. Όταν έκανα τα γυρίσματα έψαχνα ταυτόχρονα στην ελληνική φιλμογραφία για ταινία με παρόμοιο θέμα και διαπίστωσα ότι δεν υπήρχε παρόμοια προσπάθεια, εκτός από το Στρώμα της καταστροφής του Βρεττάκου, το οποίο είδα φέτος. Ούτε στα ξένα ντοκυμανταίρ έτυχε να δω κάτι ανάλογο.

ΑΝΤΙ: Ήξερες ότι η ανασκαφή στη Λένορμαν θα κρατούσε τόσο πολύ;

Φ.Κ: Το ήξερα και μπορώ να πω ότι αυτό με βόλευε. Μου δινόταν ο χρόνος να καλύπτω την ταινία μου όχι μόνο οικονομικά, αλλά και θεωρητικά, μπορούσα ανάμεσα στα γυρίσματα να ψάχνω ή να διαβάζω.

ΑΝΤΙ: Πώς ήταν τα γυρίσματα;

Φ.Κ: Θεωρώ πως η σωστότερη αρχή όταν κάνει κανείς τέτοια γυρίσματα, είναι να μην επεμβαίνει στη δουλειά των ανθρώπων που φιλμάρει, είτε σταματώντας τους, είτε μετακινώντας τους, για να αλλάξει γωνία κλπ. Φίλμαρα λοιπόν διακριτικά χωρίς να επεμβαίνω στη δουλειά τους, από κάποια απόσταση πάντα. Όλες οι λήψεις της ανασκαφής είναι από ψηλά και λίγο μακριά. Δεν επεδίωξα ποτέ να πάρω τη θέση του εργάτη για να γίνουν λήψεις από κοντά και χαμηλά. Είναι η ματιά του θεατή.

ΑΝΤΙ: Ωστόσο, εκείνο που μας άρεσε στην ταινία, είναι ακριβώς η διακριτική της σχέση με την ανασκαφή, αυτή η ματιά του περαστικού που σιγά σιγά καταλαμβάνεται από ένα υπόγειο δέος, παρ' όλο που



Φίλιππος Κουτσαφτής

μας κοιτάζει από ψηλά και εμφανίζεται σαν ξένος. Προσπάθησες να συλλάβεις κάτι που δεν το ήξερες από την αρχή, που θα αποκαλυπτόταν επί τόπου;

Φ.Κ: Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων δέθηκα συναισθηματικά με αυτόν το χώρο. Συνήθιζα να πηγαίνω σε αυτή την περιοχή τα βράδια. Την ώρα αυτή τίποτα δε θύμιζε την κατάσταση που επικρατούσε: ένα χάος από θορύβους, κομπρεσέρ, τεράστια μηχανήματα, εργάτες που δουλεύανε για να αποπερατώσουν το έργο και αρχαιολόγοι που έκαναν την ανασκαφή.

Τα βράδια αυτός ο τόπος όμως μεταμορφωνόταν, αποκτούσε μια άλλη διάσταση, παραδινόταν στους ανθρώπους που κατοικούσαν και ζούσαν τριγύρω του: το πρωί όλοι αυτοί ήταν οι εξαφανισμένοι. Μέσα σε αυτή την ησυχία αναδεικνυόταν ολόκληρη η ιστορία του χώρου, βλέποντας τα μηχανήματα του πρωινού τώρα να κείτονται άψυχα δίπλα στους ανοιγμένους τάφους και στους αρχαίους δρόμους. Ο χώρος τότε γινότανε οικείος και αποκτούσε μια άλλη διάσταση.

Χρόνος και κινηματογράφος

ΑΝΤΙ: Δουλεύεις τώρα ως διευθυντής φωτογραφίας στον κινηματογράφο. Τι ήταν αυτό που σε παρακίνησε να αναλάβεις μια ταινία δική σου παραγωγής και σκηνοθεσίας;

Φ.Κ: Δε θέλω να θεωρήσω τη σχέση μου με τον κινηματογράφο τελειωτικά οριοθετημένη στον ένα τομέα ή στον άλλο. Η έννοια κινηματογραφιστής αφήνει περιθώρια, επειδή ακριβώς δεν ορίζει ειδικότητες.

Σκοπός μου, κάνοντας αυτή την ταινία δεν ήταν να περάσω στο χώρο της σκηνοθεσίας, αλλά η καταγραφή ενός ντοκουμέντου, το οποίο αποτελεί μια μαρτυρία μνήμης. Εξάλλου το ντοκυμανταίρ είναι ένα είδος κινηματογράφου με το οποίο έχω μια ιδιαίτερη σχέση και με το οποίο θα ήθελα να ασχοληθώ και στο μέλλον, ειδικότερα με ντοκυμανταίρ που θα έχουν αρχαιολογικά θέματα.

Η εργασία ενός ντοκυμανταίριστα έχει πολλά κοινά στοιχεία με κείνη του αρχαιολόγου. Όπως ένας αρχαιολόγος συνθέτει την εικόνα ενός μνημείου του πολιτισμού με εκατοντάδες ή χιλιάδες, επί μέρους στοιχεία, που συγκεντρώνει μέσα σ' ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, έτσι κι ο κινηματογραφιστής δομεί το ντοκυμανταίρ μέσα από εκατοντάδες στοιχεία που ανακαλύπτει σιγά-σιγά μέσα στο χρόνο. Κι η ταινία μου έγινε μ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο. Υπήρχαν δυο-τρεις αρχικές κατευθύνσεις, αλλά το σενάριο έγινε στο μοντάζ.

ΑΝΤΙ: Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι το ντοκυμανταίρ αυτό βρίσκεται στον αντίποδα των παραγωγών της τηλεόρασης ή του υπουργείου

Πολιτισμού, που μοιάζουν όλα επιδερμικά, φευγαλέα και ψευτοαισθητικά, λες και είναι στημένα για να παράγουν επιφανειακές ντοκυμανταιρίστικες εντυπώσεις κι όχι για να αποκτήσουν μια πραγματική σχέση με το θέμα τους.

Φ.Κ: Η τηλεόραση, ενώ έχει τη δυνατότητα να παράγει ντοκυμανταίρ δέκα φορές πιο ακριβά απ' το δικό μου, δεν έχει τη δυνατότητα να παράγει ταινίες που να τραβάνε σε χρόνο, που να επιμένουν τόσο πολύ. Σαν γραφειοκρατικός οργανισμός δεν έχει συνήθως αυτή την ευελιξία.

Την ταινία την κάναμε δύο άτομα μέσα σ' ένα διάστημα τριών χρόνων. Ήταν το θέμα της ταινίας που επέβαλε αυτές τις συνθήκες παραγωγής. Αντίθετα στα περισσότερα ντοκυμανταίρ της τηλεόρασης τις συνθήκες δεν τις επιβάλλουν τα ίδια τα θέματα, αλλά ο μηχανισμός της ΕΡΤ.

ΑΝΤΙ: Απουσιάζει ίσως από τα κρατικά και τηλεοπτικά ντοκυμανταίρ, αυτό που ο Ταρκόφσκι ονομάζει «ο αποτυπωμένος χρόνος», η ουσία δηλαδή της κιν/κής χειρονομίας. Αντίθετα στην ταινία σου το θέμα καταλήγει να γίνεται ακριβώς το πέρασμα του χρόνου, η σχέση ζωντανών και νεκρών.

Φ.Κ: Από ένα γαλλικό κείμενο που αναφερόταν σε μια άλλη σωστική ανασκαφή πήρα μια φράση που αποτελεί ίσως κλειδί για την ταινία. «Αναλογιστείτε το κόστος της συλλογικής αμνησίας ή το βάρος του τσιμέντου πάνω στην ατομική μνήμη». Η ταινία μου είναι ένα δοκίμιο πάνω σ' αυτή τη φράση.

Το ενδιαφέρον στη ματιά

ΑΝΤΙ: Αυτή η σχέση με τα όσα συνέβαιναν την εποχή του γυρίσματος, οδήγησε την ταινία στο να συλλάβει έμμεσα, τη σύγχρονη Αθήνα, πράγμα που εκφράστηκε μέσα στη φωτογραφία, με το έντονο φως που υπάρχει στην ταινία. Έδωσες μεγάλη σημασία στη φωτογραφία, όπως θα έκανες δουλεύοντας για έναν άλλο σκηνοθέτη;

Φ.Κ: Δεν αντιμετώπισα κάποιο πρόβλημα στη φωτογραφία. Όταν καταγράφεις ένα ντοκουμέντο δεν πειράζει να το κάνεις με λίγο χειρότερη φωτογραφία, με μια όχι τόσο ακριβή κίνηση της μηχανής. Σημασία έχει η στάση που υιοθετείς απέναντι στο γεγονός που καταγράφεις. Ως εκ τούτου η εικόνα της ταινίας δεν είχε ειδική σημασία, μόνο η ματιά με ενδιέφερε, χωρίς αισθητικές ψευδαισθήσεις. Όταν βρίσκεσαι μπροστά σε μια σαρκοφάγο στην οποία μπαίνει φως για πρώτη φορά μετά από δύο-όμις χιλιάδες χρόνια, το τελευταίο πράγμα που σε απασχολεί είναι η φωτογραφία.

Όταν παίχτηκε η ταινία στο Γαλλικό Ινστιτούτο, ήρθε ένας Γάλλος που έκανε ένα ντοκυμανταίρ για τον Αγγελόπουλο και με ρώτησε τι τύπο φιλμ είχα χρησιμοποιήσει ώστε να πετύχω αυτό το ωραίο —όπως είπε— αποτέ-

λεσμα στην εικόνα. Του απάντησα ότι γύρισα την ταινία με επτά τύπους φιλμ, όλα τα έγχρωμα φιλμ που κυκλοφορούν στην αγορά και που τα περισσότερα ήταν ρετάρλια, τεσσάρων ή πέντε χρονών παλιά.

ΑΝΤΙ: Θα θέλαμε να μας μιλήσεις λίγο και για τη δουλειά σου ως διευθυντής φωτογραφίας σε ταινίες μυθοπλασίας. Είσαι ικανοποιημένος, αισθάνεσαι ότι έχεις κάνει αρκετά πράγματα σ' αυτό τον τομέα;

Φ.Κ: Λίγες ήταν οι δουλειές όπου υπήρχαν τα περιθώρια να κάνω κάτι, ίσως μόνο το *Μετέωρο και Σκιά* του Τάκη Σπετσιώτη.

Σ' αυτή την ταινία είχε δοθεί ένα μεγάλο μέρος του προϋπολογισμού για ντεκόρ, κοστούμια και αναπαράσταση της εποχής, για την εικόνα δηλαδή. Πολλοί σκηνοθέτες διαθέτουν τις συνθήκες, τους χώρους, τους ρυθμούς, τα τεχνικά μέσα που απαιτεί μια «καλή φωτογραφία». Και μια «καλή φωτογραφία», με τη στενή έννοια του όρου, τελικά, μπορεί να έρχεται σε αντίθεση με την ταινία. Θεωρώ παράλογο να κάνεις περισσότερα πράγματα από αυτά που η ίδια η ταινία και η σκηνοθεσία ορίζει και ζητάει. Μια φωτογραφία δεν είναι αυτοσκοπός σε μια ταινία και δεν νοείται έξω από αυτήν.

Στις δεδομένες συνθήκες παραγωγής των ελληνικών ταινιών, θεωρώ πολύ σημαντικό να βρίσκει κανείς εύκολες και πρωτότυπες εικαστικές λύσεις. Μια τέτοια επιτυχημένη προσπάθεια ήταν το *Δέντρο που πληγώναμε* του Αβδελιώδη.

ΑΝΤΙ: Μια ταινία που εντούτοις έγινε με ελάχιστα μέσα.

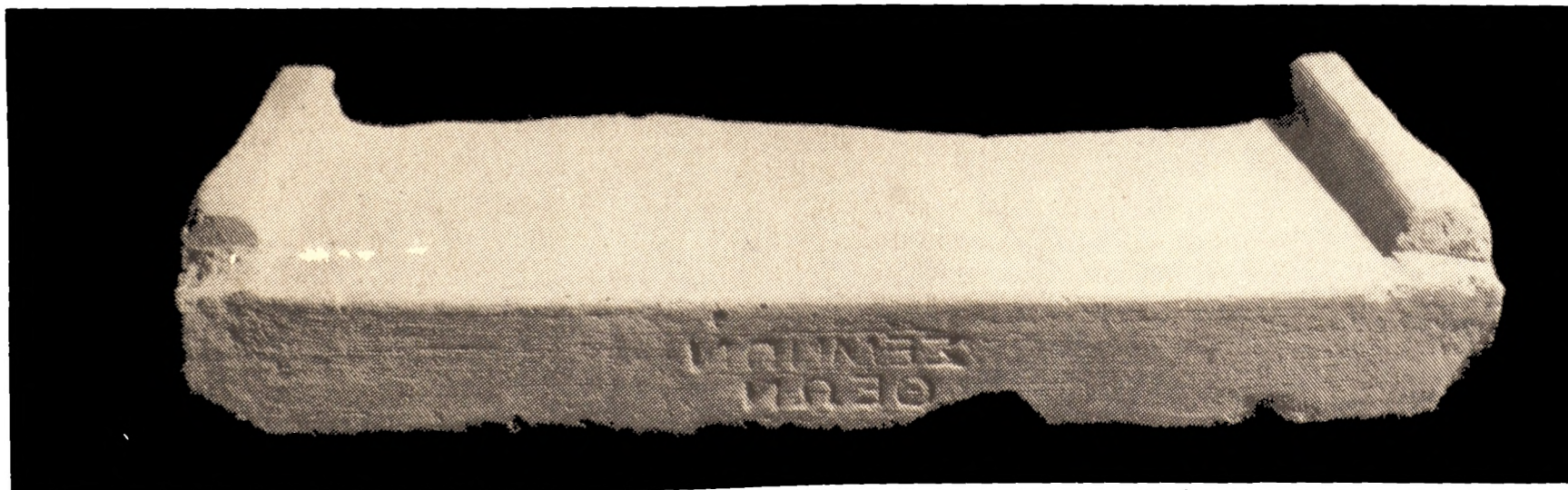
Φ.Κ: Στην περίπτωση του Δήμου Αβδελιώδη τα μειονεκτήματα από την άποψη της παραγωγής έγιναν πλεονεκτήματα, η αδυναμία έγινε δύναμη εκφραστική. Το ελληνικό φως έγινε ένα πλεονέκτημα, που εκμεταλλευτήκαμε για να φτιάξουμε κάτι άλλο. Χάρηκα πολύ γιατί αυτό το σχεδιάσαμε από την αρχή και το εγχείρημα πέτυχε, ενώ κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει πάντα, μένεις κάπου στη μέση.

Έστω όμως κι αν η φωτογραφία δεν ήταν τόσο εκφραστική, η ταινία του Αβδελιώδη θα παρέμενε μια καλή ταινία.

Το ελληνικό φως

ΑΝΤΙ: Ένα από τα πράγματα που θυμάται κανείς από αυτή την ταινία είναι ένα καλοκαιριάτικο φως που καίει τα πάντα. Ένα φως γνώριμο και οικείο. Υπάρχει κατά τη γνώμη σου ελληνικό φως;

Φ.Κ: Το ζήτημα αυτό αμφισβητείται από πολλούς. Κατά τη δική μου άποψη υπάρχει ελληνικό φως. Όχι σαν ιδιαιτερότητα μετεωρολογική, αλλά σαν αναπόσπαστο στοιχείο ενός μεγάλου πολιτισμού, όπως είναι ο ελληνικός. Ο πολιτισμός που έχει δημιουργηθεί σ' αυτό τον τόπο λαμβάνει υπόψη του, έχει άμεσα επηρεαστεί και χρησιμοποιεί σαν εκφραστικό υλικό το φως του.



Στην αρχαιότητα τα έργα της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής όχι μόνο δεν το αγνοούν, αλλά γίνανε έχοντας υπόψη τους και χρησιμοποιώντας αυτό το δεδομένο για λόγους δραματουργίας και έκφρασης. Η σχολή Λύσσιπου-Σκόπα είναι ο πρώτος εξπρεσιονισμός.

Επίσης οι μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι του 19ου αιώνα, έχουν ασχοληθεί σ' ένα μέρος του έργου τους με το ζήτημα αυτού του φωτός.

Και οι σύγχρονοι Έλληνες ποιητές και λογοτέχνες, από το Σολωμό και τον Κάλβο μέχρι σήμερα, έχουν συλλάβει τη σημασία που έχει γι αυτόν τον τόπο το φως και αυτό το συναντάμε αρκετά συχνά στο έργο τους.

Υπάρχει μνημονική εικόνα της Ελλάδας με το φως της. Η πιο ισχυρή εντύπωση αυτής της εικόνας είναι τα ελληνικά νησιά το καλοκαίρι.

ΑΝΤΙ: Γιατί το φως δεν το συναντάμε συχνά στις ελληνικές ταινίες που γίνονται σήμερα;

Φ.Κ: Η εικόνα του κινηματογράφου είναι προσδεσμένη στο προτεσταντικό δόγμα για τη σχέση φωτός και σκιάς. Ένα δράμα δεν μπορεί να διαδραματίζεται την ημέρα και μάλιστα κάτω από το άπλετο φως. Αυτό εκφράζεται σωστότερα εικαστικά με τη νύχτα ή τη συννεφιά, τους βρεγμένους δρόμους κτλ.

Τα περισσότερα θέματα πια των ελληνικών ταινιών είναι η «ψυχογραφία της μονάδας». Η συννεφιά κι η σκοτεινιά προσφέρονται περισσότερο για να εκφραστούν αυτά τα θέματα εικαστικά και να μεταδοθούν οι ανάλογες καταστάσεις και τα συναισθήματα στον θεατή.

Από την άλλη μεριά όταν κινηματογραφείς με συννε-

φιά το αποτέλεσμα είναι αισθητικά καλύτερο. Οι χαμηλοί τόνοι, τα γκριζα χρώματα είναι πιο φωτογενή από μόνα τους. Ενώ όταν έχεις να φιλμάρεις κάτω απ' τον ήλιο είναι τρομερά δύσκολο να εξισορροπήσεις αυτό το φως και τα τρομερά κοντράστ που δημιουργεί. Οι τεχνικές προδιαγραφές του φιλμ είναι κοντά στις κλιματολογικές συνθήκες της κεντρικής Ευρώπης. Οι πολύ μεγάλες αντιθέσεις φωτεινού - σκούρου που κυριαρχούν κάτω από τον ήλιο ξεπερνάνε τα τεχνικά χαρακτηριστικά και τις ανοχές των φιλμ.

Και το τρίτο σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι περισσότερες ελληνικές ταινίες δεν θέτουν ως ζητούμενο τον ελληνικό χώρο και δεν τον εντάσσουν δυναμικά μέσα τους χρησιμοποιώντας αυτόν και το φως του εικαστικά.

Οι περισσότερες ελληνικές ταινίες θα μπορούσε να ήταν, σαν εικόνα εννοώ, σουηδικές, γερμανικές, αγγλικές κτλ. Ενώ η *Ευδοκία* του Δαμιανού μπορεί να είναι η ιστορία δύο ανθρώπων η οποία διαδραματίζεται, όμως, στην Ελλάδα. Αυτό για το Δαμιανό έχει σημασία και ο ελληνικός χώρος έχει συγκεκριμένες διαστάσεις μέσα στην ταινία του.

Το νησί στο *Δέντρο που πληγώναμε* έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο. Το περιβάλλον ήταν σημαντικό, μόνο το 2% ήταν εσωτερικά.

Αυτές είναι όμως εξαιρέσεις, οι περισσότερες ελληνικές ταινίες δεν εντάσσουν μέσα τους το συγκεκριμένο χώρο στον οποίο γίνονται.

(Τη συνέντευξη πήραν
ο Χρήστος Βακαλόπουλος και ο
Αντώνης Κιούκας)

Ο Τάκης Μάσχος
στο «Μετέωρο και Σκιά»
του Τάκη Σπετσιώτη.



ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ

Οι τεχνικοί των εργαστηρίων επεξεργασίας της εικόνας και του ήχου είναι οι αφανέστεροι συντελεστές στην παραγωγή μιας ταινίας. Η δουλειά τους έχει να κάνει με τη δημιουργία έχει προσωπικό χαρακτήρα και στυλ όπως κάθε δημιουργική εργασία, και σε τίποτα δεν έχει να κάνει με οποιασδήποτε μορφής διεκπεραίωση.

Η γνώμη αυτών των ανθρώπων που παραμένουν άγνωστοι αλλά συμβάλλουν σημαντικά σε μία ταινία δεν ακούγεται συχνά. Κι όμως, επειδή ακριβώς από τα χέρια τους περνάει το σύνολο σχεδόν των ταινιών, βρίσκονται πιο κοντά από ο-

ποιοδήποτε άλλο στην καρδιά της κινηματογραφικής μας παραγωγής. Τα λίγα κινηματογραφικά εργαστήρια είναι τα άτυπα κέντρα του ελληνικού κινηματογράφου.

Συζητήσαμε με δυο ανθρώπους που επί 30 χρόνια σχεδόν έχουν ζήσει μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο και η προσφορά τους είναι αναμφισβήτητη. Τον τεχνικό ήχου και ιδιοκτήτη του TONE STUDIO Θανάση Αρβανίτη και τον Γιώργο Στάμου τεχνικό υπεύθυνο του μεγαλύτερου εργαστηρίου επεξεργασίας της εικόνας Cinemagic.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ:

Οι σκηνοθέτες πρέπει να κάνουν το «αγροτικό» τους

ΑΝΤΙ: Σε μια συζήτηση που είχαμε πριν από λίγο καιρό μας έλεγες ότι ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα του σύγχρονου κινηματογράφου είναι η υποχώρηση της κωμωδίας.

Θανάσης Αρβανίτης: Υπάρχει μια πανομοιότυπη θεματολογία. Πέρυσι, εκτός από την ταινία του Περάκη, όλες οι ταινίες μου φάνηκαν ίδιες και όλες μου προξένησαν κατάρτιση. Πιστεύω ότι έχουμε ανάγκη από την κωμωδία, έχουμε ανάγκη να γελάσουμε. Κάτι πρέπει να γίνει που να αφορά και τον Έλληνα θεατή. Σήμερα είναι φοβερά προσωπικός ο κινηματογράφος που γίνεται, γι αυτό και οι ταινίες μοιάζουν μεταξύ τους. Κάνω το μιξάζ αυτών των ταινιών και μπορεί βέβαια να είμαι λάθος, αλλά κάποια στιγμή μπερδεύομαι και ξεχνάω ποια ταινία έχω μιξάρει. Αυτό μου συμβαίνει γιατί κάνω τα ίδια πράγματα: όλα είναι κρατημένα, μιλάνε σιγά, πάει μια μουσικούλα, δεν υπάρχει και τίποτα δηλαδή... Εκεί που γλέντησα το μιξάζ ήταν στην ταινία του Περάκη όπου συνέβαιναν πράγματα, υπήρχαν φοβερές εναλλαγές σκηνών, πολύς διάλογος, άνθρωποι, ήχοι, μουσικές. Ήταν κάτι ζωντανό. Σ' όλα τα άλλα κυριαρχούσε μια θλίψη, μετά από τέσσερις ή πέντε ώρες δουλειάς βγαίνεις μ' ένα ψυχοπλάκωμα. Εγώ είμαι κινηματογραφιστής, φαντάσου λοιπόν τι γίνεται με το θεατή.



Θανάσης Αρβανίτης

ΕΡ.: Πιστεύεις ότι ο θεατής απομακρύνθηκε από τις ελληνικές ταινίες επειδή δεν γίνονται πια ταινίες που θα ανήκουν σε συγκεκριμένα κινηματογραφικά είδη;

ΑΠ.: Μπήκα σ' αυτή τη δουλειά το 1958, όταν ο κινηματογράφος ήταν βιομηχανία. Παρήγαγε 150 ταινίες το χρόνο, ταινίες που ανήκαν σ' ένα μεγάλο θεματολογικό φάσμα. Κυριαρχούσε βέβαια η κωμωδία ή η μπαλαφάρα, υπήρχαν όμως οι ταινίες του Τεγόπουλου για τους πρό-

σφυγες, ο Φίνος που έκανε δέκα με δώδεκα ταινίες το χρόνο, από μιούζικαλ μέχρι δράματα, ακόμα και ταινίες για τη νεολαία όπως ο *Νόμος 4000*... Πάντως υπήρχε κάποια ποικιλία κι εγώ από εκεί ξεκινάω: οι ταινίες τότε έκαναν εκατόσις χιλιάδες εισιτήρια κι αν έκαναν τριακόσιες χιλιάδες θεωρούνταν αποτυχίες. Ήταν ένας κινηματογράφος που δεν είχε καμιά ανάγκη βοήθειας από πουθενά, ήταν αυτοχρηματοδοτούμενος. Υπήρχαν παραγωγοί που έβαζαν τα λεφτά τους και τα έπαιρναν πίσω, υπήρχε και τεχνική υποδομή, είχαν ανοίξει στούντιο εκπληκτικά για την εποχή τους, το STUDIO ALFA ο Α. Ζερβός, ο Μανιάτης. Όλο αυτό το πράγμα αναπτυσσόταν, πήγαινε κάπου.

Μπορεί βέβαια να ήρθε η τηλεόραση και να τα έκανε όλα γης μαδιάμ αλλά από κει και πέρα, ο νέος ελληνικός κινηματογράφος που είχε δώσει δείγματα γραφής μέσα στη δικτατορία —αναφέρω πρόχειρα το *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση*; την *Αναπαράσταση*, το *Προξενιό της Άννας*, τις *Μέρες του '36*— μετά κόλλησε, βάλτωσε κάπως.

ΕΡ.: Πώς συνέβη αυτό;

ΑΠ.: Πιστεύω ότι ο ένας μιμείται τον άλλο. Δεν θα αναφερθώ σε ονόματα αλλά θα πω ότι όλοι αντιγράψανε το μοντέλλο του Αγγελόπουλου κάποια στιγμή για να περάσουν έξω. Αλλά από ένα σημείο και μετά και ο ίδιος ο Αγγελόπουλος ξεπεράστηκε από το κοινό του, το κατάλαβε κι άρχισε να ψάχνει καινούρια θέματα. Μπορώ να πω ότι και ο Βούλγαρης φρόντισε να ανανεωθεί.

ΕΡ.: Η αντιγραφή περιόρισε τη θεματολογία;

ΑΠ.: Μπορώ να το πω κι αλλιώς: δεν δουλεύουνε αρκετά. Όποιος θέλει να γίνει νιατρός πρέπει να κάνει το αγροτικό τους, έτσι δεν είναι; Πρέπει λοιπόν και οι σκηνοθέτες να κάνουν το αγροτικό τους. Να πηγαίνουν στην επαρχία, να μοιράζονται σε όλη την Ελλάδα κι εκεί να διαλέγουν ένα θέμα από την κάθε περιοχή και να κάνουν μια μικρού μήκους. Ενώ τώρα πηγαίνουν κατευθείαν στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μετά γυρίζουν στο Κολωνάκι, τριγυρίζουν στο Κέντρο Κινηματογράφου, βλέπουν μερικούς δημοσιογράφους, πηγαίνουν και στους δυο τρεις κινηματογράφους που παίζουν τις ταινίες τους. Από πού αντλούν; Δημιουργείται έτσι ένα χάσμα ανάμεσα σε όλους εμάς που κάνουμε κινηματογράφο και στον κόσμο, ενώ ο τελευταίος έχει ανάγκη από ελληνικές ταινίες και σε όλα τα γκάλοπ δείχνει να προτιμάει το ελληνικό πρόγραμμα στην τηλεόραση. Το χάσμα αυτό είναι επικίνδυνο και μάλιστα τώρα τελευταία διευρύνθηκε αφάνταστα από τις βιντεοκασέτες. Βρέθηκα στην Κατερινή παραμονή πρωτοχρονιάς και είδα με τα μάτια μου πελάτες σε βίντεο κλαμπ να παίρνουν οχτώ βιντεοκασέτες ο καθένας.

Το Κέντρο που δεν έχει στόχους

ΕΡ.: Υπάρχει η άποψη ότι οι βιντεοκασέτες συνεχίζουν τον παλιό έμπορικό κινηματογράφο.

ΑΠ.: Δεν είναι ακριβώς έτσι, γιατί τα υποπροϊόντα που υπήρχαν αναμφισβήτητα εκείνη την εποχή περνούσαν σε δεύτερη μοίρα, δεν είχαν πνίξει τα πάντα. Πιστεύω ότι το Κέντρο Κινηματογράφου φέρει μεγάλη ευθύνη για το ότι έχουμε ξεστρατίσει τελείως. Το Κέντρο θα έπρεπε να καθορίσει για ποιό λόγο και με ποιό στόχο γυρίζει τις ταινίες που παράγει. Γυρίζω μια ταινία και την απευθύνω πού; Στην αίθουσα, στους θεατές, στο φεστιβάλ, στις Κάννες, στη Βενετία, στη Μόσχα; Πρέπει να υπάρχει πάντα κάποιος λόγος για τον οποίο παράγεται μια ταινία. Αν καθοριστεί κάτι τέτοιο θα αποφύγουμε να γυρίζουμε ένα σενάριο που δεν είναι καν σενάριο και προσπαθείς να το ανακαλύψεις στο γύρισμα, μετά στο μοντάζ, ύστερα στο μιξάζ και φτάνεις να ψάχνεις για το σε-

νάριο ακόμα και τη στιγμή που τυπώνεις την κόπια...

Και κάτι ακόμα: το ίδιο το Κέντρο θα μπορούσε να βάλει έναν όρο, ώστε να τσιγκλίσει τους σκηνοθέτες που χρηματοδοτεί, θα μπορούσε να απαιτήσει ένα μίνιμουμ σαράντα ή πενήντα χιλιάδες εισιτηρίων από μια ταινία ώστε να χρηματοδοτήσει ξανά τη σκηνοθέτη της. Κι όταν θα του έδινε ξανά λεφτά, θα μπορούσε να απαιτεί εξήντα ή εβδομήντα χιλιάδες εισιτήρια, δεν είναι και τόσο μεγάλη απαίτηση να δουν την ταινία σου εξήντα ή εβδομήντα χιλιάδες έλληνες. Ενώ τώρα υπάρχουν άνθρωποι που κάνουν εφτά χιλιάδες εισιτήρια με την πρώτη τους ταινία, χρηματοδοτούνται για δεύτερη φορά και κόβουν πάλι εφτά χιλιάδες, χρηματοδοτούνται για τρίτη φορά και πάει λέγοντας.

Χρειάζεται λοιπόν κάποιος να παίξει το ρόλο που έπαιζε παλιά ο Φίνος. Αναφέρομαι σε αυτόν γιατί είχε τη μόνη εταιρεία παραγωγής που σεβόταν και το θεατή και το προϊόν της. Δεν υποτιμούσε το θεατή ο Φίνος, δεν έκανε ποτέ μπαλαφάρα, απλώς μηνύματα από τα εισιτήρια έπαιρνε. Έκανε πάντα ευπρόσωπες ταινίες, αυτές τις εμπορικές ταινίες. Βιομηχανία είχε, είδος παρήγαγε... Αλλά όταν αντέγραφε τις αμερικανικές ταινίες τον ενδιέφερε κυρίως η τεχνική. Η θεματολογία του ήταν ελληνική, με εξαίρεση τα μιούζικαλ. Έτσι όμως ακούγαμε μουσική, ακούγαμε τραγούδια στις ταινίες.

ΕΡ.: Στις πρόσφατες ταινίες έχει κανείς την αίσθηση ότι η μουσική έχει αυτονομηθεί τόσο πολύ, ώστε αν τη βάλει κανείς στην επόμενη ταινία του σκηνοθέτη κανείς δεν πρόκειται να το προσέξει.

ΑΠ.: Είναι αυτό που λέω εγώ «συμφωνική της Γιαμάχα». Βέβαια, είναι πιο φτηνό να πάρεις ένα συνθεσάιζερ από το να βάλεις μια ορχήστρα να παίξει αλλά αυτό το πράγμα δεν είναι ελληνικό άκουσμα. Είμαστε χαμένοι, δεν ξέρουμε πού πάμε και υπάρχουμε με την ανοχή του Κέντρου Κινηματογράφου που άλλωστε φθίνει και το ίδιο, σε λίγο δεν θα έχει λόγο ύπαρξης.

Κοσκωτάς ή κράτος: το δίλημμα

ΕΡ.: Δεν υπάρχουν κατά τη γνώμη σου περιθώρια για την ανεξάρτητη παραγωγή;

ΑΠ.: Θα πρέπει να βρεθεί κάποιος τρελός για να ρισκάρει. Κακά τα ψέμματα, δεν μπορείς να κάνεις κινηματογράφο σήμερα με πενταροδεκάρες. Δεν μπορούμε να κάνουμε κινηματογράφο όπως την εποχή που ξεκινήσαμε τρισήμισι τρελοί να πάμε πάνω στην Ήπειρο για να γυρίσουμε την *Αναπαράσταση*. Αυτή ήταν μια μορφή κοπερατίβας που δεν λειτούργησε γιατί δεν είχαμε κανένα συμφέρον, οι μόνοι που είχαν συμφέρον από αυτό το γύρισμα ήταν ο παραγωγός της ταινίας και ο σκηνοθέτης. Εμείς όλοι οι άλλοι νοιώσαμε την ανάγκη να συμμετάσχουμε. Δεν μπορεί να γίνονται συνέχεια έτσι τα πράγματα. Ο κινηματογράφος σήμερα χρειάζεται λεφτά, είναι η ακριβότερη των τεχνών.

ΕΡ.: Ο κινηματογράφος είναι λοιπόν υπόθεση του κράτους;

ΑΠ.: Χρειάζεται μια επανατοποθέτηση του όλου προβλήματος. Ο όρος «δημιουργός» είναι λάθος ή μάλλον απειδείχθη λάθος. Θα μπορούσε να είχε λειτουργήσει με σωστό τρόπο αλλά δεν λειτούργησε, γιατί δεν μπορεί ο ίδιος άνθρωπος να είναι σκηνοθέτης, παραγωγός και σεναριογράφος.

ΕΡ.: Το κράτος όμως εμποδίζει την ύπαρξη ανθρώπων που θα μπορούσαν να παίξουν το ρόλο του παραγωγού κι έχει καταφύγει σε αυτή τη θολή συλλογική ευθύνη των εκπροσώπων των σωματείων. Ακόμα κι η επιλογή ενός σεναρίου χρειάζεται «μύτη», προσωπικό γούστο.

ΑΠ.: Δεν έχω δει στην Ελλάδα να γυρίζει κάποιος το σενάριο ενός άλλου σκηνοθέτη. Είμαι σίγουρος ότι ο Πα-



νουςόπουλος —δανείζομαι ένα όνομα— μπορεί να γράψει ένα σενάριο και να μην του πηγαίνει. Παλιότερα ξέραμε ότι αστυνομική ταινία έκανε ο Ανδρίτσος ή ο Βασίλης Γεωργιάδης, κωμωδία έκανε ο Λάσκος ή ο Σακελλάριος, μιούζικαλ ο Δαλιανίδης. Υπήρχε και η νουβέλ βαγκ της Φίνος Φιλμ, ο Σταύρος ο Τσιώηλης, ο Κουτσομύτης, εγώ, ο αδελφός μου... Θέλω να πω ότι στον καθένα ταιριάζει κάτι. Μόνο που αυτό το καταλαβαίνει ο παραγωγός.

ΕΡ.: Και πώς θα το καταλάβει αυτό ο γραφειοκρατικός μηχανισμός που αποφασίζει σήμερα για τα σενάρια;

ΑΠ.: Ακόμα και σήμερα υπάρχουν παραγωγοί που θα έπρεπε να συνεννοούνται οι ίδιοι με το Κέντρο Κινηματογράφου. Οι σκηνοθέτες θα έπρεπε να καλούνται εκ των υστέρων να σκηνοθετήσουν ένα σενάριο στο οποίο δεν θα έπρεπε να έχουν ανακατευτεί. Όταν ανακατεύονται τις περισσότερες φορές δεν υπάρχει σενάριο αλλά μια κεντρική ιδέα θολή χωρίς καμιά δομή, όποια και να είναι αυτή. Περιμένεις την τέταρτη πράξη για να μπει στο νόημα, δεν γίνεται έτσι...

Αν υπάρχει κάτι στις αμερικανικές ταινίες είναι ότι στα τρία πρώτα λεπτά ξέρεις ποιος είναι ποιος και τι σχέση έχει με τον άλλον. Να το πω πιο απλά: ο λόγος είναι ελάχιστος στις καινούριες ελληνικές ταινίες, τα πλάνα είναι απλωμένα, άνθρωποι περπατάνε συνεχώς, μπαίνει λίγη μουσική και πάμε παρακάτω. Σε αυτό πρέπει να προσθέσουμε την απώλεια του χιούμορ. Έχω χρόνια να ακούσω ανέκδοτο από σκηνοθέτη... Τώρα τελευταία αυτό το κλίμα έχει μεταφερθεί και στις τηλεταινίες, διπλό το κακό.

Το Κέντρο Κινηματογράφου θα πρέπει να γίνει πραγματικό Κέντρο: να ψάξει και μέσα στις σχολές, να βρει

τους ανθρώπους που κάνουν γι' αυτή τη δουλειά, να βρει κι αυτούς που μπορούν να κάνουν κωμωδία, να το αγκαλιάσει το πράγμα.

ΕΡ.: Μπορούν να κάνουν αυτή τη δουλειά οι εκπρόσωποι των σωματείων;

ΑΠ.: Φοβάμαι πως όχι. Λυπάμαι που το λέω, αλλά οι εκπρόσωποι των σωματείων έχουν μπλέξει τα κομματικά μέσα στην όλη υπόθεση, άσε που τις περισσότερες φορές δεν έχουν να παρουσιάσουν έργο. Πρέπει να γίνει επιλογή ικανών ανθρώπων για το κάθε πόστο και άνθρωποι ικανοί υπάρχουν, μόνο που δεν χρησιμοποιούνται. Εγώ έβλεπα τον Κονιτσιώτη —έναν κλασικό παραγωγό που προσπάθησε στο παρελθόν να βγάλει την ελληνική ταινία προς τα έξω— να έχει λόγο στο Κέντρο Κινηματογράφου. Το ίδιο ισχύει και για τον Ντίντη τον Καρύδη που έχει τεράστια πείρα. Μπορεί να δημιουργήσει πρόβλημα αυτό που θα πω αλλά δεν γίνεται οι εκάστοτε κομματικοί εκπρόσωποι να άρχουν και να κατευθύνουν τα

ΕΡ.: Προς το παρόν το Κέντρο αντί να ψάχνει περιμένει προτάσεις.

ΑΠ.: Θα μπορούσε το Κέντρο να χρηματοδοτεί τηλεταινίες ή ντοκμανταίρ και να τις πουλάει το ίδιο στην τηλεόραση. Έτσι θα δοκιμάζονταν οι νέοι σκηνοθέτες, αντί να παίρνουν τριάντα εκατομμύρια και να τα βρίσκουν όλα εύκολα, θα έπαιρναν οχτώ και θα δοκιμάζονταν.

ΕΡ.: Δεν ενδιαφέρεται το Κέντρο να προωθήσει τις ταινίες του ή να τις πουλήσει, ο τομέας εκμετάλλευση λειτουργεί αυτή τη στιγμή υποτυπωδώς.

ΑΠ.: Εγώ θα χώριζα το Κέντρο σε τρεις τομείς: α) Αξιολόγηση του δυναμικού που υπάρχει, β) Χρηματοδότηση, γ) Διάθεση ταινιών.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Γιώργος Αρβανίτης στην κάμερα, και δίπλα τους ο Θανάσης Αρβανίτης



Ο Θανάσης Αρβανίτης στην Αιθιοπία

πράγματα. Εδώ φτιάχτηκε ένας νόμος που αντί να βοηθάει τον κινηματογράφο ενισχύει τις βιντεοκασέτες.

ΕΡ.: Με ποιόν τρόπο;

ΑΠ.: Δεν ξέρω ποιοί ήταν οι συντάκτες αυτού του νόμου αλλά υπάρχει ένα θέμα που το γνωρίζω καλά. Πρόκειται για την ατέλεια που αφορά την εισαγωγή μηχανημάτων. Ο νόμος μιλάει γενικά για «παραγωγές κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών». Είμαι άτυπο μέλος στη σχετική επιτροπή που χορηγεί τις άδειες και από τις τριάντα αιτήσεις που εξετάζουμε κάθε φορά οι εικοσιεννέα αφορούν το βίντεο. Εμφανίζονται βιντεοπαραγωγοί που κανείς δεν τους γνωρίζει, διάφοροι ιδιοκτήτες βίντεο κλαμπ που εισάγουν ατελώς μηχανήματα και κάνουν τη δουλειά τους. Πού και πού εμφανίζεται και καμιά μουβιόλα κι ανοίγει η καρδιά μας.

ΕΡ.: Διαπιστώνεις έναν τεχνικό μαρασμό αυτή τη στιγμή στον κινηματογραφικό χώρο;

ΑΠ.: Όταν ανθούσε ο κινηματογράφος, όταν ήταν βιομηχανία είχε αναπτυχθεί και η τεχνική. Πριν από είκοσι χρόνια είχαν έρθει μηχανήματα ήχου και εικόνας που υπήρχαν μόνο στη Γερμανία. Όσο φθίνει ο κινηματογράφος, άλλο τόσο φθίνουν και τα εργαστήρια. Τα πράγματα εξελίσσονται γρήγορα, στη Θεσσαλονίκη είναι όλοι με ένα remote control στο χέρι και ασχολούνται με τη δορυφορική, έχουν κρίση και τα βίντεο κλαμπ εκεί λόγω δορυφορικής. Ο κινηματογράφος λοιπόν μας ετελείωσε, αν συνεχίσει έτσι. Είναι όμως η κατάλληλη στιγμή —ποτέ δεν είναι αργά— να γίνει ένα ντου, να ξαναφουντώσει αυτό το πράγμα και να ξαναπάρει τη θέση του. Αυτό όμως θα γίνει μόνο αν φτιαχτούν οι αίθουσες, αν απαλλαγούμε από αυτούς τους στάβλους (υπάρχουν βέβαια και οι εξαιρέσεις) και γίνει ξανά έξοδος για τον Έλληνα ο κινηματογράφος. Χρειάζεται κάποια άνεση, κάποια πολυτέλεια, αλλιώς πας σε κανένα μπαράκι ή κάθεται στον καναπέ σου και βλέπεις τηλεόραση. Μια βελτίωση των αιθουσών μαζί με την αναβάθμιση της ελληνικής ταινίας σε σχέση με τη θεματολογία της θα βοηθήσουν τον ελληνικό κινηματογράφο να επιβιώσει. Χρειάζεται επίσης οι άνθρωποι του κινηματογράφου να βρίσκονται σε συναγερμό.

Βάλτος

ΕΡ.: Είναι αλήθεια ότι κανείς δεν μοιάζει να θορυβείται ιδιαίτερα αυτή τη στιγμή.

ΑΠ.: Οι σκηνοθέτες σκέφτονται ότι και να τελειώσει ο κινηματογράφος θα υπάρχει πάντα η τηλεόραση, οι ηθοποιοί βολεύονται από δω κι από κει... Εκείνο που δεν καταλαβαίνω είναι τι ρόλο παίζει η Ένωση Τεχνικών. Αυτοί θα έπρεπε να είναι πολύ πιο ευέλικτοι, από χρόνια τώρα, να μη λειτουργεί αυτό το σωματείο σαν σωματείο τσαγ-

καράδων. Είναι ένα σωματείο που θα μπορούσε να παίξει σημαντικό ρόλο, αλλά μένει εκεί, στο βδομαδιακό, στο μεροκάματο, στα δεκατρία άτομα συνεργείο.

Έφτασαν στο σημείο να επιτεθούν στον Βασίλη τον Γεωργιάδη, έναν εκλεκτό σκηνοθέτη ο οποίος, αν μη τι άλλο, την εποχή που γύριζε ταινίες τους τεχνικούς τους πρόσεχε σαν τα μάτια του. Ο Γεωργιάδης είπε σε μια συνέντευξη ότι ένας από τους λόγους που τα πράγματα έχουν πάει κατά διαόλου είναι η ΕΤΕΚΤ. Και βγαίνει τώρα μια ολόκληρη ΕΤΕΚΤ και απαντάει ότι «κατανοούμε τα βιολογικά του προβλήματα» και «ου γάρ έρχεται μόνον»... Μα η ΕΤΕΚΤ λειτουργεί με την ίδια συλλογιστική που λειτουργούσε όταν ο κινηματογράφος ήταν βιομηχανία. Μόνο που από βιομηχανία ο ελληνικός κινηματογράφος έγινε βιοτεχνία και τώρα τελευταία μετετράπη σε οικοτεχνία. Θα μπορούσαν λοιπόν οι τεχνικοί να είναι συμπαραγωγοί στις ταινίες, να συνεννοούνται με το Κέντρο και να συμμετέχουν σε παραγωγές. Πολλοί από αυτούς όμως κάθονται και περιμένουν να σκάσει καμιά ξένη ταινία, να δουλέψουν εκεί.

ΕΡ.: Ποιά είναι η κατάσταση του ήχου στις ελληνικές ταινίες σήμερα; Υπάρχει η φήμη ότι δεν ακούγεται τίποτα στις ταινίες, αλλά αυτό οφείλεται μάλλον στις αίθουσες, έτσι δεν είναι;

ΑΠ.: Δεν είναι κακός ο ήχος στις ελληνικές ταινίες. Πρέπει όμως να ξεκαθαριστεί ότι υπάρχει σίγουρα ένα πρόβλημα με τα μηχανήματα των αιθουσών. Υπάρχουν αποδείξεις γι' αυτό: στη *Μανία* του Πανουσόπουλου που είχε πρόβλημα στις προβολές στην Αθήνα την είδε κάποιος στο φεστιβάλ Βερολίνου και την άκουσε τέλεια. Αυτό ισχύει για όλες τις ταινίες, όταν πηγαίνουν έξω οι σκηνοθέτες τους και τις βλέπουν, εντυπωσιάζονται από τη διαφορά που υπάρχει σε αυτό που ακούνε. Από ένα νεγκατίφ ήχου βγαίνουν οχτώ κόπιες που έχουν βέβαια όλες τον ίδιο ήχο. Κι όμως, στον ένα κινηματογράφο ακούς πρίμα, στον άλλο μπάσα, στον άλλο τίποτα, στον τέταρτο μέτρια. Μπορεί αυτή τη στιγμή να έχουμε μείνει πίσω από άποψη μηχανημάτων. Προσπαθούμε, όποτε μπορούμε τα ανανεώνουμε. Μπορεί να ξεφεύγουν πράγματα που είναι στο όριο, αλλά από το εργαστήριο δεν φεύγει ταινία που να μην ακούγεται. Άλλωστε και με την εικόνα υπάρχουν προβλήματα: η ίδια εικόνα στη μια αίθουσα είναι μαύρη μαυρίλα και στην άλλη σεντόνια άσπρα.

Ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι είμαστε απαίδευτοι στον ήχο. Για δέκα χρόνια ρίξαμε το βάρος στη φωτογραφία κι όπως ήταν φυσικό η φωτογραφία αναπτύχθηκε.

Είναι λοιπόν πρόβλημα νοοτροπίας: ο ήχος θεωρείται παρακατιανό πράγμα, δεν υπάρχει σκηνοθεσία ήχου, όλος ο χρόνος καταναλώνεται στη φωτογραφία και στο μοντάζ. Είμαστε η μόνη χώρα που κρατάμε σχεδόν το εκατό τοις εκατό του σύγχρονου ήχου, δεν ντουμπλάρουμε κάποιες σκηνές προβληματικές από άποψη ήχου. Σε αυτά πρέπει να προστεθεί η έλλειψη μιας τεχνικής επιτροπής που θα έπαιζε το ρόλο της αγορανομίας. Πριν βγουν οι ταινίες θα έπρεπε να τις βλέπει μια τεχνική επιτροπή.

ΕΡ.: Μήπως χρειάζεται και μια υποδειγματική αίθουσα;

ΑΠ.: Μια αίθουσα αναφοράς, βέβαια... Δόθηκε η ευκαιρία να γίνει κάτι τέτοιο με το Παλλάς αλλά δυστυχώς χάθηκε. Δεν γίνεται μια αίθουσα να είναι ταυτοχρόνως αίθουσα συναυλιών, αίθουσα κινηματογράφου και αίθουσα θεάτρου. Μιλάμε για τρεις διαφορετικούς ήχους. Μερικά μηχανήματα κάνουν για το ένα αλλά έχουν τοποθετηθεί για να βολεύουν το δεύτερο και έτσι δημιουργήθηκε μάλλον ένα χάος.

(Τη συνέντευξη πήραν ο Χρήστος Βακαλόπουλος κι ο Αντώνης Κιούκας)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΑΜΟΥ:

Η ταινία γίνεται στο γύρισμα, όχι στα εργαστήρια

Αντώνης Κιούκας: Ποια είναι η προσωπική σας πορεία στο χώρο του κινηματογράφου;

Γιώργος Στάμου: Το καλοκαίρι του 1953 μόλις τελείωσα το Δημοτικό πήγα κι έπιασα δουλειά στη Φίνος-Φιλμ. Δούλεψα εκεί σαν τεχνικός εργαστηρίου μέχρι το 1976, οπότε αποφάσισα να φτιάξω ένα δικό μου εργαστήριο. Οι λόγοι που μ' έσπρωξαν να πάρω αυτή την απόφαση δεν είναι οικονομικοί, αλλά συναισθηματικοί: ήθελα να προχωρήσω ακόμα περισσότερο στη δουλειά μου. Έτσι έγινε η CINEMAGIC τον Φεβρουάριο του 1976, από μένα, το Στέφανο Βλάχο, το Δημήτρη Μακρή και την Καίτη Στάμου.

Θέλω να τονίσω όμως ότι αυτό δεν είχε να κάνει καθόλου με τον ίδιο τον Φίνο, με τον οποίο ήμουνα πολύ δεμένος συναισθηματικά, τον αγαπούσα σαν τη μάνα μου και τον πατέρα μου και τον είχα για πρότυπο όχι μόνο σαν τεχνικό αλλά και σαν άνθρωπο. Όταν έφυγα μάλιστα δεν βρήκα το κουράγιο να το πω στον ίδιο και το είπα στο λογιστήριο.

ΕΡ.: Σήμερα η Cinemagic είναι το πρώτο κιν/κό εργαστήριο καλύπτοντας το 90% της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Πού οφείλεται αυτό;

ΑΠ.: Από την αρχή η Cinemagic (τα εργαστήρια ήταν τότε στη Δαφνομήλη) δούλεψε καλά. Έκανα απ' την πρώτη κιόλας χρονιά περισσότερες ταινίες από τα άλλα εργαστήρια. Αυτό οφείλεται κυρίως στις σχέσεις που είχα με τους ανθρώπους τού κινηματογράφου, στη συμπάθεια που τρέφανε για μένα. Το ότι ήμουν καλός τεχνικός νομίζω ότι ήταν δευτερεύων λόγος.

ΕΡ.: Ποια ήταν τα καινούργια τεχνικά στοιχεία που έφερε η Cinemagic στον χώρο των εργαστηρίων;

ΑΠ.: Ήταν το πρώτο εργαστήριο που λειτούργησε με προσθετική μέθοδο. Δούλευα με το σύστημα κόκκινο - πράσινο - μπλε κι όχι με την αφαιρετική μέθοδο, τα φίλτρα δηλαδή, με τα οποία δούλευαν τα υπόλοιπα εργαστήρια.

Κι αυτό δεν το λέω διεκδικώντας κάποιου είδους πρωτοπορία. Το έκανα απλώς από ενδιαφέρον για τη δουλειά μου.

ΕΡ.: Ζώντας μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο συνεχώς επί 35 χρόνια, πώς βλέπετε την εξέλιξη του τεχνικά και καλλιτεχνικά;

ΑΠ.: Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει κάνει άλματα στον τεχνικό τομέα, χωρίς να έχουμε φτάσει βέβαια στα

στάνταρ ξένων εργαστηρίων, παραδείγματος χάριν. Αλλά παρ' όλα αυτά μπορώ να πω ότι ο ελληνικός κινηματογράφος προχωράει πολύ πιο γρήγορα τεχνικά από ό,τι καλλιτεχνικά.

ΕΡ.: Μπορεί ίσως στην Ελλάδα να μην υπάρχει κάποια σημαντική τεχνική υποδομή, εν τούτοις οι ελληνικές ταινίες —όσον αφορά την εικόνα— στέκουν επάξια δίπλα στις ξένες παραγωγές. Αυτό αποτελεί κοινή διαπίστωση.

ΑΠ.: Ναι, ίσως είμαι λίγο υπερβολικός. Αλλά όταν μίλησα για ξένα εργαστήρια δεν εννοούσα μόνο το αποτέλεσμα της δουλειάς αλλά τη συγκρότηση του εργαστηρίου, πόσο εύκολα και γρήγορα βγαίνει αυτό το αποτέλεσμα, τι κόπος καταβάλλεται, πώς μπαίνει και πώς βγαίνει μια δουλειά από το εργαστήριο.

Ολόκληρη η Cinemagic αποτελεί την ρεσεψιόν ενός σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογραφικού εργαστηρίου. Για τον εκσυγχρονισμό της όμως σε τέτοια πρότυπα χρειάζονται τεράστιες επενδύσεις. Παρ' ότι όμως λειτούργούμε σε μικρή κλίμακα το αποτέλεσμα είναι πραγματικά ικανοποιητικό.

ΕΡ.: Πόση συμμετοχή έχει το εργαστήριο και πόσο μπορεί να συμβάλει στη διαμόρφωση της εικόνας μιας ταινίας;

ΑΠ.: Υποχρέωση του εργαστηρίου είναι να βγάλει την φωτογραφία που έχει τραβήξει ο διευθυντής φωτογραφίας. Αυτό που βλέπουμε στο πανί είναι η δική του δουλειά και όχι εκείνη κάποιου εργαστηρίου. Εμείς δεν μπορούμε να προσθέσουμε ούτε να αφαιρέσουμε τίποτα, εκτός κι αν κάνουμε λάθος. Πρέπει να αναδείξουμε αυτό που ήδη υπάρχει γραμμένο στο νεγκατίφ. Η φωτογραφία μιας ταινίας γίνεται στο γύρισμα κι όχι στα εργαστήρια. Όσοι έχουν προσπαθήσει να επέμβουν ριζικά στη φωτογραφία μιας ταινίας στο εργαστήριο για λόγους αισθητικής έχουν αποτύχει. Άλλοι προσπαθούν να φτιάξουν στο εργαστήριο αυτό που δεν κατάφεραν στο γύρισμα: ούτε αυτό όμως γίνεται.

Φυσικά όσα λέω εδώ είναι γενικά και δεν έχουν να κάνουν με ειδικές και προαποφασισμένες περιπτώσεις, που συμβαίνουν όμως σπάνια. Σαν τέτοια περίπτωση αναφέρω το *Μελόδραμα* του Παναγιωτόπουλου.

ΕΡ.: Πόσο σημαντικό είναι για μια ταινία το τεχνικό μέρος της κατασκευής της.

ΑΠ.: Δεν το θεωρώ κυρίαρχο θέμα. Το αν μια ταινία είναι καλή ή κακή δεν μπορεί να οφείλεται στην φωτογραφία της. Το νόημα και η ουσία δεν βρίσκονται εκεί. Αυτό που είναι απαραίτητο είναι η φωτογραφία να είναι δεκτή και όχι απαράδεκτη. Μια καλή φωτογραφία συμβάλλει σε μια καλή ταινία και δεν προσθέτει τίποτα σε μια κακή. Αν μια ταινία αξίζει ας έχει φωτιστεί με δυο διαφράγματα όλη λάθος, δεν έγινε και τίποτα. Για παράδειγμα σκεφτείτε ότι βλέπετε ένα αριστούργημα του κινηματογράφου σε μια ταλαιπωρημένη κόπια με γραμμές, γδαρμένο ήχο κ.τ.λ. Αυτή η ταινία ακόμα κι έτσι θα παραμένει ένα αριστούργημα κι εσείς αυτό θα εισπράξετε.

Οι ταινίες έτσι όπως γίνονται σήμερα στην Ελλάδα, είναι υπόθεση του σκηνοθέτη τους, από κάθε άποψη. Η ταινία είναι καλή ή κακή ανάλογα με το ταλέντο, τις δυνατότητες και τις επιλογές του σκηνοθέτη της. Αυτός φέρει ακέραια την ευθύνη. Νομίζω ότι αυτό είναι προφανές και θεωρώ άστοχο να αναζητούμε αλλού τις αιτίες της σημερινής κατάστασης.

ΕΡ.: Προηγουμένως μας είπατε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έχει προχωρήσει πάρα πολύ τεχνικά όχι όμως και καλλιτεχνικά. Αυτό πού οφείλεται;

ΑΠ.: Εδώ συμβαίνει κάτι περίεργο. Έχει καταλάβει το σύνολο των Ελλήνων κινηματογραφιστών, ας μου επιτραπεί να χρησιμοποιήσω την έκφραση, η μανία του δη-

μιουργού. Οι ταινίες παράγονται με ένα πολύ συγκεντρωτικό...ήμα όπου ο σκηνοθέτης ελέγχει τα πάντα και κάνει ο ίδιος όσο το δυνατόν περισσότερα πράγματα. Για παράδειγμα οι πολύ καλοί Έλληνες σκηνοθέτες, που όντως υπάρχουν, γιατί αρνούνται να γυρίσουν σενάρια που δεν τα 'χουν γράψει οι ίδιοι;

Ο κινηματογράφος, τα εργαστήρια, η διαφήμιση

ΕΡ.: Νομίζω ότι οι ταινίες των τελευταίων χρόνων έχουν ένα σκηνοθετικό εγωκεντρισμό τον οποίο το κοινό τον οσμίζεται και με έναν αόρατο τρόπο απομακρύνεται από αυτές. Αυτό δημιουργεί μια οικονομική κρίση. Πόσο έχει επηρεάσει η οικονομική κρίση που διέρχεται ο ελληνικός κινηματογράφος το εργαστήριο;

ΑΠ.: Να ξεκαθαρίσουμε κάτι: σήμερα η Cinemagic οικονομικά δεν στηρίζεται στον κινηματογράφο αλλά στη διαφήμιση. Η διαφήμιση στηρίζει το εργαστήριο για να μπορεί να ανταπεξέλθει στις ταινίες. Αν δεν υπήρχε αυτή, το εργαστήριο θα ήταν σήμερα μια μικρή οικογενειακή επιχείρηση.

Οι ταινίες που γίνονται έτσι κι αλλιώς είναι λίγες και αν εξαιρέσουμε μερικές ταινίες που τυπώνουν πολλές κόπιες οι υπόλοιπες συνήθως τυπώνουν 3-4 κόπιες. Αν υπολογίσεις και το περιθώριο κέρδους που κυμαίνεται από 7-15% καταλαβαίνεις ότι τα έσοδα δεν μπορούν να συντηρήσουν το εργαστήριο.

Και θέλω να επισημάνω ότι ουδέποτε υπήρξε κάποια κρατική βοήθεια προς τα εργαστήρια. Όχι ότι την ζήτησα και την αρνήθηκαν, αλλά ακόμα κι έτσι έχω την απαίτηση να ενδιαφερθούν οι ίδιοι. Αν δεν καταλαβαίνουν ορισμένα πράγματα είτε αυτά αφορούν εργαστήρια εικόνας είτε ήχου τι περιμένουν από μας;

ΕΡ.: Υπάρχουν ταινίες που γίνονται ανεξάρτητα, εκτός Κέντρου. Οι παραγωγοί αυτών των ταινιών αντιμετωπίζονται διαφορετικά από την Cinemagic από εκείνους που κάνουν συμπαραγωγές με το Κέντρο;

ΑΠ.: Όχι βέβαια. Η αντιμετώπιση είναι ίδια προς όλους. Γιατί εμείς έχουμε σχέση με τον πελάτη και πελάτης μας δεν είναι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου αλλά οι σκηνοθέτες - παραγωγοί. Το Κέντρο δεν υποδεικνύει εργαστήριο. Όταν το Κέντρο παραγγέλνει κόπιες τις πληρώνει.

ΕΡ.: Τι πιστεύετε για το ασπρόμαυρο;

ΑΠ.: Εγώ προτιμώ το έγχρωμο από το ασπρόμαυρο, γιατί είναι πιο αληθινό, πιο φυσιολογικό, πιο κοντά στην πραγματικότητα. Μπορεί το ασπρόμαυρο να είναι πιο όμορφο αισθητικά, να θεωρείται ότι αποπνέει μια κινηματογραφικότητα, όμως είναι μακριά από την αλήθεια των πραγμάτων, δεν είναι αληθινό.

Ξέρω ότι έχει υποστηριχθεί και το αντίθετο, αλλά εγώ ποτέ δεν πείστηκα. Όταν ανοίγεις τα μάτια σου ξαφνικά έστω και μέσα σε σκοτάδι, θα δεις χρώμα, κάτι θα ξεχωρίζει. Αυτό το στοιχείο εγώ δεν μπορώ να το αγνοήσω.

Και αισθητικά η διαφορά δεν είναι πια μεγάλη. Παλιότερα τα χρώματα ήταν πολύ έντονα, με δυνατά κοντράστ ανάμεσά τους κι αυτό δημιουργούσε μια αντίδραση αισθητικής τάξης. Σήμερα όμως δεν συμβαίνει πια αυτό. Οι ταινίες που προτιμώ είναι έγχρωμες με απαλά χρώματα και χαμηλά κοντράστ. Δεν μπορώ να μη βλέπω ότι αυτή η μολυβοθήκη έχει κόκκινο χρώμα, έστω και απαλό, έστω και σβησμένο.

ΕΡ.: Το ασπρόμαυρο δουλευόταν πιο εύκολα ή πιο δύσκολα;

ΑΠ.: Στο εργαστήριο ήταν πιο εύκολα τα πράγματα με το

ασπρόμαυρο. Στην λήψη όμως μάλλον ήταν πιο δύσκολο από το έγχρωμο γιατί φωτογράφιζες κάτι κι αν δεν λάμβανες υπόψη σου τα χρώματα σου 'βγαине άλλα αντ' άλλων.

Στο ασπρόμαυρο έχεις μεγαλύτερα περιθώρια εργαστηριακών επεμβάσεων. Στο *Μελόδραμα* του Παναγιωτόπουλου κάναμε ειδικές εμφανίσεις, ειδικά τυπώματα, δείγματα επί δειγμάτων.

Στο έγχρωμο όμως, τα περιθώρια επεμβάσεων είναι μηδαμινά εκτός κάποιων ειδικών εργασιών όπως το πριφλάσινγκ παραδειγματος χάριν.

Και τα φιλμ έχουν διαφορά. Το ασπρόμαυρο φιλμ μπορεί να το 'χεις και δύο χρόνια, το έγχρωμο όμως —και ιδίως το ευαίσθητο— μετά τους 6 μήνες, ακόμα και αν φυλάσσεται ιδανικά αρχίζει να ξεφεύγει από τον έλεγχο σου.

Και υπάρχουν άνθρωποι που αγοράζουν ποσότητες φιλμ και τις αφήνουν να παλιώνουν, μην ξέροντας ότι περνώντας ο καιρός το φιλμ αρχίζει να βουαλάρει (να γκριζάρει, να ανεβαίνει το φονγκ) και τότε δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα.

ΕΡ.: Αν αγοράσει κάποιος φιλμ από την Kodak ή την Fuji είναι ανάγκη να το πάρει κιόλας; Δεν μπορεί να τ' αφήσει στην αποθήκη της εταιρείας και αυτό το φιλμ να «γυρνάει»; Να μην είναι συγκεκριμένα κουτιά δηλαδή αλλά μια ποσότητα φιλμ την οποία να μπορεί να πάρει καινούργια όποτε την χρειαστεί;

ΑΠ.: Όταν κλείνεις μια παρτίδα φιλμ αυτό στοκάρεται στην αποθήκη, περνάει η εμουλσιόν του στο κομπιούτερ και όποτε το ζητήσεις θα πάρεις το ίδιο το φιλμ. Δεν γίνεται όπως σε μας που φέρνει ο πελάτης υλικό, περνιέται στην καρτέλα του, εμείς το δουλεύουμε μ' άλλους πελάτες κι όταν χρειαστεί αυτό το υλικό εμείς του βάζουμε καινούργιο.

Αυτό θα 'πρεπε να το κάνουν και οι εταιρείες. Αν όχι η Fuji που είναι μικρή εταιρεία, η Kodak. Ακόμα κι έτσι όμως το γρήγορο φιλμ μετά από 6 μήνες δεν ξέρει κανείς τι μπορεί να παρουσιάσει.

ΕΡ.: Είστε αισιόδοξος για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου;

ΑΠ.: Με τόσες λίγες ταινίες που γίνονται τώρα πια και με δεδομένη τη μικρή τους εμβέλεια σε σχέση με τους θεατές δεν θα μπορούσα να είμαι αισιόδοξος. Αλλά ακόμα και 200-300 χιλιάδες εισιτήρια να κάνει μια ταινία αποκλείεται να αποσβέσει το κόστος της. Η εσωτερική αγορά δηλαδή αδυνατεί σαν μέγεθος να καλύψει το κόστος μιας παραγωγής, γι' αυτό η λύση είναι η ελληνική ταινία να μπορέσει να εισχωρήσει στη διεθνή αγορά.

Αυτό είναι ένα στοιχείο που θα 'πρεπε να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη.

Μέτοχος αμέτοχος εάν...

ΕΡ.: Τι να κάνουμε λοιπόν να ασχοληθούμε με τίποτα άλλο;

ΑΠ.: Εγώ σίγουρα δεν μπορώ ν' αλλάξω δουλειά. Θα κρατήσω το εργαστήριο όσο αντέξει, για 5-10 χρόνια. Βέβαια ίσως μικρύνει για να μπορεί να σταθεί, αλλά άλλη δουλειά δεν κάνω. Video, δηλαδή, δεν βάζω με τίποτα.. Δεν μ' αρέσει το Video και δεν μ' ενδιαφέρει. Αν σκεφτώ επιχειρηματικά και θελήσω να κάνω μια επένδυση θα την κάνω κάπου αλλού κι όχι στο Video.

Ακόμα κι αν η Cinemagic το αποφασίσει εγώ θα είμαι μέτοχος - αμέτοχος.

ΕΡ.: Γιατί αυτό;

ΑΠ.: Ξεκίνησα αυτή τη δουλειά γιατί μου άρεσε... Στην κυριολεξία... Από πολλές πλευρές... Είναι χρόνια αυτή η ιστορία...

(Τη συνέντευξη πήρε ο Αντώνης Κιούκας)

ΑΝ ΥΠΗΡΧΕ ΚΑΨΑΣΚΗΣ

Είναι καταδικασμένες εκείνες οι ταινίες που οι σιωπές τους και η βραδύτητά τους συγχέονται με τις σιωπές και την βραδύτητα της αίθουσας.

Ρομπέρ Μπρεσσόν

Το 1967 ο Σωκράτης Καψάσκης εγκαταλείπει τη σκηνοθεσία στον κινηματογράφο (έχει ήδη κάνει 13 ταινίες) και αποφασίζει να φτιάξει κατ' αρχήν μια κινηματογραφική αίθουσα και μερικά χρόνια αργότερα ένα γραφείο εισαγωγής ταινιών. Το όνομά και των δύο ήταν STUDIO και ταυτίστηκε με την έννοια του κύκλωματος και της αίθουσας τέχνης στην Ελλάδα.

Σε εκείνη την αίθουσα, ανάμεσα στις άλλοτε «αποδεκτές» και άλλοτε «ακραίες» επιλογές του Καψάσκη (που είχαν διαμορφώσει ένα ανεκτικό και εξοικειωμένο με ασυνήθιστες εικόνες κοινό), βρήκανε χώρο προβολής και όλες εκείνες οι ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου που για το υπόλοιπο κύκλωμα διανομής ήταν αποδιοπομπαίες ή αδιάφορες.

Ο Καψάσκης κινιόταν από μια δυνατή επιθυμία για όλες εκείνες τις εικόνες που ήταν δύσκολα προσπελάσιμες και ένοιωθε μια υποχρέωση: «Το STUDIO έχει υποχρέωση να παίζει τις ελληνικές ταινίες» μου είχε πει κάποτε. Κι ο Γιώργος Τζιωτζιός στέλεχος της εταιρείας διανομής ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ, σημερινού ιδιοκτήτη του κινηματογράφου STUDIO (ο Καψάσκης το 1985 αποφάσισε να αποχωρήσει πουλώντας την αίθουσα και το γραφείο διανομής) μου είχε πει σε μια συνέντευξη για το περιοδικό ΟΘΟΝΗ, κάτι παρόμοιο: «Ταινίες σαν του Τορνέ έχουν δικαίωμα να παίζονται στο STUDIO». Όμως η τελευταία και πιο «εμπορική» ταινία του Σταύρου Τορνέ Ένας Ερωδιός για τη Γερμανία δεν κατάφερε να προβληθεί στο STUDIO. Και η αστική εταιρεία που έστησε το υπουργείο Πολιτισμού και αγοράζοντας την εταιρεία εισαγωγής του Καψάσκη και τις 200 περίπου ταινίες της αδιαφόρησε στην πρόταση για διανομή και προβολή της ίδιας ταινίας. (Αντίθετα αγόρασε και πρόβαλε στο ΠΑΛΛΑΣ τον Καραβάτζο του Ντέρεκ Τζάρμαν!).

Οι ελληνικές ταινίες τα τελευταία χρόνια βρίσκονται σε μια συνεχή υποχώρηση σε σχέση με το κοινό. Τα πρώτα σημάδια αυτής της κρίσης εντοπίστηκαν σε εκείνες τις ταινίες που ποτέ δεν είχαν εξασφαλισμένη ούτε την εύνοια της διανομής ούτε υψηλή θέση στους πίνακες των εισιτηρίων.

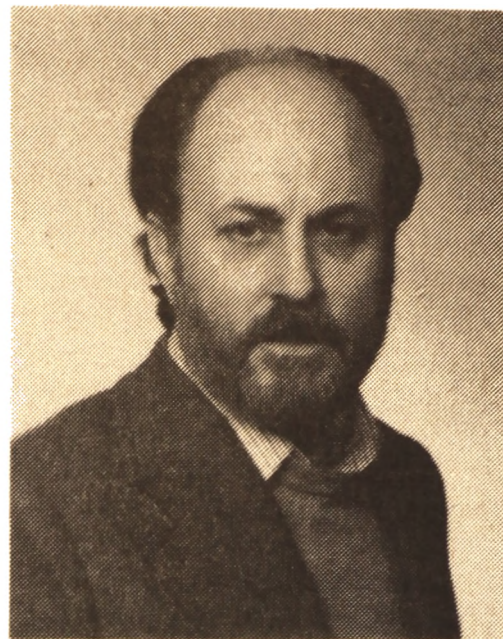
Τις ευθύνες για αυτή την κατάσταση άλλοι τις καταλογίζουν σε αυτές καθ' αυτές τις ταινίες και άλλοι στο «αμερικανοκίνητων συμφερόντων» κύκλωμα διανομής. Και οι δυο αυτές υπαρκτές πλευρές του προβλήματος ό-

μως συνεργάζονται αρμονικά για να αποκρύψουν την τρίτη: τη μεταλλαγή του κοινού του κινηματογράφου —και προπάντων εκείνου του κινηματογράφου τέχνης— από κινηματογράφοφιλο σε ένα κοινό που «καταναλώνει» τον κινηματογράφο. Οι επιλογές του και οι προτιμήσεις του δεν έχουν ως κέντρο το σινεμά αλλά μια γενικότερη «πληροφόρηση» και «ενημέρωση» που αυτό πρέπει να εξυπηρετεί. Επιζητεί σήμερα ταινίες που να συνδέονται και με άλλα μέσα εκτός του κινηματογράφου, που να μπορούν να καταναλώνονται ταυτόχρονα και με άλλους τρόπους: μέσα από τα κόμικς, τα περιοδικά μόδας, το rock, τη ραδιοφωνία. Όλο και πιο συχνά μάλιστα ο τόνος δίνεται από αυτά τα μέσα με αποτέλεσμα οι ταινίες να μοιάζουν όλο και λιγότερο σε αυτό που υποτίθεται ότι είναι. Η κυριαρχία τους μάλιστα σε αυτό που λέμε κύκλωμα τέχνης έχει εδραιωθεί πάνω στον έξυπνο τρόπο με τον οποίο κολακεύουν το κοινό τους και το άλλοθι που αυτό προσφέρει στους αντίστοιχους διανομείς και αιθουσάρχες.

Αυτό που προέχει είναι μια αίθουσα που θα αντιστέκεται στην οργάνωση οπτικοακουστικών θεαμάτων για «φιλότεχνους» και «ψυλλιασμένους» και θα προτείνει συνεχώς μια κινηματογραφική εικόνα. Σε μια τέτοια αίθουσα θα μπορούσαν να φιλοξενηθούν και οι κατατρεγμένες στην πλειοψηφία τους εικόνες των ταινιών της «ελληνικής δέσμης». Σ' αυτό που μας λείπει σήμερα αναφέρεται η συνέντευξη που ακολουθεί. Όχι γιατί νοσταλγούμε κάποιο ευτυχισμένο παρελθόν που χάθηκε αλλά για να επισημάνουμε μια παρακαταθήκη: Η αγάπη για τις εικόνες του κινηματογράφου είναι το μοναδικό ενέχυρο που μπορεί να καταθέσει ένα σύστημα διανομής ή μια αίθουσα στο κοινό της ζητώντας του να την ακολουθήσει στις άγνωστες και μαγικές θάλασσες του σινεμά, αδιαφορώντας για τις Σειρήνες που σφυρίζουν το σκοπό της ενσωμάτωσής του στο θαυμαστό —καινούριο κόσμο των mass-media.

Αντώνης Κιούκας

* Ο Σωκράτης Καψάσκης σήμερα ασχολείται με τη λογοτεχνία. Έχει εκδόσει το μυθιστόρημα Πίσω από το χαμόγελο (Εκδ. ΚΕΔΡΟΣ) και είναι υπό έκδοση το κείμενό του Η Σκάλα (εκδ. ΚΕΙΜΕΝΑ) και το νέο του μυθιστόρημα Παντοκράτορας χωριό τη Ζάκυνθος (εκδ. ΝΕΦΕΛΗ).



Σωκράτης
Καψάσκης

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΨΑΣΚΗΣ:

Λειτουργούσα άναρχα, παρορμητικά· έπαιζα ό,τι μου άρεσε

ΑΝΤΙ: Πόσο σημαντική ήταν η ύπαρξη του STUDIO για τις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κιν/φου (ΝΕΚ);

Σωκράτης Καψάσκης: Μια αίθουσα από μόνη της δεν μπορεί να προσφέρει τίποτα σε μια ταινία. Οι ταινίες πρέπει να περνάνε σε αυτό που λέμε κύκλωμα. Στο STUDIO παιζόντουσαν εκείνες οι ταινίες, που επειδή είχαν κάποια πρωτότυπη γραφή ή θεματολογία δεν μπορούσαν να εξασφαλίσουν την προβολή τους. Το STUDIO δεν μπορούσε να τις σώσει. Μια ασπρινή ήταν για να φεύγει λίγο ο πονοκέφαλος. Αυτό που μπορούσα να τους εξασφαλίσω ήταν ένα κοινό, που είχε το σινεμά και κατά κάποιο τρόπο κάλυπτε κι αυτές τις ταινίες. Η προβολή τους ήταν μια μυρωδιά για το τι είναι το έργο μερικών ανθρώπων του Νέου Ελληνικού Κιν/φου (ΝΕΚ).

Θυμάμαι ότι ο πρώτος Βαφέας, η *Ανατολική Περιφέρεια*, παίχτηκε τρεις βδομάδες στο STUDIO, ενώ δεν είχε τη δυνατότητα να παιχτεί πουθενά αλλού. Η *Ηλικία της Θάλασσας*, του Παπαγιαννίδη παίχτηκε επίσης τρεις - τέσσερις βδομάδες, *Ο καιρός των Ελλήνων* του Παπαστάθη, ένας *Ρεντζής*...

Παιχτήκανε φυσικά και ταινίες που δεν το αξίζανε μέσα σε κείνη την απελπισία των τελευταίων χουντικών και πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων. Όπως ο *Προμηθέας* του Φέρρη ή μια ταινία του Τάσσιου για το ζωγράφο Μπουζιάνη.

Ένιωθα αλληλέγγυος με το Νέο Ελληνικό Κιν/φο. Εξάλλου το STUDIO δεν το έφτιαξα για το χατήρι κανενός. Ήταν μια προσπάθεια για να αποσβέσω ένα δικό μου παρελθόν. Το STUDIO το έκανα για να ξεπλύνω την ντροπή δέκα χρόνων δουλειάς στον παλιό ελληνικό κιν/φο.

ΑΝΤΙ: Παρατώντας όμως τη σκηνοθεσία στον παλιό ελληνικό κιν/φο, πάλι με το σινεμά ασχολήθηκες. Δεν ξέκοψες τελείως.

ΑΠ: Ήθελα να παίζεται στο πανί κάτι για το οποίο δεν θα ντρεπόμουν, ούτε θα έπρεπε να κρύβομαι εξαιτίας του. Έτσι ένιωθα όταν παίχτηκε η πρώτη ταινία που έκανα και για τέσσερις μήνες ήμουν εξαφανισμένος. Φοβόμουν ότι ο περιπτεράς που αγόραζα τσιγάρα θα με αναγνώριζε και θα μου έλεγε: «Εσύ το έχεις κάνει αυτό που είδαμε πριν τρεις μήνες», λες και θα το είχε δει.

Στο βιογραφικό μάλιστα που μου ζήτησε ο εκδότης του δεύτερου βιβλίου μου έγραφα: «Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, κτλ. κτλ. ...Δεν μπορεί να βρει καμιά δικαιολογία για την πορεία του στον ελληνικό κινηματογράφο επί μια δεκαετία». Ποτέ δεν κατάλαβα πώς έχω κάνει αυτές τις δεκατρείς ταινίες και γιατί δεν τα παράτησα πιο νωρίς. Γιατί δεν έφυγα στην τρίτη ή στην τέταρτη ταινία. Γιατί περίμενα τόσο πολύ.

Το κακό που έκανε ο Φίνος

ΑΝΤΙ: Διαφωνείς δηλαδή με αυτό το κλίμα νοσταλγίας, που υπάρχει για τον παλιό ελληνικό κιν/φο.

ΑΠ: Είμαι έξαλλος με τον Φίνο και θα ήθελα να μου δοθεί η ευκαιρία να μιλήσω για το κακό που έκανε ο Φίνος στον ελληνικό κιν/φο. Εναντίον αυτού του ανθρώπου, που επί είκοσι χρόνια παρήγαγε το ίδιο έργο και χρησιμοποιούσε ως άλλοθι ότι το 1953 είχε κάνει την *Νεκρή Πολιτεία* με το Φρίξο Ηλιάδη. Ο Φίνος είναι ο διαφθορέας του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Φίνος θα μπορούσε να είναι περήφανος, μόνο για τις ταινίες που παρήγαγαν ο Γιώργος Τζαβέλας κι ο Αλέκος Σακελλάριος της πρώτης εποχής, που ήταν μια αυθεντική προσέγγιση της μικροαστικής Ελλάδας. Αλλά μετά έχουμε την αλλοτρίωση που επέφερε η νεοφερμένη στην Αθήνα και διαμορφωμένη σε μικροαστική τάξη χωριατιά και που εκφράστηκε κοινωνιολογικά και ιδεολογικά από τις ταινίες του Δαλιανίδη. Και ακόμα και σήμερα, 20 χρόνια μετά, ο ελληνικός λαός συνεχίζει να ταΐζεται μέσω της τηλεόρασης με αυτά τα υποπροϊόντα.

ΑΝΤΙ: Γιατί όμως οι καινούργιες ταινίες δεν κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μια κατάσταση ώστε να ξεχαστεί ο Φίνος;

ΑΠ: Δεν έχετε δίκιο. Οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κιν/φου έχουνε φτιάξει μια κατάσταση. Υπάρχει κατορθωμένο έργο εκεί, που αργότερα θα αναγνωρισθεί. Είμαι πεπεισμένος, πως σε είκοσι χρόνια όλοι θα μιλάνε για τον κιν/φο που γίνεται σήμερα. Κατηγορώ όσους νοσταλγούν τον παλιό κιν/φο. Δεν αντέχει καμιά σύγκριση ανάμεσα στους ανθρώπους που έκαναν τότε κιν/φο και σε αυτούς που κάνουν σήμερα. Η διαφορά είναι ολοφάνερη και σε επίπεδο προσωπικής συγκρότησης και σε επίπεδο καλλιτεχνικής έκφρασης.

ΑΝΤΙ: Και πώς δικαιολογείς την απομάκρυνση του κοινού;

ΑΠ: Ο κιν/φος σήμερα λειτουργεί με ένα διαφορετικό τρόπο, με πιο αργό ρυθμό, υπόγεια, διαβρωτικά. Λειτουργεί, από τη μεριά των θεατών, ένα σύστημα επιλογής πια. Είναι όπως όταν παίρνεις ένα βιβλίο διηγημάτων, διαβάζεις ένα διήγημα και το αφήνεις. Κάποια άλλη βραδιά το ανακαλεις πάλι και διαβάζεις άλλο ένα. Έχει αλλάξει και ο τρόπος που καταναλώνεται ο κιν/φος. Δεν αποτελεί πια αναγκαία συνθήκη η αίθουσα.

Διανομέας ταινιών

ΑΝΤΙ: Πώς θα συνόψιζες την εμπειρία από τη δεκαπεντάχρονη σημαντική ιστορία του STUDIO;

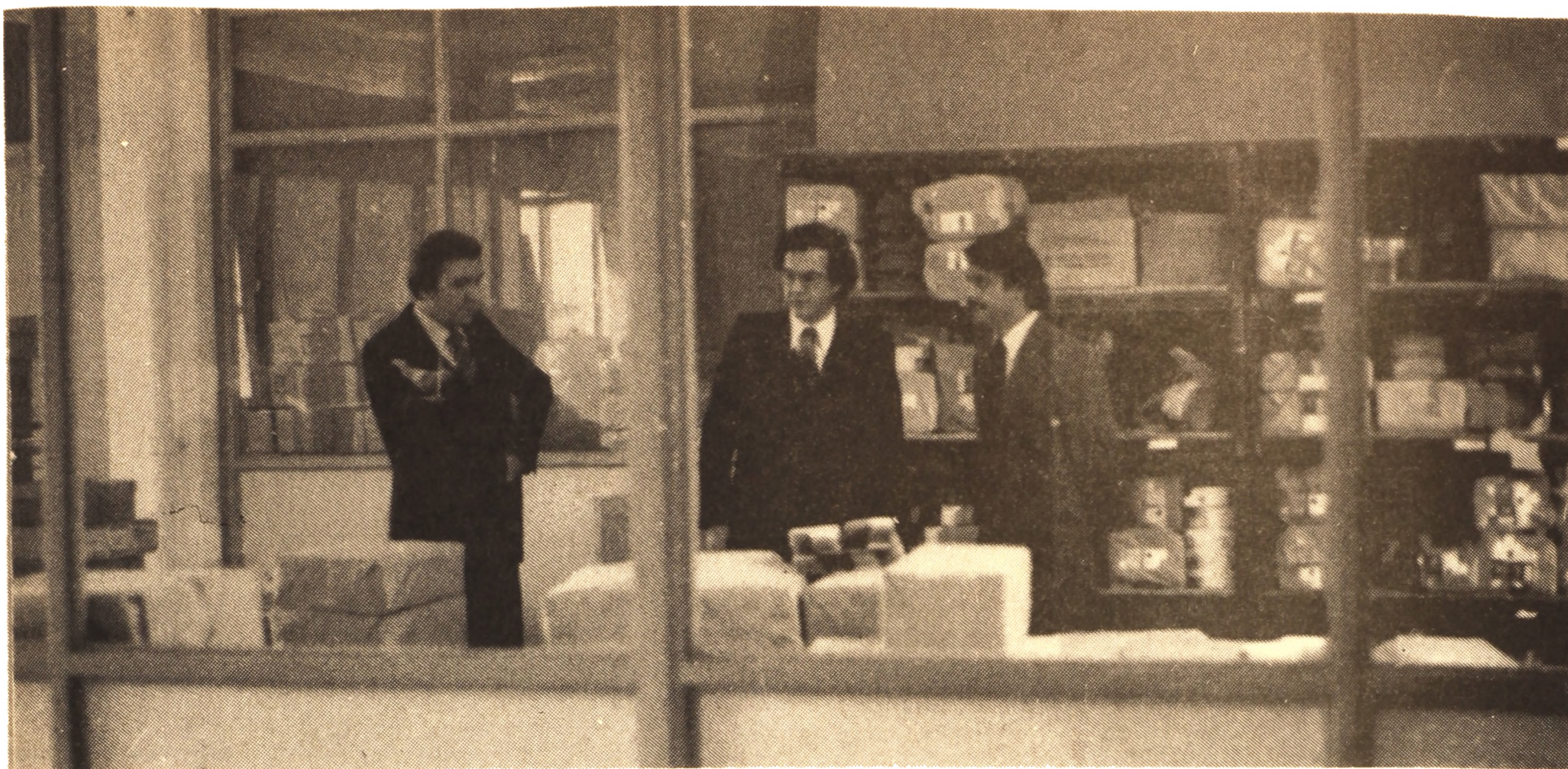
ΑΠ: Τι σημαίνει ιστορία του STUDIO; Τι ήταν τελικά ο Καψάσκης αν το εξετάσουμε ουσιαστικότερα; Ένας διακινητής πνευματικών προϊόντων με σκοπό το κέρδος. Μην το επενδύετε με άλλα πράγματα. Ένας δευτερογενής παράγοντας ήμουν. Δεν θεωρώ ιδιαίτερα δημιουργική αυτή την περίοδο της ζωής μου.

ΑΝΤΙ: Όμως εμείς διαπιστώνουμε ότι τώρα που δεν υπάρχουν εσύ, έχει δημιουργηθεί ένα κενό, υπάρχει μια έλλειψη. Αυτό δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε.

ΑΠ: Εντάξει· εγώ ήμουν αυτός που έκανε τις επιλογές, πώς να το αρνηθώ αυτό. Θεωρώ όμως τελείως τυχαίο το ότι βρέθηκα σε αυτή τη θέση και δεν μπορώ να δεχθώ παράσημα γι' αυτό. Χωρίς να αγνοώ ότι κάτι έγινε δεν του δίνω καμιά έκταση.

Και δε φταίω εγώ, αν όπως μου λέτε, έφυγα και δεν ήρθε κάποιος άλλος. Να τα βάλετε με την ελληνική κοινωνία γι' αυτό. Αν και δεν πιστεύω ότι κάλυπτα κάποιο κενό. Απόδειξη ότι έφυγα και δεν ήρθε κανείς να γεμίσει αυτό το υποτιθέμενο κενό.

ΑΝΤΙ: Αυτό που είχε ενδιαφέρον ήταν οι επιλογές σου,



που μερικές φορές ήταν ακραίες. Ταινίες σαν το 'Ερως και σφαγή του Γιόσιντα και τον Πάγο του Κράμερ μας λείπουν σήμερα. Τώρα οι επιλογές των ταινιών συνδέονται με διάφορα κέντρα ενημέρωσης, είτε περιοδικά κόμικς είναι αυτά, είτε περιοδικά μόδας, είτε οτιδήποτε άλλο. Πρέπει δηλαδή η κινηματογραφική ταινία να μπορεί να καταναλωθεί μέσα και από άλλα πράγματα.

ΑΠ: Αυτό έχει να κάνει με ιδεολογικούς λόγους γιατί κατά τα άλλα τα παιδιά που έχουν πάρει το STUDIO κάνουν μια χαρά τη δουλειά τους.

Εγώ ήθελα, πρώτον: η οθόνη του STUDIO να είναι εκφραστής μιας συνισταμένης της Αριστεράς· δεύτερον: να διακινώ όσο το δυνατόν περισσότερες ταινίες του τρίτου κόσμου, δεν μ' ενδιέφερε η Ευρώπη· και τρίτον: να βγαίνουν όλες οι εικόνες, που λειτουργούσανε ενάντια και υπονομευτικά, σαν του Γουόρχολ παραδείγματος χάριν.

Επίσης λειτουργούσα άναρχα, παρορμητικά. Αν έβλεπα μια ταινία και «μου την έδινε», την εξασφάλιζα. Δεν είχα συνεταιίρους ή άλλα πράγματα να με φρενάρουν. Έπαιζα ό,τι μου άρεσε.

Δεν είχα καμιά γνώση των κανόνων εμπορικότητας. Μια χρονιά είχα φέρει 19 ταινίες. Για τις 18 είχα πάρει καινούργιες κόπιες και για την τελευταία, το 1789 της Ά-ριαν Μνούσκιν, επειδή δεν πίστευα στην ταινία, μια μεταχειρισμένη. Όλες οι ταινίες εκείνη τη χρονιά πάτωσαν και με ξελάσπωσε οικονομικά αυτή η μεταχειρισμένη κόπια.

Υποψιάζομαι πάντως αυτό που μου λέτε. Ότι οι ταινίες που παίζονται σήμερα στο STUDIO είναι ενός μέσου όρου, μιας μέσης στάθμης. Αυτό δεν είναι κακό. Τότε όμως είναι αλήθεια, παίζόντουσαν ταινίες που βρίσκονταν πολύ ψηλά κι άλλες που ήταν πολύ χαμηλά.

«...Όπως στην εκκλησία»

ΑΝΤΙ: Το κοινό πώς αντιδρούσε σε αυτό;

ΑΠ: Δεν τρέφω καμιά ιδιαίτερη εκτίμηση για τη συντριπτική πλειοψηφία του κόσμου, που ερχότανε στο STUDIO. Δε νομίζω ότι ερχόντουσαν για τις ταινίες. Οι περισσότεροι ήταν εκεί για να βλέπει ο ένας τον άλλο. «Και σεις εδώ;», «Και γω εδώ!», «Με είδες;», «Σε είδα!», όπως στην εκκλησία.

Οι ταινίες, δεν λειτουργούσαν καν αρνητικά, με απέχθεια. Γιατί κι αυτό είναι θετικό, διαμορφώνει μια συνείδηση. Δε θυμάμαι ποτέ τους θεατές να έχουν εξεγερθεί αν και βλέπανε τόσο διαφορετικά πράγματα. Υπήρχε μια αποδοχή για οτιδήποτε.

Και θέλω να πω με οργή ένα φοβερό παράπονο που έχω. Πολλοί σκηνοθέτες γίνανε γνωστοί στην Ελλάδα από ταινίες τους που πρωτοέφερε το STUDIO. Και δεν είναι ένας ή δυο· εξηνταπέντε από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες πρωτοπαίχτηκαν στην Ελλάδα από το STUDIO (Ταβιάνι, Ταρκόφσκι, Αντονιόνι, Μπερτολούτσι...). Κι όμως επί 15 χρόνια το σινεμά ποτέ δεν πήγε καλά τη Δευτέρα που βγαίνανε οι ταινίες. Αυτό το κοινό περίμενε την Τρίτη να διαβάσει τι γράφανε οι κριτικοί στις εφημερίδες για να έρθει. Αυτή η πουτάνα η Τρίτη με έχει ταιπωρήσει σε όλη μου τη ζωή. Τη Δευτέρα ποτέ δεν ήρθανε για μένα. Αυτό το κοινό λοιπόν ουδέποτε με εμπιστεύτηκε, ποτέ, ποτέ.

Το Αλλονζανφάν είχε πάει χάλια. Μετά όμως από δυο χρόνια, το έβγαλε ένας θερινός κι έμεινε δυο βδομάδες συνεχώς.

Γύρω στο 1980 είχα τέσσερις - πέντε συνεχόμενες αποτυχίες. Το σινεμά έπαιζε σχεδόν άδειο. Βγάζω τότε μια ταινία που μου άρεσε πολύ, το 'Όταν γυρίσει ο Ζοζέφ του Γέρζι Κόβατς και είχα γράψει στη διαφήμιση: «Παίζεται μια ταινία του Γέρζι Κόβατς, που δεν τον ξέρετε, αλλά αυτό δεν σημαίνει τίποτα γιατί ούτε τους άλλους τους ξέρατε». Και κάποια άλλη φορά στη διαφήμιση μιας ταινίας που την συνέχιζα για δεύτερη βδομάδα αν και την πρώτη είχε πατώσει τελείως! «Παρά την παταγώδη αποτυχία συνεχίζεται για δεύτερη βδομάδα η προβολή της ταινίας...».

ΑΝΤΙ: Ήρθαν τη δεύτερη βδομάδα;

ΑΠ.: Όχι, ούτε τη δεύτερη δεν ήρθαν.

«Ανατολική Περιφέρεια του Βασίλη Βαφέα»

Κριτικές ή συνταγές;

ΑΝΤΙ: Η κριτική πώς αντιμετώπισε τις ταινίες του STUDIO;

ΑΠ: Την κριτική κιν/φου στην Ελλάδα θα μπορούσα να τη χωρίσω σε δυο περιόδους. Η πρώτη τελειώνει δυο τρία χρόνια μετά τη μεταπολίτευση και η δεύτερη κυριαρχεί την τελευταία δεκαετία. Η πρώτη περίοδος χαρακτηριζε-



«Τον καιρό των Ελλήνων»
του Λάκη Παπαστάθη

ται από μια μαχητικότητα. Έχει απόψεις, υπερασπίζεται με πάθος ταινίες κι έχει ένα βάρος. Κατά τη δεύτερη περίοδο η κριτική γίνεται χλιαρή και αδιάφορη. Οι κριτικές σήμερα μοιάζουν πια σαν τις συνταγές των φαρμάκων «...για τους πάσχοντες από ιλαρά... αποφεύγετε την λήψιν οι έχοντες κωλικόν... λαμβάνετε 2-3 κοχλιάρια ημερησίως... προ ή μετά δείπνου... ενδείκνυται... αντεδείκνυται...». Η κριτική είναι πια ανυπόληπτη. Ο μόνος που συνέχισε με συνέπεια από την πρώτη περίοδο είναι ο Βασίλης Ραφαηλίδης, κάνοντας και τα λάθη του βέβαια.

Θυμάμαι ότι το 1984 είχα φέρει την πρώτη ταινία του Κουστουρίτσα, το *Θυμάσαι τη Ντόλυ Μπελ*; Η ταινία πέρασε σχεδόν απαρατήρητη. Ένα χρόνο αργότερα ήρθε η δεύτερη ταινία του, *Ο μπαμπάς λείπει σε ταξίδι για δουλειές* κι όλοι οι κριτικοί κι οι δημοσιογράφοι πέρασαν επάνω του και γράφανε συνεχώς επειδή η ταινία είχε πάρει το βραβείο στη Βενετία. Όταν διάβαζα δε το τι γράφανε έσκαγα στα γέλια ακριβώς γιατί θυμόμουν τι είχαμε γράψει ένα χρόνο πριν για τον ίδιο σκηνοθέτη. Και να πεις ότι ο Κουστουρίτσα ωρίμασε... 25 χρονών έκανε τη μια, 26 την άλλη. Αλλά βλέπεις η *Ντόλυ Μπελ* δεν είχε πάρει βραβείο. Αυτή ήταν η μόνη ικανοποίηση που μου πρόσφερε το STUDIO: τη δυνατότητα να δίνω στις ταινίες τα δικά μου βραβεία.

ΑΝΤΙ: Σε ποιες ταινίες του ελληνικού κιν/φου θα στεκόσουν;

ΑΠ: Για μένα η μεγάλη ταινία του ελληνικού κιν/φου είναι η *Ευδοκία*. Όσο περνάνε τα χρόνια τόσο περισσότερο την ανακαλώ στη μνήμη μου: κάθε φορά που την ξαναβλέπω μένω ενεδός μπροστά στη μεγαλωσύνη της. Ο Δαμιανός έκανε όμως μόνο αυτή την ταινία. Εκείνος του οποίου το έργο έχει διάρκεια είναι ο Αγγελόπουλος. Ο *Θίασος* είναι μεγάλη ταινία. Μ' αρέσει η *Αναπαράσταση*. Δεν μ' άρεσαν οι *Μέρες του '36*, οι *Κυνηγοί* και ο *Μεγαλέξανδρος*. Η πρώτη μισή ώρα του *Μελισσοκόμου* ήταν αριστουργηματική. Η τοποθέτηση της ιστορίας και των συντεταγμένων για το ξεκίνημά της, είναι συγκλονιστικές. Από κει και πέρα η ταινία όμως δεν μ' άρεσε. Όταν παίρνει το δρόμο για τη λύση της ιστορίας δε νομίζω ότι τα καταφέρνει. Όχι, δεν λύνεται η ιστορία, απλώς περιγράφεται και εκτίθεται.

Τρίτον θα τοποθετούσα τον Παντελή Βούλγαρη. Αυτό που εκτιμώ στο σινεμά του είναι η εντιμότητα της αφήγη-

σης. Όχι ο τρόπος της αφήγησης, ο οποίος σύμφωνα με την άποψή μου δεν θα έπρεπε να είναι τόσο μονογραμμικός: θα έπρεπε να ήταν περισσότερο νεωτεριστικός. Για παράδειγμα, δε με εξέπληξε η επιλογή ενός θέματος, που έχει επεξεργαστεί ο κ. Μένης Κουμανταρέας. Δεν πιστεύω ότι ο Βούλγαρης είναι το αντίστοιχο του κ. Κουμανταρέα στον κιν/φο, αλλά είναι ένα μέτρο σύγκρισης ώστε να γίνει κατανοητό το τι θέλω να πω.

Από τους νεότερους μου αρέσει ο Βαφέας. Επισημαίνω την τεχνική, τη μαστοριά της αφήγησης του Νικολαΐδη. Από το Βεργίτη προτιμώ την ταινία του που είχε παιχτεί στο STUDIO, τις *Ιστορίες μιας κερύθρας*, από τις επόμενες του.

ΑΝΤΙ: Σήμερα τι πιστεύεις για τον κιν/φο;

ΑΠ: Από τότε που πούλησα το STUDIO δεν παρακολουθώ κιν/φο. Έχει δημιουργηθεί μια τρομερή απώθηση μέσα μου για τον κιν/φο την αιτία της οποίας την αγνοώ. Τα τελευταία χρόνια μόνο δυο φορές έχω πάει σινεμά. Την πρώτη έβαλα τα καλά μου, πήρα μια γλάστρα και πήγα στα εγκαίνια του STUDIO με τους καινούργιους ιδιοκτήτες του για να δω τα καλά αυτά παιδιά και να τους πω ότι είμαι μαζί τους. Τη δεύτερη πήγα για να δω την μεγάλη μου αγάπη τον Τζέημς Τζούς, τους *Δουβλινέζους* δηλαδή του Χιούστον.

ΑΝΤΙ: Παλαιότερα ήσουν σκηνοθέτης, σήμερα ασχολείσαι με τη λογοτεχνία. Ποιά είναι η σχέση ανάμεσα στις δυο αυτές τέχνες;

ΑΠ: Καμιά φορά ακούμε για λογοτέχνες την έκφραση: «η γραφή του είναι κινηματογραφική». Εγώ πιστεύω όμως ότι δε συμβαίνει αυτό, αλλά το αντίθετο. Επειδή οι άνθρωποι του κιν/φου ήταν πολύ έξυπνοι, προσαρμοσμένοι και είχαν σχέση με την τεχνολογία, αφομοιώσανε πολύ γρήγορα τα νέα θετικά ή αρνητικά στοιχεία που βγήκανε μέσα από τη λογοτεχνία. Οι κιν/φιστές γίνανε καλύτεροι μαθητές της προωθημένης αφήγησης του μυθιστορήματος, από τους λογοτέχνες των γενιών που ακολουθήσαν.

Ελευθέρωσαν δηλαδή τον τρόπο αφήγησης και έτσι φτάνουμε σήμερα στον παραλογισμό να μιλάμε για κιν/φική αφήγηση στη λογοτεχνία, ενώ τα πάντα έχουν προέλθει από αυτήν και αυτή παραμένει το κέντρο.

(Τη συνέντευξη πήρε ο Αντώνης Κιούκας)

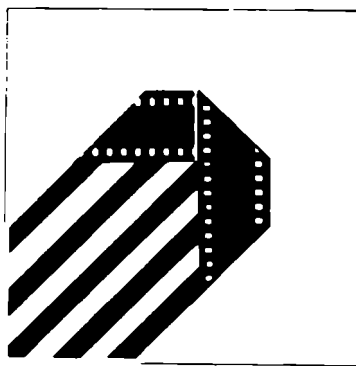


Λαϊκοί κινηματογράφοι Θεσσαλονίκης 1980



ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΣΤΗΡΙΖΕΙ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΟΩΘΕΙ ΣΤΗΝ ΧΩΡΑ ΜΑΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Λεωφόρος Πανεπιστημίου 10, Αθήνα 106 71, τηλ. 363.17.33 - 363.45.86
τηλ/κή διεύθυνση: FILMCENTER, ΤΕΛΕΞ 111614 GFC

ΤΡΙΗΜΕΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ
ΠΡΟΒΟΛΩΝ
ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΑΝΤΙ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΠΑΛΛΑΣ
(Βουκουρεστίου 1)

Παρασκευή 27 Μαΐου 1988

7μ.μ. «Το Ταξίδι του Μέλιτος» του Γιώργου Πανουσόπουλου (1978)

9μ.μ. «Ένας Ερωδιός για την Γερμανία» του Σταύρου Τορνέ (1987)

11μ.μ. «Μέχρι το Πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού (1966)

Σάββατο 28 Μαΐου 1988

7μ.μ. «Το Δέντρο που πληγώναμε» του Δήμου Αβδελιώδη (1986)

9μ.μ. «Ακατανίκητοι Εραστές» του Σταύρου Τσιώλη (1988) — σε πρώτη προβολή

11μ.μ. «Μελόδραμα;» του Νίκου Παναγιωτόπουλου (1980)

Κυριακή 29 Μαΐου 1988

7μ.μ. «Η Φωτογραφία» του Νίκου Παπατάκη (1986)

9μ.μ. «Βίος και Πολιτεία» του Νίκου Περάκη (1987)

11μ.μ. Ταινία - έκπληξη

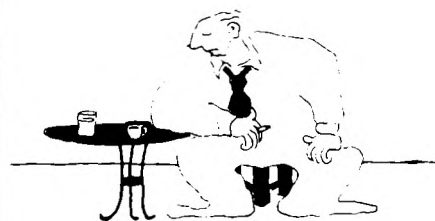
Κάθε μέρα **τρεις** ταινίες με **ένα** εισιτήριο!

Οργάνωση: Θάλεια Καλαφατά

Ευχαριστούμε τις εταιρείες διανομής *Προοπτική, Σπέντζος Φίλμ, Νέα Κίνηση, ΕΛΚΕ* και την ΕΤ-1

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΒΟΥΝΛΗΣ

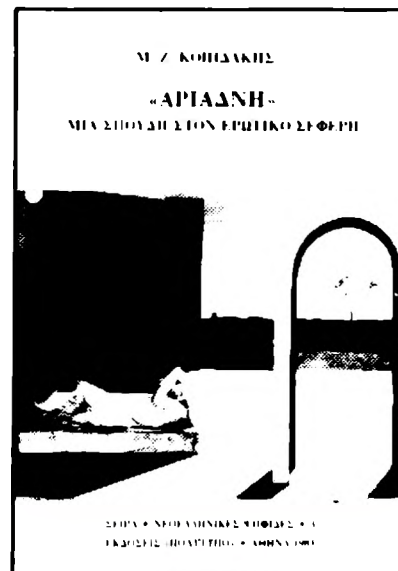
Λεπτομέρειες



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΟΛΥΤΥΠΟ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΟΛΥΤΥΠΟ»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
Δεινοκράτους 131
Αθήνα 115 21, τηλ. 72.49.300

Μ.Ζ. ΚΟΠΙΔΑΚΗΣ
«ΑΡΙΑΔΝΗ». ΜΙΑ ΣΠΟΥΔΗ ΣΤΟΝ
ΕΡΩΤΙΚΟ ΣΕΦΕΡΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΟΛΥΤΥΠΟ»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
Δεινοκράτους 131
Αθήνα 115 21, τηλ. 72.49.300

ΠΡΟΚΛΟΥ
ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ
ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Ε.Ρ. DODDS



ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΛΟΓΟΣ
ΠΟΛΥΤΥΠΟ, 1982

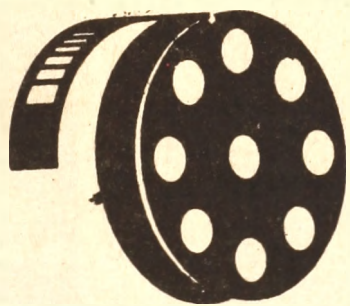
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΟΛΥΤΥΠΟ»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
Δεινοκράτους 131
Αθήνα 115 21, τηλ. 72.49.300

ΚΟΥΪΖ - ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

1. Του παίρνουν συνέντευξη (στην ταινία του Σταύρου Τσιώλη *Σχετικά με το Βασίλη*).
2. Και όμως υπάρχει! Στην ταινία *Το κόκκινο τραίνο* του Τάκη Σιμωνετάτου.
3. Στη *Σκιά των τεσσάρων γιγάντων* το αεροπλάνο κυνηγάει τον Κάρυ Γκραντ ενώ στο *Ένας ερωδιός για τη Γερμανία* ο Τσιώλης κυνηγάει το αεροπλάνο.
4. Γιατί ο ένας από τους δύο έκλεβε τα ξυραφάκια του άλλου. (Ποιος; Πέστε τον από μέσα σας).
5. Η μακέτα του μνημείου: «Τῷ ἀγνώστῳ βραβευμένῳ».
6. Πρόκειται για αποσπάσματα πρακτικών της πρώτης Πανελλαδικής Συνάντησης των κινηματογραφικών λεσχών, έκδοση της Ομοσπονδίας

- Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (Ευτυχώς, τους το είπαμε και το απέσυραν γρήγορα).
7. «Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύσις».
 8. Ο εκ των συντακτών του τεύχους Ηλίας Κανέλλης (στην ταινία του Σταύρου Τορνέ *Ντανίλο Τρέλες*).
 9. Ο σημερινός υπεύθυνος ψυχαγωγίας της ΕΤ-1.
 10. Έπαιζαν μαζί στο *Λάθος* του Φλάνισμαν (από το ομώνυμο βιβλίο του Αντώνη Σαμαράκη).
 11. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος την ώρα της Στέψης; Όχι! Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στα γυρίσματα του *«Μεγαλέξαντρου»* (φωτ. αρχείο Σταύρου Καπλανίδη).

ΜΗ ΧΑΣΕΤΕ ΤΙΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ ΤΗΣ ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ



WALL STREET του Όλιβερ Στόουν
ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΜΙΓΚΟΣ του Τζων Λάντις
ΑΔΙΕΞΟΔΟ με τον Κέρβιν Κόσνερ
ΡΟΜΠΟΚΟΠ του Πώλ Βερχόφεν
RADIO DAYS του Γούντυ Άλλεν
Η ΔΙΑΒΟΛΙΚΗ ΧΗΡΑ του Μπόμπ Ράφελσον
και φυσικά
το ειδικό αφιέρωμα για την
ΜΑΙΡΙΛΥΝ ΜΟΝΡΟΕ

ΝΕΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

ΓΡΑΦΟΥΝ:

ΡΕΝΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ: Η αλήθεια για τη Γλώσσα

ΝΙΚΟΣ ΔΗΜΟΥ: Κοινωνία και τηλεόραση στην Ελλάδα

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΑΓΚΛΙΒΕΡΑΣ: Η ελληνική κοινωνιολογική σκέψη και η ελληνική κοινωνία

ΜΑΤΙΑΣ ΦΙΝΓΚΕΡ: Η κρίση της πολιτικής σκέψης και η εναλλακτική κουλτούρα

ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ: Η αντεπανάσταση

ΜΕΛΕΤΗΣ ΜΕΛΕΤΟΠΟΥΛΟΣ: Νέα κοινωνικά στρώματα του μεταπολέμου

★

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΓΕΩΡΓΙΟ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

— ΘΑΝΑΣΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θέσεις και ιδέες του Γεωργίου Παπανδρέου

★

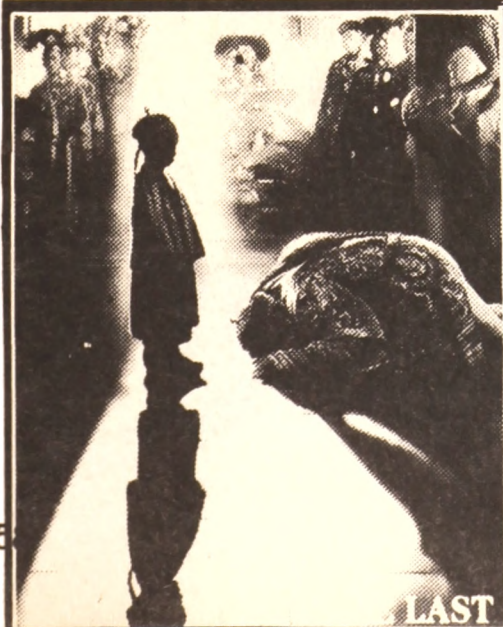
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ ΜΙΧΑΛΟΛΙΑΚΟ:

Κοινωνικές δομές, ιδεολογία και σύμβολα στη σημερινή Ελλάδα

ΔΡΧ. 350

2

ΑΠΡΙΛΙΟΣ—ΜΑΪΟΣ ΙΟΥΝΙΟΣ 1988 • ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ



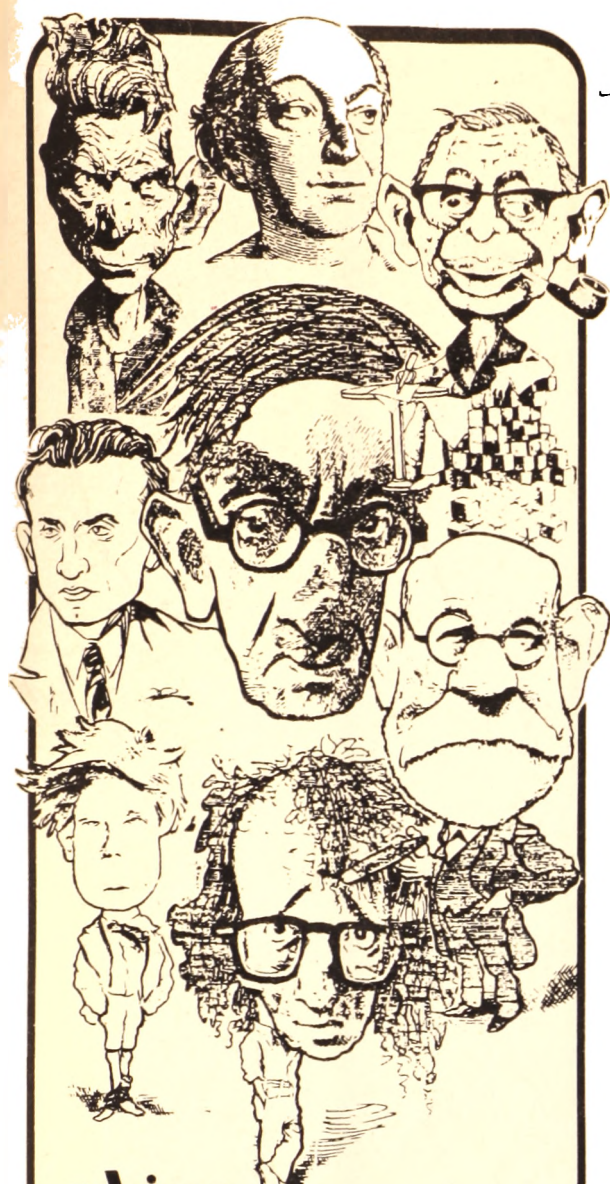
Και τώρα... η καλοκαιρινή πορεία στους
κινηματογράφους
ΙΛΙΟΝ (Πατησίων) * ΛΗΤΩ (Παγκράτι)

Εσύ που έχεις ξεχάσει τη μαγεία της μεγάλης οθόνης...
Έλα να την ξαναζήσεις με την ταινία της 20ετίας.

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ

LAST

9 ΟΣΚΑΡ



**ελάτε
να γνωριστούμε**

στον

ΙΑΝΟ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ
ΓΚΑΛΕΡΙ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 Θεσσαλονίκη
τηλ. 277.004

Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

Μαρξισμός και Περestroϊκία

Της Σύνταξης: Οι «Θέσεις» ανανεώνονται

Θ. Τσεκούρας: Αριστερά εθνικών προδιαγραφών:

Χρ. Θεοχαράς: Ραδιοτηλεοπτικά μέσα: Η αβάσταχτη ελαφρότητα της αριστερής κριτικής

Γ. Μηλιός και Τ. Κυπριανίδης: Η «Περestroϊκία», ο μαρξισμός και η Αριστερά

Κ. Μπακιρτζής: Αμοιβή - Παραγωγικότητα και οι θέσεις των εργαζομένων

Ε. Μπαλιμπάρ: Ο Μαρξ και η επιχείρηση

Η. Ιωακείμογλου: Η Αυτοκρατορία της Εργασίας

Α. Πασσάς: Για την κύρωση της Ενιαίας Ευρωπαϊκής Πράξης

Χ. Βερναρδάκης και Γ. Μαυρή: Το Κέντρο, ή η διαρκής πόλωση της πολιτικής σκηνής, 1950-67

Χ. Τυροβούζης: Η αντιστασιακή ιδεολογία

Τ. Κυπριανίδης: Οι προεδρικές εκλογές στη Γαλλία

ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ

Κυκλοφορεί τέλη Μαΐου

240 σελίδες, 600 δρχ.

23-24

ΠΟΛΥΤΥΠΟ

Ε. ΜΠΑΛΙΜΠΑΡ
Γ. ΛΟΥΠΟΡΙΝΙ
Α. ΤΟΖΕΛ

Η Κριτική της Πολιτικής στον Μαρξ



ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΟΛΥΤΥΠΟ • ΑΘΗΝΑ 1984

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΟΛΥΤΥΠΟ»
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
Δεινοκράτους 131
Αθήνα 115 21, τηλ. 72.49.300

Τώρα -
ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ
φθηνά ΠΟΛΥ φθηνά βιβλία

Έγκυκλοπαίδειες μισοτιμής
Ευκολίες πληρωμής



ΜΠΟΣΤΑΝΟΓΛΟΥ - ΓΙΑ ΤΟ ΦΘΙΝΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ 92. ΠΕΙΡΑΙΑΣ ΤΗΛ. 4112258

ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΜΗΝΑ ΤΜΗΜΑΤΑ

ΔΕΛΗΒΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΓΓΛΙΚΑ - ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ - ΓΑΛΛΙΚΑ

- Για ΑΡΧΑΡΙΟΥΣ. Ύλη 3-4 τάξεων που καλύπτει τη βασική δομή της γλώσσας στα αγγλικά, γερμανικά και γαλλικά.
- Για ΠΡΟΧΩΡΗΜΕΝΟΥΣ. Βελτίωση και συζήτηση.
- Εντατικά LOWER, για τις εξετάσεις του Ιουνίου

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΑ

ΚΕΝΤΡΟ: ΠΡ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ 14 ΤΗΛ. 275-566
ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ: ΘΗΣΕΩΣ 9 ΤΗΛ. 743-627



PLAYER'S
FINEST VIRGINIA CIGARETTES

JOHN PLAYER & SONS NOTTINGHAM ENGLAND

© 1985