Μάιος-Ιούνιος 1999 • Χρόνος 2ος • Τεύχος 9 • Δρχ. 1.500

# Κινηματογραφιστής

Με τη συνεργασία του
AMERICAN CINEMATOGRAPHER

ΠΟΙΟΣ ΚΕΡΔΙΣΕ
ΤΟΝ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ
ΣΕΝΑΡΙΟΥ

## Στάνλεϋ Κιούμπρικ
## Όλα υπό έλεγχον

ΚΑΝΝΕΣ 1999 • ΤΖΟΥΖΕΠΠΕ ΡΟΤΟΥΝΝΟ
ΜΠΙΜΠΙ ΑΝΤΕΡΣΟΝ • ΜΙΚΡΟΙ ΨΗΦΙΑΚΟΙ ΓΙΓΑΝΤΕΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΦΕΑΣ • ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ MULTIPLEX
ΖΗΤΩ ΤΟ ΕΘΝΟΣ • DIGITAL VIDEO ΚΑΙ ΣΙΝΕΜΑ

# ARRI

## POCKET PAR

**The Pocket Par lets you control the light and its accessories give you the flexibility to manage any shooting situation, making this HMI a flexible and invaluable production tool.**

- Glass dichroic reflector – gives cool beam and maximises light reflection.
- Moveable bulb and four lens set combination provide continuous coverage of light output from 5 to 65 degrees for 125W lamp, punching 1000 lux into 15m circle from 17m.
- Unique flexible Liquid Light tube – ideal for cars, telephone booths or confined spaces complete with:
  Versatile liquid light zoom lens can be easily adjusted to give between 21000 lux over 185mm diameter and 15000 lux over 255mm at 1m throw. An additional set of four clip-on lenses and colour correction filters give even greater options.
- 850mm light pipe gives controlable soft illumination.
- Chimera fabric Lightbank to give soft light, controlled with easily interchangeable screens.
- The gobo projectors can project glass or metal gobos (standard M size) with an exceptionally bright and evenly lit field. For example, 1700 lux over 2m diameter at a 3m throw.
- AC or DC dimmable electronic ballasts allow the lamp to be hand-held or mounted virtually anywhere.
- DC-DC Converter allows in-car use for the DC ballast.
- Full set of grip accessories gives ultimate versatility.
- The ARRI Lighthouse. Cylindrical shutter with 0-180° lighting control without colour temperature shift.

LIGHTS
CAMERA
ACTION!

**Ι. ΚΑΛΑΒΙΤΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε., ΑΝΤΗΝΟΡΟΣ 11, Τ.Κ. 11634 ΑΘΗΝΑ, Τηλ.: 7248144, 7226460, FAX: 7291613**

II-000000003896

HHb

CIRCLE

Series

# Πάδος στον Ηχο

KEM electronics
PRO SOUND & VISION SYSTEMS

Κατεχάκη 32, 11525 Αθήνα
Τηλ. 67.48.514-5, Fax: 67.46.384
Service: 67.45.659
e-mail: kem@ath.forthnet.gr

## ΜΗ ΛΗΣΜΟΝΟΥΜΕ ΤΟΥΣ ΤΕΧΝΙΚΟΥΣ...

**Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ** είναι η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι. Ένα ποτήρι που γεμίζει σιγά σιγά και μάλιστα με πιο γρήγορους ρυθμούς αφ' ότου ξεκίνησε η ιδιωτική τηλεόραση. Η ιδιωτική τηλεόραση που κάθε βράδυ στις 8 (παρά κάτι) μας πληροφορεί με τον ατσαλάκωτο παρουσιαστή της ότι *θα δούμε τα γεγονότα όπως τα κατέγραψαν οι δημοσιογράφοι και οι κάμερες του καναλιού*. Ότι οι κάμερες του καναλιού είναι παντού, ότι η κάμερα κατέγραψε το τάδε ατύχημα, ότι η κάμερα γενικώς «ήταν εκεί», ότι τον τάδε αγώνα καλύπτουν 10 κάμερες... Τι είναι όμως αυτές οι κάμερες; Μήπως είναι πανέξυπνα αυτόματα μηχανάκια, πιο έξυπνα κι από τις «έξυπνες βόμβες», που λειτουργούν από μόνα τους;

**ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΔΕΝ ΤΑ ΚΑΛΥΠΤΟΥΝ** μόνον οι δημοσιογράφοι· μαζί τους είναι οι οπερατέρ και οι βοηθοί ηχολήπτες. Αυτή είναι η αλήθεια και αυτό πρέπει να αναφέρεται σε κάθε περίπτωση. Πίσω από την κάμερα βρίσκεται ένας, μπορεί να βρίσκονται και δύο άνθρωποι με την ίδια –αν όχι παραπάνω– αγωνία για την κάλυψη του θέματος που έχει και ο δημοσιογράφος.

**ΝΑ ΠΑΜΕ ΤΩΡΑ** και στη σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι. Τα όσα ακολουθούν έχουν να κάνουν με ενδεικτικές περιπτώσεις κάλυψης γεγονότων του πολέμου στη Γιουγκοσλαβία από τα ελληνικά δίκτυα ενημέρωσης, έτσι όπως τα ίδια τα κανάλια παρουσίασαν τους συντελεστές των ρεπορτάζ:

—Οι σκηνές που κατέγραψε η κάμερα του ΣΚΑΪ. Μόνη της;

—Η Άννα Οικονόμου (δημοσιογράφος) με την κάμερα καταγράφει. Μόνη της;

—Τάσος Δούσης (δημοσιογράφος): «Τώρα θα πάρω την κάμερα να κάνω ρεπορτάζ». Μόνος σου;

—Ανδρέας Μπελιμπασάκης (δημοσιογράφος STAR): «Η κάμερα του STAR κατέγραψε...». Μόνη της;

—ΑΝΤ1-αποστολή: Μπάμπης Τσιομπανόγλου. Μόνος του;

—STAR: Σαράντης Σπανός-Πρίστινα. Μόνος του;

—ΕΤ1: Σκόπια-Μάκης Τουμάσης. Μόνος του;

—ΑΝΤ1: Η κάμερα του ΑΝΤ1 με τον Νικόλα Βαφειάδη. SUPER: Αποστολή Νικόλας Βαφειάδης. Μάλλον ο ΑΝΤ1 δεν έστειλε συνεργείο.

—ΝΕΤ: Λουζάνε-αποστολή: Νίκος Πέλπας. Παρουσιαστής ΝΕΤ: «Οι εικόνες που μας έστειλες Νίκο...». Απίστευτο ο Νίκος κάνει ρεπορτάζ, ο Νίκος κάνει τις λήψεις και ο Νίκος τις στέλνει στην Ελλάδα. Μόνος του;

**ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΑΜΕ ΝΑ ΓΕΜΙΣΟΥΜΕ ΣΕΛΙΔΕΣ** με τέτοιου είδους παρουσίαση των ρεπορτάζ από τους χώρους πρόσβασης των ρεπορτάζ! Οι οπερατέρ και οι βοηθοί τους φορτωμένοι με τις κάμερες, τα μικρόφωνα, τις μπαταρίες, τις κασέτες και όλο τον υπόλοιπο εξοπλισμό μοχθούν γι'αυτό που λέγεται ενημέρωση. Κάθε μέρα, κάθε νύχτα. Και στον πόλεμο, πρώτοι. Ο τηλεθεατής διψάει για εικόνα. Ακόμα και οι τηλεφωνικές ανταποκρίσεις των δημοσιογράφων από τον πόλεμο «ντύνονται» με πλάνα. Πλάνα που με μόχθο, ακόμα και με πραγματικό κίνδυνο της ζωής τους φέρνουν μέσα στο σπίτι του τηλεθεατή οι οπερατέρ. Τα ρεπορτάζ, τα τηλεοπτικοποιημένα ρεπορτάζ, δεν τα κάνουν μόνον οι δημοσιογράφοι.

**ΒΕΒΑΙΩΣ, ΣΤΟ ΧΕΡΙ ΤΩΝ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΩΝ** είναι να αποδείξουν ότι πράγματι είναι συνάδελφοι με τους οπερατέρ. Ότι μαζί μοχθούν για να κάνουν καλά τη δύσκολη δουλειά της ενημέρωσης. Πόσοι όμως θυμήθηκαν ότι εκτός από τους δημοσιογράφους στην πληροφόρηση συνέβαλαν και τα υπόλοιπα μέλη του τηλεοπτικού συνεργείου; Ελάχιστοι. Για να είμαστε δίκαιοι, πρέπει να αποδώσουμε εύσημα στον δημοσιογράφο απεσταλμένο του ΣΚΑΪ στην Πρίστινα, Γιώργο Αυγερόπουλο, που σε κάθε ευκαιρία αναφέρει τους «συναδέλφους του», οπερατέρ και βοηθό ηχολήπτη. Ακόμα, τα εύσημα στο MEGA που, εκτός από το SUPER, έβγαζε «στον αέρα» και τη φωτογραφία τον οπερατέρ. Οι υπόλοιποι;

**Γιάννης Σπηλιόπουλος**
*Οπερατέρ-Διευθυντής Φωτογραφίας Μ/Α*

## ΟΔΥΝΗΡΕΣ ΑΠΩΛΕΙΕΣ

•**ΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ** που πέρασε, ο κόσμος του ελληνικού κινηματογράφου θρήνησε απώλειες. Πλέον αδόκητη, εκείνη του σκηνοθέτη και παραγωγού **Γιώργου Εμιρζά**, ο οποίος πέθανε ξαφνικά από καρδιακή ανακοπή στις 19 Απριλίου, στα στούντιο της ΕΡΤ όπου εργαζόταν, γυρίζοντας κυρίως ντοκυμανταίρ. Ο Γιώργος Εμιρζάς είχε υπογράψει και μία κινηματογραφική ταινία (*Βλέπε Λουκιανός*, 1970), ενώ όσοι έχουν καλή μνήμη θα τον θυμούνται από το ρόλο του «αγοριού με τα άσπρα», στο *Ποτάμι* (1960) του **Νίκου Κούνδουρου** (στη φωτογραφία, ο Εμιρζάς σε πλάνο απ' την ταινία). Ως ηθοποιός συμμετέχει και στη νέα ταινία του **Παναγιώτη Καρκανεβάτου** *Χώμα και νερό*, που ολοκληρώνεται το αμέσως προσεχές διάστημα. Θα επανέλθουμε.

•Στις απώλειες του προηγούμενου διατήματος οφείλουμε να αναφέρουμε τον θάνατο της κριτικού κινηματογράφου **Ρένας Βελισσαρίου**, που έφυγε πλήρης ημερών. Συνεργάτις πολλών εφημερίδων, διακρίθηκε για τον λιτό και καίριο λόγο της.

## ΜΙΑ ΕΠΑΝΟΡΘΩΣΗ

Από τον κ. **Νίκο Μαστοράκη** λάβαμε την ακόλουθη επιστολή:

*«Αγαπητή κυρία Καρτάλου,*
*Πολλά ευχαριστώ για τη φιλοξενία στο πολύ καλό περιοδικό σας, που είχα μόλις σήμερα την ευκαιρία να πρωτοδώ.*
*Μια μικρή διόρθωση στον πρόλογό σας: Ποτέ δεν αλληλοσφάχτηκαν teenagers στη Μονεμβασιά. Η ταινία στην οποία αναφέρεστε (*The Wind*) είχε πρωταγωνιστές τη Μεγκ Φόστερ, τον Ρόμπερτ Μόρλεϋ και τον Στηβ Ρέηλσμπακ, που η ηλικία τους ήταν 40-70 ετών!».*

EDITORIAL

# Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

ΔΙΝΟΝΤΑΣ ο κλασικός θεωρητικός της στρατηγικής Κλαούζεβιτς έναν ορισμό του πολέμου είχε ισχυριστεί όπι «είναι η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα». Όταν, συνεπώς, ξημερώματα 24ης προς 25η Μαρτίου, ξεκινούσαν οι ΝΑΤΟϊκοί βομβαρδισμοί κατά της Γιουγκοσλαβίας, μόνον οι αφελείς συνέχιζαν να ηθικολογούν οχυρωμένοι στις πασιφιστικές τους βεβαιότητες. Οι πόλεμοι δεν είναι άγνωστο ή σπάνιο είδος στους ιστορικούς – και για τον συγκεκριμένο πόλεμο, σε μια περιοχή όπου έχουν αναζωπυρωθεί τα εθνικά και τα φυλετικά μίση, όπου ήδη έχει ανοίξει από πολύ νωρίς ο κύκλος του αίματος, η πασιφιστική προσέγγιση του πολέμου επί της ουσίας συνιστά μια απροσμέτρητη αφέλεια.

Περίπλοκο; Εξαιρετικά. Ευτυχώς που η φύση του περιοδικού σού επιτρέπει να μην μπεις στον κόπο να ασχοληθείς με τις περιπλοκές του πολέμου – η πολιτική διάσταση, οι εθνοτικοί διαγκωνισμοί, οι εθνικισμοί, οι παραστρατιωτικές οργανώσεις, τα όπλα, ποίος ήρξατο κινείν χειρών αδίκων είναι θέματα που ήδη έχουν απασχολήσει αρκετά θεωρητικούς της στρατηγικής, κυβερνήσεις, αμυντικούς συνασπισμούς, ιστορικούς, φιλοσόφους, δημοσιογράφους, συγγραφείς... Και αν ο Κλαούζεβιτς σήμερα, όπου οι μάχες έχουν συνυφανθεί με την τεχνολογία και ετεροκαθορίζονται από τις ουσιαστικές αλλαγές στη γεωπολιτική στρατηγική του κόσμου, μοιάζει εξαιρετικά ξεπερασμένος, ο πόλεμος είναι υπαρκτός – και τα προβλήματα που γεννά η παρατήρηση της διεξαγωγής του αφορούν, ούτως ή άλλως, πέρα από ηθικολογίες, από ιδεολογική σκοπιά απ' την οποία μπορεί κανείς να τον παρατηρεί, από ανθρωπιστικά επιχειρήματα, από τον αποτροπιασμό για τις σφαγές αμάχων και για την προσφυγιά ή από την αποτίμηση της ισχύος· και αφορά ένα έντυπο που ασχολείται με την εικόνα, την κινηματογραφική αλλά και τη διαρκούς ροής εικόνα του τηλεοπτικού μέσου ενημέρωσης. Με αυτά τα προβλήματα, έτσι όπως προέκυψαν από την παρατήρηση του πολέμου στη Γιουγκοσλαβία, ασχολείται το σημείωμα αυτό – αφού η τηλεοπτική ροή της εικόνας είναι συνυφασμένη με την προπαγανδιστική της χρήση, γεγονός που θέτει προβλήματα ελευθερίας στην πληροφόρηση, που επιχειρεί τη χειραγώγηση και επιδιώκει την ποδηγέτηση της κοινής γνώμης. Οι πιέσεις της κοινής γνώμης, άλλωστε, ό,τι κι αν επικαλούνται, πραγματικές ή φαντασιακές ενστάσεις, είναι σημαντικός παράγων που θα μπορούσε να επηρεάσει την πορεία του.

Είχε κανείς αμφιβολία ότι με την έναρξη των βομβαρδισμών του ΝΑΤΟ στη Γιουγκοσλαβία ένα από τα σοβαρότερα διακυβεύματα του πολέμου θα ήταν η προσπάθεια ελέγχου των ΜΜΕ, της εικόνας που εκπέμπεται και διαμορφώνει την κοινή γνώμη; Είχε κανείς αμφιβολία ότι, ανεξαρτήτως της εκβάσεως των εχθροπραξιών, ανεξαρτήτως των πολιτικών ερμηνειών της αντιπαράθεσης, ένα μεγάλο μέρος, τουλάχιστον εκείνο των εντυπώσεων, θα δινόταν μέσω των ΜΜΕ – κυρίως των ηλεκτρονικών, η μαζικότητα των οποίων μπορεί ευκολότερα να εκμαιεύσει συναίνεση, να πείσει τα μεγάλα πλήθη να αποδεχθούν τα πολιτικά (αλλά και ηθικά και ανθρωπιστικά) αισθήματα που επιθυμούσαν οι αντιμαχόμενες πλευρές να τονίσουν; Είχε κανείς αμφιβολία ότι, παράλληλα με τις πραγματικές εχθροπραξίες, με τους βομβαρδισμούς, τις στρατιωτικές επιχειρήσεις και τη στρατιωτική δράση των σερβικών δυνάμεων στην περιοχή του Κοσσυφοπεδίου, ένας άλλος μεγάλος πόλεμος θα κορυφωνόταν παράλληλα με τη στρατιωτική αντιπαράθεση – ο πόλεμος της προπαγάνδας;

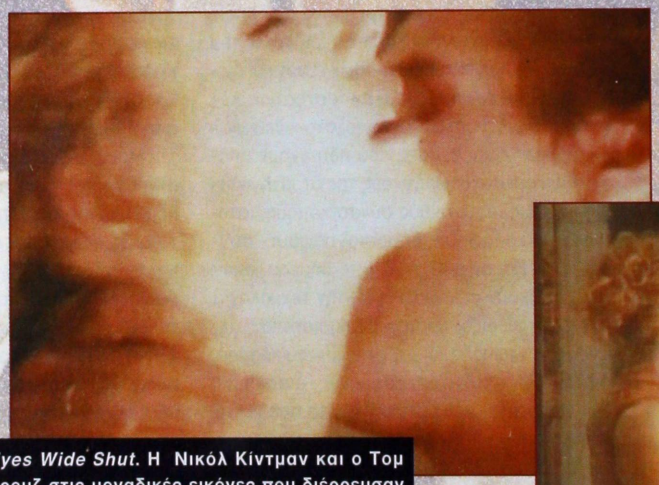
Μόνο οι αφελείς απ' τη μια, μόνο οι πονηρεμένοι απ' την άλλη. Δηλαδή, μόνον εκείνοι που ήδη είχαν πάρει θέση στα διαμορφούμενα στρατόπεδα, μόνο όσοι είχαν προαποφασίσει την πολιτική τους επιλογή στον πόλεμο αυτό, μόνο όσοι ήταν βέβαιο ότι θα αρνούνταν να θέσουν τις βεβαιότητές τους εν αμφιβόλω και να σκεφθούν βάσει των παραμέτρων, του πλήθους των πολιτικών παραμέτρων που στο σύνολό τους όλες διαφεύγουν από όλους. Και οι μεν αφελείς, τα πλήθη, ο πολύς κόσμος, οι μάζες (όπως αποκαλούσαν τα μεγάλα πλήθη παλαιότερα τα κόμματα κυρίως της αριστεράς) είναι έρμαια της προπαγάνδας. Απέναντι, όμως, βρίσκονται όσοι διαμορφώνουν τις παραμέτρους του προπαγανδιστικού λόγου, ένθεν και ένθεν. Η δημοσιογραφία υπέπεσε στην παγίδα της προπαγάνδας, σε πάρα πολλές περιπτώσεις η πληροφόρηση υποχώρησε χάριν προαποφασισμένων αντιλήψεων χάριν της προπαγάνδας. Και χάριν της προπαγάνδας, η δημοσιογραφία, διαλέγοντας στρατόπεδο, συνέβαλε δραστικά στην τηλεοπτικοποίηση του πολέμου: έκανε τον πόλεμο αντικείμενο των εντυπώσεων της τηλεοπτικής ροής. Ως αντικείμενο εργασίας, δηλαδή, τον εξέβαλε από το πεδίο της σκέψης, τον μετέβαλε σε αντικείμενο του θυμικού, των συναισθημάτων, του πάση θυσία φιλειρηνισμού, του λαϊκιστικού πασιφισμού των «αισθηματιών». Είναι κι αυτός ένας τρόπος πολιτικής.

Περιμένουμε να δούμε την απάντηση του κινηματογράφου.

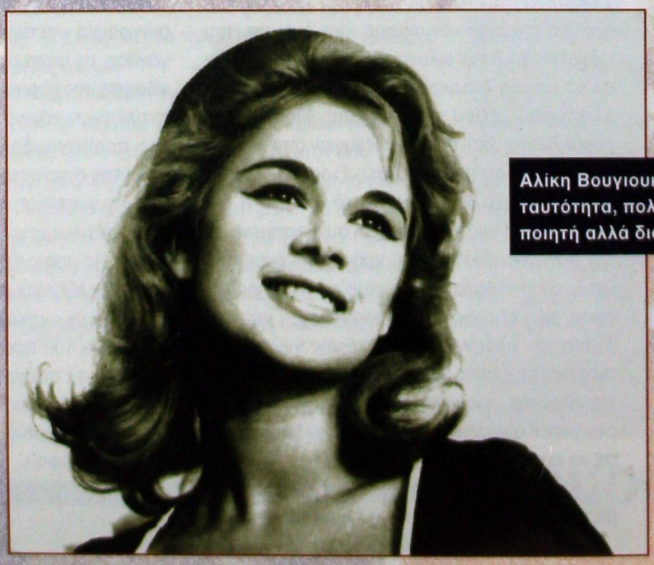
**Ελένη Ράμμου**

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

*Ρόμα.* Οι μνήμες του Φεντερίκο Φελλίνι όπως τις εικονογράφησε ο Τζουζέππε Ροτούννο.



*Eyes Wide Shut.* Η Νικόλ Κίντμαν και ο Τομ Κρουζ στις μοναδικές εικόνες που διέρρευσαν από το κύκνειο άσμα του Στάνλεϋ Κιούμπρικ.



Αλίκη Βουγιουκλάκη. Μιλώντας για εθνική ταυτότητα, πολλοί θυμούνται τον εθνικό μας ποιητή αλλά διαγράφουν την εθνική μας σταρ.

# Θέματα


**Σελ. 24**
• *Κάννες 1999: Μια ακόμα ευρωπαϊκή ήττα;*
Ποιες ταινίες διαγωνίσθηκαν, ποιες κέρδισαν, γιατί πρέπει να ανησυχεί ο Ζυλ Ζακόμπ και πόσο καταλυτική ήταν η παρουσία του Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ;

**Σελ. 28**
• *Μπίμπι Άντερσον: «Είναι καλό που γερνούν οι ηθοποιοί»*
Η διάσημη σουηδή ηθοποιός μιλάει για τεχνική, εμπειρίες, παλιούς συνεργάτες... Συνέντευξη στον *Κινηματογραφιστή*.

**Σελ. 30**
• *Στάνλεϋ Κιούμπρικ: Όλα υπό έλεγχον*
Ο τελειομανής που πέρασε με επιδεξιότητα από το ένα κινηματογραφικό είδος στο άλλο καταφέρνοντας να είναι πάντα ο εαυτός του δεν υπάρχει πια. Αφιέρωμα.

**Σελ. 40**
• *Τζουζέππε Ροτούννο: «Φωτογραφίζω με το ένστικτο»*
Από τον Φελλίνι στον Βισκόντι μέχρι το σύγχρονο Χόλλυγουντ, ο σπουδαίος ιταλός διευθυντής φωτογραφίας ξετυλίγει τη δημιουργική του διαδρομή – και στέκεται στους σταθμούς της.

**Σελ. 46**
• *Συνέντευξη με τον Βασίλη Βαφέα*
Ο σκηνοθέτης επανεμφανίζεται με την ταινία *Κάθε Σάββατο* – και μιλάει γι' αυτήν στον *Κινηματογραφιστή*.

**Σελ. 50**
• *Ζήτω το Έθνος!*
Ένα συνέδριο περί ταυτότητος του ελληνικού κινηματογράφου, οι απόψεις που εκφράστηκαν και η κριτική σ' αυτές.

**Σελ. 56**
• *Επιχείρηση multiplex*
Από το κινηματογραφικό θέαμα στην εμπορευματοποίηση του θεάματος. Περιήγηση στις παριζιάνικες κινηματογραφικές αίθουσες «νέου τύπου».

**Σελ. 66**
• *Η λήψη σε 16:9*
Μια ημερίδα στο Λονδίνο για το νέο τηλεοπτικό φορμά και τα πρακτικά προβλήματα αισθητικής από τη χρήση του.

**Σελ. 68**
• *Χαμηλός προϋπολογισμός, υψηλές δυνατότητες*
Η εισαγωγή του Digital Video στο σινεμά, οι δυνατότητες διευκόλυνσης της παραγωγής και τα παραδείγματα που απέδειξαν τη χρησιμότητά του.

**Σελ. 74**
• *Μικροί ψηφιακοί γίγαντες*
Ψηφιακές βιντεοκάμερες, χρήσιμες για ερασιτέχνες εικονολήπτες – αλλά και για επαγγελματίες.

**Σελ. 81**
• *Η κατάκτηση των μηχανών*
Οι τεχνικές εξελίξεις του 20ού αιώνα. Ιστορική αναδρομή.


# Μόνιμες Στήλες


**Σελ. 2** Γνωμοδοτικό
**Σελ. 8** Πλάνα
**Σελ. 23** Συμβαίνουν
**Σελ. 78** Νέα προϊόντα
**Σελ. 84** Κλασικά
**Σελ. 86** Αναδρομές
**Σελ. 91** Βιβλία
**Σελ. 92** Ανατροπές
**Σελ. 94** Κινηματογραφικός οδηγός


**Στο εξώφυλλο:**
Σκηνή από τη *Λολίτα* του Στάνλεϋ Κιούμπρικ – το χρώμα προστέθηκε από την εταιρεία που επιμελήθηκε τη διαφημιστική καμπάνια της πρώτης προβολής.


**Κινηματογραφιστής**
ΤΕΥΧΟΣ 9
ΜΑΪΟΣ-ΙΟΥΝΙΟΣ 1999
Δρχ. 1.500

**Ιδιοκτησία**
Z-AXIS

**Εκδότρια - Διευθύντρια**
Ελένη Ράμμου

**Αρχισυντάκτης**
Ηλίας Κανέλλης

**Συντονισμός ύλης**
Χριστίνα Μούργκα

**Τεχνικά θέματα**
Σπύρος Κολαΐτης
Γιώργος Παπαντώνης
Γιάννης Σπηλιόπουλος

**Συνεργάτες**
Σοφία Γεωργιάδου
Νίκος Καλτσάς
Αναστασία Καμβύση
Αθηνά Καρτάλου
Δημήτρης Κερκινός
Βασίλης Κεχαγιάς
Ιωάννα Κλεφτόγιαννη
Παναγιώτης Κυριακουλάκος
Βασίλης Κωνσταντόπουλος
Βάιος Μαχμουντές
Γιάννης Ράγκος
Όλγα Σελλά

**Ανταποκριτές**
*Λονδίνο:* Γιάννης Σκοπετέας
*Λος Άντζελες:* Νίκος Πανουτσόπουλος
*Παρίσι:* Κίρα Κιτσοπανίδου

**Art Director**
Ανδρέας Ρεμούντης

**Διεύθυνση Επικοινωνίας**
Μάρκος Κομνηνάκης

**Δημόσιες Σχέσεις**
Δέσποινα Ερρίκου

**Διαφήμιση**
Ιωάννα Πολύδερα

**Γραμματεία - Αγγελίες - Συνδρομές**
Λίτσα Αντωνέλου

**DTP**
Z-AXIS

**Μοντάζ**
Δέσποινα Μουτσάτσου

**Διαχωρισμοί - Φιλμ**
RFL

**Εκτύπωση**
Αφοί Ρόη Α.Ε.
Ηρακλέους 10, Χαϊδάρι

**Κινηματογραφιστής**
Διμηνιαία έκδοση της **Z- AXIS - ΣΦΑΚΙΩΝ 1 - 10439 ΑΘΗΝΑ**
Τηλ. **8227624** Fax: **8227848**
E-mail: **zedaxis@hol.gr**
Υπεύθυνη σύμφωνα με τον νόμο: **Ελένη Ράμμου**
Συνδρομές: Ετήσια **8.000 δρχ.** Ετήσια εξωτερικού: **US $ 45**
ISSN: **1108-0752**


© Κινηματογραφιστής, 1999. Απαγορεύεται η ολική ή μερική αναδημοσίευση και αναπαραγωγή ύλης χωρίς την έγγραφη άδεια της εκδότριας

# ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ '98

## Αποτελέσματα

Χορηγός: KODAK (NEAR EAST) INC.

ΕΠΕΙΤΑ ΑΠΟ διεξοδική ανάγνωση των 24 σεναρίων τα οποία υποβλήθηκαν στον *Κινηματογραφιστή*, τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής αποφάσισαν **με πλειοψηφία 3-2** να απονείμουν το βραβείο του περιοδικού στον **Δημήτρη Κουτσιαμπασάκο** για το σενάριο *Μαθήματα κολύμβησης* (αρχικός τίτλος). Ως δεύτερο καλύτερο σενάριο ψηφίστηκε *Το απόλυτο μαύρο* του **Αλκιβιάδη Ριτσώνη** και ως τρίτο *Το πρόβλημα του Κώστα* των **Βασίλη Ραΐση-Κώστα Μαχαίρα**. Συζητήθηκαν ακόμη τα σενάρια *Το αγόρι που έκλαιγε χωρίς λόγο* του **Κωνσταντίνου Χαραλάμπους**, *Το αλεξίσφαιρο σκουλήκι* του **Νίκου Βελισσάριου** και το *Fragile* του **Γιάννη Τσίρου** (σε μια ιστορία του **Στηβ Κρικρή**).

Της τελικής συνεδρίασης, όπου ελήφθη και η απόφαση, είχαν προηγηθεί τρεις συνεδριάσεις. Στη συνεδρίαση της 17.3.1999, πρόεδρος της Επιτροπής ομοφώνως εξελέγη η **Ελένη Ράμμου**. Στην ίδια συνεδρίαση, συμφωνήθηκαν οι βασικές αρχές της συζήτησης και υιοθετήθηκαν τα κριτήρια αξιολόγησης. Τέτοια κριτήρια ήταν η πρωτοτυπία της ιδέας, η τοποθέτησή της στη σύγχρονη εποχή, η δραματουργική επάρκεια, η αφηγηματική δομή, η αυθεντικότητα των χαρακτήρων, η ποιότητα των διαλόγων και η περιγραφή της δράσης.

Οι προτιμήσεις των μελών της Επιτροπής, οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις τους έλαβαν σαφή χαρακτήρα στη συνεδρίαση της 31.3.1999. Στη συνάντηση αυτή, όλα τα μέλη κατέθεσαν και τις προτάσεις τους, το υλικό εργασίας για συζήτηση και την οριστική κατάληξη.

Η τελευταία συνάντηση των μελών της Επιτροπής έγινε στις 14.4.1999. Απουσίαζε ο Σταύρος Καπλανίδης λόγω ανειλημμένων υποχρεώσεων (εργαζόταν στη διεύθυνση παραγωγής της νέας ταινίας του Δήμου Αβδελιώδη *Η εαρινή σύναξις των αγροφυλάκων*, που γυρίζόταν στη Χίο), ο οποίος εψήφισε με επιστολή. Στην «τελική ευθεία», κάθε μέλος της Επιτροπής πρότεινε από δύο ταινίες – τις κατά τη γνώμη του πιο ισχυρές. Κατά σειρά, οι προτάσεις κάθε μέλους ήταν:

**•Βασίλης Κουγιουμτζόγλου:**
1. *Το απόλυτο μαύρο*
2. *Μαθήματα κολύμβησης*

**•Ηλίας Κανέλλης**
1. *Μαθήματα κολύμβησης*
2. *Το απόλυτο μαύρο*

**•Γιώργος Λυκιαρδόπουλος**
1. *Το πρόβλημα του Κώστα*
2. *Μαθήματα κολύμβησης*

**•Ελένη Ράμμου**
1. *Μαθήματα κολύμβησης*
2. *Το απόλυτο μαύρο*

**•Σταύρος Καπλανίδης**
1. *Μαθήματα κολύμβησης*
2. *Το πρόβλημα του Κώστα*

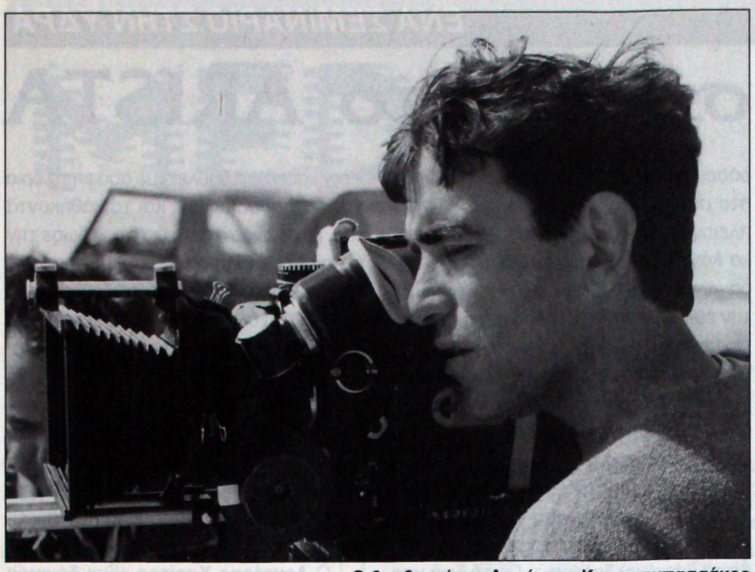
Έπειτα από συζήτηση (καταγεγραμμένη σε πρακτικά διαθέσιμα σε όποιον τα θελήσει), τα μέλη της Επιτροπής δεν άλλαξαν άποψη στη σειρά της πρώτης τους επιλογής – με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος.

### Το βραβευμένο σενάριο

Το θέμα της πρότασης του **Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου**, που τελικά επιλέχθηκε προς βράβευση, όπως αναφέρει ο ίδιος, «είναι τοποθετημένο στο σκληρό περιβάλλον ενός ενεχυροδανειστηρίου, στην Αθήνα, όπου ο δεκαοκτάχρονος Ηλίας περνά από την εφηβεία στην ενηλικίωση και ο Νίκος, ο σαραντάχρονος ενεχυροδανειστής, οδηγείται σε αναθεώρηση της ζωής του». Η ιστορία συνοπτικά έχει ως εξής:

Ο δεκαοχτάχρονος Ηλίας Χρηστάκος φθάνει στην Αθήνα για να δουλέψει στο γραφείο του εξαδέλφου του. Ο σαραντάχρονος ξάδελφός του, Νίκος Χρηστάκος τον εγκαθιστά σε μια γκαρσονιέρα της Ομόνοιας που, εκτός από τό-

MEDIA DESK HELLAS



Ο βραβευμένος Δημήτρης Κουτσιαμπασσάκος

πος διαμονής, θα είναι και ο χώρος εργασίας του. Μια μεσοτοιχία τη χωρίζει από το γραφείο του – ένα ενεχυροδανειστήριο. Εκεί είναι εγκατεστημένο κλειστό κύκλωμα παρακολούθησης, ο χειρισμός του οποίου γίνεται από την γκαρσονιέρα. Μεταξύ άλλων, στα καθήκοντα του Ηλία είναι να καταγράφει στο βίντεο συναλλαγές και, όποτε χρειάζεται, να παρακολουθεί πελάτες.

Ο Ηλίας αρχίζει να γνωρίζει τους κανόνες της νέας του δουλειάς και ταυτόχρονα γίνεται μάρτυρας της σκληρής –και πλούσιας σε περιστατικά– πραγματικότητας του ενεχυροδανειστηρίου. Σταδιακά, με τη συμπεριφορά του, ο Ηλίας κερδίζει τη συμπάθεια του Νίκου. Κι όταν σπεύδει σε βοήθειά του, σε έναν άνισο καβγά, την εμπιστοσύνη του.

Ένα πρωί μια κοπέλα, η Ελένη Βαλσάμου, μπαίνει στο ενεχυροδανειστήριο. Ο Ηλίας –ύστερα από εντολή του Νίκου– την παρακολουθεί με σκοπό να μάθει πού μένει. Λίγο πριν μπει σε μια πολυτελή βίλα της Φιλοθέης εκείνη τον αντιλαμβάνεται. Ο Ηλίας καταφέρνει να βρει μια πειστική δικαιολογία και να την ξεγελάσει. Έτσι γνωρίζονται και τις επόμενες ημέρες –εν αγνοία του Νίκου– ο Ηλίας ξαναπηγαίνει στη βίλα τής Φιλοθέης. Σύντομα, ο Ηλίας και η Ελένη ερωτεύονται. Η συνέχεια επί της οθόνης...

### Ποιος είναι ο σεναριογράφος-σκηνοθέτης

Ο Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος γεννήθηκε το 1967 στο Αρματωλικό Τρικάλων. Σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου στο Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας. Έχει σκηνοθετήσει πέντε ταινίες μικρού μήκους: *Υπάλληλος τραίνων* (1990), *Τα αγαπημένα μου πρόσωπα* (1992), *Η γέφυρα* (1995, Α' κρατικό βραβείο ποιότητας για ταινία μικρού μήκους), *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου* (1997, Α' κρατικό βραβείο ποιότητας, Βραβείο ντοκυμανταίρ Φεστιβάλ Δράμας), *Ύψωμα 33* (1998, Α' κρατικό βραβείο ποιότητας, βραβείο καλύτερης ταινίας Φεστιβάλ Δράμας).

Κατά τα φαινόμενα, τα *Μαθήματα κολύμβησης* θα είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του. Η ανάπτυξη της παραγωγής –όπως άλλωστε ήταν δεσμευμένος ο *Κινηματογραφιστής* για το σενάριο που θα βραβευόταν– έχει ήδη αρχίσει. Τα γυρίσματα αναμένεται να ξεκινήσουν τον Μάρτιο του 2000.

## ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

-**Ελένη Ράμμου**, ***εκδότρια του περιοδικού*** **Κινηματογραφιστής** ***(πρόεδρος)***
-**Βασίλης Κουγιουμτζόγλου**, ***εκπρόσωπος της KODAK (NEAR EAST) INC.***
-**Γιώργος Λυκιαρδόπουλος**, ***παραγωγός, ATTIKA AE***
-**Σταύρος Καπλανίδης**, ***σκηνοθέτης***
-**Ηλίας Κανέλλης**, ***κριτικός κινηματογράφου***

**Τα σενάρια που κατατέθηκαν και συμμετήχαν στο διαγωνισμό του Κινηματογραφιστή ήταν, με αλφαβητική σειρά, τα εξής:**

1. *Αναζητώντας τη φύση μου*
   του **Τάκη Βογόπουλου**
2. *Αποκάλυψη*
   των **Τάσου Μπαγλατζή**
   **Βαγγέλη Πανταζή**
3. *Απροσδόκητες γνωριμίες*
   της **Χρύσας Ζάκκα**
4. *Βαρέα ανθυγιεινά*
   του **Αντώνη Παπαδόπουλου**
5. *Inferno*
   της **Φανής Μπεχράκη**
6. *Κλεμμένα όνειρα*
   των **Σταύρου Βιδάλη - Άρη Κυριαζή**
7. *Clover*
   της **Τζέσσικας Μασάκη**
8. *Μαθήματα κολύμβησης*
   του **Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου**
9. *Μαύρη Σελήνη*
   των **Γιώργου Νικολαΐδη**
   **Μίνας Μουστάκα**
10. *Το πρόβλημα του Κώστα*
    του **Κώστα Μαχαίρα**
11. *Οι άθλιοι των Αθηνών*
    της **Σαλώμης Σακελλαρίου**
12. *Οι γυναίκες της ζωής μου*
    της **Χριστιάνας Αλεξιάδη**
13. *Οι κόρες του στρατηγού*
    του **Παναγιώτη Πασχίδη**
14. *Πίσω από τη μάσκα*
    της **Τούλας Μπούτου**
15. *Το αγόρι που έκλαιγε χωρίς λόγο*
    του **Κωνσταντίνου Χαραλάμπους**
16. *Το αλεξίσφαιρο σκουλήκι*
    του **Νίκου Βελισσάριου**
17. *Το απόλυτο μαύρο*
    του **Αλκιβιάδη Ριτσώνη**
18. *Το λαχείο*
    της **Ελένης Μερίκα-Θεοδωρακάκου**
19. *Το πληγωμένο αγγελούδι*
    του **Παύλου Ανδριά**
20. *Το τραγούδι του ήλιου*
    του **Αλέξη Τσάφα**
21. *Τόσο κοντά... τόσο μακριά*
    της **Χρύσας Παναγίδου**
22. *Fragile*
    του **Γιάννη Τσίρου**
    (σε μια ιστορία του **Στηβ Κρικρή**)
23. *Φυγή*
    του **Γιάννη Καλογερόπουλου**

**Σημείωση:** Το σενάριο του Κώστα Μαχαίρα που δεν είχε συμπεριληφθεί στη λίστα του προηγούμενου τεύχους έφθασε λίγο πριν τη λήξη του διαγωνισμού με το ταχυδρομείο. Από την ταχυδρομική σφραγίδα διαπιστώθηκε ότι ήταν έγκυρο. Πριν τη λήξη του διαγωνισμού, ο υποψήφιος Κώστας Ζάπας, συγγραφέας σεναρίου με τίτλο *Μπλε καρδιά*, ζήτησε να αποσυρθεί από τον διαγωνισμό και το σενάριό του δεν συζητήθηκε.

ΕΝΑ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΣΤΗΝ ΥΔΡΑ

# Σενάριο: στόχος το ARISTA

**Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, με πρωτοβουλία το Media Desk Hellas και με μεγάλη συμμετοχή, διοργανώθηκε στην Ύδρα ένα εργαστήριο για το σενάριο. Στόχος του: να αποδειχθεί ότι το σενάριο δεν είναι για να βγάζεις τα «απωθημένα» σου, είναι ο δρόμος επικοινωνίας με το κοινό, τον τελικό αποδέκτη της ιδέας.**

ΤΗΝ ΕΒΔΟΜΑΔΑ 19-26 Απριλίου, στην Ύδρα, στο σεμινάριο του ARISTA για το σενάριο, οι συμμετέχοντες δεν ένιωσαν ότι έχασαν το χρόνο τους. Αναπτύχθηκε γόνιμος προβληματισμός ενώ, στα βασικά κεκτημένα των εργασιών, ήταν η αναγνώριση της σημαντικότητας του script editing και των editors, έννοιες και ειδικότητες που θεωρούνται βασικό συστατικό του σταδίου της προπαραγωγής. Στόχος, το σενάριο να καταφέρει να γίνει ελκυστικό ώστε να πετύχει την επικοινωνία με το κοινό.

Ο επικεφαλής του ARISTA, κ. **Στήβεν Κλήρυ**, στηρίχθηκε στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη για να περιγράψει τις βασικές αρχές της δραματουργίας, περνώντας στην ανάλυση και την πρακτική εφαρμογή των τεχνικών του σεναρίου, όπως αυτές λειτουργούν σήμερα στην οπτικοακουστική βιομηχανία. Το βασικό χαρακτηριστικό του ARISTA είναι ότι αποτελεί ένα σεμινάριο συγγραφής ιστοριών με έμφαση τόσο στον εμπορικό όσο και στο δημιουργικό ρόλο που παίζει το σενάριο στον κινηματογράφο. Χρησιμοποιώντας τους editors ως γέφυρα μεταξύ σκηνοθετών και παραγωγών, το ARISTA επεξεργάζεται τα projects μέσα από συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων και πληροφοριών –από την κλασική δημιουργία μέχρι την ψυχανάλυση και από το νομικό πλαίσιο μέχρι τα πνευματικά δικαιώματα μιας ταινίας– παρασέρνοντας έτσι τους συμμετέχοντες σε ένα ταξίδι γνώσης, φαντασίας και συνεργασίας.

Αυτό το κλίμα έγινε δυνατό να περάσει στους Έλληνες που έλαβαν μέρος στο σεμινάριο. Γι' αυτό, άλλωστε, στην πλειοψηφία τους, εκφράστηκαν με θετικά λόγια. Ο **Γιώργος Αποστολίδης** (παραγωγός, KINITRON) λέει σχετικά: «Είχα την ευκαιρία να λάβω μέρος στο σεμινάριο με το σενάριο της προσεχούς μου ταινίας *Όταν τα δέντρα τραγουδούσαν* (βασισμένο στο μυθιστόρημα του **Στρατή Χάβιαρα**). Το βασικό πλεονέκτημα αυτού του σεμιναρίου ήταν η άρτια οργάνωσή του, κυρίως ως προς την οργάνωση του σκεπτικού της λειτουργίας του». Από την πλευρά της, η παραγωγός **Φένια Κοσσοβίτσα** (Ideefixe) δηλώνει: «Για τη δική μας πραγματικότητα, το σεμινάριο ήταν "ένεση" δημιουργίας και γνώσης. Κατανοήθηκε πλήρως η αναγκαιότητα του script editor – ότι πρόκειται για μια άκρως δημιουργική εργασία, απαραίτητη για ένα καλό σενάριο».

**«Σοκ για τη νοοτροπία μας»**

Ανάμεσα στους συμμετέχοντες στο σεμινάριο της Ύδρας ήταν και η **Ζέτα Κοσμέτου** (story editor, KINO), η οποία, γοητευμένη, ομολογεί ότι ήταν «ένα σοκ, αφού το σεμινάριο λειτούργησε πιεστικό στη νοοτροπία του Έλληνα». Αλλά κι ο παραγωγός **Έντυ Διαμαντόπουλος** της εταιρείας παραγωγής Μύθος έχει μείνει γοητευμένος. «Τα μαθήματα που κάναμε ήταν ακριβώς η μεταφορά της θεωρίας στην πράξη», δηλώνει. «Μέλημα των εμπειρογνωμόνων ήταν να δείξουν ότι η δραματική τέχνη έχει κανόνες, όπως οποιαδήποτε άλλη εργασία. Δεν μπορούμε να μην τους εφαρμόζουμε. Η ιστορία δεν είναι κτήμα κανενός, αλλά αποτελεί συλλογική δουλειά μιας ομάδας ανθρώπων: αυτό ήταν πολύ σημαντικό να το καταλάβουμε».

Θετική εκτιμά τη συμμετοχή του και ο σεναριογράφος **Παναγιώτης Πασχίδης**. «Η κωδικοποίηση κάποιων αρχών για το σενάριο μπορεί να σε ξεμπλέξει όταν βρεθείς μπροστά σε προβλήματα. Δεν δόθηκαν οι εντολές στο όρος του Σινά, αλλά η διαδικασία όλη ήταν ο τρόπος να βοηθάς τον εαυτό σου», συμπεραίνει, συναιρώντας την εμπειρία του.

Η **Μάρσα Μακρή** δηλώνει ιδιότητα story editor, μια δουλειά με ασαφή τα όρια της δικαιοδοσίας της και τα καθήκοντά της. Το σεμινάριο πιστεύει ότι «έδωσε την ευκαιρία σε όλους τους συμμετέχοντες να προβληματιστούν». Κοιτάζοντας απαξιωτικά ό,τι συνήθως συμβαίνει στον ελληνικό χώρο, είναι κατηγορηματική: «Αρνούμαι να επιστρέψω στην ελληνική πραγματικότητα», δηλώνει, μετά την εμπειρία της. «Κάποια στιγμή πρέπει να αρχίσουμε να βλέπουμε τα πράγματα από διαφορετική οπτική γωνία, να εφαρμόσουμε κανόνες και αρχές που προϋποθέτουν ένα καλό σενάριο».

Ο **Λευτέρης Χαρίτος** είναι δόκιμος σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους, γνωστός ιδιαίτερα σε όσους παρακολουθούν συστηματικά το Φεστιβάλ της Δράμας. Βρέθηκε στο σεμινάριο και θεωρεί ότι αποκόμισε πολύ σύντομα συμπυκνωμένη γνώση. Μιλώντας για τη μέθοδο του ARISTA, δηλώνει ότι «στηρίζεται σε μια πορεία αυτογνωσίας». «Χρειάζεται να καταβάλουμε προσπάθεια να γνωρίσουμε τους ανθρώπους που έχουμε κάθε φορά απέναντί μας. Η γνωριμία με ειδήμονες και μη, ενεργεί μαγικά και καταλυτικά και η επαφή με τον κόσμο που αναπνέει "μέσα" σε μια άλλη βιομηχανία ήταν λυτρωτική», καταλήγει.

Τα προβλήματα της ανύπαρκτης παιδείας στο χώρο του οπτικοακουστικού έρχονται στο μυαλό της **Λάλλης Κοντοθεοδώρου,** σεναριογράφου, που επίσης έλαβε μέρος στις εργασίες του σεμιναρίου. «Το ARISTA μας έφερε αντιμέτωπους με το τεράστιο θέμα του σεναρίου στον ελληνικό κινηματογράφο και την τηλεόραση», δηλώνει σχετικά. «Μας αποκάλυψε ότι υπάρχει ουσιαστική έλλειψη παιδείας και κενό εκπαίδευσης στον τομέα αυτό και μας υπέδειξε πώς να συστηματοποιούμε τις γνώσεις και τις ιδέες μας για καλύτερα αποτελέσματα. Μπορεί να μη μας έμαθε κάτι καινούργιο, αλλά προσωπικά έβαλα σε τάξη όλα όσα γνώριζα. Έφυγα από το σεμινάριο με ανανεωμένο ενθουσιασμό για τη δουλειά μου και βαθύ προβληματισμό για το τι ταινίες πρέπει να κάνουμε στην Ευρώπη και, ειδικότερα, στην Ελλάδα». K

# MEDIA DESK HELLAS

# MEDIA 2

## ΕΝΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ

### Τι είναι το πρόγραμμα MEDIA II

Το *MEDIA II* είναι πρόγραμμα δράσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την ενίσχυση και την ενθάρρυνση της ανάπτυξης της οπτικοακουστικής βιομηχανίας στην Ευρώπη. Ο στόχος του προγράμματος που άρχισε τον Ιανουάριο 1996, είναι να βοηθήσει έως τον Δεκέμβριο 2000, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τις βιομηχανίες πολυμέσων (multimedia) στην Ευρώπη, να γίνουν περισσότερο ανταγωνιστικές και να δημιουργηθεί ένα ευνοϊκό επιχειρησιακό κλίμα για τις ευρωπαϊκές εταιρίες.

### MEDIA II - Επαγγελματική Κατάρτιση

Το μέρος αυτού του προγράμματος *MEDIA* έχει στόχο με διάφορες παροχές να ενισχύσει τη συνεργασία και την ανταλλαγή τεχνογνωσίας μεταξύ εταίρων που εμπλέκονται στην επαγγελματική κατάρτιση στην Ευρώπη. Αυτή η ενίσχυση απευθύνεται σε οργανισμούς, φορείς και εταιρίες που δραστηριοποιούνται στην οπτικοακουστική επαγγελματική κατάρτιση –όπως σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης, πανεπιστήμια, εξειδικευμένα κέντρα επαγγελματικής κατάρτισης, εταιρίες παραγωγής και διανομής, εκδοτικούς οίκους κ.λπ.– που θέλουν να οργανώσουν επαγγελματική κατάρτιση σε αρχικό και μεταπτυχιακό στάδιο για αποφοίτους και επαγγελματίες που ήδη εργάζονται στη βιομηχανία. Τα θέματα της κατάρτισης θα πρέπει να αφορούν:

1. Το οικονομικό και εμπορικό μάνατζμεντ (management)
2. Νέες τεχνολογίες
3. Τεχνικές Γραφής Σεναρίων.

### MEDIA II - Ανάπτυξη

Το πρόγραμμα *MEDIA II* για την ανάπτυξη απευθύνεται σε ανεξάρτητες εταιρίες παραγωγής που έχουν ανάλογο κύκλο εργασιών. Παρέχει δυνατότητες για να υποστηριχθούν ψυχαγωγικές ταινίες, τηλεοπτικά προγράμματα , δημιουργικά ντοκυμανταίρ, παραγωγές που κάνουν χρήση νέων τεχνολογιών και παραγωγές που προάγουν την Ευρωπαϊκή οπτικοακουστική κληρονομιά χρησιμοποιώντας υλικό αρχείου.

### MEDIA II - διανομή

Έχει στόχο να βελτιώσει τη διεθνική διανομή των ευρωπαϊκών ταινιών (για κινηματογράφο ή βίντεο), των τηλεοπτικών προγραμμάτων και την προώθηση οπτικοακουστικών εργασιών στις αγορές και τα φεστιβάλ. Το μέρος αυτό του *MEDIA* απευθύνεται σε παραγωγούς και ανεξάρτητες εταιρίες διανομής ταινιών στην Ευρώπη. Παρέχονται κίνητρα για την ανάπτυξη της διανομής και του προγραμματισμού των ευρωπαϊκών ταινιών στον κινηματογράφο για να ενισχυθούν οι δυνατότητες ευρύτερης διεθνικής κυκλοφορίας των ταινιών που πολύ συχνά περιορίζονται στις εθνικές τους αγορές.

### MEDIA II - ΠΡΟΒΟΛΗ

Ανεξάρτητων παραγωγών, διανομέων και τηλεοπτικών σταθμών που θέλουν να λάβουν μέρος σε φεστιβάλ ή σε εξειδικευμένες αγορές (π.χ. κινούμενων σχεδίων ή φεστιβάλ ντοκυμανταίρ) ή και σε διοργανώσεις εκτός Ευρώπης με σκοπό να βελτιωθούν οι εξαγωγές των ευρωπαϊκών ταινιών.

### Τι είδους υποστήριξη μπορώ να περιμένω από το πρόγραμμα MEDIA II;

Το πρόγραμμα *MEDIA* προσφέρει δάνεια ή επιχορηγήσεις που δεν εξοφλούνται και καλύπτουν το 50% (κατά το μέγιστο) της υπό εξέταση πρότασης, συμπεριλαμβανομένων χορηγιών έως 50% για την εφαρμογή προγραμμάτων διείσδυσης στην αγορά. Για την επαγγελματική κατάρτιση οι επιχορηγήσεις της Επιτροπής είναι δυνατόν να καλύψουν έως και το 75% της υπό εξέταση πρότασης.

Το πρόγραμμα *MEDIA* αφορά όλους τους Ευρωπαίους επαγγελματίες και εταιρίες της οπτικοακουστικής βιομηχανίας των 15 χωρών της Ε.Ε., όπως και τους παραγωγούς στην Ισλανδία, στη Νορβηγία και στο Λιχτενστάιν. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται σε χώρες με χαμηλή δυνατότητα παραγωγής ή περιορισμένης γεωγραφικής και γλωσσικής εμβέλειας.

Επίσης, το πρόγραμμα διατίθεται και σε χώρες που δεν είναι μέλη της Ε.Ε. και οι οποίες έχουν ή πρόκειται να αποκτήσουν συμφωνίες συνεργασίας με Ε.Ε., όπως οι χώρες της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης, η Κύπρος και η Μάλτα.

### Πώς είναι δυνατόν να έχω πρόσβαση στο πρόγραμμα MEDIA II ;

Προσκλήσεις ενδιαφέροντος για την υποβολή προτάσεων που αφορούν στην Επαγγελματική Κατάρτιση, στην Ανάπτυξη και στη Διανομή και την Προώθηση δημοσιεύονται τακτικά στην Επίσημη Εφημερίδα της Ε.Κ. Επίσης, διατίθενται από τα γραφεία *MEDIA* σε όλες τις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μαζί με οδηγίες για το πώς πρέπει να υποβληθούν οι προτάσεις.

**MEDIA DESK HELLAS**
**ΒΑΣ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 44, 116.35 ΑΘΗΝΑ**
**Τηλ.: (01) 72 54 056-7, FAX: (01) 72 54 058**

## ΕΝΡΙΚΕ ΠΙΝΕΔΑ ΜΠΑΡΝΕΤ

# "Μην κριτικάρεις τους εχθρούς σου γιατί μαθαίνουν"

του Δημήτρη Κερκινού

**Με αφορμή το Φεστιβάλ Κουβανικού Κινηματογράφου που διοργανώθηκε από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σε συνεργασία με την κουβανική πρεσβεία στην Αθήνα, στον κινηματογράφο Παλλάς, τον περασμένο Μάρτιο, συναντήσαμε τον βετεράνο κουβανό σκηνοθέτη Ενρίκε Πινέδα Μπαρνέτ και συζητήσαμε μαζί του για τον νέο κουβανικό κινηματογράφο που, φέτος, συμπλήρωσε τα 40 του χρόνια.**

**Ο κουβανός σκηνοθέτης Ενρίκε Πινέδα Μπαρνέτ. Από το 1950 στο σινεμά, συνύφανε την πορεία του με την πορεία της Κούβας.**

*•Ξεκινώντας, θα ήθελα να μου μιλήσετε για το κινηματογραφικό σας έργο.*

—Ξεκίνησα κάνοντας εμπορικό κινηματογράφο τη δεκαετία του '50, καθώς επίσης διαφήμιση και τηλεόραση. Η πρώτη μου ταινία για το ICAIC (Κουβανικό Ινστιτούτο Κινηματογραφικής Τέχνης και Βιομηχανίας) ήταν ένα ντοκυμανταίρ μικρού μήκους πάνω στο κουβανικό θέατρο και το έργο *Κάνει κρύο* του **Ουιλφρέντρο Πινέδα**. Αμέσως μετά, έκανα ένα ντοκυμανταίρ μικρού μήκους πάνω στην πειραματική ζωγραφική ενός Ρουμάνου που ζούσε στην Κούβα, του **Σαντού Νταριέ** – ήταν ένας πειραματισμός πάνω στο χρώμα, την ποίηση και τη μουσική. Το 1963, έκανα την πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους, την *Giselle*, με την **Αλίσια Αλόνσο**, τον **Σάρι Μπιλσένσκι** (ρώσο χορευτή) και τα μέλη του Εθνικού Μπαλέτου της Κούβας, που σήμερα είναι μεγάλα αστέρια του κουβανικού μπαλέτου. Στη συνέχεια, μαζί με τον ρώσο ποιητή **Γιεβγκένυ Γιεφτουσένκο** κάναμε το σενάριο της ταινίας *Είμαι η Κούβα*, που σκηνοθέτησε ο **Μιχαήλ Καλατόζοφ**, με διευθυντή φωτογραφίας τον **Σεργκέι Ουρουζέφσκι**. Σχεδόν 40 χρόνια μετά, η ταινία αυτή «ανακαλύφθηκε» από τον **Φ.Φ. Κόπολα** και τον **Μ. Σκορσέζε**, διανεμήθηκε από τη Milestone στις ΗΠΑ και γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Εκείνη την εποχή άρχισα να κάνω ντοκυμανταίρ. Η δεύτερη ταινία μυθοπλασίας που σκηνοθέτησα, ο *Νταίηβιντ*, αναφέρεται σ' έναν ήρωα ο οποίος από ποιητής, μουσικός και θρησκευόμενος μετατρέπεται με τρόπο δυναμικό σε άτομο δράσης, για να δολοφονηθεί στα 22 του χρόνια από τη δικτατορία του Μπατίστα. Το 1975, με την ταινία μου *Mella*, επιχείρησα να κάνω το αντίστροφο, με ήρωα έναν φοιτητή, τον Χούλιο Αντόνιο Μέλλα. Στόχος μου, μια μυθοπλαστική ταινία, ορατή όμως είναι η χρήση και τεχνικών μεθόδων του ντοκυμανταίρ. Στην ουσία η ταινία αυτή ήταν για μένα ένα πείραμα, αφού χρησιμοποίησα τους μπρεχτικούς κανόνες της αποστασιοποίησης. Το 1968 έκανα ένα ντοκυμανταίρ μεγάλου μήκους για τον Τσε Γκεβάρα, εστιάζοντας πάνω στην ανθρώπινή του διάσταση. Το 1979, γύρισα την ταινία *Aquella larga noche* – η ιστορία δύο ηρωικών γυναικών και ενός προδότη. Το ενδιαφέρον μου σ' αυτή την ιστορία εστιάζεται στον προδότη. Η ταινία αυτή προκάλεσε πολλές συζητήσεις και εγκωμιάστηκε από τον γνωστό κουβανό λογοτέχνη **Αλέχο Καρπεντιέρ**. Το 1981, έκανα την ταινία *Tiempo de amar*, μια ιστορία αγάπης μεταξύ δύο ατόμων με διαφορετικές ιδεολογικές πεποιθήσεις, που εξελίσσεται στην διάρκεια της κρίσης των πυραύλων. Το 1989 σκηνοθέτησα την *La bella del Alhambra*, ένα είδος αλληγορίας πάνω στην ιστορία της δημοκρατίας στην Κούβα, ταινία που έκανε ρεκόρ εισπράξεων – έκοψε 2 εκατομμύρια εισιτήρια στην Αβάνα, πρόκειται για την εμπορικότερη ταινία στην ιστορία της χώρας. Η ταινία έχει παιχτεί στην τηλεόραση πάνω από δέκα φορές (σσ. η ταινία *Φράουλες και σοκολάτα* του **Τόμας Γουδιέρες Αλέα**, αν και αποτελεί «συμβολικό κεφάλαιο», σημείο αναφοράς του κουβανικού κινηματογράφου, δεν έχει προβληθεί ποτέ στην κουβανική τηλεόραση) και έχει πουληθεί στο εξωτερικό περισσότερο από κάθε άλλη κουβανική ταινία. Κατά βάθος πρόκειται για ένα μελόδραμα που επαναξιολογεί το παλιό λαϊκό θέατρο της Κούβας, την κουβανική επιθεώρηση – και βεβαίως σε μεγάλο μέρος χρησιμοποιεί τη φόρμα του μιούζικαλ. Το 1998, στο Πουέρτο Ρίκο, έκανα μια ταινία για μικρούς και μεγάλους, με μεξικανούς και πορτορικάνους ηθοποιούς, την *Angelito mio*. Επιπλέον, έχω γράψει πολλά σενάρια για άλλους σκηνοθέτες και έχω κάνει πληθώρα ντοκυμανταίρ.

*•Έχετε σκηνοθετήσει 8 ταινίες μεγάλου μήκους και 45 ντοκυμανταίρ. Αισθάνεστε ότι είστε σκηνοθέτης ταινιών μυθοπλασίας ή ντοκυμανταιρίστας;*

—Δεν ξεχωρίζω τη σημασία όλων των καλλιτεχνικών εκφράσεων. Άλλωστε γράφω, κάνω ραδιόφωνο, θέατρο, σινεμά, τηλεόραση... Το 1997 σκηνοθέτησα ένα θεατρικό έργο με το Stage Theatre του Χόλλιγουντ, ενώ έχω σκηνοθετήσει θεατρικά έργα στην Αβάνα και στο Πουέρτο Ρίκο. Πέρυσι σκηνοθέτησα το *First*, μια ιστορία μυθοπλασίας για βίντεο – το θεωρώ πολύ σημαντικό έργο για μένα.

*•Αν δεν κάνω λάθος, πρόκειται για μια ανεξάρτητη, εκτός ICAIC , παραγωγή.*

—Ναι, ήταν ανεξάρτητη παραγωγή που έγινε με τη συμβολή πρώην μαθητών μου από την Κούβα – έχω εργασθεί επί πολλά χρόνια και ως καθηγητής τέχνης και κινηματογράφου.

**Το κουβανικό μοντέλο**

*•Τι σημαίνει ανεξάρτητος κινηματογράφος στην Κούβα;*

—Στη Κούβα, ο ανεξάρτητος κινηματογράφος παράγεται εκτός του ICAIC, της τηλεόρασης ή κάποιου άλλου επίσημου θεσμού. Υπάρχουν πολλές ομάδες που κάνουν ανεξάρτητο κινηματογράφο, κάποιοι είναι ερασιτέχνες, άλλοι επαγγελματίες, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για κινηματογράφο περιορισμένων δυνατοτήτων.

*•Από πότε χρονολογείται αυτό το ρεύμα;*

—Αν το δούμε ιστορικά, ανεξάρτητος κινηματογράφος υπάρχει στη Κούβα πριν από το 1959, πριν από τη δημιουργία του ICAIC. Όπως και να 'χει, δεν αποτελεί μαζικό φαινόμενο, η παραγωγή του είναι μικρή – αν και αυτό δεν σημαίνει πως είναι λιγότερο σημαντικός, όπως επίσης δεν είναι ασήμαντος ο κινηματογράφος των Κουβανών που κάνουν ταινίες στο εξωτερικό. Τον τελευταίο καιρό πραγματοποιούνται πολλές συμπαραγωγές, τόσο με επίσημους κουβανικούς φορείς όσο και με ξένες ανεξάρτητες εταιρείες...

*•Έχετε πει πως οι ταινίες σας αποτελούν εξαίρεση στην κουβανική φιλμογραφία. Πώς χαρακτηρίζετε τον κινηματογράφο που κάνετε;*

—Δεν μπορώ να τοποθετήσω τις ταινίες μου σε καμία από τις τάσεις, προτιμήσεις ή τεχνοτροπίες που χαρακτηρίζουν τον κουβανικό κινηματογράφο. Έχω κάνει ταινίες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, καθεμιά με ξεχωριστό ύφος, με διαφορετική θεματική, διαφορετικού κινηματογραφικού είδους, φτιαγμένες με διαφορετικό τρόπο. Αυτό που μ' ενδιαφέρει περισσότερο απ' όλα είναι ο άνθρωπος, η ανθρώπινη υπόσταση, κάτι που καθοδηγεί όλες μου τις ταινίες.

*•Εντοπίζετε κάποια μοτίβα, κάποιες εμμονές στον κινηματογράφο που κάνετε;*

—Θα μπορούσα να αναφερθώ στο θέατρο το οποίο μ' ενδιαφέρει, αλλά ακόμα κι αυτό δεν υπάρχει σε κάθε ταινία μου. Απλώς, έχω μια τάση να αναφέρομαι σε θεατρικές μεθόδους.

*•Έχετε δηλώσει πως υπερασπίζεστε το μελόδραμα. Πόσο συχνά καταφεύγετε σ' αυτό το είδος;*

—Καθαρά μελοδραματική είναι η ταινία μου *La bella del Alhambra*. Η τελευταία μου ταινία (*Angelito mio*) αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται μελοδραματική, στην πραγματικότητα είναι μια φάρσα. Ο λόγος που υπερασπίζομαι το μελόδραμα είναι γιατί πιστεύω πως ως δραματικό είδος βρίσκεται πλησιέστερα στο ταμπεραμέντο και τον χαρακτήρα του Κουβανού, αλλά σε μεγάλο βαθμό και του Λατινοαμερικανού. Το μελόδραμα είναι ό,τι το μπολερό στη μουσική μας παράδοση.

*•Θα ήθελα να μιλήσουμε για το* Mella. *Η ταινία αυτή χαρακτηρίζεται από τον επικό τόνο και έγινε σε μια εποχή όπου η προσέγγιση αυτή ήταν συνήθης. Ήταν επιλογή δική σας ή υπαγορεύθηκε από τις ανάγκες και τις τάσεις της εποχής της;*

—Στην πραγματικότητα ισχύουν και τα δύο. Η *Mella* είναι μια ταινία θεατρικά επική, πλην όμως κριτική μέσα στα συμφραζόμενα του επικού, σχηματικού ή δογματικού κινηματογράφου.

*•Συγκαταλέγεστε στους σκηνοθέτες που ζήσατε από την αρχή τη δημιουργία και την εξέλιξη του ICAIC. Θέλετε να μας πείτε λίγα λόγια για αυτή την εμπειρία σας και για τη 40χρονη πορεία του ICAIC;*

—Η εμπειρία των πρώτων χρόνων της δημιουργίας του ICAIC ήταν πολύ δημιουργική. Κυριαρχούσε ένα κριτικό πνεύμα, διαλεκτικό, αναλυτικό, υπήρχε μεγάλη επικοινωνία μεταξύ των καλλιτεχνών και, απ' αυτή την άποψη, ήταν γόνιμη περίοδος. Άλλωστε, για τους περισσότερους από μας ήταν η περίοδος όπου διαμορφωθήκαμε ως κινηματογραφιστές, αφού ήμασταν πολύ νέοι ακόμα. Η δημιουργία του ICAIC έγινε με τον πρώτο νόμο της επαναστατικής κυβέρνησης του Φιντέλ Κάστρο που αφορούσε την καλλιτεχνική δημιουργία. Το ICAIC, είχε στόχο εξ αρ-

**Η Σήζαρ Έβορα, πρωταγωνίστρια της ταινίας του Πινέδα *La bella del Alhambra*, σκηνοθετημένη το 1989. Είναι η περισσότερο επιτυχημένη εμπορικά ταινία του σκηνοθέτη.**

**Δυο σκηνές από την ταινία *La bella del Alhambra.***

χής να διαδώσει τον κινηματογράφο σε κάθε απομακρυσμένη περιοχή της Κούβας – προς τούτο χρησιμοποιήθηκαν καμιόνια, βάρκες, υποζύγια που μετέφεραν κινητές κινηματογραφικές μονάδες. Οι υπεύθυνοι των προβολών συζητούσαν τις ταινίες με το κοινό. Επιπλέον, τα ΜΜΕ βοηθούσαν στη διάδοση του κινηματογράφου, με τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, με άρθρα στον Τύπο καθώς και με την κυκλοφορία ενός εξιδεικευμένου περιοδικού, ενώ επίσης υπήρχαν πολλές κινηματογραφικές λέσχες όπου γίνονταν και συζητήσεις. Παράλληλα, κρατικοποιήθηκαν οι κινηματογραφικές αίθουσες. Έτσι, μόλις ξεκίνησαν τα προβλήματα διανομής για τις αμερικανικές εταιρείες του Χόλλυγουντ, άρχισαν να έρχονται στη χώρα περισσότερες ταινίες από τη Λατινική Αμερική και τις λιγότερο γνωστές κινηματογραφίες της Ευρώπης, της Ασίας, της Αφρικής. Το κοινό αίφνης μπορούσε να δει Μπέργκμαν, Κουροσάβα ή κάποιον αφρικανό ή λατινοαμερικανό σκηνοθέτη. Δεν έλειπε ούτε ο καλός αμερικανικός κινηματογράφος – όχι μόνο από την ανεξάρτητη σκηνή αλλά και από την εμπορική. Επιπλέον, παίζονταν και πολλές ταινίες από τις ιδιαίτερα σημαντικές κινηματογραφίες των ανατολικοευρωπαϊκών χωρών. Έτσι ήμασταν σε συνεχή επαφή με πολλούς πολιτισμούς, με πολλές κινηματογραφίες, συμπεριλαμβανομένης και της ελληνικής. Μια άλλη κίνηση του ICAIC ήταν να ενσωματώσει τους σημαντικότερους μουσικούς, συγγραφείς, σχεδιαστές τέχνης της χώρας, δημιουργώντας τη σχολή του κουβανικού ντοκυμανταίρ, και αυτή της κινηματογραφικής αφίσας. Στην παρούσα φάση, έχει ξεπροβάλει μια νέα γενιά σκηνοθετών, μικρής ηλικίας, που μυείται σε μια παρόμοια με την δική μας εμπειρία, αν και με τα χαρακτηριστικά της δικής της εποχής.

### Η σχέση με τους Σοβιετικούς

*•Θέλετε να μου μιλήσετε λίγο για την συνεργασία σας με τον Καλατόζοφ, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην Ελλάδα;*

—Για μένα, υπήρξε περισσότερο ενδιαφέρουσα, η σχέση μου με τον **Ουρουσέφσκι** απ' ό,τι αυτή με τον Καλατόζοφ. Προσωπικά, θεωρώ πως ήταν ολοκληρωμένος καλλιτέχνης. Εκτός του ότι ήταν σπουδαίος ζωγράφος, ως διευθυντής φωτογραφίας στο *Είμαι η Κούβα* απέδωσε με τρόπο υποδειγματικό όλη την ποιητική του σεναρίου, όλες τις ιδέες του Καλατόζοφ, του Γιεφτουσένκο, τις δικές μου. Πιστεύω πως αυτός είναι ο αληθινός δημιουργός και ποιητής της ταινίας, όπως άλλωστε και όλων των ταινιών του Καλατόζοφ, του **Γκριγκόρι Τσουχράι** ή άλλων σκηνοθετών στις οποίες δούλεψε. Πρόκειται για μια κινηματογραφική ευφυΐα, έναν ποιητή της εικόνας και πρόγονο της αισθητικής της «κάμερας στο χέρι».

*•Με δεδομένο ότι ο κουβανικός κινηματογράφος είναι κοινωνικά προσανατολισμένος, θα ήθελα να μας πείτε πως εσείς προσπαθείτε να επικοινωνήσετε με το κοινό, καθώς και για τον ρόλο του κινηματογραφιστή στην κουβανική κοινωνία.*

—Προσωπικά, δουλεύω έχοντας κάνει πρώτα δραματουργική ανάλυση του σεναρίου, βάσει της οποίας προχωρώ με τους συνεργάτες μου, τον διευθυντή φωτογραφίας, τους ηθοποιούς. Είναι αναπόφευκτο σε μια δραματουργική ανάλυση να λαμβάνεις πάντα υπόψη σου πού απευθύνεσαι, ποιος είναι ο θεατής που θα έρθει να δει την ταινία. Όσο για τον ρόλο του κινηματογραφιστή, πιστεύω πως ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι ο ίδιος σε κάθε κοινωνία. Στην Κούβα, η κοινωνική ευθύνη του είναι εντονότερη, αλλά θεωρώ πως ο ρόλος του καλλιτέχνη σ' όλο τον κόσμο πρέπει να χαρακτηρίζεται από ευθύνη.

*•Πόσο ελεύθερος είναι ένας κουβανός σκηνοθέτης να πραγματοποιήσει τις ιδέες του σε μια ταινία;*

—Μου κάνετε μια ερώτηση που μου απευθύνουν συχνά: κατά πόσο δηλαδή υπάρχει λογοκρισία στη Κούβα. Η αλήθεια είναι ότι υπάρχει μια πολιτική λογοκρισία, αφού υπάρχει ένα πολιτικό κριτήριο, μια στρατηγική της επανάστασης, όπως αυτή ορίστηκε από μια συνάντηση του Κάστρο με τους διανοούμενους, το 1961, και μέσα από την φράση: «για την επανάσταση όλα, εναντίον της τίποτα». Η φράση αυτή έχει μετατραπεί σήμερα σε μια έννοια ανοιχτή, πολύ σχετική, με πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Βέβαια γνωρίζουμε πως σ' όλο τον κόσμο υπάρχει κάποια μορφή λογοκρισίας – είτε είναι οικονομική είτε αισθητική. Η λογοκρισία υπάρχει παντού, αλλού περισσότερο κι αλλού λιγότερο. Θεωρώ πως ο καλλιτέχνης, ιστορικά, πάντα υπέφερε από τη λογοκρισία, τις ερμηνείες που απέδιδαν στο έργο του καθώς και τα κριτήρια των γραφειοκρατών, κυρίως, οι οποίοι θα ήθελαν να κάνουν τις δικές τους ταινίες μέσα από την οπτική του σκηνοθέτη. Πρόκειται λοιπόν για ένα πρόβλημα οικουμενικό της τέχνης. Βέβαια, υπάρχουν μέσα στα οποία μπορεί να καταφύγει ο καθείς που θέλει να ξεπεράσει τη λογοκρισία – οφείλει ωστόσο να έχει την εξυπνάδα να τα χρησιμοποιήσει. Για παράδειγμα, ο **Μπρεχτ** στο *Δέκα τρόποι για να πείτε την αλήθεια*, προσφέρει ένα δεκάλογο προτάσεων για να ξεφύγει κάποιος από τα προβλήματα που δημιουργεί η λογοκρισία. Ας σκεφτούμε τον ισπανικό κινηματογράφο την εποχή του Φράνκο, ταινίες όπως η *Βιριδιάνα* ή ο *Εξολοθρευτής Άγγελος* του **Λουίς Μπουνιουέλ**, που προσπερνούν την λογοκρισία με πλάγιους τρόπους.

*•Πώς έχει αντιμετωπίσει το έργο σας η κριτική;*

—Πολύ καλά, ιδιαίτερα στην περίπτωση της *La bella del Alhambra*, όπου τόσο η εγχώρια όσο και η διεθνής κριτική ήταν ιδιαίτερα γενναιόδωρη. Υπήρξαν ταινίες, όπως το *Mella*, που δεν κατανοήθηκαν. Προσωπικά, μου αρέσει η κριτική, την οποία σέβομαι απ' όπου κι αν προέρχεται. Για μένα κάθε κριτική, ακόμα κι αν είναι προκατειλημμένη, ακόμα κι αν προέρχεται από αδαείς είτε από φανατικούς ή δογματικούς, έχει το ενδιαφέρον της, αφού μαθαίνεις απ' αυτή. Υπάρχει μια πολύ σοφή φράση, δεν θυμάμαι ποιος τη διατύπωσε, που λέει: «να μην κριτικάρεις τους εχθρούς σου, γιατί μαθαίνουν». K

# MC MANIOS

## CINE VIDEO EQUIPMENT CENTER

Γνωστοποιούμε στους επαγγελματίες φίλους του «Κινηματογραφιστή» ότι η MC MANIOS αντιπροσωπεύει τις ακόλουθες εταιρείες:

| | |
|---|---|
| Birns & Sawyer Hollywood | Mini jibs, Losmandy Dolly Dual Porta Jib |
| Camplex | Multiplexing camera systems |
| Canon — Focusing on the digital era | Broadcast television lenses, CCTV lenses, Teleconference lenses, CANOBEAM |
| Cartoni | Professional support systems for digital camcorders, ENG, EFP and STUDIO systems |
| Century precision optics — A Tinsley Company | Wide angle adapters, Wide & tele-converters, achromatic diopters, tele-extenders lens accessories for digital camcorders |
| Handcrafted Chimera — Chimera Photographic Lighting | Lightbanks for HMI & Tungsten lights, special lightbanks- F2 and butterfly panels |
| dedolight | Dedolights, Projection attachment, Power grip, foldable reflectors |
| ewa-marine | Underwater housings for film cameras, video camcorders, digital cameras, rain covers |
| Kino Flo | Fluorescent lighting systems, Image Studio fixtures Mini flo car kits |
| lowel | Tota light, DP light, Omni light, kits and accessories |
| MZ Lighting | 800w Quartz lights, 800W & 1000W Flood lights and kits |

| | |
|---|---|
| ADB — A Siemens Company | Lighting systems, consoles, dimmers |
| Miller | Fluid heads and support systems for Digital Camcorders, ENG/EFP/STUDIO systems, PROJIB |
| PAG-up Advanced Battery Systems — Professional Broadcast Equipment | Ni-Cd, NMH, RTI battery packs for cameras, chargers, battery belts, lights for cameras |
| porta brace | Camera cases, rain covers, shoulder cases, production cases, operator's vest |
| PTS Pierides TechnoSystems Ltd | Script lights, media storage systems,video work stations |
| rosco | Color Correction filters, calibrated color filters, video paint, for machines, Gobos, gaffer tapes, lens cleansing products |
| Steadicam | Steadicam stabilizing systems: JR, DV, Video SK, ProVid Master Series |
| Tiffen — Helping Create the World's Greatest Images | Square and round glass filters for professional photography FilterFlex matte box Viewing filter |
| Formatt Filters | Glass & Resin square filters for professional photography, matte boxes |
| Vocas | Professional matte boxes LCD monitor, Audio boom |
| Chrosziel Film & Video | Professional matte boxes Follow focus systems |

MC MANIOS
Αραχναίου 12 11522 Αθήνα
Τηλ.: 6452995, Fax: 6441849, e-mail: mcmanios@acci.gr

# Ο κινηματογράφος ως "πειραματόζωο"

**Η εμφάνισή του στον ελληνικό κινηματογράφο συνοδεύτηκε με ένα σκάνδαλο. Τώρα, πολλά χρόνια μετά, επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ακόμα...**

**του Γιάννη Ράγκου**

Η ΤΑΙΝΙΑ του **Πήτερ Γουέιρ** *Truman Show* εντυπωσίασε και σόκαρε το κοινό σε ολόκληρο τον κόσμο, επειδή η ιδέα στην οποία βασίζεται δεν αναφέρεται σε ένα –εγκύτερο ή απώτερο– μέλλον αλλά «ακουμπά» τις παρυφές της σημερινής πραγματικότητας. Είναι ο «εφιάλτης» της κοινωνίας του 21ου αιώνα.

Αλλά, φευ! Ο ελληνικός κινηματογράφος είχε την... «τύχη» να εισάγει πρώτος τη θεματική αυτή 24 χρόνια νωρίτερα, και μάλιστα στην πιο «ωμή» εκδοχή της. Το καλοκαίρι του 1975, ο νέος –τότε– σκηνοθέτης **Γιάννης Κοκκόλης** αποφασίζει να πραγματοποιήσει μια παράτολμη σκέψη του: να κινηματογραφήσει κρυφά τη ζωή ενός τυχαίου ανθρώπου. Διασκευάζει δύο αυτοκίνητα σε «πρόχειρα» στούντιο και, με εξοπλισμό δύο μηχανές λήψης και κρυμμένα μαγνητόφωνα, παρακολουθεί κατά πόδας τον «στόχο» του, έναν 36χρονο δημόσιο υπάλληλο. Όπως είναι φυσικό, το «Πειραματόζωο» (είναι ο τίτλος της ταινίας) αγνοεί τα πάντα. Η κρυφή κάμερα παρακολουθεί όλες τις καθημερινές συνήθειές του. Η καταστρατήγηση των στοιχειωδών ατομικών δικαιωμάτων του «πειραματόζωου» είναι προφανής.

**Ηθοποιοί που υποδύονται τους αστυνομικούς στο σκανδαλοθηρικό *Πειραματόζωο* του Γιάννη Κοκκόλη.**

### Εικονική εκτέλεση!

Ωστόσο, η ιδέα δεν εξαντλείται στην απλή παρακολούθηση. Προχωρεί σε ακόμα πιο... «καινοτόμες» επεμβάσεις. Σύμφωνα με το «σενάριο», μια νεαρή (και άγνωστη) ηθοποιός επιστρατεύεται, πλησιάζει ερωτικά τον ανυποψίαστο 36χρονο, του «εξομολογείται» πως ζεί έναν αποτυχημένο γάμο και, έπειτα από μια σειρά ραντεβού σε εξωτερικούς χώρους (πάντα υπό το «άγρυπνο βλέμμα» των μηχανών λήψης), τον οδηγεί στο «σπίτι» της (ένα ειδικά διαμορφωμένο διαμέρισμα που διευκολύνει την κρυφή κινηματογράφηση), όπου καταγράφονται όλες –ακόμα και οι πιο προσωπικές– «στιγμές» του ζευγαριού. Ξαφνικά, σύμφωνα πάντα με τις επιταγές του «σεναρίου», ο απατημένος «σύζυγος» ορμά στο σπίτι μαζί με «αστυνομικούς», με αποτέλεσμα ο άτυχος ερωτευμένος να συλληφθεί και να οδηγηθεί σε κάποιο «αστυνομικό τμήμα» με την κατηγορία της «μοιχείας» και, λίγο αργότερα, της... κατασκοπείας. Μπροστά στο ενδεχόμενο της ολοκληρωτικής ψυχολογικής κατάρρευσης του θύματος, ο Γ. Κοκκόλης αποφασίζει να τροποποιήσει το «σενάριό» του, που προέβλεπε ακόμα και εικονική εκτέλεση (!) και αφήνει τον 36χρονο ελεύθερο, προειδοποιώντας τον, όμως –διά στόματος των «αστυνομικών»– ότι δεν πρέπει να μιλήσει σε κανέναν για το γεγονός επειδή κινδυνεύει η ζωή του. Συνεπαρμένος από αυτή την «επιτυχία» του, ο σκηνοθέτης σπεύδει να κάνει δηλώσεις στον Τύπο και να δημοσιοποιήσει το εγχείρημά του. Το «θύμα» τον μηνύει με αποτέλεσμα, λίγους μήνες αργότερα, ο σκηνοθέτης να καταδικασθεί σε φυλάκιση 16 μηνών και να απαγορευθεί η προβολή της ταινίας του *Πειραματόζωο*.

### «Το κάνω και για να προβληθώ»

Πριν από περίπου ένα μήνα, ο Γ. Κοκκόλης ανακοίνωσε πως διεκδικεί την πατρότητα του σεναρίου που έγραψε ο **Άντριου Νίκολ** για τη ταινία *Truman Show* («Δεν το έκανα νωρίτερα για να μην πληγεί η ταινία στη βράβευση των Όσκαρ», διευκρινίζει επιδεικνύοντας πρωτοφανή ... μεγαλοψυχία), καθώς έχει ήδη στείλει έναν πλήρη φάκελο με στοιχεία στην Paramount, ενώ μόλις το επιτρέψουν οι συνθήκες θα αποστείλει και μια κόπια της ταινίας του στους υπεύθυνους της εταιρείας. Όπως υποστηρίζει, το σενάριο του Α. Νίκολ αποτελεί «αντιγραφή» της δικής του ιδέας, αφού «όσο πρωτότυπη, μοναδική και εξωφρενική είναι μια ιδέα, τόσο περισσότερο προδίδεσαι όταν την αντιγράφεις». Απαντώντας σε σχετική ερώτηση του *Κινηματογραφιστή*, ο Γ. Κοκκόλης δεν δίστασε να παραδεχθεί πως έκανε αυτή την κίνηση «και για την προσωπική μου προβολή (!), άλλωστε, με παρακίνησαν και πολλοί άνθρωποι», αφού, όπως σημείωσε «η ταινία μου έκανε, τότε, ένα

σκάνδαλο που δεν εκμεταλλεύτηκα, διότι όταν ο θόρυβος που δημιουργήθηκε γύρω από αυτήν πέρασε τις διαστάσεις μου και εγώ αποσύρθηκα». Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως, στην προσπάθειά του αυτή, έτρεξαν να τον συνδράμουν και ορισμένοι «διανοούμενοι» οι οποίοι θεωρούν τους εαυτούς τους πνευματικούς ταγούς...

Ο Γ. Κοκκόλης αναγνωρίζει ότι το *Πειραματόζωο* αποτελούσε καταπάτηση των στοιχειωδών ανθρώπινων και ατομικών δικαιωμάτων ενός πολίτη, ωστόσο σπεύδει να συμπληρώσει πως «έχω μια μόνο δικαιολογία: ότι μέσα στον πυρετό του εγχειρήματος, μια "τρέλα" ελεγχόμενη και δημιουργική, δεν μπορούσα να υπολογίσω τις συνέπειες. Υπήρχε μια φιλοδοξία να αφήσω κάτι που θα "γράψει" στην ιστορία του κινηματογράφου», αφού εκείνη την περίοδο «όλοι μιλούσαν για το τέλος του» και «ένιωθα ασφυξία, να χάνονται όλα». Την ίδια στιγμή, θεωρεί πως οι επικρίσεις που δέχτηκε η ταινία του οφείλονταν «και στη ζήλεια ορισμένων, κυρίως παλιότερων και απαίδευτων κινηματογραφιστών, που θέλανε να με βγάλουν από το "παιχνίδι" του σινεμά, λόγω του ανταγωνισμού που υπήρχε τότε στο χώρο».

### Η στάση της Ε.Ε.Σ.

Πάντως, εύλογες απορίες δημιουργεί η σημερινή στάση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών (Ε.Ε.Σ.), η οποία, αν και το 1975 είχε διαχωρίσει τη θέση της, τώρα φαίνεται να υποστηρίζει τις διεκδικήσεις του μέλους της, παρά τις προφανείς αντιρρήσεις που εγείρονται έναντι του εγχειρήματος του Γ. Κοκκόλη. Ο ίδιος μας διευκρίνισε πως «η Ε.Ε.Σ. υιοθετεί το αίτημά μου ως προς το *Truman Show* και όχι την ίδια την ταινία μου». Η αμετροέπεια ενός ανθρώπου που υποστηρίζει, με τις πράξεις του, ότι στο όνομα της τέχνης, όλα –ακόμα και τα αποκυήματα της πιο νοσηρής φιλοδοξίας– επιτρέπονται, προκαλεί θυμηδία. Αλλά η υιοθέτηση –ειδικά στις μέρες μας– ενός τέτοιου ακραίου εγχειρήματος από έναν συνδικαλιστικό φορέα (έστω και αν αυτή «κρύβεται» πίσω από προσεκτικές διατυπώσεις), στο όνομα της... «συναδελφικής αλληλεγγύης», αλλά και από προβεβλημένους ανθρώπους του πνεύματος, δημιουργεί ανησυχία και ερωτηματικά. K

**Τρία χαρακτηριστικά στιγμιότυπα από το *Πειραματόζωο*. Ο σκηνοθέτης της ταινίας σήμερα, πιο ώριμος, μοιάζει να έχει μετανοιώσει για τη δοκιμασία στην οποία έβαλε έναν πολίτη η ιδιότυπη «κάντιτ κάμερά» του. Ωστόσο, διεκδικεί από τον σεναριογράφο του *Truman Show* την πατρότητα της ιδέας!**

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

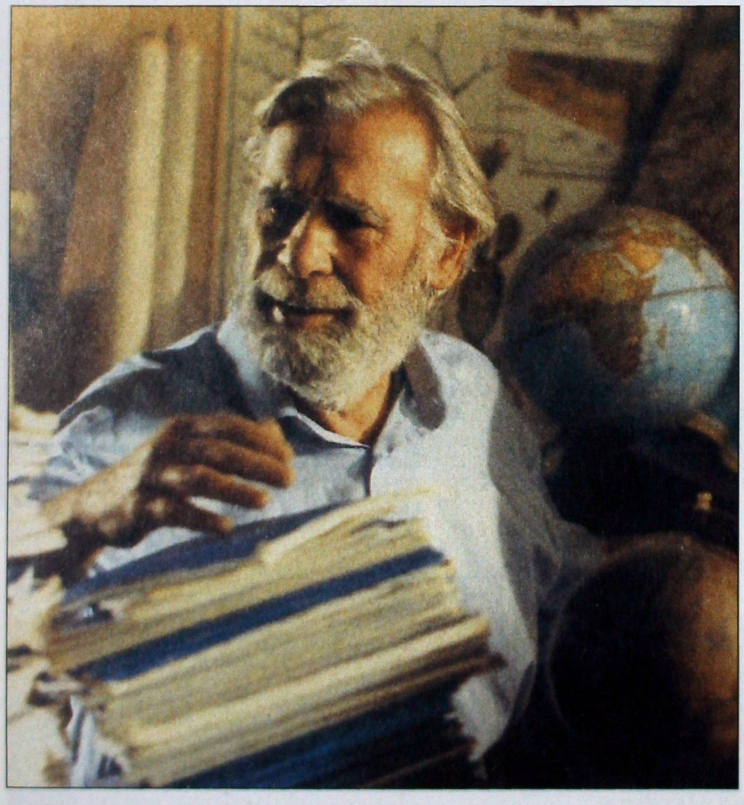
# Η «περιπέτεια» του ηθοποιού

**Σε ηλικία 79 ετών, πέθανε στις 5 Μαΐου, ο ηθοποιός Βασίλης Διαμαντόπουλος. Κατ' εξοχήν θεατρικός ηθοποιός, έπαιξε μόνο σε 26 ταινίες· ωστόσο, ευτύχησε να «παρακολουθήσει» μέσα από τη συμμετοχή του σ' αυτές όλη την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, ίσαμε σήμερα.**

του Γιάννη Ράγκου

ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ στον Πειραιά το 1920 και σπούδασε στις δραματικές σχολές τόσο του Εθνικού Θεάτρου, όσο και του Θεάτρου Τέχνης. Πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο το 1942, σε μία παράσταση της *Αγριόπαπιας* του Ίψεν από το Θέατρο Τέχνης, όπου συμπρωταγωνιστούσε με τον δάσκαλό του **Κάρολο Κουν**. «Δεν ήξερα σε τι περιπέτεια μπαίνω όταν ξεκίνησα να γίνω ηθοποιός», εξομολογούνταν πολλά χρόνια αργότερα.

Το κινηματογραφικό του ντεμπούτο έγινε στην ταινία του **Γιώργου Τζαβέλλα** *Μαρίνος Κοντάρας* (1948) –η πρώτη ελληνική ταινία που συμμετείχε σε διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ (Κνοτ-Λε-Ζουρ - Βέλγιο, 1949)–, όπου συμπρωταγωνιστούσε πλάι στον **Μάνο Κατράκη**. «Ο κ. Κατράκης και ο κ. Διαμαντόπουλος έδωσαν στους ρόλους τους αυθόρμητη λεβεντιά ο ένας και πειστική θρασυδειλία ο άλλος», θα γράψει το Μάρτιο του 1948 ο κριτικός της εφημερίδας *Ελευθερία*, στην πρώτη, ίσως, κριτική που έλαβε ο Βασίλης Διαμαντόπουλος για κινηματογραφική του παρουσία.



**Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος. Κατ' εξοχήν θεατρικός, πρόλαβε να παίξει και σε 26 ταινίες ενώ τη μεγάλη του φήμη του την απέφερε μια τηλεοπτική σειρά.**

Οι εμφανίσεις του στον κινηματογράφο, εκείνη την περίοδο, ήταν λίγες (ιδιαίτερα, αν συγκριθούν με τις «επιδόσεις» άλλων συναδέλφων του), αλλά σημαντικές. Έτσι, έλαβε μέρος στις ταινίες *Τελευταία αποστολή* (1949-σκην. **Νίκος Τσιφόρος**), *Νυχτερινή περιπέτεια* (1954-σκην. **Άγγελος Τερζάκης**), *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956-σκην. **Γρηγόρης Γρηγορίου**), *Το αμαξάκι* (1957-σκην. **Ντίνος Δημόπουλος**), *Της νύχτας τα καμώματα* (1957-σκην. **Αλέκος Σακελλάριος**), *Ερωτικές ιστορίες* (1959-σκην. **Σωκράτης Καψάσκης**, μια σπονδυλωτή ταινία με τρεις ιδιαίτερες «ερωτικές» ιστορίες), *Να πεθερός! Να μάλαμα!* (1959-σκην. **Μάρκος Νούσιας**), *Ο θάνατος θα ξανάρθει* (1961-σκην. **Ερρίκος Θαλασσινός**), *Νόμος 4000* (1962-σκην. **Γιάννης Δαλιανίδης**), στην οποία πραγματοποίησε, ίσως, την πιο «συμβατική» κινηματογραφική του ερμηνεία, *Το ταξίδι* (1962-σκην. Ντ. Δημόπουλος), *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* (1962-σκην. **Ροβήρος Μανθούλης**, ταινία στην οποία μαζί με τον **Θανάση Βέγγο** συγκρότησαν ένα εκρηκτικό δίδυμο), *Αφοσίωση* (1963-σκην. **Κώστας Ασημακόπουλος**) και *Μία βδομάδα στον Παράδεισο* (1964-σκην. **Ίων Νταϊφάς**, ταινία στην οποία είχε γράψει και το σενάριο μαζί με τον σκηνοθέτη Ντ. Δημόπουλο).

### «Εκείνος» στην τηλεόραση

Στρατευμένος στο χώρο της Αριστεράς, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος πίστευε ότι «ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να είναι ασκητής. Πρέπει να ασχολείται με τα κοινά, με τα παιδιά, με το διάβασμα. Διαφορετικά, είναι λίγο ομφαλοσκοπία. Δηλαδή κοιτάμε τον εαυτό μας, ικανοποιούμαστε και τελικά πεθαίνουμε». Έτσι, μετά την επιβολή της δικτατορίας το 1967, αυτεξορίστηκε στο Παρίσι ώς το 1972, οπότε και επανήλθε για να συνεργαστεί στο θέατρο μαζί με τον **Γιώργο Μιχαλακόπουλο**. Η επιτυχία της σύμπραξης αυτής, οδήγησε στην πρώτη τηλεοπτική του εμφάνιση, στη θρυλική σειρά *Εκείνος και Εκείνος* (1972-1974-σκην.: **Φώτης Λαζαρίδης**, **Κώστας Ζώης** και ο ίδιος), όπου μαζί με τον **Γιώργο Μιχαλακόπουλο** ερμήνευαν δύο περιθωριακούς τύπους (τον Σόλωνα και τον Λουκά), οι οποίοι μέσα από τα υπαινικτικά κείμενα του συγγραφέα **Κώστα Μουρσελά** ασκούσαν κριτική στο στρατιωτικό καθεστώς. Η σειρά επαναλήφθηκε πολλά χρόνια μετά, το 1989 σε κείμενα πάλι του Κ. Μουρσελά και σε σκηνοθεσία **Κώστα Κουτσομύτη**.

Τα αμέσως επόμενα χρόνια, στράφηκε στις τηλεοπτικές παραγωγές, για να εμφανιστεί σε πρωταγωνιστικούς ρόλους στις σειρές *Συμβολαιογράφος* (1979-1980-Γιώργος Μιχαηλίδης), *Χατζημανουήλ* (1984-**Γιάννης Σμαραγδής**), *Αλέξανδρος Δελμούζος* (1987-**Γιώργος Αγαθονικιάδης**), *Κλειδαρό-*

*τρυπα* (σε δικό του σενάριο και σκηνοθεσία) και *Εκμέκ παγωτό* (1991/1992-**Γιώργος Πετρινιώτης**).

Οι απόψεις του για το τηλεοπτικό μέσο ήταν απολύτως ξεκάθαρες: «Δεν τυποποιήθηκα στην τηλεόραση γιατί τα πράγματα που ερμήνευσα ήταν τελείως διαφορετικά», θα δήλωνε απαντώντας σε σχετική ερώτηση. «Προσπαθώ αυτό που έχω να κάνω να με κεντρίζει δημιουργικά. Η τηλεόραση έχει κτυπήσει αποφασιστικά το θέατρο, όμως αυτό το αναγκάζει να προσπαθήσει περισσότερο. Έχει δώσει δουλειά σε πολλούς ηθοποιούς, όμως τους έχει βλάψει ερμηνευτικά με τις ευκολίες της».

**Το όνειρο του ηθοποιού...**

Στο χώρο του κινηματογράφου επανήλθε το 1977 συμμετέχοντας στην ταινία του **Στέλιου Παυλίδη** *Ο τοίχος*. Ακολούθησαν· *Ελευθέριος Βενιζέλος* του **Παντελή Βούλγαρη** (1980) στο ρόλο του Απόστολου· *Μάθε παιδί μου γράμματα* του **Θόδωρου Μαραγκού** (1981), όπου στο ρόλο ενός αυστηρού και συντηρητικού καθηγητή γυμνασίου σε κάποια επαρχιακή πόλη κέρδισε το βραβείο α' ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1981 για την ερμηνεία του· *Το κόκκινο τραίνο* του **Τάκη Σιμωνετάτου** (1982)· *Χωρίς μάρτυρες* του **Νίκου Παπαμαλή** (1983), στο ρόλο ενός μυστηριώδη ανθρώπου που η παρουσία του ανατρέπει τα σχέδια ενός άντρα να δολοφονήσει τη γυναίκα του· *Τα παιδιά της Χελιδόνας* του **Κώστα Βρεττάκου** (1987), στο ρόλο ενός παλιού αντιστασιακού· *Ισημερία* του **Νίκου Κορνήλιου** (1991)· και *Καβάφης* του **Γιάννη Σμαραγδή** (1996), όπου ερμήνευσε το ρόλο του ποιητή σε μεγάλη ηλικία. Την τελευταία κινηματογραφική του εμφάνιση πραγματοποίησε στην ταινία του **Βασίλη Μπουντούρη** *Μπίζνες στα Βαλκάνια* (1996).

**Πάνω: Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Ηρώ Κυριακάκη στα *Παιδιά της Χελιδόνας* του Κώστα Βρεττάκου (1987). Κάτω: Με τον ηθοποιό Αντρ Γουίλμς, στην ταινία του Νίκου Κορνήλιου *Ισημερία* (1991).**

σαν συμμετοχές του σε αρκετές ταινίες σκηνοθετών της νεότερης γενιάς. Έτσι, πρωταγωνίστησε στις ταινίες: *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* του **Νίκου Παναγιωτόπουλου** (1978), στο ρόλο ενός πατέρα τριών παιδιών οι οποίοι απομονώνονται σε μία εξοχική βίλα και περνούν τις μέρες με φαγητό και ύπνο· το *Χαμόγελο της Πυθίας* του **Σέρτζιο Μπεργκοντζέλι** (1979), ταινία βασισμένη σε ένα μυθιστόρημα του **Γιάννη Μαρρή**· *Ο γυρολόγος* του **Πάνου Γλυκοφρύδη** (1980), στο ρόλο ενός παράξενου ανθρώπου που εισβάλλει ξαφνικά στο σπίτι μιας αρχοντικής οικογένειας· *Ελευθέριος Βενιζέλος* του **Παντελή Βούλγαρη** (1980) στο ρόλο του Απόστολου· *Μάθε παιδί μου γράμματα* του **Θόδωρου Μαραγκού** (1981), όπου στο ρόλο ενός αυστηρού και συντηρητικού καθηγητή γυμνασίου σε κάποια επαρχιακή πόλη κέρδισε το βραβείο α' ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1981 για την ερμηνεία του· *Το κόκκινο τραίνο* του **Τάκη Σιμωνετάτου** (1982)· *Χωρίς μάρτυρες* του **Νίκου Παπαμαλή** (1983), στο ρόλο ενός μυστηριώδη ανθρώπου που η παρουσία του ανατρέπει τα σχέδια ενός άντρα να δολοφονήσει τη γυναίκα του· *Τα παιδιά της Χελιδόνας* του **Κώστα Βρεττάκου** (1987), στο ρόλο ενός παλιού αντιστασιακού· *Ισημερία* του **Νίκου Κορνήλιου** (1991)· και *Καβάφης* του **Γιάννη Σμαραγδή** (1996), όπου ερμήνευσε το ρόλο του ποιητή σε μεγάλη ηλικία. Την τελευταία κινηματογραφική του εμφάνιση πραγματοποίησε στην ταινία του **Βασίλη Μπουντούρη** *Μπίζνες στα Βαλκάνια* (1996).

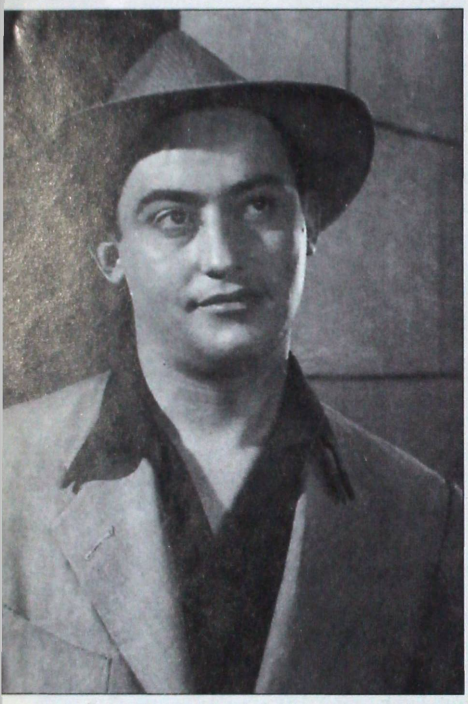
Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, παρά τη μικρή, σχετικά, παρουσία του στο χώρο του κινηματογράφου, κατάφερε να αφομοιώσει τους κώδικες υποκριτικής που επιβάλλει το μέσο αυτό και να υπερβεί τη θεατρική του καταγωγή. Άλλωστε, ήταν ένας ηθοποιός που αναζητούσε πάντοτε νέους στόχους και καινούργιους δρόμους στην τέχνη του. «Το όνειρο ενός ηθοποιού, σημαντικού ή ασήμαντου, δεν σταματά ποτέ», είχε πει ο ίδιος παλαιότερα. «Αν ο ηθοποιός θέλει να είναι πραγματικά ηθοποιός αλλά και άνθρωπος, τα όνειρά του δεν πρέπει να σταματούν ποτέ. (...) Στόχος του ηθοποιού πρέπει να είναι η διάκριση. Πρέπει να γίνει καλύτερος από τον εαυτό του.. (...) Είναι λάθος να προσπαθείς να γίνει καλύτερος από τους άλλους. Πρέπει να γίνεις καλύτερος από τον εαυτό σου».

## ΝΙΚΟΣ ΡΙΖΟΣ

# Πέρασε μαζί με το «θεριό»!

**«Ήμασταν τυχεροί. Τότε που βγαίναμε εμείς, έβγαινε και το θεριό, ο κινηματογράφος», είχε δηλώσει κάποτε ο Νίκος Ρίζος, που πέθανε στις 20 Απριλίου 1999.**

**του Γιάννη Ράγκου**



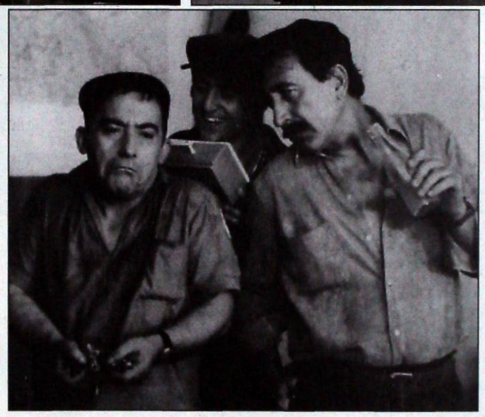
**Πάνω: Η πρώτη κινηματογραφική εμφάνιση του Νίκου Ρίζου, ως θαμώνας ταβέρνας στον *Μεθύστακα* του Γιώργου Τζαβέλλα.**

«ΕΧΩ ΠΑΙΞΕΙ σε πάρα πολλές ταινίες. Έπαιζα σε δέκα-δώδεκα το χρόνο. (...) Επειδή έκανα ό,τι υπήρχε –μικρούς, μεγάλους ρόλους– είχα ένα πορτ-μπαγκάζ γεμάτο ρούχα και πήγαινα δύο ώρες στο ένα γύρισμα, τρεις στο άλλο, όλη μέρα (...). Χρόνια αυτοί οι ρυθμοί». Ο ηθοποιός **Νίκος Ρίζος**, που «έφυγε» στις 20 Απριλίου σε ηλικία 75 ετών, με τα λόγια αυτά (από παλαιότερη συνέντευξή του) απέδιδε, με αδρές γραμμές, τον τρόπο με τον οποίο οικοδομήθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος τις δεκαετίες, κυρίως, του '50 και του '60. Αν και συμμετείχε σε 116 ταινίες, περίπου 50 βιντεοκασέτες και τρεις τηλεοπτικές σειρές, δεν υπήρξε ποτέ κινηματογραφικά ο «απόλυτος» πρωταγωνιστής (με ελάχιστες εξαιρέσεις, κυρίως σε ταινίες που σκηνοθέτησε ο **Κώστας Καραγιάννης**, στις αρχές της δεκαετίας του '70), αλλά αποτέλεσε σημαίνουσα φυσιογνωμία (δίπλα σε άλλους σύγχρονους ομότεχνούς του) για την εγχώρια κινηματογραφία της περιόδου εκείνης.

Γεννήθηκε το 1924 στην Άρτα και, το 1948, αφού δούλεψε για δύο χρόνια σε ένα «μπουλούκι», εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε αθηναϊκό θέατρο. Το 1950 έκανε το ντεμπούτο του στον κινηματογράφο ερμηνεύοντας έναν πολύ μικρό ρόλο στην ιστορική ταινία του **Γιώργου Τζαβέλλα** *Ο μεθύστακας*. Δύο χρόνια αργότερα, συνεργάστηκε ξανά με τον σκηνοθέτη στην *Αγνή του λιμανιού* και, το 1953, στο *Σωφεράκι*. Ο ίδιος θα δήλωνε αργότερα: «ήμαστε τυχεροί· τότε που βγαίναμε εμείς έβγαινε και το θεριό – ο ελληνικός κινηματογράφος».

Στα χρόνια που ακολούθησαν και ώς τη σημαντική -για την καριέρα του- χρονιά του 1961, ο Νίκος Ρίζος συμμετείχε σε πολλές ταινίες όπως, μεταξύ άλλων, *Το ποντικάκι* (1954 - σκην. **Νίκος Τσιφόρος**), *Χαρούμενο ξεκίνημα* (1954 - σκην. **Ντίνος Δημόπουλος**), *Τζο ο τρομερός* (1955 - σκην. Ντ. Δημόπουλος), *Ο Ζηλιαρόγατος* (1956 - σκην. Γ. Τζαβέλλας), *Πρωτευουσιάνικες ιστορίες* (1956 - σκην. **Γ. Πετροπουλάκης**), *Τζιπ, περίπτερο και αγάπη* (1957 - σκην. **Μαρία Πλυτά**), *Το εισπρακτοράκι* (1958 - σκην. **Φίλιππος Φυλακτός**), *Ο τζίτζικας και ο μέρμηγκας* (1958 - σκην. Φ. Φυλακτός), *Χαρούμενοι αλήτες* (1958 - σκην. **Ντίμης Δαδήρας**), *Ο θησαυρός του μακαρίτη* (1959 - σκην. Ν. Τσιφόρος), *Πώς περνούν οι παντρεμένοι* (1959 - σκην. **Στέλιος Τατασόπουλος**), *Τρεις κούκλες και εγώ* (1960 - σκην. **Ν. Τσιφόρος**) κ.ά. Ήταν η περίοδος που καθιερώθηκε ως ο «κοντός» του ελληνικού κινηματογράφου.

Το 1961 δημιούργησε στο θέατρο θιασαρχική ομάδα μαζί με τον **Βασίλη Αυλωνίτη** και τη **Γεωργία Βασιλειάδου** και, έως το 1965, τις θεατρικές επιτυχίες της «τριάδας» ακολούθησαν σημαντικές κινηματογραφικές παραγωγές. Ανάμεσά τους, οι κλασικές κωμωδίες *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* (1961 - σκην. Ν. Τσιφόρος) και *Οι γαμπροί της Ευτυχίας* (1962 - σκην. **Σωκράτης Καψάσκης**) και ακόμα *Ο Μιχαλιός του 14ου* (1962 - σκην. **Απόστολος Τεγόπουλος**), *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης* (1963 - σκην. Α. Τεγόπουλος) κ.ά. Την ίδια περίοδο, συμμετείχε ακόμα (σε δεύτερους ρόλους), σε ταινίες των **Αλέκου Σακελλάριου** (*Η νύφη το 'σκασε* και *Όταν λείπει η γάτα* - 1962), **Ντίνου Κατσουρίδη** (*Της κακομοίρας* - 1963), **Ερρί-**



**Πάνω αριστερά: με την Ντίνα Τριάντη στην ταινία *Ο αδελφός μου ο τροχονόμος* του Φίλιππου Φυλακτού, 1963. Πάνω δεξιά: με την Άννα Φόνσου από την ταινία *Ο Στρατής παραστράτησε*. Ο Νίκος Ρίζος κρατούσε το ρόλο ενός ελληνοαμερικανού παραγωγού που θέλει να γυρίσει μία ταινία... «της αρπαχτής». Σχόλιο για τον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής; Αριστερά: Με τον Σωτήρη Τζεθελέκο και τον Αθηνόδωρο Προύσαλη στην ταινία *Ο νάνος και οι 7 χιονάτες*.**

**κου Ανδρέου** (*Ο Διχασμός* - 1965), **Γρηγόρη Γρηγορίου** (*Όχι, κύριε Τζόνσον* - 1965) κ.ά.

Το 1966 εγκαινίασε τη συνεργασία του με τον σκηνοθέτη Κ. Καραγιάννη στην ταινία *Η βουλευτίνα*, η οποία συνεχίστηκε έως το 1979. Στο πλαίσιο αυτής της συνεργασίας, ο Ν. Ρίζος γύρισε, μεταξύ άλλων, τις ταινίες *Βίβα Ρένα* (1967), *Δημήτρη μου, Δημήτρη μου* (1967), *Ο γίγας της Κυψέλης* (1968), *Το κορίτσι του λούναπαρκ* (1968), *Ο Στρατής παραστράτησε* (1969), *Ο νάνος και οι 7 χιονάτες* (1970), *Εθελοντής στον έρωτα* (1971), *Ο αισιόδοξος* (1973), *Τον αράπη κι αν τον πλένεις* (1973), *Ένας τρελός, τρελός αεροπειρατής* (1973), *Τα παιδιά της πιάτσας* (1979) κ.ά. Ωστόσο, την ίδια περίοδο συνεργάστηκε και με άλλους σκηνοθέτες, όπως τον Ντ. Δημόπουλο στην ταινία *Η αρχόντισσα και ο αλήτης* (1968), τον **Στέλιο Τζάκσον** στον *Κούκλο* (1968), τον **Ορέστη Λάσκο** στον *Μπούφο* (1968), τον Ντ. Δαδήρα στην *Κόμισσα της φάμπρικας* (1969) και τον **Βαγγέλη Σερντάρη** στην ταινία *Συμμορία εραστών* (1972).

Με την είσοδο της δεκαετίας του '80, ο Ν. Ρίζος προσανατολίστηκε κυρίως σε ταινίες της «μόδας», όπως τη σειρά με τίτλο *Ρόδα, τσάντα και κοπάνα* (σε σκηνοθεσία **Όμηρου Ευστρατιάδη**), *Άγριες πλάκες στα θρανία* (**Ηλίας Μυλωνάκος** - 1983), *Και κλάμα στα σχολεία* (**Παύλος Φιλίππου** - 1984), καθώς και ταινίες του τύπου *Αλλού παπάς, αλλού τα ράσα του* (**Τάκης Σιμωνετάτος** - 1983), *Παπαδίστικη κομπανία* (Όμ. Ευστρατιάδης - 1983), *Παπασούζας* (Όμ. Ευστρατιάδης - 1983), *Εθνική παπάδων* (Όμ. Ευστρατιάδης - 1984) κ.ά. Το 1982, πραγματοποίησε μία σύντομη εμφάνιση στην ταινία του **Νίκου Περάκη** *Άρπα-κόλλα*, ενώ τελευταία ταινία στην οποία εμφανίστηκε ήταν *Ο κοντός και οι μνηστήρες* σε σκηνοθεσία **Βαγγέλη Μελισσινού** (1988).

Ο Νίκος Ρίζος δεν ερμήνευσε ποτέ έναν (κινηματογραφικό) ρόλο με ιδιαίτερες απαιτήσεις. Όμως, ενσάρκωσε τύπους και χαρακτήρες ειλικρινείς (ως επί το πλείστον του «μάγκα» με τη «χρυσή καρδιά») και, μέσα από την αυθεντικότητα του ταλέντου του και την ικανότητά του να αυτοσχεδιάζει γόνιμα, «ενσωματώθηκε» στη μυθολογία του ελληνικού «λαϊκού» κινηματογράφου. Άλλωστε, όπως είχε πει ο ίδιος παλαιότερα, «στο επάγγελμα που βγήκα είχα αυτό το θείο χάρισμα που λέγεται "γκελ" και δεν πωλείται πουθενά. Είχα απήχηση από την πρώτη στιγμή. Από κει και πέρα, το πού θα οδηγήσεις τον εαυτό σου εξαρτάται από το μυαλό που κρατάς μέσα στο καύκαλο». K

# Ο ξεχωριστός Ντερκ Μπόγκαρντ

**Το Σάββατο, 7 Μαΐου 1999, ο Ντερκ Μπόγκαρντ, ο άγγλος ηθοποιός που τουλάχιστον δύο ρόλοι του, ο βασικός στον *Υπηρέτη* του Τζόζεφ Λόουζυ και ο Γκύσταβ φον Άχενμπαχ στο *Θάνατο στη Βενετία* του Λουκίνο Βισκόντι έμειναν ανεξίτηλοι.**

**της Αναστασίας Καμβύση**

ΣΤΗΝ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ των ευρωπαίων αστέρων του κινηματογράφου, ο **Ντερκ Μπόγκαρντ** ήταν ο βρετανός τζέντλεμαν, ένας εστέτ του κινηματογράφου που δεν δίστασε να γυρίσει τις πλάτες στο Χόλλυγουντ για να δουλέψει με τους ευρωπαίους σκηνοθέτες που θαύμαζε. «Προδότης» της Γηραιάς Αλβιώνος, την οποία και εγκατέλειψε για να ζήσει στα χώματα της αιώνιας αντιπάλου, της Γαλλίας, συνειδητοποίησε έγκαιρα την απατηλή όσο και εφήμερη γοητεία της οθόνης και αφοσιώθηκε στο γράψιμο.

Ο Ντερκ Μπόγκαρντ δεν υπάρχει πια. Πέθανε το Σάββατο 7 Μαΐου 1999, ίσως για έναν αλλόκοτο κινηματογραφικό παράδεισο, όπου οι υπηρέτες καταδυναστεύουν τους αφέντες και όπου δεν υπάρχει θάνατος, ούτε στη Βενετία ούτε κάπου αλλού. Άφησε πίσω του περίπου εξήντα ταινίες και αρκετά βιβλία, ενώ σφράγισε με την ερμηνεία του ρόλους αναφοράς για τις επόμενες γενιές ηθοποιών.

Ο Ντέρεκ Νίβεν βαν Μπόγκαρντ είχε γεννηθεί στις 20 Μαρτίου 1921 στο Χάμπστεντ, στο Λονδίνο. Ο ολλανδικής καταγωγής πατέρας του εργαζόταν ως art director στους *Times*, ενώ η μητέρα του, που στις φλέβες της έτρεχε σκοτσέζικο και ισπανικό αίμα, ήταν ηθοποιός. Ο υιός Μπόγκαρντ σπούδασε στα Πανεπιστήμια του Λονδίνου και της Σκοτίας και έκανε το θεατρικό του ντεμπούτο σχεδόν τυχαία, το 1939. Ύστερα ήρθε ο μεγάλος πόλεμος και ο Ντερκ βρέθηκε να υπηρετεί στη Μέση Ανατολή ως πράκτορας της Βρε-

**Η εμφάνιση του Ντερκ Μπόγκαρντ στον *Υπηρέτη* του Τζόζεφ Λόουζυ θεωρείται από τις πλέον ανατρεπτικές κινηματογραφικές δουλειές. Η ταινία στηρίχθηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Ρόμπερτ Μώχαμ ενώ το σενάριό της είχε γράψει ο Χάρολντ Πίντερ.**

τανικής αντικατασκοπίας. Επιστρέφοντας στην πατρίδα του, άρχισε να ασχολείται με την υποκριτική, ερασιτεχνικά στην αρχή και, από το 1947, ως επαγγελαμτίας ηθοποιός, με εμφανίσεις στο θέατρο και την τηλεόραση. Η αρρενωπή, μεσογειακή εμφάνισή του τον καθιέρωσε γρήγορα στα μάτια της... μέσης αγγλίδας νοικοκυράς στη δεκαετία του '50.

Ο πρώτος του σπουδαίος ρόλος είναι στο *The Victim* (1961) του **Μπαίηζιλ Ντέρντεν**, όπου ερμηνεύει με επιτυχία έναν ομοφυλόφιλο δικηγόρο. Σκανδαλώδης επιλογή για την εποχή, ο ρόλος ανοίγει νέους ορίζοντες για τον ηθοποιό που πρωταγωνιστεί στην πρώτη βρετανική ταινία που έθιξε ανοιχτά το

**«Δεν κατάλαβα λέξη από το σενάριο, αλλά έτσι είναι ο Πίντερ. Δεν αλλάζεις ούτε κόμμα στο σενάριό του. *Ο Υπηρέτης* ήταν για μένα ένας τόσο διαφορετικός ρόλος έπειτα από όλα εκείνα τα φιλμ, όπου υποδυόμουν το γιατρό», έλεγε ο Ντερκ Μπόγκαρντ.**

θέμα της ομοφυλοφιλίας στις τάξεις των ανδρών οι οποίοι κατέχουν δημόσια αξιώματα ή σημαντικές θέσεις. Εκεί, στις αρχές της δεκαετίας του '60, είναι που ο Μπόγκαρντ επιλέγει τον δρόμο του αντι-ήρωα και συναντά έναν σκηνοθέτη με τον οποίο θα συνεργαστεί σε πολλές ταινίες και θα γράψει κινηματογραφική ιστορία. *Ο Υπηρέτης* (*The Servant*) είναι η δεύτερη ταινία που γυρίζει με τον **Τζόζεφ Λόουζυ**, μια ταινία που άφησε εποχή, αφού για πρώτη φορά καταπατώνται με τόσο εύσχημο και ταυτόχρονα εφιαλτικό τρόπο τα όρια ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις. Η ταινία βασίστηκε στο μυθιστόρημα του **Ρόμπιν Μώχαμ**, αλλά οφείλει την επιτυχία της στο σενάριο που έγραψε ο **Χάρολντ Πίντερ**. Ο Αμερικανός Λόουζυ, εκπατρισμένος, θύμα του μακαρθισμού και «αριστεριστής» κατόρθωσε να αποτυπώσει στο σελυλλόϊντ την εύθραυστη ισορροπία της βρετανικής ψυχής πάνω στο τεντωμένο σχοινί της διαπάλης των κοινωνικών τάξεων και ο Μπόγκαρντ έγινε ο άνθρωπος που προσωποποίησε την πτώση της. Αναλύοντας τον ιστό των κοινωνικών τάξεων επί της οθόνης, ο Λόουζυ έδωσε τη δική του εκδοχή ενός Φάουστ –μεταμφιεσμένου σε εκπρόσωπο της αστικής τάξης που πέφτει θύμα του Μεφιστοφελή– υπηρέτη του. Ο Μπόγκαρντ ήταν ήδη 42 ετών και είχε εμφανισθεί σε 42 ταινίες όταν κλήθηκε να υποδυθεί τον Μπάρρετ, έναν άνθρωπο αδίστακτο και αρπακτικό που ξεγλιστρά αριστοτεχνικά από τις συμβάσεις που τον υποβιβάζουν στο ρόλο του υπηρέτη, αντιστρέφοντας τελικά τους «όρους του παιχνιδιού» με το αφεντικό του (ρόλο που υποδύεται ο **Τζαίημς Φοξ**).

«Δεν κατάλαβα λέξη από το σενάριο, αλλά έτσι είναι ο κύριος Πίντερ. Δεν αλλάζεις ούτε κόμμα στο σενάριό του, ούτε και χρειάζεται. *Ο Υπηρέτης* ήταν για μένα ένας τόσο διαφορετικός ρόλος έπειτα από όλα εκείνα τα καταραμένα φιλμ, όπου υποδυόμουν το γιατρό», είχε πει αργότερα ο Μπόγκαρντ. «Δεν θεωρώ τον *Υπηρέτη* μια κλειστοφοβική ή καταθλιπτική ταινία. Πέρασα καταπληκτικά στα γυρίσματα και θα τη χαρακτήριζα μάλλον μαύρη κωμωδία, προς έκπληξιν των υπολοίπων! Πιστεύω πως ήταν μια ταινία που προηγήθηκε της εποχής της, αφήνοντας το κοινό αποσβολωμένο και έκθαμβο. Ήταν μια μάλλον διανοουμενίστικη ταινία από αυτές που μένεις και τις σκέφτεσαι στο σκοτάδι».

Ο Μπόγκαρντ αποδείχθηκε πραγματικός μαέστρος στην ερμηνεία αμφιλεγόμενων ηρώων. Η κρίση της μεγαλοαστικής τάξης αποτυπώθηκε μοναδικά στο ρομαντικό του προφίλ, συχνά αμαυρωμένο κάτω από το παραμορφωτικό αλλά και απελευθερωτικό φως της ψυχανάλυσης. Οι ιδεολογίες, οι κοινωνικο-ιστορικές δομές, η πολιτική και η ιστορία δεν αποτελούν παρά τον καμβά πάνω στον οποίο οι αισθήσεις και οι διαπροσωπικές σχέσεις υφαίνουν ένα περίπλοκο σχέδιο, που ο ηθοποιός φωτίζει με την καλλιέργεια και την ιδιοσυγκρασία του. Επόμενος σταθμός στην καριέρα του, το *Accident* (1967), πάλι σε σκηνοθεσία του Λόουζυ και σενάριο του Πίντερ. Το *Accident*, όπου ο Ντερκ Μπόγκαρντ υποδύεται έναν αναποφάσιστο καθηγητή στο κατόπι μιας φοιτήτριας, είναι μια από τις αγαπημένες του ταινίες μαζί με τον *Θάνατο στη Βενετία* (*Morte a Venezia*, 1971) του **Λουκίνο Βισκόντι** και το *Providence* (1977) του **Αλαίν Ρεναί**.

Η πρώτη συνεργασία του Μπόγκαρντ με τον Βισκόντι ήταν στους *Καταραμένους* (*La caduta degli dei*, 1968), ένα δράμα για μια

Πάνω: Ο Ντερκ Μπόγκαρντ και ο ρόλος του στην ταινία *The Victim*, του Μπαίηζιλ Ντέρντεν (1961). Κάτω: Στο ρόλο του Γκύσταβ φον Άχενμπαχ, στην ταινία του Λουκίνο Βισκόντι, *Θάνατος στη Βενετία* (1971).

γερμανική οικογένεια που διαλύεται κάτω από το βάρος της επιβολής των ναζί. Ήταν όμως ο *Θάνατος στην Βενετία* η ταινία που όχι μόνο σφράγισε τη συνεργασία τους αλλά και ανέδειξε μοναδικά τη δύναμη του βλέμματος αυτού του ηθοποιού που συγκλόνισε με την ουσιαστικά βουβή ερμηνεία του. Ο Μπόγκαρντ είναι ο Γκύσταβ φον Άχενμπαχ, η αξέχαστη προσωποποίηση του μεγάλου καλλιτέχνη ο οποίος, με φόντο μια κοινωνία που παραπαίει και στη σκιά της προσωπικής του παρακμής, αφοσιώνεται στη λατρεία της ομορφιάς...

Ο ηθοποιός συνεργάστηκε ακόμα με τη **Λιλιάνα Καβάνι** στον *Θυρωρό της Νύχτας* (*Il portiere di notte*, 1974), τον Αλαίν Ρεναί στο *Providence* (1977) και τον **Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ** στην *Απόγνωση* (*Eine Reise ins Licht*, 1978). Αν και βρήκε τη συνεργασία του με τον τελευταίο εξαιρετική, νοσταλγούσε πάντα συνεργάτες του όπως ο Λόουζυ ή ο Βισκόντι. Όσο για τον Ρεναί, τον θεωρούσε την επιτομή ενός τζέντλεμαν. Η τελευταία του εμφάνιση ήταν στην ταινία ενός άλλου γάλλου σκηνοθέτη, του **Μπερτράν Ταβερνιέ**. Η *Γλυκιά νοσταλγία* (*Daddy nostalgie*, 1990), όπου συμπρωταγωνιστεί με την **Τζαίην Μπίρκιν**, ήταν ένα πικρό ντελικάτο σχόλιο για τη σχέση πατέρα-κόρης. Ένα χρόνο αργότερα, ο Ντερκ Μπόγκαρντ, από εγκεφαλικό, μένει ανάπηρος και ανίκανος να μιλήσει. Ο τίτλος του Sir δεν απαλύνει τον πόνο του για τη σταδιακή απώλεια των δυνάμεών του. Το 1998 γνωστοποίησε μέσα από τις σελίδες των *Sunday Times* την απόφασή του να μην επιτρέψει στους γιατρούς να τον κρατήσουν στη ζωή με μηχανήματα – όταν το μυαλό του και το σώμα του δεν άντεχαν πλέον να τον στηρίζουν. Οργανωτικός και προνοητικός ώς την τελευταία στιγμή, είδε στην «ευθανασία» την αξιοπρέπεια ενός ήσυχου θανάτου. Η καρδιά του τον πρόλαβε κι έτσι δεν μένουν παρά οι εφτά τόμοι της αυτοβιογραφίας του για όσους θέλουν να μάθουν περισσότερα γι' αυτόν τον ηθοποιό-συγγραφέα, που έζησε τα καλύτερα χρόνια της ζωής του αποτραβηγμένος σε ένα αγρόκτημα στη Γαλλία γράφοντας μυθιστορήματα και υποδυόμενος χαρακτήρες, τελείως διαφορετικούς απ' τον δικό του. K

### «ΕΙΜΑΙ ΕΝΑΣ ΤΑΚΤΙΚΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ»

*«Είμαι ένας τακτικός άνθρωπος – και το λέω αυτό χωρίς ίχνος λανθάνουσας σεμνότητας. Το να είσαι τακτικός στην πραγματικότητα μπορεί να σε καταντήσει πολύ βαρετό και, το λιγότερο, με εκνευρίζει – αλλά δεν μπορώ να το αποφύγω. Μερικές φορές σκέφτομαι ότι θα προτιμούσα να ζω χαμένος μέσα στην ακαταστασία μιας σοφίτας, στη μέση ενός δωματίου όπου στοιβάζονται βρώμικα εσώρουχα, άπλυτα πιάτα, πίνακες παρατημένοι δεξιά κι αριστερά στο πάτωμα και μια ερωμένη έτοιμη να λυθεί σε λυγμούς, εγκαταλελειμμένη στις σκάλες έξω απ' την πόρτα μου [...]. Αλλά δεν μου πάει αυτός ο τρόπος ζωής. Είμαι υποχρεωμένος να ζω μια τακτική ζωή. Θα ένιωθα αμέσως την ανάγκη να τακτοποιήσω τη σοφίτα, να πλύνω τα πιάτα, να βάλω σε τάξη τους δίσκους, να καθαρίσω τα ρούχα και να στείλω την ερωμένη πίσω στη μαμά της ή στον άνδρα της...».*

*Από την αυτοβιογραφία του Ντερκ Μπόγκαρντ, Ένας τακτικός άνθρωπος, 1981*

### ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΗΣ ΕΤ-1

☛ Στο πλαίσιο του προγράμματος παραγωγής ταινιών μικρού μήκους από την ΕΤ-1, η επιτροπή αξιολόγησης των προτάσεων που συμμετείχαν στον σχετικό διαγωνισμό σεναρίου και αποτελούνταν από τους **Αχιλλέα Κυριακίδη** (σκηνοθέτη-σεναριογράφο, πρόεδρο του σωματείου «μικρό»), **Δημήτρη Γιατζουζάκη** (σκηνοθέτη), **Νίκο Παναγιωτόπουλο** (σεναριογράφο), **Κατερίνα Μαραγκουδάκη** (διευθύντρια φωτογραφίας) και **Νίκο Αναστασόπουλο** (προϊστάμενο τμήματος δραματοποιημένου προγράμματος ΕΤ-1), επέλεξε 12 από τις 144 προτάσεις που είχαν υποβληθεί. Οι σκηνοθέτες και σεναριογράφοι τους παρακολούθησαν το εργαστήριο σεναρίου που οργανώθηκε από το «μικρό» σε συνεργασία με το Μεσογειακό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, με την υποστήριξη του Ελληνικού Γραφείου του προγράμματος MEDIA (Media Desk) και φιλοξενήθηκε στην αίθουσα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

Τα 12 σενάρια που ξεχώρισαν και πρόκειται να ενταχθούν στο πρόγραμμα παραγωγής είναι, κατά σειρά αξιολόγησης, τα εξής:

- *Ένας λαμπερός ήλιος*
  Σενάριο: Βασίλης Λουλές-Γιώργος Μακρής
  Σκηνοθεσία: Βασίλης Λουλές
- *Ο βετεράνος*
  Σενάριο: Βασίλης Δουβλής
  - Θεοφανώ Καλογιάννη
  Σκηνοθεσία: Βασίλης Δουβλής
- *Οι τούρτες του μίσους*
  Σενάριο: Γιάννης Τσίρος
  Σκηνοθεσία: Δημήτρης Κιτσικούδης
- *Ελα να σου πω*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Κατερίνα Φιλιώτου
- *Φλεγόμενη Στέλλα*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Λευτέρης Χαρίτος
- *Ήγγικεν*
  Σενάριο: Παναγιώτης Πασχίδης
  Σκηνοθεσία: Χρήστος Θεοδώρου
- *Αισθήσεις*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Έλενα Καζαντζίδη
- *Trip to Venice*
  Σενάριο-σκηνοθεσία:
  Χριστίνα Χατζηχαραλάμπους
- *Καυτός ορίζοντας*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Αντώνης Σαμουράκης
- *Πάντα χθες βράδυ*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Νάνσυ Μπινιαδάκη
- *Merry Kitschmas*
  Σενάριο-σκηνοθεσία: Ηλίας Δημητρίου
- *Το Ψυχοσάββατο*
  Σενάριο: Γιώργος Σκεύας-Σύλλας Τζουμέρκας
  Σκηνοθεσία: Γιώργος Σκεύας

### SLATE FUNDING

☛ Το Πρόγραμμα MEDIA, θέλοντας να υποστηρίξει την ανάπτυξη των μικρών και μεσαίων εταιρειών σε μεγέθη μεγαλύτερα από τα υπάρχοντα, έκρινε σκόπιμη τη δημιουργία ενός εργαλείου που θα προμηθεύσει τους ανεξάρτητους παραγωγούς με την απαραίτητη πίστωση για να μετατρέψουν τον επιχειρηματικό τους ορίζοντα από βραχυπρόθεσμο σε μεσοπρόθεσμο. Το εργαλείο αυτό είναι η ανάπτυξη δέσμης/πακέτου οπτικοακουστικών έργων και ο μηχανισμός εφαρμογής του είναι το Slate Funding. Πρόκειται για έναν νέο, φιλόδοξο μηχανισμό, που στόχο έχει την ενίσχυση των εταιρειών παραγωγής οι οποίες παράγουν έργα με δυνατότητες διεθνούς διανομής. Έτσι, το Slate Funding πρόκειται να ενισχύσει τις ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής να αναπτύξουν δραστηριότητα που θα τις βοηθήσει να προβούν σε επιχειρηματικό σχεδιασμό μεσοπρόθεσμης ανάπτυξης. Η συμμετοχή μιας εταιρείας στο Slate Funding δεν της απαγορεύει να συμμετέχει στα υπόλοιπα προγράμματα του MEDIA που αφορούν την ανάπτυξη μεμονωμένων project. Επίσης, η δέσμη έργων μιας εταιρείας μπορεί να συμπεριλαμβάνει έργα άλλων μικρότερων εταιρειών, αρκεί να έχει εξασφαλίσει τον έλεγχο του 50% των δικαιωμάτων αυτών των έργων.

Για περισσότερες πληροφορίες:
MEDIA DESK HELLAS, τηλ. 7254056-7

### ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΕΚΚ ΚΑΙ SKAI

☛ Με γρήγορο ρυθμό και σε όλους τους προβλεπόμενους τομείς φαίνεται να υλοποιείται η Προγραμματική Συμφωνία που υπεγράφη τον περασμένο Φεβρουάριο μεταξύ του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του τηλεοπτικού σταθμού SKAI. Ο SKAI, αφού μελέτησε τους φακέλους των ταινιών μεγάλου μήκους που εγκρίθηκαν τον περασμένο Μάρτιο, αποφάσισε να χρηματοδοτήσει στο πλαίσιο του 1,5% την παραγωγή των ταινιών του **Νίκου Περάκη** και του **Γιώργου Τσεμπερόπουλου**. Έτσι, η *Θυληκή εταιρεία* του Νίκου Περάκη χρηματοδοτείται με 45 εκατ. δρχ. Με το ίδιο ποσόν χρηματοδοτείται και *Η πίσω πόρτα* του Γιώργου Τσεμπερόπουλου. Επιπλέον, ο SKAI αποφάσισε την ένταξη στο πρόγραμμά του, από τον ερχόμενο Σεπτέμβριο, ζώνης προβολής ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Στο πλαίσιο αυτό, έχουν επιλεγεί από τους υπεύθυνους του καναλιού 22 ελληνικές ταινίες.

### ΚΑΙ ΝΕΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΕΚΚ ΚΑΙ ΙΟΜ

☛ Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων κατέληξαν σε προγραμματική συμφωνία συνεργασίας με στόχο την καλύτερη αξιοποίηση των δυνατοτήτων που προσφέρουν σήμερα η τεχνολογία και τα ευρωπαϊκά χρηματοδοτικά προγράμματα. Η συμφωνία δίνει βαρύτητα στο σχεδιασμό, την ανάπτυξη και την εφαρμογή ερευνητικών προγραμμάτων για τα οπτικοακουστικά, καθώς και σε εκπαιδευτικά προγράμματα για την επιμόρφωση των στελεχών του χώρου. Επιπλέον, προβλέπει τη δυνατότητα πραγματοποίησης εκδόσεων, συνεδρίων και εκδηλώσεων με στόχο την καλύτερη αξιοποίηση των αποτελεσμάτων της συνεργασίας των δύο Οργανισμών.

### ΕΓΚΡΙΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΡΟΤΑΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΟ MEDIA

☛ Από τα αποτελέσματα που αφορούν την Ελλάδα, επιλέχθηκε στο πλαίσιο της Κατάρτισης η δράση Corpus για τη διαχείριση (management) οπτικοακουστικών παραγωγών. Στο πλαίσιο της Προώθησης, υποστηρίχθηκαν δύο (2) μεγάλες κινηματογραφικές εκδηλώσεις της χώρας μας, το 40ό Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και το 22° Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας. Επίσης, υποστηρίχθηκε το Ευρωπαϊκό Κέντρο Παιδικής Τηλεόρασης (ECTC), για την πραγματοποίηση της Αγοράς 1999, εκδήλωσης που θα πραγματοποιηθεί στη Θεσσαλονίκη στις 25 και 26 Ιουνίου.

### ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΑΝΧΑΪΜ-ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ

☛ Το φεστιβάλ απ' όπου ξεκίνησαν την καριέρα τους σκηνοθέτες όπως ο **Φρανσουά Τρυφφώ**, ο **Κριστόφ Κισλόφσκι**, ο **Τζιμ Τζάρμους** και πολλοί άλλοι, και έγινε γνωστό ως το φεστιβάλ των πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών, φέτος διεξάγεται το διάστημα 8-16 Οκτωβρίου. Είναι ανοιχτό στις διεθνείς συμμετοχές και αν κάποιοι θέλουν να υποβάλοουν αίτηση συμμετοχής μπορούν να το πράξουν ώς τις 30 Ιουνίου 1999. Πληροφορίες και δηλώσεις συμμετοχής στο Ινστιτούτο Γκαίτε, Ομήρου 14-16, τηλ. 3608111. Υπενθυμίζεται ότι στη διάρκεια της διεξαγωγής αυτού του φεστιβάλ λειτουργεί ανεξάρτητη αγορά για γραφεία διανομής και αγοραστές για την TV ενώ στα «Meetings» συζητώνται οι δυνατότητες συμπαραγωγής ταινιών που βρίσκονται στα σκαριά.

## ΚΑΝΝΕΣ 1999:

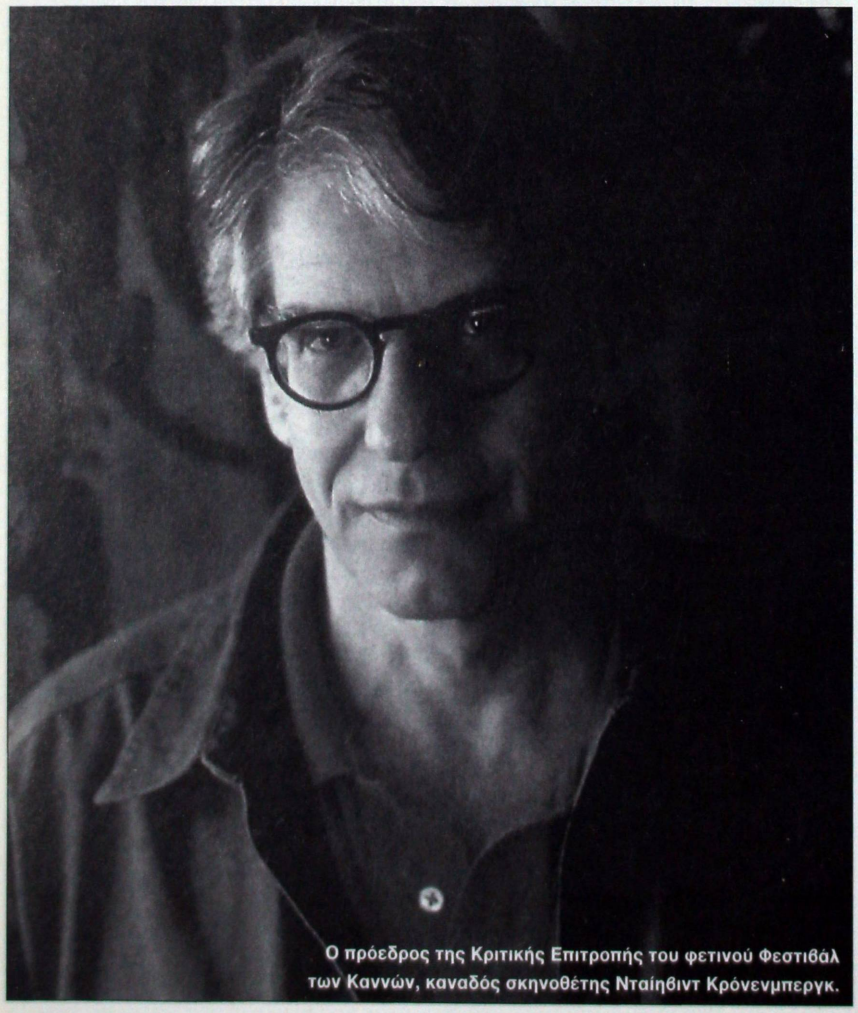
# Μια ακόμα ευρωπαϊκή ήττα;

**ΠΑΡΙΣΙ: Ανταπόκριση της Κίρας Κιτσοπανίδου**

**Ο Ζυλ Ζακόμπ ήθελε σίγουρα μια φιέστα. Ενδεχομένως επιθυμούσε το φετινό Φεστιβάλ των Καννών να είναι η συμβολική κατοχύρωση της «ευρωπαϊκής αντεπίθεσης» στο χολλυγουντιανό μοντέλο – και μάλιστα με τη σφραγίδα του Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ, του προέδρου της φετινής Κριτικής Επιτροπής. Το αποτέλεσμα δεν τον δικαίωσε.**

ΤΗΝ ΙΔΙΑ στιγμή που στο Χόλλυγουντ οι ουρές για την πρεμιέρα του πρώτου επεισοδίου της νέας τριλογίας του *Πολέμου των Άστρων* είχαν ήδη αρχίσει να στήνονται ενάμιση κιόλας μήνα νωρίτερα, στις Κάννες οι προετοιμασίες για το τελευταίο φεστιβάλ του αιώνα γίνονταν με πυρετώδεις ρυθμούς. Το 52ο Διεθνές Φεστιβάλ των Καννών μπορεί τελικώς να μην κατόρθωσε να εξασφαλίσει την παγκόσμια πρεμιέρα της τελευταίας ταινίας του **Στάνλεϋ Κιούμπρικ** (*Eyes Wide Shut*) ή να αγνοήθηκε παντελώς από τον **Τζωρτζ Λούκας** (παρά τις φήμες που κυκλοφόρησαν κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ για ιδιωτική προβολή της ταινίας σε λίγους προνομιούχους), κράτησε (ή τουλάχιστον προσπάθησε να κρατήσει) όμως το στοίχημα αρκετά υψηλά, προτείνοντας στο κοινό μια μοναδική παλέτα, των πιο υποσχόμενων σκηνοθετών στο τέλος του 20ού αιώνα.

Από τον **Λεό Καράξ** (*Οι εραστές της Ποντ-Νεφ*), τον **Μανοέλ Ντε Ολιβέιρα** (*Η κοιλάδα του Αβραάμ*), τον **Ατόμ Εγκογιάν** (*Exotica*), τον **Μάικλ Γουιντερμπότομ** (*Jude*), τον **Πέδρο Αλμοδόβαρ** (*Γυναίκες στα πρόθυρα νευρικής κρίσης, Ψηλά Τακούνια*), τον **Πήτερ Γκρηναγουαίη** (*Η κοιλιά του αρχιτέκτονα*) μέχρι τον **Στήβεν Σόντερμπεργκ** (*Σεξ, ψέματα και βιντεοταινίες*), τον **Νταίηβιντ Λυντς** (*Χαμένη λεωφόρος*), τον **Τιμ Ρόμπινς**, τον **Κέβιν Σμιθ** (*Clerks*), τον **Σπάικ Λη** (*Μάλκολμ Χ*) και τον **Τσεν Κάιγκε** (*Αντίο παλλακίδα μου*), η 52η εκδοχή του φεστιβάλ επένδυσε σε γνωστά ονόματα και πολύ υποσχόμενα καταξιωμένα ταλέντα από τις τέσσερις γωνιές του κόσμου. Στόχος: μια ανακεφαλαίωση του τι υπόσχεται ο κινηματογράφος στο τέλος του αιώνα. Η αρκετά ιδιαίτερη επιλογή του **Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ** στη θέση του προέδρου της κριτικής επιτροπής, επίσημη επιλογή του Φεστιβάλ, έρχεται άλλωστε να επισφραγίσει συμβολικά αυτή τη νέα αρχή.



Ο πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του φετινού Φεστιβάλ των Καννών, καναδός σκηνοθέτης Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ.

### Η έκπληξη που δεν ήρθε

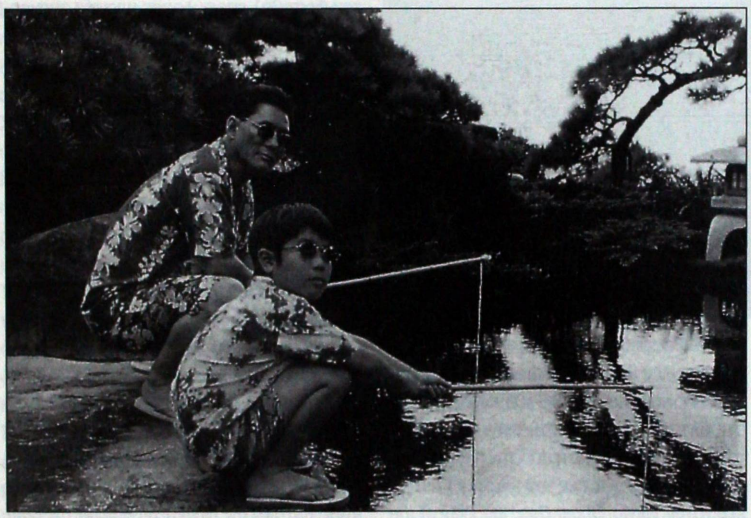
Κι όμως, η μεγαλύτερη έκπληξη της Croisette, όπως αποκαλούν οι Γάλλοι την πιο «χολλυγουντιανή» γιορτή του κινηματογράφου στην Ευρώπη (από τη λεωφόρο που ενώνει την παραλία με το παλάτι του Φεστιβάλ), ήρθε ακριβώς από αυτή την τελευταία επιλογή του πιο «ιδιαίτερου» από τους σκηνοθέτες ως προέδρου της επιτροπής που απονέμει τον πολυπόθητο Χρυσό Φοίνικα: χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά από την αναβίωση του φαινομένου *Star Wars* (το πρώτο επεισόδιο της σειράς το οποίο προβάλλεται από τις 19 Μαΐου στις ΗΠΑ είναι η πρώτη ταινία του παγκόσμιου κινηματογράφου που αγγίζει τα 100 εκατομμύρια δολάρια μόλις τις 5

πρώτες ημέρες προβολής της, καλύπτοντας έτσι το κόστος παραγωγής της στο σύνολό της), υπάρχει ένας κινηματογράφος πιο απαιτητικός, πιο δύσκολος, πιο καλλιτεχνικός και πιο κοντά στην πραγματικότητα.

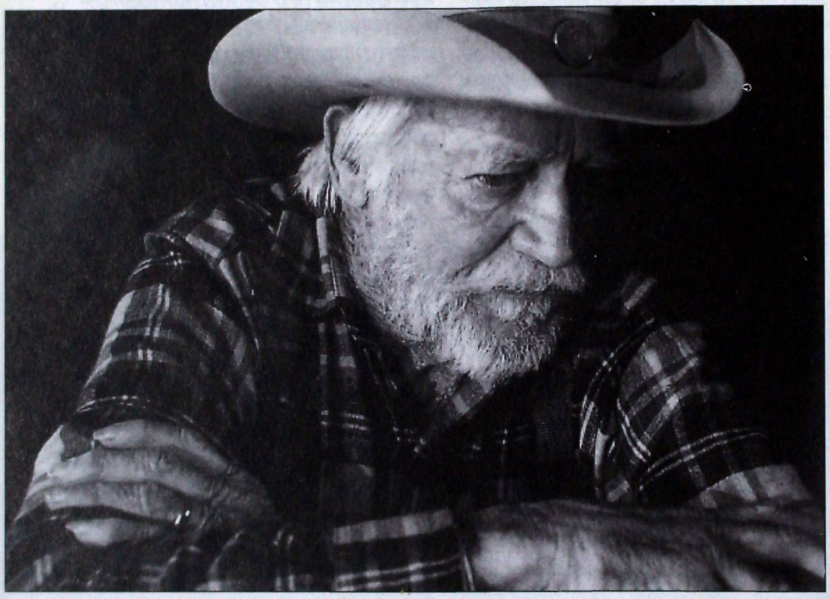
Αυτό ακριβώς φαίνεται ότι είχε στο μυαλό του ο πιο υπερρεαλιστής των σύγχρονων κινηματογραφιστών όταν συνεδρίαζε με τα μέλη της επιτροπής του για τον τυχερό μελλοντικό του πιο δημοφιλούς ευρωπαϊκού κινηματογραφικού βραβείου. Αντίθετα με την παράδοση του Φεστιβάλ, το κοινό του διαγωνιστικού τμήματος για πρώτη φορά μπορούσε να αναγνωρίσει στα ονόματα των υποψηφίων γνωστούς δημιουργούς με εμβέλεια και καταξίωση. Η επιλογή αυτή, η οποία έκρυβε πίσω της την υπόσχεση για έναν «μεγάλο» Χρυσό Φοίνικα, ο οποίος θα επαναλάμβανε, προς ανακούφιση των επαγγελματιών του χώρου, την εμπορική επιτυχία και απήχηση του περσινού Μεγάλου Βραβείου της Επιτροπής, δυστυχώς δεν υιοθετήθηκε από τη φετινή επιτροπή, η οποία αποφάσισε ότι το φεστιβάλ είναι αφενός «ευρωπαϊκό» (τα πιο σημαντικά βραβεία απονεμήθηκαν σε ευρωπαϊκές παραγωγές), αφετέρου καλλιτεχνικό και «δημιουργικό» (με την έννοια του κινηματογράφου του δημιουργού, έννοια γαλλικής προέλευσης). Όσον αφορά το πρώτο σημείο, αυτό που εντυπωσίασε φέτος στις Κάννες από την ανακοίνωση κιόλας των υποψηφιοτήτων είναι το εύρος της επιλογής των ταινιών, μιας επιλογής που υπογράμμισε ακόμα περισσότερο την ευρωπαϊκή εμβέλεια του πιο κοσμοπολίτικου από τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ (το φεστιβάλ αποτελεί το δεύτερο γεγονός, τουλάχιστον σε κάλυψη από τα ΜΜΕ, μετά τους Ολυμπιακούς αγώνες). Εκτός από το γεγονός ότι η επιλογή των σκηνοθετών αφορούσε κατά περισσότερο από το ήμισυ σκηνοθέτες οι οποίοι δεν είχαν ξανασυμμετάσχει στις Κάννες σε επίσημη επιλογή (13) ή στο τμήμα «Ένα κάποιο βλέμμα» (14), οι σκηνοθέτες αυτοί ήταν κατά την πλειοψηφία τους Ευρωπαίοι και αποτελούσαν κατά κάποιον τρόπο τους σημαιοφόρους των εθνικών τους κινηματογραφιών (π.χ. Αλμοδόβαρ για την Ισπανία, Ολιβέιρα για την Πορτογαλία κ.λπ.). Αντιθέτως, οι αμερικανικές ταινίες όχι μόνο κατέλαβαν περιορισμένη θέση στο διαγωνιστικό τμήμα (4 στο διαγωνιστικό και 4 εκτός συναγωνισμού) αλλά εξέφραζαν στην πλειοψηφία τους ένα πολύ συγκεκριμένο κομμάτι του αμερικανικού κινηματογράφου, το οποίο διαφοροποιείται καθαρά από τη χολλυγουντιανή μηχανή.

### Η ιδεολογία, κυματοθραύστης

Όσον αφορά το δεύτερο και πιο αμφιλεγόμενο σημείο, το φετινό φεστιβάλ ανέτρεψε κάθε προσπάθεια των προηγούμενων ετών για εξισορρόπηση ανάμεσα στο κοινό του κινηματογράφου και την κινηματογραφική κριτική μέσα από μια στρατηγική απόδοση των δύο σημαντικότερων βραβείων σε μία πιο δημοφιλή και μία πιο «δύσκολη» αντιστοίχως ταινία. Η φετινή βράβευση (Χρυσός Φοίνικας στην ταινία *Rosetta* των αδελφών **Λυκ** και **Ζαν-Πιερ Νταρντέν** και Μεγάλο Βραβείο στην ταινία *L'humanité* του **Μπρούνο Ντυμόν**) είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένη σε μια ιδιαίτερη αντίληψη του κινηματογραφικού φαινομένου, που θέλει τον κινηματογράφο πιο κοντά στο ντοκυμανταίρ και τον κοινωνικό προβληματισμό, πιο αυθόρμητο, πιο αυτοσχέδιο και αντιστάρ και, κατά συνέπειαν, λιγότερο εμπορικό. Μέχρι στιγμής δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχουμε να κάνουμε με αυτό που λέμε «ποιοτικό κινηματογράφο», ο οποίος αποτελεί μια ευχάριστη ανάσα μέσα στον καταιγισμό των κονσερβοποιημένων χολλυγουντιανών παραγωγών. Η μεγάλη αντίρρηση, η οποία εκδηλώθηκε πολύ έντονα από τον Τύπο στην Γαλλία αλλά και στις ΗΠΑ (*Newsweek, Variety*), αφορά τη μονόπλευρη και έντονα ιδεολογικά καθορισμένη επιλογή των δύο πιο σημαντικών βραβείων του φεστιβάλ, τη στιγμή που στις Κάννες διαγωνίζονταν μερικά από τα σημαντικότερα ονόματα του παγκόσμιου κινηματογράφου, τα οποία μάλιστα έχουν την ικανότητα να επικοινωνούν με το κοινό χωρίς να πέφτουν στην παγίδα των έτοιμων λύσεων και των παραχωρήσεων. Πώς μπορεί κανείς να αγνοήσει την παρουσία ενός ολόφρεσκου **Νταίηβιντ Λυντς** (*Μια αληθινή ιστορία*), ενός συγκινητικού **Τακέσι Κιτάνο** (*Το καλοκαίρι*



**Αριστερά: Ο Μπιτ Τακέσι και ο Γιουσούκε Κεκιγκούτσι στο *Καλοκαίρι του Κικουχίρο* του Τακέσι Κιτάνο. Δεξιά: Ο *Σκύλος Φάντασμα*, όπως τον υποδύεται ο Φόρεστ Γουιτάκερ, στην (αδικημένη) ταινία του Τζιμ Τζάρμους.**



**Πάνω: Σκηνή από την ταινία *Ο αυτοκράτορας και ο δολοφόνος* του Τσεν Κάιγκε. Κάτω: Ο Ρίτσαρντ Φάρνσγουορθ στην νέα ταινία του Νταίηβιντ Λυντς, *The straight story*.**

*του Κικουχίρο*) ή ενός **Ατόμ Εγκογιάν**, ο οποίος αποτέλεσε μια από τις πιο ευχάριστες εκπλήξεις με την ταινία του *Το ταξίδι της Φελίσια*, μοντέρνα μεταφορά του παραμυθιού της Κοκκινοσκουφίτσας; Ή πώς μπορεί κανείς να θεωρήσει δίκαιη την απονομή του συνόλου των βραβείων ερμηνείας σε μη επαγγελματίες ηθοποιούς οι οποίοι δεν είχαν πριν καμία επαφή με το επάγγελμα, τη στιγμή που στις υποψηφιότητες συναντάμε συγκλονιστικές ερμηνείες όπως αυτή της **Κιάρα Μαστρογιάννι** στο ρόλο της μοντέρνας πριγκήπισσας Ντε Κλεβ στην ταινία του Ολιβέιρα *Το Γράμμα* (πολύφτωχό θεωρήθηκε το πρώτο τιμητικό βραβείο για τον 90χρονο σκηνοθέτη ο οποίος είναι από τους πιο ήσυχους θαμώνες του φεστιβάλ), της **Σεσίλια Ροθ** στην τελευταία ταινία του Αλμοδόβαρ ή από την πλευρά των ανδρικών ρόλων αυτές του **Φόρεστ Γουιτάκερ** (στην ταινία *Ghost Dog: the Way of the Samurai* του **Τζιμ Τζάρμους**) ή του **Ρίτσαρντ Φάρνσγουαρθ** (μια αληθινή ιστορία του Νταίηβιντ Λυντς) ο οποίος εθεωρείτο και το μεγάλο φαβορί;

Στην περίπτωση αντιθέτως του αγαπημένου παιδιού της Ισπανίας, Πέδρο Αλμοδόβαρ, ο ενθουσιασμός ήταν ομόφωνος στις Κάννες από την πρώτη κιόλας στιγμή της προβολής της ταινίας. Η απονομή του βραβείου σκηνοθεσίας στην τελευταία του ταινία, *Όλα για τη μητέρα μου*, το οποίο διακριτικά ο σκηνοθέτης αφιέρωσε στο ισπανικό κοινό και σε όλες τις γυναικείες παρουσίες της ταινίας του και στους μεγάλους σκηνοθέτες όπως ο Λυντς, ο Εγκογιάν, ο Τζάρμους (και ο Ριπστάιν), οι οποίοι αγνοήθηκαν από την κριτική επιτροπή, προκάλεσε μια από τις ελάχιστες συγκινητικές στιγμές της τελετής, όπου τα χειροκροτήματα είχαν τον κύριο λόγο. Το όνομα Αλμοδόβαρ ήταν αυτό που ακούγονταν πιο συχνά στις συζητήσεις στις Κάννες αλλά και στον γαλλικό και ξένο Τύπο. Η πιο «γυναικεία» ταινία του (συμβολικά αφιερωμένη, άλλωστε, από τον ίδιο, σε τρεις ιέρειες της 7ης τέχνης, την **Μπέττυ Νταίηβις** την **Τζίνα Ρόουλαντς** και τη **Ρόμυ Σνάιντερ**) θεωρήθηκε από όλους ως και η πιο ώριμη, άξια μιας θέσης ανάμεσα στην ταινία του **Τζων Μάνκιεβιτς** *Όλα για την Εύα* (από την οποία εμπνέεται άλλωστε και τον τίτλο της) και αυτή του **Τζων Κασσαβέτη** *Νύχτα Πρεμιέρας*, δύο από τις πιο όμορφες «γυναικείες» ταινίες για τον κόσμο του θεάτρου και τη θεατροποίηση της καθημερινής ζωής.

**Απογοητεύσεις και εκπλήξεις**

Κατά τα άλλα, το διαγωνιστικό μέρος του Φεστιβάλ επεφύλασσε μερικές απογοητεύσεις αλλά και πολλές εκπλήξεις. Απογοήτευση προκάλεσε η τελευταία πολυαναμενόμενη ταινία του Λεό Καράξ (η τελευταία του ταινία είχε προβληθεί το 1991), *Pola X*, η οποία παρά το δυνατό casting των **Γκυγιόμ Ντεπαρντιέ** (γιος του **Ζεράρ Ντεπαρντιέ**) και **Κατρίν Ντενέβ**, τις πολλά υποσχόμενες εικόνες του πρώτου μέρους –απόδειξη ότι ο σκηνοθέτης χειρίζεται με μεγάλη επιδεξιότητα την τέχνη του– δεν κατορθώνει να επικοινωνήσει με το κοινό της, χάνεται σε περίπλοκα και ακατάληπτα μονοπάτια μαζί με τον ήρωα της και, τελικώς, κουράζει. Κουραστική αποδείχθηκε και η νέα σκηνοθετική απόπειρα του **Τιμ Ρόμπινς**, *Cradle Will Rock*, η οποία στην απόπειρά της να αποδώσει το κλίμα της δεκαετίας του '30 στις ΗΠΑ πέφτει θύμα της βουλιμικής διάθεσης του δημιουργού της να συμπυκνώσει την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη, με το αντικομμουνιστικό κλίμα στην Αμερική και το μεγάλο κραχ, για να παραδοθεί τελικώς άνευ προσπάθειας καινοτομίας στα χολλυγουντιανά στερεότυπα. Απογοητευτικές ήταν και οι πρώτες εντυπώσεις για τη νέα ταινία του **Μάικλ Γουιντερμπότομ,** *Wonderland* (ο οποίος το 1996 μας είχε κόψει την αναπνοή με το μοναδικό *Τζουντ*, κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του **Χένρυ Τζαίημς**), και για τον τελευταίο **Άμος Γκιτάι** (για την ταινία του *Κάντος*), ενώ και η ταινία του χιλιανού

σκηνοθέτη **Ραούλ Ρουίζ** (*Γενεαλογία ενός εγκλήματος*) *Le temps retrouve*, κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του **Μαρσέλ Προυστ**, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, αντιμετώπισε χλιαρή υποδοχή παρά τις προωθητικές προσπάθειες της εταιρείας διανομής της. Όσον αφορά την τελευταία, θα σημειώσουμε δύο στοιχεία που κάνουν την ταινία ήδη δελεαστική: το ονειρικό κάστινγκ της το οποίο περιλαμβάνει ηθοποιούς όπως η **Εμμανουέλ Μπεάρ** (*Η ωραία καβγατζού*- Μεγάλο Βραβείο της κριτικής επιτροπής στις Κάννες-, *Μια καρδιά το χειμώνα, Δον Ζουάν*), **Κατρίν Ντενέβ**, **Κιάρα Μαστρογιάννι**, **Βενσάν Περέζ** (*Ινδοκίνα, Βασίλισσα Μαργκό*) και... **Τζων Μάλκοβιτς** (ο οποίος είχε συνεργαστεί με την Κατρίν Ντενέβ στο *Μοναστήρι* του Ολιβέιρα το 1995) και το όνομα του Μαρσέλ Προυστ. Ήδη, πριν από τον Ρουίζ, μεγάλοι σκηνοθέτες όπως ο **Όρσον Γουέλς**, ο **Λουκίνο Βισκόντι** και ο **Τζόζεφ Λόουζυ** είχαν προσπαθήσει να μεταφέρουν το διάσημο αριστούργημα, χωρίς όμως να ολοκληρώσουν τα σχέδιά τους. Ο Βισκόντι δούλευε στο συγκεκριμένο σχέδιο παράλληλα με τα γυρίσματα του *Θάνατος στη Βενετία* αλλά εγκατέλειψε την ιδέα όταν συνάντησε προβλήματα χρηματοδότησης. Στην περίπτωση του Λόουζυ, ήταν ο διάσημος θεατρικός συγγραφέας **Χάρολντ Πίντερ** ο οποίος ανέλαβε τη συγγραφή του σεναρίου. Το 1983, ο **Φόλκερ Σλέντορφ**, παρά τους σημαντικούς ηθοποιούς που συμμετείχαν (**Αλαίν Ντελόν**, **Φαννύ Αρντάν**, **Τζέρεμι Άϊρονς**) δεν κατόρθωσε να πείσει τους κριτικούς με τη δική του κινηματογραφική μεταφορά του Προυστ (*Un amour de Swann*). Ως σήμερα, η αδιαφιλονίκητα πιο ικανοποιητική μεταφορά ήταν η ταινία του **Σέρτζιο Λεόνε**, *Κάποτε στην Αμερική* (*Once upon a time in America*, 1984) με τον **Ρόμπερτ ντε Νίρο**. Η ταινία του Ρουίζ, από την πλευρά της, υπόσχεται ένα ταξίδι στο χρόνο όπου ο θεατής είναι ελεύθερος να κινηθεί προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, όπως στην πλοήγηση ενός CD-ROM. Η επιτυχία της ταινίας έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι δεν διεκδικεί την αποδοχή των λογοτεχνικών κύκλων, υιοθετώντας μια ακαδημαϊκή απόδοση του κειμένου, αλλά τολμά μια πιο «ανοικτή» ανάγνωση, πιο κοντά στο «πνεύμα» του συγγραφέα, παρά στο λογοτεχνικό κύρος και τη φήμη του γραπτού έργου.

Στις ευχάριστες εκπλήξεις ανήκουν οι ταινίες *M/Other* του Ιάπωνα **Νομπούκο Σούουα**, η ιρανική *Τα παραμύθια του Kish* που υπογράφουν τρεις σκηνοθέτες (**Μόχσεν Μαχμαλμπάφ, Αμπολφάζ Ντζαλιλί, Νάσερ Ταγκβάι**), *Ο βασιλιάς και ο δολοφόνος* του Κινέζου **Τσεν Κάιγκε** με την **Γκονγκ Λη**, ταινία η οποία απέσπασε μόνο ένα βραβείο για το ντεκόρ, η τελευταία ταινία του Ατόμ Εγκογιάν (παραγωγή **Μελ Γκίμπσον**), *Το ταξίδι της Φελίσια* (ο Εγκογιάν έχει ήδη κερδίσει το Μεγάλο Βραβείο της Κριτικής το 1997), η ταινία του άγγλου ηθοποιού **Τιμ Ροθ**, *War Zone*, η οποία ξεφεύγει με επιτυχία από τους κλασικούς κώδικες του αγγλικού κοινωνικού δράματος (όπως συμβαίνει στις ταινίες του **Κεν Λόουτς**) και το

**Πάνω: Η Εμιλί Ντεκέν στη βραβευμένη *Ροζέττα* των Βέλγων Λυκ και Ζαν-Πιερ Νταρντέν. Κάτω: Σκηνή από την ταινία του Ισπανού Πέδρο Αλμοδόβαρ, *Όλα για τη μητέρα μου*. Η μόνη ταινία, η βράβευση της οποίας δεν πήγε κόντρα στο... λαϊκό αίσθημα.**

εφιαλτικό έπος του Ιάπωνα **Κιγιόσι Κουροσάβα**,*Charisma*, μοναδικό στο είδος του στην ιστορία του σύγχρονου κινηματογράφου. Από την πλευρά των γυναικείων παρουσιών, η **Σοφία Κόππολα** (*The Virgin Suisides*) αποδείχθηκε άξια του ήδη διάσημου ονόματός της με μια ταινία η οποία μιλά για τις αυτοκτονίες των νέων με μη ακαδημαϊκό τρόπο και εκπλήσσει με την οξύτητα του σκηνοθετικού της βλέμματος.

### Μεγάλες απουσίες

Ωστόσο, ο μεγάλος απών του διαγωνιστικού τμήματος είναι αδιαφιλονίκητα ο ρώσος σκηνοθέτης **Νικήτα Μιχάλκωφ**, του οποίου η ταινία *Ψεύτης Ήλιος* είχε κερδίσει το Μεγάλο Βραβείο της Κριτικής στις Κάννες (1994) και το Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας. Η ταινία του *Ο κουρέας της Σιβηρίας* άνοιξε το φεστιβάλ με τις καλύτερες εντυπώσεις. Κριτικοί, δημοσιογράφοι και κοινό μίλησαν για μια μεγάλη ταινία αντίστοιχη του κινηματογράφου του **Νταίηβιντ Λιν** (*Δόκτωρ Ζιβάγκο*), μια ταινία που απέχει από τις ταινίες-κονσέρβα του αμερικανικού κινηματογράφου, ένα μεγάλο μελόδραμα και μια εκπληκτική ερμηνεία ενός ρώσου ηθοποιού (**Όλεγκ Μένσικοβ**) στον ρόλο του νεαρού αξιωματικού Τολστόι, τον οποίο ερωτεύεται η **Τζούλια Άρμοντ**. Η γαλλορωσική αυτή συμπαραγωγή, προϊόν της πολυετούς συνεργασίας του σκηνοθέτη με τον γάλλο παραγωγό **Μισέλ Σεϊντού** (*Ούργκα, Άννα, Ψεύτης Ήλιος*) αποτελεί την πιο λαμπρή απόδειξη ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος είναι σε θέση να συγκινήσει χωρίς να κουράσει, να δώσει στο θέαμα τη θέση που του ταιριάζει και να μιλήσει αγγλικά χωρίς να θυσιάσει τις πολιτιστικές του ιδιαιτερότητες. Το πρώτο μάθημα σκηνοθεσίας του φεστιβάλ μπορεί τελικώς να άφησε ανεπηρέαστη την Κριτική Επιτροπή στο έργο της, η απήχηση όμως των ταινιών που αγνοήθηκαν από την τελευταία στο κοινό δεν θα αφήσουν ανεπηρέαστη την υστεροφημία του τελευταίου Μεγάλου Βραβείου, του τελευταίου Χρυσού Φοίνικα του αιώνα. **Κ**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΜΠΙΜΠΙ ΑΝΤΕΡΣΟΝ

# «Είναι καλό που γερνούν οι ηθοποιοί...»

της Ιωάννας Κλεφτόγιαννη

**Πρωταγωνίστησε σε ταινίες του Μπέργκμαν, του Χιούστον, του Άλτμαν, αλλά και πολλών άλλων κορυφαίων σκηνοθετών. Ερμήνευσε θεατρικά, ηρωίδες του Τσέχωφ, του Ίψεν, του Σαίξπηρ, του Στρίντμπεργκ, κι όχι μόνο. Η Μπίμπι Άντερσον που έχει βαρεθεί να μιλάει για τον Μπέργκμαν που την ανέδειξε, που δεν αποζητά πλέον να είναι συνεχώς στο προσκήνιο, ποτέ της δεν θεώρησε τη φυσική ομορφιά της ως όχημα για τη καλλιτεχνική της πορεία.**

ΞΕΚΙΝΩΝΤΑΣ από ένα διαφημιστικό, που γύρισε ο **Ίνγκμαρ Μπέργκμαν** στα πρώτα της καλλιτεχνικά βήματα, ποτέ δεν φανταζόταν το μέλλον που της επιφυλασσόταν. Η ίδια, πάντως, κοιτάζοντας προς τα πίσω τη δημιουργική πορεία της δεν αισθάνεται πως υπήρξε ή έκανε κάτι το εξαιρετικό. Σ' αυτό ίσως να έπαιξε ρόλο η θητεία της στην περίφημη Ακαδημία Δράματος της Στοκχόλμης, θητεία που απαιτούσε πολλή πειθαρχία, πολλή δουλειά αλλά που, ωστόσο, της μετέδωσε μια ξένη για πολλούς συναδέλφους της αντίληψη: αυτή που θέλει τον ηθοποιό να είναι ένας απλός «εργάτης» της τέχνης.

Μετά την *Έβδομη σφραγίδα*, τις *Άγριες Φράουλες*, το *Κατώφλι της ζωής*, τον *Άνθρωπο με το διπλό πρόσωπο*, το *Μάτι του Διαβόλου*, την *Περσόνα*, το *Πάθος*, την *Επαφή* κ.ά. (ταινίες που έκανε με τον Μπέργκμαν), αλλά και έπειτα από σημαντικές συνεργασίες της με τον **Τζων Χιούστον** (*Γράμμα του Κρεμλίνου*), τον **Ρόμπερτ Άλτμαν** (*Κουιντέτο*) καθώς και με αρκετούς γάλλους και σουηδούς σκηνοθέτες, σχεδόν ποτέ δεν διέκοψε την καλλιτεχνική της καριέρα – τα τελευταία χρόνια ως ηθοποιός αλλά και ως σκηνοθέτης δουλεύει κατ' εξοχήν στο θέατρο. «Δεν σταματάω ποτέ να δουλεύω. Απλώς, πού και πού δικαιούμαι να κάνω μερικά διαλείμματα», διαπιστώνει, εκφράζοντας, συγχρόνως, την ανησυχία της επειδή, παρ' όλες τις πλούσιες εμπειρίες της στο χώρο του θεάτρου και του θεάματος, δεν έχει αλλάξει σχεδόν καθόλου από τότε που, δεκαεξάχρονη ακόμη, έκανε την πρώτη της διαφήμιση: «Είμαι το ίδιο συναισθηματική και αφελής. Μόνο που, τώρα, όταν παίρνω μια λανθασμένη απόφαση, έπειτα από καιρό το καταλαβαίνω και πληρώνω το κόστος χωρίς να δυσανασχετώ».

*•Ερμηνεύσατε πολλούς ρόλους και στο θέατρο και στο σινεμά. Πού θα εντοπίζατε τη μεταξύ τους διαφορά;*

—Ήμουν πολύ νέα όταν ξεκίνησα να ασχολούμαι και με τα δύο είδη, κάνοντας δηλαδή συγχρόνως και θέατρο και σινεμά. Κι ίσως αυτός να είναι ο λόγος που ποτέ μου δεν αισθάνθηκα μια ουσιαστική διαφορά μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου. Αυτό που πάντοτε με ενδιέφερε ήταν να ερμηνεύω ρόλους, να διεισδύω στον χαρακτήρα, την ψυχολογία τους – ανεξαρτήτως αν ήταν για το θέατρο, το σινεμά ή την τηλεόραση. Οι ρόλοι και η καθεαυτή ερμηνεία τους ήταν εκείνο που κυρίως μ' ενδιέφερε και συνεχίζει να με ενδιαφέρει.

### Να γίνεσαι ένα με ό,τι σε ενδιαφέρει

*•Υπήρξαν κάποιοι κανόνες, κάποιες τεχνικές που μάθατε κατά τη θητεία σας στη Βασιλική Ακαδημία Δράματος στη Στοκχόλμη ή από τη συνεργασία σας με σημαντικούς σκηνοθέτες;*

—Στην Ακαδημία, φυσικά, έμαθα κάποιες τεχνικές, για την εκφορά του λόγου, για την κίνηση, και μάλιστα από πολύ σπουδαίους δασκάλους, που πραγματικά αγαπούσαν τον νέο ηθοποιό και ήθελαν να τον βοηθήσουν, να τον «εφοδιάσουν» με ό,τι θα του ήταν αναγκαίο μελλοντικά. Και από τη συνεργασία μου με διάφορους σκηνοθέτες «πήρα» πολλά. Στη δική μου περίπτωση, επειδή συνεργάστηκα με πολύ κόσμο και είχα πολλούς δασκάλους, είναι πολύ δύσκολο να αναλύσω και να πω «έμαθα ετούτο από αυτόν ή εκείνο από κάποιον άλλο». Γιατί ό,τι έμαθα έχει πλέον χωνευτεί μέσα μου και είναι ένα μ' εμένα. Όταν διαβάζω ένα βιβλίο ύστερα από λίγο καιρό δεν θυμάμαι ούτε τον συγγραφέα του. Παρ' όλα αυτά το αισθάνομαι σαν κάτι δικό μου, σαν ένα κομμάτι του εαυτού μου μόνο όταν έχω ξεχάσει τις λεπτομέρειες του – αυτό σημαίνει ότι οι ιδέες του έχουν εμποτιστεί μέσα μου, ότι έχουν γίνει ένα μ' εμένα. Πιστεύω πως αυτό είναι σημαντικό, κι όχι το να θυμάσαι κατά λέξη τι διάβασες. Ακριβώς αυτό συμβαίνει στην περίπτωση μου με το θέατρο και το σινεμά.

*•Έχετε ερμηνεύσει ρόλους δραματικούς αλλά και κωμικούς, στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Ποιοι θα λέγατε ότι σας πηγαίνουν καλύτερα στο χαρακτήρα, στην ιδιοσυγκρασία σας;*

—Ξεκίνησα να ασχολούμαι με το θέατρο γιατί μου έλεγαν ότι έχω κάτι το κωμικό πάνω μου. Έπαιξα όμως ρόλους και κωμικούς και τραγικούς. Μου άρεσαν η ποικιλία, η προσέγγιση ρόλων διαφορετικών, η πρόκληση της εναλλαγής. Είχε ενδιαφέρον στην πραγμάτωσή της αυτή η ποικιλία. Ήταν σαν μια άσκηση. Τώρα όμως θα με ενδιέφερε περισσότερο η κωμωδία. Δεν με ελκύουν, όπως παλιότερα, οι «επώδυνοι» ρόλοι, οι δραματικές καταστάσεις. Τις χόρτασα.

*•Συνήθως, ιδιαίτερα παλαιότερα, υπήρχαν δύο σχολές οι οποίες μεταξύ τους διέφεραν στο ότι η μια έδινε έμφαση στο συναισθηματικό, συγκινησιακό στοιχείο της ερμηνείας ενώ η άλλη στην τεχνική. Ποιον διδαχτήκατε και ακολουθήσατε εσείς;*

—Πραγματικά, στην εποχή μου είχε γίνει πολλή συζήτηση για τις δύο αυτές σχολές. Δεν νομίζω πλέον ότι εξακολουθεί να υπάρχει αυτή η διάκριση. Προσωπικά, δεν πιστεύω ότι για να είσαι συναισθηματικός δεν μπορείς ταυτόχρονα να έχεις και κάποια τεχνική, ούτε η τεχνική θεωρώ ότι αποκλείει το συναίσθημα. Στη σχολή αλλά και στην

**Η Μπίμπι Άντερσον (αριστερά), μαζί με τη Λιβ Ούλμαν σε έναν ρόλο που τη διαμόρφωσε. Σκηνή από την *Περσόνα* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (1966).**

πρακτική έμαθα ότι αυτά τα δύο πρέπει να πηγαίνουν μαζί. Γι' αυτό και πάντοτε τα συνδύαζα με κάθε τρόπο. Ο ηθοποιός δεν είναι ο καθηγητής, που ακαδημαϊκά αναλύει αν κάτι προήλθε από το συναίσθημα ή από το λόγο. Αυτό θα λειτουργούσε αρνητικά στη δουλειά του, θα απέβαινε μια διαδικασία που θα αναιρούσε το στοιχείο της δημιουργικής του αυτενέργειας.

*•Τόσα χρόνια ηθοποιός, θα λέγατε πως δουλέψατε σκληρά και πειθαρχημένα;*

—Πάντοτε ακολουθούσα τον δρόμο της μεσότητας. Δούλευα και δουλεύω αρκετά. Όσο κατά τη γνώμη μου χρειάζεται, χωρίς να υπερβάλω τις δυνάμεις μου. Αυτοπειθαρχία είχα πάντοτε, γιατί χωρίς αυτή ένας ηθοποιός δεν πρόκειται να κάνει τίποτα.

### «Όταν εμπιστεύομαι, αφήνομαι»

*•Η σχέση σας με τον σκηνοθέτη με τον οποίο κάθε φορά συνεργάζεστε πώς είναι; Διαλέγεστε μαζί του για την ερμηνεία, την προσέγγιση ενός ρόλου – ή ακολουθείτε πιστά τις υποδείξεις του;*

—Σε γενικές γραμμές, πάντοτε είχα διάλογο με τους σκηνοθέτες μου. Συνήθως, όταν εμπιστεύομαι έναν σκηνοθέτη αφήνομαι κυριολεκτικά στα χέρια του – και οποιοσδήποτε διάλογος είναι μάλλον περιττός. Αν όμως δεν εμπιστεύομαι απόλυτα έναν σκηνοθέτη, τότε ή συζητώ μαζί του συνεχώς ή, απλώς, τα παρατάω.

*•Όταν ερμηνεύετε τώρα έναν κινηματογραφικό ρόλο υπάρχει κάτι που διαφοροποιεί τον τρόπο προσέγγισής του σε σχέση με το παρελθόν;*

—Σίγουρα. Όχι όμως ως προς την τεχνική, που παραμένει πάντοτε η ίδια και, ενδεχομένως, με τα χρόνια τελειοποιείται. Πιστεύω απλώς ότι είναι πολύ καλό για τους ηθοποιούς να γερνάνε, όχι μόνο για την εμπειρία που αποκτούν (και είναι πολύ σημαντική), αλλά γιατί δεν νοιάζονται πλέον για τη φυσική ομορφιά τους – αν μπορεί κανείς να τη χαρακτηρίσει έτσι. Αναμφίβολα, στον κινηματογράφο, ο φακός είναι προσανατολισμένος στη μορφή του ηθοποιού, σε αυτό που είναι – ή, καλύτερα, σε αυτό που φαίνεται. Τώρα πια αισθάνομαι μεγάλη ανακούφιση που δεν έχω να σκέφτομαι πώς θα βγω στο φακό. Κι αυτό αντανακλάται και στην ερμηνεία μου, που είναι πολύ πιο άνετη, πολύ πιο «συγκεντρωμένη». Με μια λέξη, πιο αβίαστη.

*•Παρακολουθείτε την πορεία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου;*

—Όχι και τόσο , γιατί οι ευρωπαϊκές ταινίες πολύ σπάνια έρχονται στη Σουηδία – εκτός κι αν πρόκειται για κάτι το εξαιρετικό, για κάποιες ταινίες που έχουν βραβευτεί ή έχουν δημιουργήσει μια μυθολογία. Πάντως, θα έλεγα ότι ως θεατής συγκαταλέγομαι στο πολύ συνηθισμένο, στο μέσο κοινό. Δεν λειτουργώ όπως ένας ειδικός. Παρ' όλη τη θητεία μου στον κινηματογράφο, μπροστά από τη μεγάλη οθόνη είμαι ο απλός μέσος θεατής.

*•Για τον αμερικανικό κινηματογράφο τα πράγματα είναι διαφορετικά στη Σουηδία;*

—Βεβαίως, αφού οι περισσότερες ταινίες που έρχονται είναι αμερικανικές. Αλλά, όπως σας είπα και προηγουμένως, για μένα δεν ισχύει η διάκριση ευρωπαϊκού-αμερικανικού σινεμά. Ανήκω στον μέσο όρο των σινεφίλ. Παρακολουθώ σινεμά για να διασκεδάζω και να συγκινηθώ.

### «Τους ρόλους της ζωής μου τους έχω παίξει»

*•Συνεχίζετε να δουλεύετε στον κινηματογράφο, εκτός από το θέατρο που δεν εγκαταλείψατε ποτέ;*

—Φυσικά, αρκεί να μου προσφέρεται δουλειά και να είναι ενδιαφέρουσα. Τώρα πια, δεν με ενδιαφέρει να είμαι συνεχώς απασχολημένη. Σε γενικές γραμμές, τους ρόλους που ήθελα πάντοτε να κάνω, τους έχω ήδη ερμηνεύσει. Δεν είμαι πια διατεθειμένη να υποφέρω για μια ταινία, να ταξιδέψω ή να πάω στην άκρη του κόσμου. Θέλω να είμαι σπίτι μου, να νιώθω άνετα, να ζω όμορφα. Γι' αυτό το λόγο, τα τελευταία χρόνια δουλεύω κυρίως στο θέατρο, αλλά και σε σουηδικές ταινίες με αξιόλογους σκηνοθέτες, που δεν είναι γνωστοί όμως έξω από τη χώρα μου. Ίσως μελλοντικά τα πράγματα αλλάξουν κάπως και μπορέσει να δει και ο υπόλοιπος κόσμος πόσο σημαντικές και σοβαρές δουλειές κάνει ο σύγχρονος σουηδικός κινηματογράφος. K

## ΣΤΑΝΛΕΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

# Όλα υπό έλεγχον

του Νίκου Καλτσά

**Την Κυριακή 7 Μαρτίου πέθανε ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Είχε γεννηθεί το 1928 στη Νέα Υόρκη, υπήρξε για ένα διάστημα ο εκλεκτός του Χόλλυγουντ και κατάφερε να κάνει τις ταινίες του μακριά από την Αμερική, ορίζοντας εκείνος τα πάντα. Τελειομανής, περνούσε με επιδεξιότητα από το ένα κινηματογραφικό είδος στο άλλο. Έφυγε και άφησε πίσω του μια ακόμα ταινία ολοκληρωμένη, το *Eyes Wide Shut* – που ήδη την περιβάλλει μυστήριο και όλοι αναμένουν την προβολή της με ξεχωριστό ενδιαφέρον τους επόμενους μήνες.**

**Πάνω: Ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ στα γυρίσματα της ταινίας του *ΣΟΣ, Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* (1964). Απέναντι, πάνω: Στέρλινγκ Χαίηντεν και Κόλην Γκραίυ στο πρώιμο *Χρήμα της οργής* (1956). Κάτω: Ο Κερκ Ντάγκλας, στον κεντρικό ρόλο, καθοδηγεί την εξέγερση των σκλάβων στον επικό *Σπάρτακο* (1960).**

Ο **ΣΤΑΝΛΕΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ** γεννήθηκε το 1928 στη Νέα Υόρκη. Από 16 χρόνων ώς τα 21 εργάζεται ως φωτογράφος για το περιοδικό *Look*. Το 1950 σκηνοθετεί την ταινία μικρού μήκους *Day of the Fight*, εμπνευσμένη από τα φωτογραφικά ρεπορτάζ του για το *Look*, την οποία αγοράζει η RKO. Ένα ακόμη ντοκυμανταίρ μικρού μήκους, το *Flying Padre*, σκηνοθετεί το 1951. Με τα χρήματα από ένα έπαθλο που κερδίζει σ' έναν σκακιστικό διαγωνισμό και την οικονομική βοήθεια φίλων γυρίζει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, το *Fear and Desire*. Στιγμιότυπα ενός αχρονικού, φανταστικού πολέμου μαρτυρούν το ταλέντο του νέου σκηνοθέτη – ο οποίος, αργότερα, απέσυρε την ταινία από τη διανομή.

Το ουσιαστικό διαβατήριο για την κινηματογραφική βιομηχανία ήταν το *Killer's Kiss*, ένα B-movie, το σκοτεινό ρομάντζο ενός μποξέρ και μιας χορεύτριας νυχτερινού κέντρου. Ένας οδοντίατρος από το Μπρονξ χρηματοδοτεί την παραγωγή με 40.000 δολάρια και ο 27χρονος Κιούμπρικ, ο οποίος, εκτός από σκηνοθεσία, έγραψε το σενάριο, έκανε τη φωτογραφία, το μοντάζ και σε 67 λεπτά, με ελάχιστα μέσα, διηγήθηκε μια ενδιαφέρουσα ιστορία, κερδίζει τις

εντυπώσεις. Η United Artists αναλαμβάνει τη διανομή, αλλάζοντας τον επίλογο της ταινίας. Παρά το επιβεβλημένο «ευτυχές τέλος», η δεξιοτεχνία του φωτίζει το συμπαγές σενάριο, ενώ οι επιρροές του από τους **Φριτς Λανγκ**, **Ρόμπερτ Σιόντμακ** και **Σάμουελ Φούλερ** είναι ευδιάκριτες.

1956. Ένας γνωστός ηθοποιός στο καστ της ταινίας και ο τελευταίος λόγος στο σενάριο ήταν οι όροι της United Artists για την παραγωγή του *Killing* (*Το χρήμα της οργής*). Ο **Στέρλινγκ Χαίηντεν** θα είναι ο πρωταγωνιστής και το σενάριο –από τη νουβέλα *Clean Break* του **Λάιονελ Γουάιτ**– θα γράψουν ο Κιούμπρικ και ο μάστορας των pulp ιστοριών **Τζιμ Τόμσον** (δικό του το *The Killer inside me* και ταινίες του **Σαμ Πέκινπα** και του **Στήβεν Φρήαρς**, τα μυθιστορήματα του *Getaway* και *Grifters*). Η προετοιμασία και η αποτυχημένη έκβαση μιας ληστείας, από τα δεσπόζοντα θέματα του νουάρ, συντίθενται από διαφορετικές μαρτυρίες. Με δυο αναπόσπαστα στοιχεία της δομής ολόκληρου του έργου του, την περίτεχνη αφήγηση και τη φαινομενικά ψυχρή, σχεδόν αποστασιοποιημένη προσέγγιση των χαρακτήρων, το *Χρήμα της οργής* είναι η πρώτη «γνήσια» ταινία του Κιούμπρικ.

Το επόμενο σχέδιο ήταν η διασκευή για τον κινηματογράφο μιας νουβέλας του **Στέφαν Τσβάιχ**. Ο παραγωγός **Τζαίημς Μπ. Χάρρις**, συνεργάτης του στην Harris-Kubrick Productions, βρίσκεται σε επαφές με την MGM. Ο περφεξιονισμός του σκηνοθέτη προκαλεί τις πρώτες χρονικές καθυστερήσεις... Ο Κιούμπρικ ζητούσε από την MGM τον **Κάλντερ Γουίλινγκαμ** για να γράψει το σενάριο, ο οποίος βρισκόταν στην Κεϋλάνη για τα γυρίσματα της *Γέφυρας του ποταμού Κβάι*. Χάθηκαν πέντε μήνες αναμονής του σεναριογράφου ενώ, την εβδομάδα της επιστροφής του, η MGM ακύρωσε τα συμφωνηθέντα. Γουίλινγκαμ και Κιούμπρικ συνεχίζουν μ' ένα άλλο σενάριο που είχε ξεκινήσει ο Τζιμ Τόμσον, από το μυθιστόρημα του **Χάμφρεϋ Κομπ**, *Paths of glory*. Βασισμένο σε πραγματικά γεγονότα του Α' παγκόσμιου πολέμου, η ταινία *Σταυροί στο μέτωπο* οδηγεί τον θεατή στο κέντρο της μάχης· τα πρόσωπα του πολέμου εναλλάσσονται, από την ασφάλεια και την πολυτέλεια του μεσαιωνικού πύργου, όπου λαμβάνουν τις αποφάσεις τους οι στρατηγοί, ώς το ανθρώπινο σφαγείο του μετώπου, στην πρώτη γραμμή. Ενώ τα τραύματα από τον πόλεμο της Κορέας είναι ακόμη νωπά, μια ταινία δίχως τις συνήθεις συμβάσεις (νεαροί πολεμιστές που ανδρώνονται στη φωτιά της μάχης, σύζυγοι που καρτερικά περιμένουν την επιστροφή του νικητή στρατιώτη) δύσκολα αντιμετωπίζει τη λογοκρισία. Για κάποια χρόνια δεν επιτρεπόταν η προβολή της σε στρατιωτικούς κινηματογράφους των ΗΠΑ, λογοκριμένη προβλήθηκε σε ορισμένες χώρες της Ευρώπης – ενώ και στη Γαλλία ήταν απαγορευμένη για είκοσι χρόνια!

Πριν από τη δεύτερη συνεργασία του με τον **Κερκ Ντάγκλας** –πρωταγωνιστή του *Σταυροί στο Μέτωπο*– στον *Σπάρτακο*, ο Κιούμπρικ αγοράζει τα δικαιώματα της *Λολίτας* του **Βλαντιμίρ Ναμπόκωφ**, πριν ακόμη εκδοθεί το βιβλίο. Ο **Μάρλον Μπράντο** τον καλεί να σκηνοθετήσει το γουέστερν *One eyed Jack* (*Η εκδίκηση είναι δική μου*). Ήταν έντεκα οι παραλλαγές του σεναρίου, ο Κάλντερ Γουίλινγκαμ γράφει μια δωδέκατη, αλλά η συνεργασία με τον ηθοποιό δεν θα ευοδοθεί. Την ταινία θα σκηνοθε-

**Πάνω: Ο Τζακ Νίκολσον στη *Λάμψη* (1980), που ανανεώνει τους παραδοσιακούς μηχανισμούς παραγωγής φόβου. Αριστερά και κάτω: Σκηνές από το *Κουρδιστό πορτοκάλι* (1971), με πρωταγωνιστή τον Μάλκολμ Μακ Ντάουελ.**

τριαντάχρονο ο οποίος επωμίζεται μια παραγωγή 12 εκατομμυρίων δολαρίων, είναι η απαλλαγή του από μια δεσμευτική ρήτρα. Πέντε ταινίες περιελάμβανε το συμβόλαιο που υπέγραψε για τη χρηματοδότηση των *Σταυρών στο Μέτωπο*. Η ακύρωση του παλαιού συμβολαίου ήταν ο όρος που έθεσε ο Κιούμπρικ για να σκηνοθετήσει τους αγώνες του επαναστατημένου σκλάβου από τη Θράκη. Με το σενάριο του Τράμπο, το πρώτο που έγραψε μετά τις μακαρθικές διώξεις («Η λίστα με τα ονόματα

τήσει ο ίδιος ο Μπράντο, κι όταν ο Κιούμπρικ είναι πια έτοιμος να επιστρέψει στην προετοιμασία της *Λολίτας*, ο Κερκ Ντάγκλας του ζητεί να αναλάβει τη σκηνοθεσία του *Σπάρτακου*, αντικαθιστώντας τον **Άντονυ Μαν**.

Η καταλυτική παρουσία του παραγωγού-πρωταγωνιστή Ντάγκλας, οι ιστορικές ανακρίβειες –κατά τον τελειομανή Κιούμπρικ– του σεναρίου του **Ντάλτον Τράμπο** και η σχετικά περιορισμένη ευχέρεια ελέγχου στο τελικό αποτέλεσμα δυσαρεστούν τον σκηνοθέτη. Το αναμφισβήτητο όφελος, στη σκιά της φήμης που συνοδεύει έναν

των απείθαρχων συμπληρώθηκε», δηλώνει ο συγκλητικός Μάρκος Κράσσος, με το πρόσωπο του **Λώρενς Ολιβιέ**), ο *Σπάρτακος*, αν και ταινία-παραγγελιά για τον Κιούμπρικ, δεν πάσχει από τη συνήθη «δυσκαμψία» των χολλυγουντιανών παραγωγών. Αντίθετα με άλλους σκηνοθέτες, όπου ο υψηλός προϋπολογισμός συχνά ήταν συνώνυμο συμβιβασμών και υποχωρήσεων, για πρώτη φορά προσπαθεί –και εν μέρει επιτυγχάνει– να υποτάξει μια πολυδάπανη παραγωγή στην υπηρεσία των προθέσεών του· μια πρόγευση της πολυτέλειας χρόνου και χρήματος που θα τροφοδοτούσε μεγαλόπνοα σχέδια στη συνέχεια της κινηματογραφικής του πορείας.

**Αποφάσεις και προκλήσεις**

Όταν αγοράστηκαν τα δικαιώματα της *Λολίτας*, ο Κιούμπρικ και ο Χάρις ζήτησαν από τον Ναμπόκωφ να γράψει το σενάριο. Καθώς το σενάριο που τους παραδίδει ο συγγραφέας έχει την ίδια έκταση με το βιβλίο, Κιούμπρικ και Χάρις το ξαναγράφουν. Έχει ήδη αποφασίσει να αφήσει την Αμερική για την Αγγλία, όπου και θα σκηνοθετεί πλέον τις ταινίες του. Η υποδοχή της *Λολίτας* ήταν αμήχανη. Πέρα από την κινηματογραφική εκδοχή, όπου η ρέουσα αφήγηση του Ναμπόκωφ μετατρέπεται σε «εργαστηριακή» παράθεση γεγονότων, οι προσδοκίες πριν από την προβολή της ταινίας ήταν διαφορετικές. Θα ήταν η ταινία-πρόκληση του σκηνοθέτη που εγκατέλειψε την κινηματογραφική βιομηχανία της Αμερικής, η σκανδαλώδης νουβέλα με τον έρωτα του μεσήλικου καθηγητή για τη δεκατετράχρονη μαθήτρια, επί της οθόνης. Η φράση που συνόδευε τη διαφημιστική προβολή της ήταν: «Πώς τόλμησαν να κάνουν ταινία τη Λολίτα;»...

Μετά το *Σπάρτακο*, όπου η σύγκρουσή του με τον Ντάγκλας για να αναλάβει ο ίδιος το σενάριο ήταν η πρώτη –και ανυποχώρητη έκτοτε– απαίτησή του για τον απόλυτο έλεγχο του δημιουργικού μέρους, με τη *Λολίτα* ο Κιούμπρικ χειρίζεται επιδέξια και τους μηχανισμούς προώθησης του έργου του.

Τα επόμενα χρόνια, μυστήριο θα περιβάλλει την προετοιμασία κάθε ταινίας του, ελάχιστες πληροφορίες θα διαρρέουν και φήμες θα φορτίζουν την αναμονή. Μεταξύ των πολλών κινηματογραφικών σχεδίων που δεν πραγματοποίησε ήταν και εκείνο που προκάλεσε η συνάντηση με τον **Πήτερ Σέλλερς** στα γυρίσματα της *Λολίτας*. Σκηνοθέτης και ηθοποιός αποφάσισαν να γράψουν μια κωμική διασκευή του μυθιστορήματος του **Ιαν Φλέμινγκ**, *Από τη Ρωσία με αγάπη*, όταν ακόμη δεν είχε ξεκινήσει η γνωστή σειρά ταινιών με τον Τζαίημς Μποντ. Στο ρόλο του ακαταμάχητου πράκτορα της Ιντέλλιτζενς Σέρβις, ο Πήτερ Σέλλερς. Έγιναν κάποια προσχέδια, αλλά η κατασκοπική ιστορία του Φλέμινγκ εγκαταλείφθηκε και μια άλλη όψη του Ψυχρού Πολέμου, το *Two Hours to Doom*, του **Πήτερ Τζωρτζ**, θα ήταν η επόμενη ταινία του Κιούμπρικ.

Η ψευδαίσθηση ελέγχου του ισχυρού όπλου, τα λάθη και οι παραβλέψεις πολιτικών και στρατιωτικών, το ξέσπασμα του Γ' παγκόσμιου πολέμου συνέθεταν το έργο του Τζωρτζ, ένα θρίλερ που μετατράπηκε σε μια κυνική φάρσα, το *Dr. Strangelove, Or how I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*.

Οι αμερικανικοί φόβοι για ένα επερχόμενο πυρηνικό τέλος, που κορυφώθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του '60 με τις ασταθείς σχέσεις Κένεντυ-Χρουστσόφ, στο *ΣΟΣ Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*, εικονοποιούνταν σ' ένα μωσαϊκό παραλογισμού

# Η ΛΙΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ

## ΛΟΛΙΤΑ (1962)

ΠΙΣΩ ΑΠΟ την αγάπη του Χάμπερτ Χάμπερτ για τη Λολίτα κρύβεται η αγάπη του Ναμπόκωφ για την αγγλική γλώσσα και τη λογοτεχνία (κάτι που προδίδεται από τη διακειμενικότητα που διαπνέει το κείμενο: αλλεπάλληλες λογοτεχνικές αναφορές που συχνά έχουν λειτουργική σημασία στην εκτύλιξη της πλοκής). Ο ίδιος ο Ναμπόκωφ δούλεψε πάνω στη μεταφορά του μυθιστορήματός του στον κινηματογράφο, που του χάρισε ένα Όσκαρ για τη διασκευή· ο Κιούμπρικ όμως επέφερε τις δικές του σημαντικές αλλαγές, όπως το σημείο που ο Χάμπερτ προσπαθεί μαζί με έναν θορυβώδη ξενοδοχοϋπάλληλο να εγκαταστήσει ένα κρεβάτι στο δωμάτιο όπου κοιμάται η Λολίτα. Παρ' όλο που η ταινία δεν είναι πάντα πιστή στο αρχικό κείμενο, καταφέρνει σε μεγάλο βαθμό να διατηρήσει το πνεύμα του κειμένου και, το πιο σημαντικό, με κινηματογραφικά μέσα: τις γωνίες λήψης και την ασπρόμαυρη φωτογραφία του Όσβαλντ Μόρρις (*Τα κανόνια του Ναβαρόνε*, *Μόμπυ Ντικ* κ.ά.). Στη βαριά ατμόσφαιρα που δημιουργεί το κιάροσκούρο προοικονομείται η τραγική κατάληξη. Πρέπει όμως να αναφερθούν και οι ερμηνείες των πρωταγωνιστών. Ο Τζαίημς Μαίησον αποδίδει έναν καλλιεργημένο και είρωνα Χάμπερτ (ρόλο που απέρριψαν ο Νόελ Κάουαρντ και ο Λώρενς Ολιβιέ), ο οποίος παραπαίει ανάμεσα στο κωμικό και στο τραγικό όταν καταλαβαίνει ότι στέρησε από τη Λολίτα του την παιδικότητά της, αποφεύγοντας όμως να παρασύρει τον θεατή στο φτηνό μελόδραμα. Η Σέλλεϋ Γουίντερς ενσαρκώνει με επιτυχία την αφελή και σεξουαλικά πεινασμένη μητέρα της Λολίτα. Τον ομώνυμο με τον τίτλο ρόλο υποδύεται η Σου Λάιον, που δεν μοιάζει και πολύ για δεκατετράχρονη. Ο Πήτερ Σέλλερς στο ρόλο του διεστραμμένου και κυνικού συγγραφέα, που μαζί του το σκάει η Λολίτα, αλλάζει πρόσωπα και προφορές, κάτι που αξιοποίησε ο Κιούμπρικ στην επόμενη ταινία (*ΣΟΣ Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*).

Η λογοκρισία της εποχής που γυρίστηκε η ταινία (1962) επέβαλλε σαφώς τους περιορισμούς της: το γύρισμα ήταν πιο εύκολο να γίνει στην Αγγλία και όχι στην πουριτανική Αμερική, στερώντας τη δυνατότητα για σάτιρα της αμερικανικής κοινωνίας. Η ηλικία της Λολίτα έγινε δεκατεσσάρων ετών από δώδεκα και η υπαινικτικότητα αντικατέστησε τις ερωτικές σκηνές, σε βαθμό που ο θεατής θα φανταζόταν ότι σταματούν σε ένα φιλί στο μέτωπο. Ο Κιούμπρικ είχε πει πως αν ήξερε ότι θα περιοριζόταν τόσο πολύ στις ερωτικές σκηνές, μπορεί να μην το γύριζε.

Στην περυσινή εκδοχή που γύρισε ο Άντριαν Λάιν με έναν πολύ πιο ευάλωτο και σπασμωδικό Τζέρεμι Άιρονς (Χάμπερτ Χάμπερτ), με τη Μέλανι Γκρίφφιθ (μητέρα της Λολίτα) και τη σαφώς προτιμότερη Ντομινίκ Σουέϊν στο ρόλο της Λολίτα, υπήρξε πολύ μεγαλύτερη έμφαση στον ερωτισμό. Τόσο που να κατηγορηθεί ο Λάϊν (*Φλάσντανς*, *Εννιάμισι βδομάδες*) ότι κύριο μέρος της δράσης περιστρεφόταν γύρω από τα μπουτάκια της Λολίτα. Αν και η ταινία του Λάιν είναι πιο πιστή στο μυθιστόρημα και αποτελεί μια προσεγμένη παραγωγή, και οι δύο ταινίες μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι υστερούν μπροστά στο μυθιστόρημα ως προς την απόλαυση του κειμένου. Το πολυεπίπεδο μυθιστόρημα του Ναμπόκωφ αντιστέκεται στη διασκευή του διαφυλάσσοντας αυτό που δεν μπορεί να απεικονιστεί, το μη αναπαραστάσιμο.

*Φλωρεντία Κιορτσή*

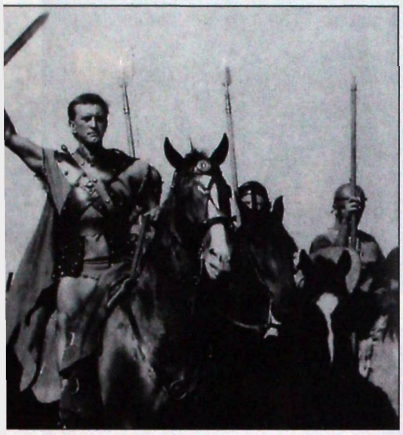
**Αριστερά: Η Σου Λάιον στην υπαινικτικά και ερωτικά προκλητική *Λολίτα* (1962). Πάνω: Ο Τζακ Νίκολσον σε ακόμα μια σκηνή της *Λάμψης*, που στηρίχθηκε στο ομώνυμο βιβλίο τρόμου του Στήβεν Κινγκ.**

από αιθεροβάμονες αξιωματούχους και παράφρονες στρατοκράτες. Ως και η ελάχιστη λεπτομέρεια είναι διεξοδικά υπολογισμένη· η φυσιογνωμία του παρανοϊκού επιστημονικού συμβούλου του Πενταγώνου για τα οπλικά συστήματα, πρώην ναζί, Dr. Strangelove, αποτελεί ένα αμάλγαμα χαρακτηριστικών των φυσικών Έντουαρντ Τέλλερ και Βέρνερ Φον Μπράουν, κεφαλών του σχεδίου Μανχάτταν, και του ανερχόμενου τότε πολιτικού αναλυτή θεμάτων εξωτερικής πολιτικής, Χένρυ Κίσσινγκερ...

### Επιστημονική φαντασία χωρίς στερεότυπα

Η επιτυχία του *ΣΟΣ Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* παρέχει την απαραίτητη στον Κιούμπρικ χρονική άνεση να ετοιμάσει την επόμενη ταινία του. Πέντε χρόνια αργότερα, το *2001 Οδύσσεια του Διαστήματος* θα αποκαλύψει μια διαφορετική διάσταση της ανθρώπινης εξέλιξης. Μετά τις ευφάνταστες δημιουργίες του **Μελιές**, τις ζοφερές κοινωνίες του *Metropolis* του **Φριτς Λανγκ** και του *Things to Come* του **Ουίλλιαμ Κάμερον Μέντζις**, τα σήριαλ με τους διαγαλαξιακούς άθλους του *Φλας Γκόρντον* είχαν παραχωρήσει τη θέση τους σε φιλμικές παραβολές για τον φόβο του Άλλου (*Invasion of the Body Snatchers*), ενώ το δέος της κομμουνιστικής απειλής εισέβαλλε και στις σκοτεινές αίθουσες με προσωπίδα εξωγήινου. Ο Κιούμπρικ αφαίρεσε από την εικόνα του μέλλοντος περιττούς εντυπωσιασμούς, η πολυθρύλητη κατάκτηση του διαστήματος είναι ένα ακόμη επίτευγμα στο οποίο έχει εισβάλλει η καθημερινότη-

Δεξιά: Η πρώτη ουσιαστικά απόπειρα του Κιούμπρικ να τιθασσεύσει τη γλώσσα του κινηματογράφου αποφέρει το *Killer's kiss* (1965), όπου πρωταγωνιστούσαν οι ΐρίν Καίην και Τζαίημυ Ξμιθ. Κάτω: Σκηνή από τον *Σπάρτακο*, στον οποίο ο σκηνοθέτης αναιρεί τα στερεότυπα της υπερπαραγωγής.



τα. Μόνο η συνάντηση με τον μυστηριώδη μονόλιθο, λιτή και μεγαλειώδης, θα ανατρέψει τα ισχύοντα...

Από το *2001*, όπου θα επιμεληθεί ο ίδιος τα ειδικά εφφέ με τον **Ντάγκλας Τράμπολ**, τους πρωτοποριακούς φακούς 0,7 F Zeiss και τις καινοτόμες μεθόδους φωτογραφίας στο *Μπάρρυ Λύντον* ώς τη χρήση, για πρώτη φορά στον κινηματογράφο, βίντεο μόνιτορ κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, και τη steadicam, κάμερα η οποία μετά τη *Λάμψη* θα προτιμηθεί ευρέως, ο Κιούμπρικ ενέταξε εμπνευσμένα τις δυνατότητες της τεχνολογίας στο έργο του.

Μετά την *Οδύσσεια του Διαστήματος* έχει γίνει περιζήτητος. Οι κινηματογραφικές εταιρείες είναι πρόθυμες να δεχτούν τους όρους του, εκείνος θέτει τους κανόνες του παιχνιδιού. Η Warner αναλαμβάνει την παραγωγή των ταινιών του. Το 1971 προβάλλεται το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* και προκαλεί κύμα αντιδράσεων. Η ταινία καταγγέλλεται ότι ωθεί τους νέους σε πράξεις παρανομίας, το ζήτημα της κινηματογραφικής βίας θα ξεκινήσει πλήθος συζητήσεων, ενώ ο Κιούμπρικ εύστοχα απαντούσε

# Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ

## ΣΠΑΡΤΑΚΟΣ (1960)

Ηταν η τελευταία ταινία που ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ γύρισε για τα μεγάλα στούντιο του Χόλλυγουντ. Μετά από επιμονή του πρωταγωνιστή Κερκ Ντάγκλας, αντικατέστησε λίγο πριν από την έναρξη των γυρισμάτων τον Αντονυ Μαν και, με βάση ένα σενάριο του Ντάλτον Τράμπο, δημιούργησε ένα λαμπρό και σπαρακτικό ιστορικό έπος για την εξέγερση των σκλάβων, με επικεφαλής τον Σπάρτακο, εναντίον της παντοδύναμης Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Χωρίς να παραλείψει τα επικά στοιχεία του θέματος, ο Κιούμπρικ έδωσε στην ταινία την πνοή της δικής του αντίληψης: τα πρόσωπα κινούν την ιστορία και, ταυτοχρόνως, υπόκεινται σε αυτήν, πίστευε ο σκηνοθέτης και φρόντισε να το αποδείξει, φέρνοντας σε πρώτο πλάνο τον άνθρωπο και την προσωπική του πάλη με την ιστορική εξελιξη.

Ο Κιούμπρικ δεν... ξεχνάει τις επικές μάχες (από τις καλύτερες που μας έχει δείξει ο παγκόσμιος κινηματογράφος), ούτε το υπερθέαμα που χαρακτήριζε τις υψηλού προϋπολογισμού ανάλογες ταινίες (ο *Σπάρτακος* κόστισε 12 εκατ. δολάρια και γυριζόταν επί δύο χρόνια), αλλά, την ίδια στιγμή, φέρνει στο προσκήνιο την ιστορικότητα των γεγονότων. Ο *Σπάρτακος* δεν είναι ένα πρόσωπο «μυθικών», ηρωικών και εξωπραγματικών διαστάσεων, αλλά μια μορφή γήινη και ευάλωτη που «βγαίνει» μέσα από τη νομοτέλεια των ιστορικών δεδομένων. Ο σκηνοθέτης δεν περιορίζεται στην αποτύπωση της σύγκρουσης των εξεγερμένων σκλάβων με τις ρωμαϊκές φάλαγγες, αλλά αναδεικνύει παράλληλα τις εσωτερικές έριδες που σπαράσσουν τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, υπογραμμίζοντας, με τον τρόπο αυτό, τη «διπλή όψη» των πραγμάτων. Ακόμα, «πίσω» από τις εικόνες, κάποιοι διέγνωσαν και ένα υπαινικτικό σχόλιο του σκηνοθέτη για τον αντικομμουνισμό που επικρατούσε τότε στα μεγάλα χολλυγουντιανά στούντιο. Για τους λόγους αυτούς, άλλωστε, αρκετοί ιστορικοί και αναλυτές του κινηματογράφου έχουν χαρακτηρίσει την ταινία... μαρξιστική.

Ο Κιούμπρικ, αποδεικνύεται για μία ακόμη φορά, εκτός των άλλων, και σκηνοθέτης ηθοποιών. Πέρα από τον Κερκ Ντάγκλας, αποσπά μοναδικές ερμηνείες από την Τζην Σίμονς, τον Πήτερ Ουστίνωφ (για την οποία απέσπασε Οσκαρ β' αντρικού ρόλου), τον Λώρενς Ολιβιέ, τον Τσαρλς Λώτον κ.ά. Στη μεγαλειώδη ατμόσφαιρα της ταινίας συμβάλλουν σημαντικά τα εξαίρετα σκηνικά και κοστούμια, καθώς και η επιβλητική μουσική του Αλεξ Νορθ.

Κοντολογίς, με τον *Σπάρτακο* (που κέρδισε συνολικά τέσσερα Όσκαρ), ο Στ. Κιούμπρικ «χάραξε» μια διαχωριστική γραμμή για τις ταινίες επικών, ιστορικών θεμάτων: το υπερθέαμα και ο ανθρωποκεντρισμός δεν είναι δύο έννοιες κινηματογραφικά αντίθετες αλλά συμπορεύονται, καθώς η μία «συμπλέκεται» με την άλλη, μέσα από την ανάγκη για μία άλλη «ανάγνωση» της ιστορίας.

*Γιάννης Ράγκος*

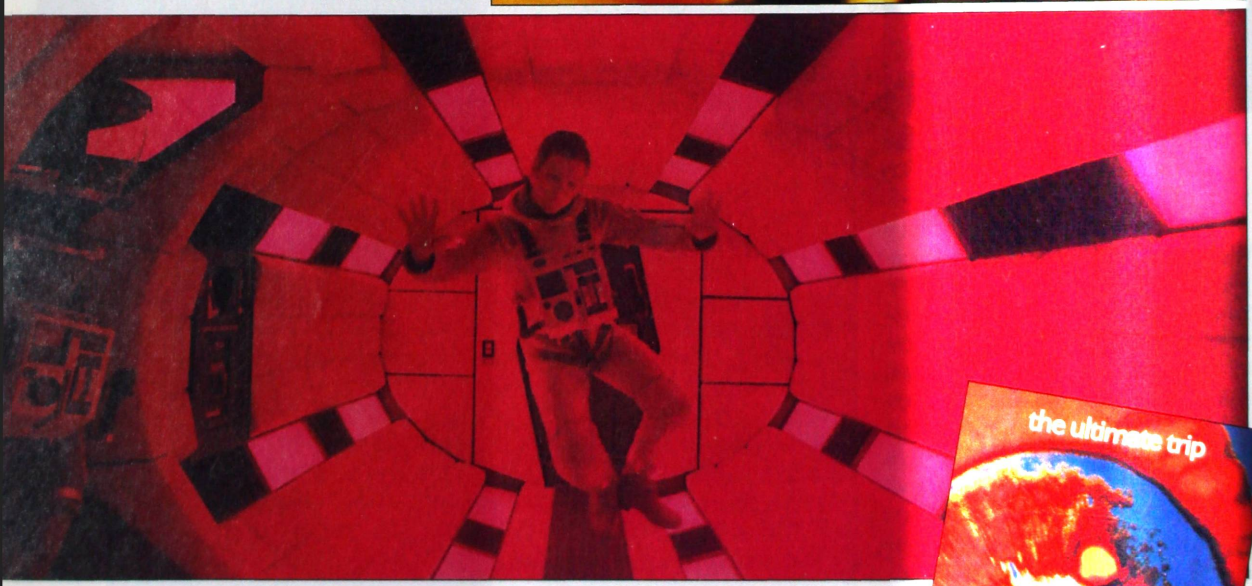
στους τιμητές του: «Αν η βία στο σινεμά είναι βλαβερή, θα έπρεπε πρώτα να καταδικάσουμε το *Τομ και Τζέρρυ*».

Σε χαρακώματα στο *Σταυροί στο Μέτωπο*, κελιά και αρένες στο *Σπάρτακο*, στο εσωτερικό του διαστημοπλοίου στο *2001* ή σ' ένα δαιδαλώδες ξενοδοχείο στη *Λάμψη*, οι ήρωες του Κιούμπρικ περιβάλλονται από δεσμευτικά όρια. Στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, με τον νεαρό Άλεξ δέσμιο, να παρακολουθεί προεπιλεγμένες εικόνες, ο περιορισμός διαμορφώνεται σε ακραία καταστολή. Το 1973, ύστερα από 14 μήνες προβολών και διαμαρτυριών, ο Κιούμπρικ ζητάει από τη Warner να αποσύρει την ταινία από τους αγγλικούς κινηματογράφους.

### Ανατροπές μετά... μουσικής

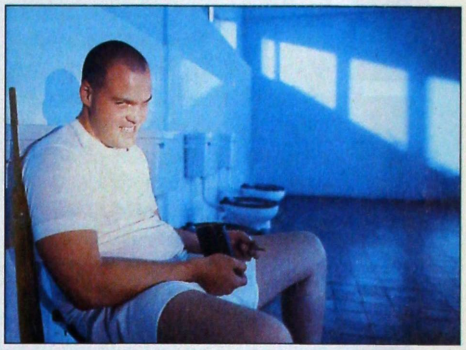
Ως ιδιαίτερο αστείο προς όσους τον κατέκριναν ως υμνητή της βίας, σκηνοθε-

**Η πρώτη ουσιαστικά ταινία επιστημονικής φαντασίας «για ενηλίκους» είναι το *2001: Οδύσσεια του διαστήματος*, που ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ ολοκλήρωσε το 1968. Κάτω δεξιά, η πρώτη αφίσα με την οποία κυκλοφόρησε η ταινία.**



τεί το *Μπάρρυ Λύντον* (1975), από το ομώνυμο μυθιστόρημα του **Θακεραίη**. Η φαινομενικά παντελής έλλειψη δράσης απογοήτευσε όσους περίμεναν μια συνέχεια στο «θρασύ» *Κουρδιστό Πορτοκάλι*. Τα αγγλικά τοπία, οι εσωτερικοί χώροι, δεξιοτεχνικά κινηματογραφημένοι από τον **Τζων Άλκοτ**, με την εικαστική τελειότητά τους σχεδόν ακύρωναν τις δοκιμασίες του κεντρικού ήρωα, την άνοδο και την πτώση του ιρλανδού επαρχιώτη Λύντον. Αποσπάσματα από έργα των Μπαχ, Μότσαρτ, Σούμπερτ, η μουσική της ταινίας. Στο *2001* όταν, παρά την έτοιμη παρτιτούρα του **Άλεξ Νορθ** για την ταινία, ο Κιούμπρικ επέλεξε συνθέσεις των Ρίχαρντ και Γιόχαν Στράους, εισήγαγε νέα ήθη στην μουσική επένδυση. Η αυτονομία των κλασικών συνθέ-

*Full Metal Jacket* (1987). Ο Κιούμπρικ μοιάζει να κλείνει τους λογαριασμούς του αμερικανικού κινηματογράφου με τον πόλεμο στο Βιετνάμ. Αφήνει πάντως ανοιχτό το λογαριασμό του με τους πολέμους και τον μιλιταρισμό.



σεων ήταν ένα ακόμη βήμα για την αποδέσμευση της κινηματογραφικής μουσικής από την «τυφλή» υπογράμμιση όσων κατέγραφε η κάμερα, ενώ σήμανε και την επιστροφή του συμφωνικού ηχοχρώματος, μετά τους τζαζ και ροκ ήχους που συνόδευαν τις εικόνες της δεκαετίας του '60. Η Σαραμπάντα του Χαίντελ ακούγεται στο *Μπάρρυ Λύντον* και γίνεται ραδιοφωνική επιτυχία. Τα χρόνια που ακολούθησαν, η μουσική κλασικών συνθετών έφτασε ώς τους πιο απρόσμενους –άλλοτε απρόσιτους γι' αυτή– φιλμικούς τόπους. Το 1990, στην ταινία του **Ρένι Χάρλιν** *Πολύ σκληρός για να πεθάνει Νο 2*, εν μέσω εκρήξεων, ηχεί το Finlandia του Σιμπέλιους. Διαπερνώντας την επιφάνεια των διαφόρων «κινηματογραφικών ειδών», ο Κιούμπρικ αντλεί υλικό για το επόμενο επιχείρημά του από έναν ακόμη συγγραφέα, τον **Στήβεν Κινγκ**. Η *Λάμψη*, εξέχουσα στιγμή της επονομαζόμενης λογοτεχνίας τρόμου, μεταφέρεται με σημαντικές αλλαγές στη μεγάλη οθόνη, το 1980. Ο σκηνοθέτης καταφέρνει να προσπεράσει τις –αναπόφευκτες σε ανάλογες ταινίες– συμβάσεις, ο παραδοσιακός μηχανισμός πρόκλησης φόβου στον θεατή ανανεώνεται ουσιαστικά, με την επινόηση πρωτότυπων αφηγηματικών λύσεων. Με τη *Λάμψη*, ένα περίβλημα μύθου καλύπτει πια τον ίδιο και το έργο του. Η ερμητική απομόνωσή του σ' έναν αγγλικό πύργο, η γνωστή μαρτυρία ηθοποιών που συνεργάστηκαν μαζί του, για συνεχείς, επαναλαμβανόμενες λήψεις που κάποιες φορές ξεπερνούσαν τις 100 για μια μόνο σκηνή, η προσωπική ενασχόληση με τις συνθήκες ήχου και εικόνας των αιθουσών όπου θα προβάλλονται οι ταινίες του και η απαραίτητη έγκρισή του για εκείνους που θα επιμελούνταν τη μεταγλώττιση ήταν θραύσματα μόνο ενός ελέγχου που φάνταζε αμείλικτος και ενεθάρρυνε κάθε πρόθυμη φαντασία. Η συνάντησή του με τον πρωταγωνιστή της *Λάμψης* **Τζακ Νίκολσον** θα ανανεώσει μια ξεχασμένη ιδέα για μια βιογραφία του Ναπολέοντα. Η ζωή του πάντα εντυπωσίαζε τον Κιούμπρικ και, στις σπάνιες συνεντεύξεις του, την πίστη του πως θα γινόταν μια σπουδαία ταινία τη δικαιολογούσε αναφερόμενος στη ρήση του γάλλου ηγεμόνα: «Τι εκπληκτικό μυθιστόρημα θα γινόταν η ζωή μου». Και αυτό το σχέδιο έμεινε απραγματοποίητο.

### Έχουμε πόλεμο

Μετά τον Στήβεν Κινγκ, επισκέπτεται το έργο του **Γκούσταβ Χάσφορντ**. Εμπνευσμένο από μια νουβέλα του είναι το σενάριο του *Full Metal Jacket* (1987), η εκπαίδευση μιας ομάδας πεζοναυτών και το πέρασμά τους στον πόλεμο του Βιετνάμ. Πέρα από τη φανερή σχέση με το *Σταυροί στο Μέτωπο*, όπου και στις δύο ταινίες η στρατιωτική διοίκηση συνθλίβει κάθε αντίσταση όσων διατάζει και μεθοδικά τους μετατρέπει σε αναλώσιμο υλικό, στο *Full Metal Jacket* επανεμφανίζεται η Μηχανή που θα δυσλειτουργήσει και θα στραφεί κατά του κατασκευαστή της. Η ατομική βόμβα στο *ΣΟΣ, Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*, που θα προ-

# Η ΕΛΛΕΙΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΡΑΦΗ

## *2001* (1968)

Πέντε χρόνια μετά το *ΣΟΣ Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*, ο Κιούμπρικ σκηνοθετεί το *2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος*, έναν φιλοσοφικό στοχασμό πάνω στη μοίρα του ανθρώπου, στη σχέση του με τον χρόνο, την πρόοδο και το σύμπαν. Ταυτόχρονα πραγματοποιεί την πιο θεαματική από τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας που είχαν γυριστεί έως τότε, με τα εξελιγμένα ειδικά εφφέ και τις μακέτες του Ντάγκλας Τράμπαλ. Η ταινία διαιρείται σε τέσσερα μέρη και καθένα απ' αυτά εκτυλίσσεται σε διαφορετικό χρονικό σημείο. Το πρώτο τοποθετείται τέσσερα εκατομμύρια χρόνια π.Χ., το δεύτερο στο 2001, το τρίτο 18 μήνες αργότερα και το τέταρτο σε ένα ακαθόριστο χρονικό σημείο πολύ πιο μακρινό από το 2001.

Η δύναμή της έγκειται στη χρήση των ρακόρ, στον τρόπο δηλαδή που διαλέγει ο Κιούμπρικ για να περάσει από το ένα πλάνο στο άλλο. Όλα στηρίζονται στην έλλειψη, με αποτέλεσμα η μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη να γίνεται απότομα δημιουργώντας την εντύπωση της ασυνέχειας. Δεν υπάρχει συσσώρευση πληροφορίας, συντήρησή της κατά τέτοιον τρόπο ώστε να έχουμε αλληλουχία. Από τα 4000 π.Χ., π.χ., η αφήγηση μετακινείται στο 2001 με ένα από τα πιο γνωστά ρακόρ στην ιστορία του κινηματογράφου: το κόκαλο που πετά θριαμβευτικά ο πίθηκος μόλις ανακαλύπτει τη δύναμη που μπορεί να έχει ως όπλο μετατρέπεται σε διαπλανητικό όχημα που έχει το σχήμα οστού. Άλλο παράδειγμα, λιγότερο διάσημο: όταν ο υπολογιστής Χαλ ρωτάει τον Νταίηβιντ τη γνώμη του για τη μυστική αποστολή του Ντισκάβερυ, εκείνος απαντά: «Κάνεις την αναφορά για το ηθικό του πληρώματος;». Ο Χαλ ξαφνικά και χωρίς κανένα λόγο ζητεί συγγνώμη και, έπειτα, δηλώνει ότι υπάρχει κάποια βλάβη στο σκάφος. Όπως μαθαίνουμε όμως αργότερα, καμία βλάβη δεν υπήρχε στο σκάφος. Ο υπολογιστής που ώς τότε ήταν αλάνθαστος στις εκτιμήσεις του απορρυθμίζεται, χωρίς όμως να υπάρχει καμία ένδειξη από σκηνοθετικής πλευράς που να δηλώνει το γεγονός.

Αντιστοίχως, όταν το μικρό σφαιρικό σκάφος πλησιάζει τον Φρανκ Πουλ και κόβει τα σκοινιά που τροφοδοτούν το σκάφανδρό του με οξυγόνο, ο Κιούμπρικ καταφεύγει για μια ακόμη φορά στην έλλειψη. Βλέπουμε τη σφαίρα να πλησιάζει προς την κάμερα, ύστερα τον Φρανκ που αγωνιά μέσα στο σκάφανδρό του, μέσα σε απόλυτη σιωπή, χωρίς όμως ποτέ να δούμε τα μηχανικά χέρια του σκάφους να κόβουν το σχοινί.

Η Γη του 2001 αγνοείται από τον Κιούμπρικ. Τα μηνύματα που λαμβάνουν τα μέλη του πληρώματος –η τηλεφωνική επικοινωνία του Φλόυντ με την κόρη του, τα νέα που παρακολουθούν οι δυο αστροναύτες ενώ τρώγουν, το μήνυμα που λαμβάνει ο Φλόυντ για τα γενέθλιά του από τους γονείς του– δεν φανερώνουν τίποτα. Μοιάζουν να μην αγγίζουν τους παραλήπτες τους. (Αντίθετα, στο *Σολάρις* του Ταρκόφσκι, ο Κέλβιν είναι πλημμυρισμένος από τις μνήμες του, όπως το κουτί που περιέχει χώμα από τη γενέθλια γη, τα βιβλία του, η ανάμνηση της νεκρής ερωμένης του).

Ο Κιούμπρικ διανθίζει την ταινία με ψήγματα ειρωνικού χιούμορ. Πότε υπόγειο, όπως π.χ. οι κοινοτοπίες που ανταλλάσσουν μεταξύ τους τα μέλη του πληρώματος ή οι μικρολεπτομέρειες της καθημερινής ζωής στο διάστημα –τα ανούσια χρωματιστά γεύματα, η αφόδευση και το αστείο με τις τουαλέτες μηδενικής βαρύτητας–, πότε πιο φανερό όπως η χρήση της μουσικής του Στράους στις σκηνές όπου τα διαστημόπλοια και τα υπόλοιπα διαστημικά οχήματα στροβιλίζονται στον αέρα σαν να πρόκειται για ένα μπαλέτο που αποτελείται από μηχανικά τέρατα.

Η *Οδύσσεια του διαστήματος* αποτελεί την πιο δυσανάγνωστη ταινία του Κιούμπρικ και το τελευταίο επεισόδιό της είναι ανοιχτό σε κάθε ερμηνεία. Ο Νταίηβιντ Μπόουμαν, ο μοναδικός αστροναύτης που επέζησε από την αποστολή του Ντισκάβερυ, περνά από όλες τις ηλικίες της ζωής ενός ανθρώπου και τελικά, με τη μορφή εμβρύου, στροβιλίζεται γύρω από τη Γη. Απορρίποντας τα κλισέ και τις αφέλειες που δυνάστευαν ώς τότε το είδος της επιστημονικής φαντασίας, ο σκηνοθέτης υπογράφει την πρώτη ταινία επιστημονικής φαντασίας «για ενηλίκους».

*Χριστίνα Μούργκα*

σέφερε αδιατάρακτη ασφάλεια, ο υπολογιστής HAL που θα υπηρετούσε ακατάπαυστα τους κοσμοναύτες στο *2001*, συναντούν το αντίστοιχό τους στα «φονικά όπλα» – προϊόντα του κέντρου εκπαίδευσης πεζοναυτών. Παρά τις υψηλές προδιαγραφές, η δολοφονία ενός εκπαιδευτή είναι ο πρώτος οιωνός για τις «δυσλειτουργίες» που έπονται.

Με το *Full Metal Jacket*, ο Κιούμπρικ βάζει το δικό του φιλμικό υστερόγραφο στη σειρά ταινιών για το Βιετνάμ, που κυριαρχούσε στον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '80, η τελευταία ταινία την οποία επόπτευσε ώς το τελευταίο στάδιο παραγωγής της. 12 χρόνια μετά, δεν θα προλάβει να δώσει ο ίδιος την εντολή για την προβολή του *Eyes Wide Shut*.

### Η τελευταία πνοή

Σ' αυτά τα δώδεκα χρόνια, τα μεγαλύτερο χρονικό διάστημα «απουσίας» του, διάφορα σχέδια είχαν αναγγελθεί. Ένα από αυτά ήταν το *A.I.* (*Artificial Intelligence*) με θέμα έναν μελλοντικό κόσμο, καλυμμένο από νερό, όπου κυβερνούν τα ρομπότ. Το 1995 ο σκηνοθέτης αναβάλλει προσωρινά το σχεδιασμό του *A.I.*, παράλληλα όμως μια ομάδα συνεργατών του συνεχίζει να εργάζεται για τα ειδικά εφφέ. Ο Κιούμπρικ ήθελε η ταινία να προβληθεί το 2001. Το σενάριο του, *Aryan Papers*, ένα χρονικό του Ολοκαυτώματος, από το *Wartime Lies* του **Λούις Μπέγκλεϋ**, επίσης εγκαταλείπεται· και το *Eyes wide shut*, για το οποίο ο σκηνοθέτης είχε εκδηλώσει το ενδιαφέρον του από το 1972, παίρνει το δρόμο της υλοποίησης.

Του παρέχεται κάθε δυνατότητα. Το *Hollywood Reporter* έγραφε πως στους ισχυρότερους σκηνοθέτες μετά τον **Στήβεν Σπίλμπεργκ**, συναντάμε τον **Τζαίμς Κάμερον**, τον **Τζωρτζ Λούκας**, τον **Μάρτιν Σκορσέζε** και, χωρίς να έχει κάνει κάποια ταινία τα τελευταία χρόνια, τον Στάνλεϋ Κιούμπρικ.

Ύστερα από δυόμισι χρόνια προετοιμασία και 15 μήνες γυρίσματα, η παραγωγή του *Eyes Wide Shut* πλησίαζε στο τέλος της. Βασισμένο στο διήγημα *Traumnovelle* του **Άρθουρ Σνίτζλερ** –στις αρχές της δεκαετίας του '70 είχε κυκλοφορήσει η μυθιστορηματική εκδοχή του σεναρίου που είχε γράψει για τον Κιούμπρικ ο **Φρέντρικ Ράφαελ**–, την ιστορία των ερωτικών εμμονών και φαντασιώσεων ενός ζευγαριού στη Βιέννη του '20 ο σκηνοθέτης τη μετατοπίζει στη σύγχρονη Νέα Υόρκη.

Όπως το σκηνικό της αμερικανικής πόλης για τη *Λολίτα* κατασκευάστηκε στην Αγγλία, και το πεδίο μάχης του Βιετνάμ για το *Full Metal Jacket* βρισκόταν έξω από το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη δημιουργήθηκε στα στούντιο Πάινγουντ, πάντα επί αγγλικού εδάφους...

Η ταινία, όπως υποστηρίζει η Warner, ήταν έτοιμη όταν πέθανε ο Κιούμπρικ· ο σκηνοθέτης, πριν από το τέλος του, απλως φρόντιζε για κάποιες τεχνικής υφής ατέλειες. Αυτά δηλώνει η εταιρεία. Είναι άγνωστο αν η τελική μορφή της ταινίας ανταποκρίνεται στις προθέσεις του Κιούμπρικ, αν πριν από τη διανομή της γίνουν κάποιες «διορθωτικές» παρεμβάσεις χάριν της εμπορικότητας της, για το αντίκρισμα στα εισιτήρια.

Μέσω του *Eyes Wide Shut*, μια παράδοξη επιστροφή συντελείται· ύστερα από 37 χρόνια εθελούσιας παραμονής στην Ευρώπη και κερδισμένη επάξια την ανεξαρτησία στις επιλογές του, με το θάνατό του ο Κιούμπρικ μοιάζει να βρίσκεται ξανά στην Αμερική, εγκλωβισμένος στις διαθέσεις των παραγωγών του... K

**Πάνω: Ο Ράυαν Ο'Νηλ στο απροσδόκητο *Μπάρρυ Λίντον* (1975). Στις άλλες δύο φωτογραφίες, ο Κερκ Ντάγκλας, πρωταγωνιστής στην πολεμική ταινία *Σταυροί στο μέτωπο* (1957), με την οποία ο σκηνοθέτης κέρδισε την εμπιστοσύνη των κινηματογραφικών μηχανισμών.**

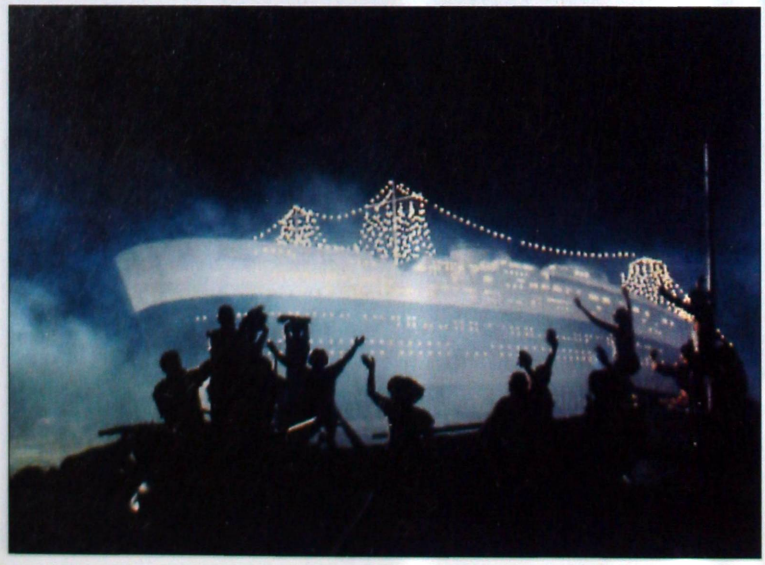
## ΤΖΟΥΖΕΠΠΕ ΡΟΤΟΥΝΝΟ

# «Φωτογραφίζω με το Ένστικτό μου»

Αναδημοσίευση από το
*American Cinematographer*
του Ron Magid

**Ο πολυβραβευμένος Τζουζέππε Ροτούννο, ASC, AIC, κάνει μια αναδρομή στις συνεργασίες του με μια πλειάδα θρυλικών σκηνοθετών.**

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ μοιάζει σαν να έχει ξεπηδήσει από τις ταινίες του **Φελλίνι** – μόνο που επίτιμος προσκεκλημένος δεν ήταν ο μεγάλος ιταλός σκηνοθέτης αλλά ο λαμπρός του συνεργάτης, ο διευθυντής φωτογραφίας **Τζουζέππε Ροτούννο**, ASC, AIC. Οικοδεσπότης της βραδιάς, ο περίφημος σκηνοθέτης και χορογράφος **Μπομπ Φος**. «Ήταν μια μεγάλη γιορτή για μένα», θυμάται ο διευθυντής φωτογραφίας. «Ο Μπομπ με έβαλε να καθήσω στη μέση του εστιατορίου και, έπειτα, άρχισε να αυτοσχεδιάζει ένα νούμερο με τους χορευτές του. Όλοι χόρευαν γύρω μου αυτοσχεδιάζοντας με το όνομά μου. Συγκινήθηκα πολύ και έπειτα ο Μπομπ μου ψιθύρισε στο αυτί: "Πεπίνο, σε αγκάλιασα αρκετά;". Του απάντησα: "Ναι, σταμάτα σε παρακαλώ γιατί θα αρχίσω να κλαίω". Αυτός ήταν ο Μπομπ. Υπέροχος».



Κάποιος άλλος, λιγότερο σεμνός από τον Ροτούννο, μπορεί να περίμενε τέτοιου είδους συμπεριφορά, πόσο μάλλον όταν έχει 60 χρόνια πίσω από την κάμερα αιχμαλωτίζοντας υπέροχες εικόνες. Παρ' όλο που ο Ροτούννο έχει συνεργαστεί με μερικούς από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες όπως ο **Όρσον Γουέλς**, ο **Τζων Χιούστον**, ο **Στάνλεϋ Κράμερ**, ο **Ρόμπερτ Άλτμαν** και ο **Μάικ Νίκολς**, αξέχαστες θα μείνουν οι συνεργασίες του με τον **Βιττόριο ντε Σίκα**, τον **Λουκίνο Βισκόντι** και τον **Φεντερίκο Φελλίνι**. «Είμαι απλώς ένας από τους ανθρώπους που δούλεψαν με εκείνους τους μεγάλους σκηνοθέτες», λέει ο Ροτούννο. «Ο Ντε Σίκα, ο Φελλίνι και ο Βισκόντι έδιναν διαφορετικό ύφος στις ταινίες τους· προσέγγιζαν με διαφορετικό τρόπο την ηθοποιία, το μακιγιάζ και τα υπόλοιπα στοιχεία της τέχνης τους. Προσπάθησα απλώς να ακολουθήσω όλα αυτά τα στοιχεία με το φως μου και να τα αποδώσω με τον καλύτερο δυνατό τρόπο για το κοινό. Είναι πολύ δύσκολο να εξηγήσω τη δουλειά μου, αλλά μοιάζει με εκείνη του ζω-

**Σκηνές από δύο ταινίες που σφράγισαν τη συνεργασία Ροτούννο-Φελλίνι.**
**Πάνω: *Ρόμα* (1972). Κάτω: *Και το πλοίο φεύγει* (1983).**

γράφου. Νομίζω πως οι ζωγράφοι αισθάνονται κάτι όταν με το πινέλο και την μπογιά βάζουν τις ιδέες τους στον καμβά. Το ίδιο κάνω κι εγώ».

Ο Ροτούννο ξεκίνησε από πολύ χαμηλά. Δεν έπλαθε όνειρα για να μπει στο χώρο του κινηματογράφου. Ο θάνατος όμως του πατέρα του, όταν ήταν μόλις 17 χρονών, τον ανάγκασε να ψάξει για δουλειά εκείνη τη δύσκολη εποχή, λίγο πριν τον μεγάλο πόλεμο. Διάβηκε τις πύλες της Τσινετσιτά για να δουλέψει στο φωτογραφικό εργαστήριό της, βοηθός των αδελφών **Μπραγγάλια**, οι οποίοι είχαν ερευνήσει και εφεύρει τον «φωτοδυναμισμό». Ο Αρτούρο, ένας από τους τρεις αδελφούς, αντιλήφθηκε το ταλέντο του νεαρού Ροτούννο, και του έδωσε μια Λάικα για να πειραματιστεί. «Τα Σαββατοκύριακα τραβούσα δικές μου φωτογραφίες», θυμάται ο Ροτούννο. «Ο Αρτούρο μου έδωσε την άδεια να επεξεργάζομαι τις φωτογραφίες μου στο εργαστήριο. Έτσι, χώθηκα για τα καλά μέσα στη δουλειά του εργαστηρίου συσσωρεύοντας περισσότερες γνώσεις. Άρχισα να μαθαίνω περισσότερα πράγματα γύρω από το φως και το φιλμ. Σύντομα έγινε μέρος της ζωής μου», διηγείται ο διευθυντής φωτογραφίας.

Μέσα σε 18 μήνες, ο Ροτούννο προβιβάστηκε σε βοηθό οπερατέρ. Ο Αρτούρο, ο διευθυντής του φωτογραφικού εργαστηρίου, με βοήθησε να περάσω στον κινηματογραφικό τομέα του στούντιο. Πίστευε πως θα ήταν πολύτιμη εμπειρία. Καθάριζα τη μηχανή, άλλαζα το σασί ή έβαζα τη μηχανή στο βαλιτσάκι της», συμπληρώνει.

Παρ' όλα αυτά, η εμπειρία άξιζε τον κόπο. Στις αρχές του '40, ο Ροτούννο δούλευε βοηθός οπερατέρ, οπερατέρ και διευθυντής φωτογραφίας σε ντοκυμανταίρ – εκείνη την περίοδο η παραγωγή τους ήταν αυξημένη στην Ιταλία. Ο Ροτούννο γύρισε 10 ντοκυμανταίρ με τον **Μικέλε Γκαντίν**, που θεωρούνταν «κορυφή» στον τομέα αυτόν.

Όμως, η σπουδαιότερη συνεργασία ήταν εκείνη με τον **Ρομπέρτο Ροσσελίνι** κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων τού *The Man With the Cross*, μιας ταινίας που αφορά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο.

Κατά τη διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου, ο Ροτούννο υπηρέτησε ως φωτογράφος του ιταλικού στρατού. Απολύθηκε το 1945 και επέστρεψε στη Ρώμη, όπου το 1948 άρχισε να δουλεύει βοηθός οπερατέρ και, ευκαιριακά, ως οπερατέρ.

Μια από τις πρώτες μεταπολεμικές δουλειές του Ροτούννο ήταν στην επική ταινία

**Εξ ολοκλήρου στα στούντιο της Τσινετσιττά γυρίστηκε ο *Καζανόβα* του Φελλίνι (1976), με πρωταγωνιστή τον Ντόλαντ Σάδερλαντ και τον Ροτούννο διευθυντή φωτογραφίας. Πρόκειται για την πιο προσωπική, την πιο φιλόδοξη και πιο στυλιζαρισμένη από τις τελευταίες ταινίες που γύρισε ο σκηνοθέτης. «Ήταν η πιο δύσκολη από τις ταινίες που έκανα με τον Φελλίνι και, ειλικρινά, είναι και η αγαπημένη μου», παραδέχεται με τη σειρά του ο Τζουζέππε Ροτούννο.**

του **Χένρυ Κινγκ** *Prince of Foxes*, (*Καίσαρ Βοργίας*, 1949) με τον **Τάυρον Πάουερ** και τον Όρσον Γουέλς. Διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας ήταν ο **Λέον Σαμρόυ**, ASC, ο οποίος αναγνώρισε αμέσως τη στόφα του σταρ στον νεαρό βοηθό που είχε προσλάβει. «Τα πήγα πολύ καλά με τον Λέον, τον άνθρωπο που με ξαναέβαλε πίσω από τη μηχανή», λέει ο Ροτούννο. «Το γύρισμα κράτησε πολύ καιρό και η συνεργασία μας ήταν στενή. Ήταν η πρώτη φορά που δούλευα σε μεγάλη παραγωγή. Δεν είχα αντιμετωπίσει ποτέ τόσο περίπλοκες συνθήκες: υπήρχαν μάχες, εξωτερικά, νυχτερινές σκηνές. Ο Σαμρόυ ήταν ένας υπέροχος άνθρωπος, μεγαλόκαρδος, και μου έδωσε την ευκαιρία να παρακολουθώ από κοντά τον τρόπο με τον οποίο δούλευε. Το γύρισμα ήταν πραγματικό σχολείο».

### Αδράττοντας την ευκαιρία

Ο Ροτούννο σύντομα άρχισε να δουλεύει ως οπερατέρ, εμπλουτίζοντας τις γνώσεις του μέσα από τις 25 ταινίες στις οποίες είχε την ευκαιρία να δουλέψει. «Συχνά χρησιμοποιούσαμε πολλές μηχανές – συνήθως ήταν τρεις». Μια απ' αυτές τις ταινίες ήταν το έπος *Attila, the Hun* (1954) με τον **Άντονυ Κουήν** και την **Σοφία Λώρεν**. Φωτογραφία έκανε ο περίφημος **Άλντο Τόντι** ενώ οι άλλοι δύο οπερατέρ της ταινίας ήταν ο **Καρλ Στρους** και ο **Λουτσιάνο Τραζάττι**, που αργότερα έγιναν και αυτοί διάσημοι.

Μια τραγωδία ήταν εκείνη που έδωσε στον Ροτούννο την ώθηση για ένα νέο ξεκίνημα. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *Σένσο*, στα 1953, όπου ο Ροτούννο ήταν οπερατέρ του διευθυντή φωτογραφίας Άλντο Γκρατσιάττι, ο τελευταίος σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Η παραγωγή αποφάσισε πως ο Ροτούννο έπρεπε να συνεργαστεί με τον άγγλο διευθυντή φωτογραφίας **Ρόμπερτ Κρέισκερ**, BSC. Όμως ο Βισκόντι δεν τα πήγε καλά με τον Κρέισκερ με αποτέλεσμα να αντικατασταθεί από τον Ροτούννο.

Το 1955 ο Ντε Σίκα, που είχε προσέξει τη δουλειά του Ροτούννο στο *Σένσο*, τον κάλεσε για να προσφέρει τις υπηρεσίες του στην ταινία *Ψωμί, έρωτας και...* (*Pane, Amore e...*, σκην. **Ντίνο Ρίζι**, 1955) με πρωταγωνιστές τη **Σοφία Λώρεν** και τον ίδιο τον Βιτ-

τόριο Ντε Σίκα. Στα 30 του χρόνια, λοιπόν, ο Ροτούννο βρέθηκε να κάνει φωτογραφία σε μια ιδιαίτερα απαιτητική ταινία, αφού τα γυρίσματα ήταν κυρίως εξωτερικά και η ταινία ήταν μια από τις πρώτες σινεμασκόπ παραγωγές στην Ιταλία.

Για να προετοιμαστεί ο Ροτούννο ταξίδεψε μέχρι το Λονδίνο όπου παρακολούθησε από κοντά τα γυρίσματα της σινεμασκόπ ταινίας του **Ανατόλ Λίτβακ**, *Βαθειά γαλάζια θάλασσα* (*Deap Blue Sea*, από το ομώνυμο θεατρικό έργο του **Τέρρενς Ράττινγκαν**,1955) σε φωτογραφία του **Τζακ Χιλντγυαρντ**, BSC. Η εμπειρία ήταν ανεκτίμητη, αν και οι συνθήκες που θα αντιμετώπιζε αργότερα στο *Ψωμί, έρωτας και...* ήταν εντελώς διαφορετικές: γυρίσματα σε φυσικούς χώρους για μια ερωτική κωμωδία.

Η δουλειά που έκανε σ' αυτή την ταινία ο Ροτούννο τράβηξε την προσοχή του Όρσον Γουέλς. «Έκανα μια ταινία με τον Γουέλς αλλά ποτέ δεν παίχτηκε», λέει ο Ροτούννο. «Κάναμε σχέδια για μια ταινία που θα ονομαζόταν *Operation Cinderella*, ψάχναμε μάλιστα για ηθοποιούς και για χώρους. Ο Γουέλς όμως τελικά εγκατέλειψε το σχέδιο και η ταινία δεν γυρίστηκε ποτέ. Μέσα από αυτή την περιπέτεια, όμως, μου δόθηκε η ευκαιρία να τον γνωρίσω, να μιλήσω μαζί του και να κλέψω μερικές ιδέες απ' αυτόν. Μου είπε πως του άρεσαν τα κοντρ-πλονζέ, κατάλοιπο της ενασχόλησής του με τη σκηνοθεσία στο θέατρο, όπου η σκηνή είναι ψηλότερη από το έδαφος. Η οπτική γωνία που διάλεγε ήταν από τη σκηνή προς τα επάνω. Ήταν μεγάλη ατυχία για μένα που δεν τελεσφόρησαν τα σχέδιά μας.

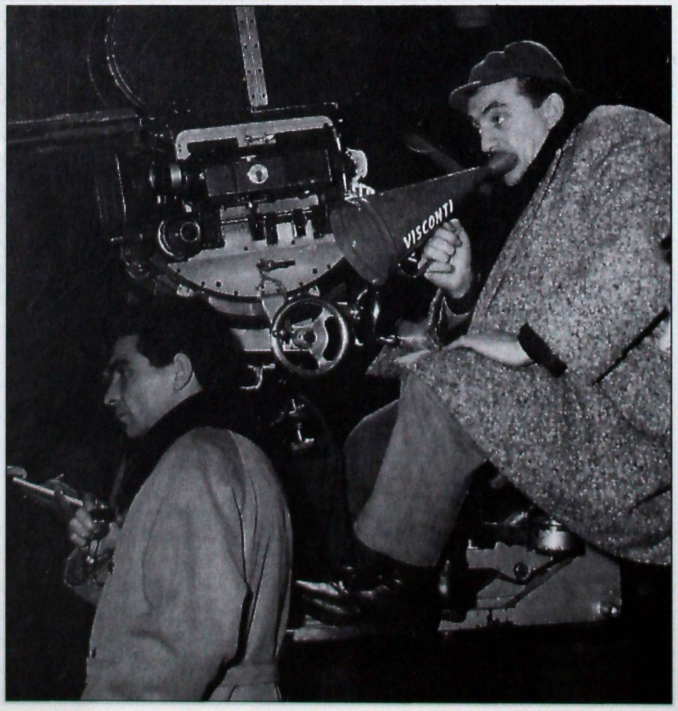
**Κινηματογραφώντας γυναίκες**

Την ίδια χρονιά, το 1955, ο Ροτούννο έκανε φωτογραφία στο *Μια νύχτα στο Μόντε Κάρλο* (*The Monte Karlo Story*) με πρωταγωνιστές τον Ντε Σίκα και την **Μάρλεν Ντήτριχ**. Η ταινία ήταν το σκηνοθετικό ντεμπούτο του σεναριογράφου **Σάμουελ Ταίηλορ**, στην ουσία όμως ο Ντε Σίκα ήταν εκείνος που είχε τα ηνία. Η ταινία γυρίστηκε σε Τεκνιράμα που, αν και αποτελούσε ένα widescreen φορμά άγνωστο για τον Ροτούννο, δεν αποτέλεσε τη μοναδική δυσκολία που είχε ν' αντιμετωπίσει, καθώς η Ντήτριχ, που πλησίαζε τα 60, φοβόταν πως ο φακός θα αποκάλυπτε την ηλικία της. Η Ντήτριχ είχε αποσυρθεί για ένα διάστημα από τον κινηματογράφο και, στο μεταξύ, η τεχνολογία στα φώτα είχε προοδεύσει, γεγονός το οποίο την έκανε πολύ νευρική στο γύρισμα. «Όταν δεν αισθανόταν την ζέστη των φώτων επάνω στο πρόσωπό της νόμιζε πως δεν ήταν καλά φωτισμένη. Για να κερδίσω την εμπιστοσύνη της, κάναμε μαζί μερικά τεστ πριν από το γύρισμα. Όταν της τα έδειξα, έμεινε πολύ ικανοποιημένη – και μου έκανε μάλιστα μεγάλη διαφήμιση λέγοντας σε όλους: "Είναι ιδιοφυΐα". Ευτυχώς, κατά τα λεγόμενα της γυναίκας μου, ήμουν πολύ αδύνατος και συμπαθητικός».

Ο Ροτούννο γρήγορα απέκτησε τη φήμη ενός δεξιοτέχνη φωτογράφου που έχει απαθανατίσει τις ωραιότερες γυναίκες του κόσμου σε ταινίες όπως *Η Γυμνή Μάγια (The Naked Maja*, σκην. Χένρυ Κόστερ, 1959) όπου έπαιζε η **Άβα Γκάρντνερ**, *Jovanka e le altre* (*Η Γιοβάνκα και οι άλλες*, σκην. **Μάρτιν Ριτ**, με πρωταγωνίστριες, μεταξύ άλλων, τη **Συλβάνα Μαγκάνο** και τη **Ζαν Μορώ**, 1960). «Δούλεψα με την **Άβα Γκάρντνερ**, την Σοφία Λώρεν, την **Τζίνα Λολομπριτζίτα** και πολλές άλλες», λέει ο Ροτούννο. «Υπήρξα πάρα πολύ τυχερός. Είναι πραγματική ευτυχία να φωτίζει κανείς αυτά τα υπέροχα πρόσωπα. Στην αρχή στήνω πάντα τρία φώτα για να μπορέσω να "καταλάβω" τα πρόσωπά τους. Η ηθοποιός κάθεται απέναντι από τη μηχανή και εγώ τοποθετώ ένα φως πίσω από τη μηχανή, ένα στα δεξιά της και ένα αριστερά. Έπειτα παρατηρούσα πώς άλλαζε ο φωτισμός κάθε φορά που άλλαζε η στάση της και προσάρμοζα ανάλογα τα φώτα μου. Πάντα εμπιστεύομαι την αισθητική μου για να κρίνω τι είναι καλό και τι όχι».

Το 1964 ο Ροτούννο συνεργάστηκε για μια ακόμη φορά με τον Ντε Σίκα στο κλασικό *Χθες, Σήμερα, Αύριο* (*Ieri, Oggi, Domani*) που κέρδισε το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Στην σπονδυλωτή αυτή ταινία που αποτελούνταν από τρεις ιστορίες έπαιζαν η Σοφία Λώρεν και ο **Μαρτσέλο Μαστρογιάννι**. Καθεμιά από τις τρεις ιστορίες σκιαγραφούσε γυναίκες που χρησιμοποιούσαν τη σεξουαλικότητά τους για να πάρουν ό,τι ήθελαν. Ίσως η πιο δύσκολη σεκάνς ήταν εκείνη που γυρίστηκε εξ ολοκλήρου μέσα σε μια Ρολς Ρόυς η οποία διέσχιζε το Μιλάνο. Ο Ροτούννο εφηύρε μια έξυπνη μέθοδο που του επέτρεψε να κινηματογραφήσει ολόκληρη τη σεκάνς σε πραγματικούς χώρους. «Κατασκευάσαμε μια ψεύτικη Ρολς Ρόυς και την τοποθετήσαμε σε μια μακριά, χαμηλή πλατφόρμα, όπως αυτές που χρησιμεύουν στη μεταφορά κουτιών στα τραίνα», εξηγεί. «Μπροστά βρισκόταν ένα αυτοκίνητο με τη μηχανή και με έναν μηχανισμό που εξέπεμπε καπνούς. Γυρίσαμε τη σκηνή σε πραγματικούς χρόνους και μπορούσε κανείς να δει την πόλη από τα παράθυρα, καθώς τη διέσχιζε το αυτοκίνητο».

Επόμενος σταθμός, η κινηματογράφηση μιας από τις πιο επικές ταινίες που έχουν γυριστεί μέχρι τώρα, τη *Βίβλο* (*The Bible*,




**Πλήθος οι σκηνοθέτες με τους οποίους έχει συνεργαστεί ο Τζουζέππε Ροτούννο, ανάμεσά τους και ο Λουκίνο Βισκόντι (η φωτογραφία από γύρισμα ταινίας του τελευταίου). Με τον Βισκόντι, όλες οι σκηνές γυρίζονταν με τρεις κάμερες. «Κάθε κάμερα απαθανάτιζε ένα διαφορετικό κομμάτι της ιστορίας», εξηγεί ο Ροτούννο.**

1964) του **Τζων Χιούστον**. Αμέσως μετά δούλεψε στη σπονδυλωτή ταινία *Οι Μάγισσες* (*Le streghe*, 1968) με σκηνοθέτες τους Βισκόντι, Ντε Σίκα και **Παζολίνι**. «Μπορώ να σας διαβεβαιώσω ότι και οι τρεις από τους σκηνοθέτες προσπάθησαν να είναι όσο το δυνατόν πιο ειλικρινείς με το κοινό τους», λέει ο Ροτούννο. «Όμως είχαν διαφορετικές ευαισθησίες, προτιμήσεις και απόψεις με αποτέλεσμα οι ταινίες τους να είναι εντελώς διαφορετικές».

Η τελευταία ταινία που γύρισε ο Ροτούννο με τον Ντε Σίκα ήταν *Το Ηλιοτρόπιο* (*I Girasoli*, 1969). Όμως οι δύο άνδρες παρέμειναν φίλοι μέχρι το θάνατο του Ντε Σίκα το 1974. «Ακόμη έχω σχέσεις με τη γυναίκα του», λέει ο Ροτούννο. «Γνώριζα πολύ καλά τον Ντε Σίκα και συνεργαστήκαμε μέσα σ' ένα κλίμα απόλυτης ελευθερίας. Ήταν υπέροχα».

**Με τον Λουκίνο Βισκόντι**

Παράλληλα με αυτή τη σχέση, ο Ροτούννο είχε σφυρηλατήσει ισχυρούς δεσμούς και με τον Βισκόντι. «Έκανα πολλές ταινίες μαζί του από το 1951 και έπειτα, πρώτα ως οπερατέρ και ύστερα ως διευθυντής φωτογραφίας. Η σχέση αυτή κράτησε για πάντα, τόσο σε εργασιακό όσο και σε προσωπικό επίπεδο».

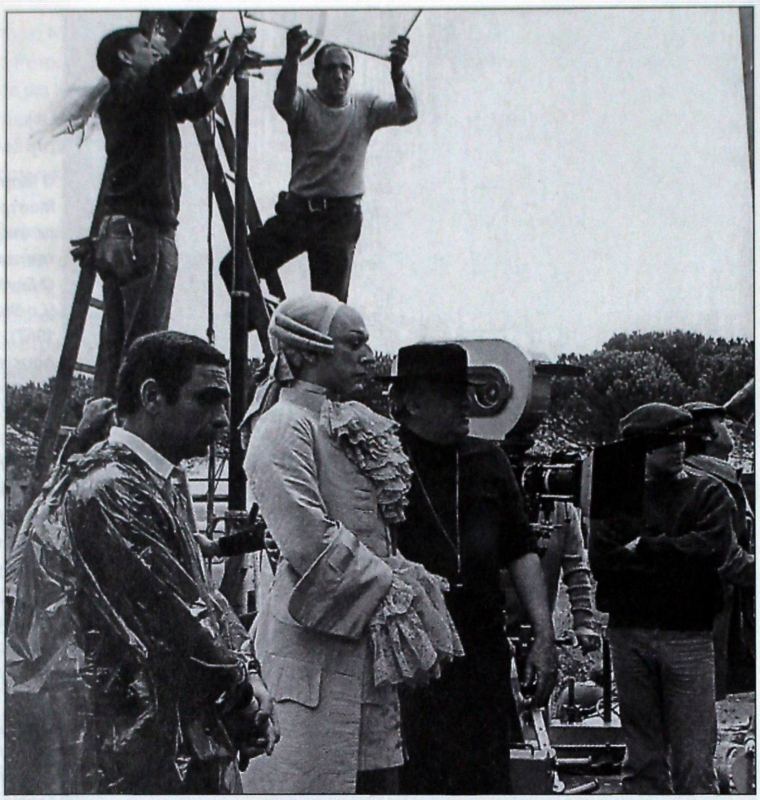
Η πρώτη δουλειά που έκανε ο Ροτούννο για τον Βισκόντι ήταν οι *Λευκές Νύχτες* (*Le notti bianche*,1957), μια περίπλοκη ερωτική ιστορία που βασιζόταν στο γνωστό μυθιστόρημα του **Ντοστογιέφσκι**. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία του ανέδειξε τον ρεαλισμό αλλά και την πλαστικότητα του ύφους της ταινίας, η οποία αποτέλεσε το ορόσημο της απομάκρυνσης του Βισκόντι από τον νεορεαλισμό.

Αμέσως μετά, ο αμερικανός σκηνοθέτης **Στάνλεϋ Κράμερ** προσέλαβε τον Ροτούννο για την επική ταινία του *On the Beach* (1959). Την επόμενη χρονιά ο Ροτούννο συνεργάστηκε για μια ακόμη φορά με τον Βισκόντι στο *Ρόκκο και τ' αδέλφια του* (*Rocco e i suoi fratelli*). Ο Ροτούννο θυμάται ακόμη τις δυσκολίες των γυρισμάτων. «Σε μια σκηνή χρειάστηκε να καλύψω ένα μεγάλο τμήμα του δρόμου, αλλά το φως μου ήταν πολύ μακριά, απείχε σχεδόν 100 μέτρα από τον ηθοποιό», λέει ο Ροτούννο.

Ο Βισκόντι σ' αυτή την ταινία εγκαινίασε μια φωτογραφική αρχή, την οποία διατήρησε σε όλες τις ταινίες που έκανε με τον Ροτούννο. Όλες οι σκηνές γυρίζονταν με τρεις κάμερες. «Κάθε κάμερα απαθανάτιζε ένα διαφορετικό κομμάτι της ιστορίας», εξηγεί ο Ροτούννο. «Για τον σκηνοθέτη ήταν καλύτερα, αλλά για μένα ήταν εξαιρετικά δύσκολο γιατί δεν υπήρχε αρκετός χώρος για τα φώτα. Όλα βρίσκονταν μέσα στο πλάνο εκτός από τη γωνία όπου τοποθετήσαμε τις μηχανές».

**Ο Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι σε σκηνή από την ταινία *Ο ξένος* (*Lo Straniero*, 1967), του Λουκίνο Βισκόντι, που βασιζόταν στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αλμπέρ Καμύ. Ήταν η τελευταία συνεργασία του Τζουζέππε Ροτούνο με τον σκηνοθέτη. Αμέσως μετά, όμως, ο διάσημος διευθυντής φωτογραφίας ξεκίνησε τη στενή του συνεργασία με τον Φεντερίκο Φελλίνι.**

Ο Ροτούννο αντιμετώπισε το αντίστροφο πρόβλημα στον *Γατοπάρδο* (*Il Gattopardo*, 1963). Το δείπνο όπου ο **Μπαρτ Λάνγκαστερ** αντιμετωπίζει την αποδυνάμωση της εξουσίας του στη Σικελία του 19ου αιώνα, θεωρείται ένα από τα αριστουργήματα στην ιστορία του κινηματογράφου. Η σεκάνς γυρίστηκε με τρεις μηχανές σε Super Technirama μέσα σε ένα πραγματικό μέγαρο το οποίο φωτιζόταν με χιλιάδες κεριά. «Για να δημιουργήσουμε την ατμόσφαιρα που θέλαμε μελετήσαμε όλους τους ζωγράφους του 19ου αιώνα», λέει ο Ροτούννο. «Αν και ο φωτισμός δεν ήταν αρκετά ρεαλιστικός, ο Βισκόντι θεωρούσε πως η ποιότητα και η κατεύθυνση του φωτός των κεριών απέδιδε τον πλούτο του χώρου. Επειδή γυρίζαμε σε Τεκνιράμα το 1962, οι φακοί δεν ήταν πολύ γρήγοροι και χρειαζόμασταν πολύ φως. Τα κεριά, όμως, δεν έδιναν αρκετό φως. Γι' αυτό, το φως μου βρισκόταν πάνω από το φωτιστικό. Κατασκεύασα ένα ξύλινο στεφάνι που κρεμόταν ανάμεσα στο ταβάνι και το φωτιστικό και αναπαρήγαγα με τη βοήθειά του ακριβώς το φως των κεριών. Έβαλα και μερικά φώτα στο έδαφος που τα χρησιμοποίησα για τα κοντινά· όμως ήταν πολύ δύσκολο να βρω χώρο γι' αυτά, επειδή υπήρχαν παντού καθρέφτες και σχεδόν κάθε γωνία του σκηνικού βρισκόταν μέσα στο πλά-



**Στα γυρίσματα του *Καζανόβα*. Ο Τζουζέππε Ροτούννο, πίσω από τον Ντόναλντ Σάδερλαντ, με αδιάβροχο.**

νο. Όλα τα φώτα μας ήταν συνδεδεμένα με ντίμμερ και φροντίζαμε, μόλις τελειώναμε το πλάνο, να τα σβήνουμε αμέσως. Καθώς μετακινούμασταν από τη μια μηχανή στην άλλη σταγόνες κεριού έπεφταν επάνω στο λαιμό μας», λέει ο διευθυντής φωτογραφίας.

**Με τον Φελλίνι**

Η τελευταία ταινία που έκανε ο Ροτούννο με τον Βισκόντι είναι ο *Ξένος* (*Lo Straniero*, 1967), συνεργασία που τη διαδέχθηκε μια άλλη πολύ γνωστή, εκείνη με τον Φελλίνι. Όπως και στην περίπτωση των προηγούμενων συνεργασιών του με τον Ντε Σίκα και τον Βισκόντι, ο Ροτούννο γνώριζε τον Φελλίνι από καιρό. Ο Ροτούννο θυμάται ότι η πρώτη τους συνάντηση έγινε το 1959 για να μιλήσουν για το *Οχτώμιση* – μια δουλειά που ο Ροτούννο δεν έκανε τελικά γιατί ετοιμαζόταν για τα γυρίσματα της ταινίας *I compagni* (*Οι σύντροφοι*) του **Μάριο Μονιτσέλλι**. Η ταινία εκείνη όμως αναβλήθηκε και ο Φελλίνι είχε ήδη ξεκινήσει το *Οχτώμιση*.

Ο Φελλίνι, αργότερα, προσέγγισε τον διευθυντή φωτογραφίας και του ζήτησε να δουλέψουν για μια ταινία που θα είχε θέμα της έναν μουσικό. Όμως, ο Φελλίνι αρρώστησε. «Έμεινα μαζί του περίπου έναν χρόνο κάνοντας όλα τα πράγματα που κάνει κανείς για έναν φίλο που είναι άρρωστος», λέει ο Ροτούννο. «Η ταινία αναβλήθηκε, ο Φελλίνι όμως μου είπε να μην τον αφήσω».

Έτσι η συνεργασία τού Φελλίνι με τον Ροτούννο ξεκίνησε επιτέλους το 1968 με αφορμή το *Toby Dammit*, που αποτελούσε τμήμα του *Histoires extraordinaires* (*Στον ίλλιγγο της ακολασίας*), μια ταινία που βασιζόταν σε ιστορίες του **Έντγκαρ Άλαν Πόε**. Η υπέροχη φωτογραφία του Ροτούννο χάρισε μια ονειρική διάσταση στην εναρκτήρια σεκάνς της ταινίας, κατά τη διάρκεια της οποίας ο βασικός χαρακτήρας, που τον υποδύεται ο **Τέρενς Σταμπ**, φτάνει στη Ρώμη.

Το δίδυμο καταπιάστηκε στη συνέχεια με το *Σατυρικόν* (*Fellini Satyricon*, 1969), βασισμένο στο ομώνυμο κλασικό κείμενο του **Πετρώνιου**. Η ταινία απέσπασε τη Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας και μια υποψηφιότητα για Όσκαρ για τον Φελλίνι. Γυρίστηκε μέσα σε οκτώ μήνες και ο Ροτούννο βγήκε ενθουσιασμένος από την εμπειρία. «Έμοιαζε με το όνειρο ενός αστροναύτη», λέει. «Μέσα σ' ένα διαστημόπλοιο αισθάνεσαι τα πράγματα γύρω σου να κινούνται, ενώ εσύ παραμένεις σταθερός. Το *Σατυρικόν* ήταν πράγματι ένα όνειρο. Όλα γυρίστηκαν σαν να επρόκειτο για μια ανάμνηση. Δεν υπήρχε καμιά πρόθεση ρεαλισμού».

Τα ίδια ισχύουν και για τη σύντομη συνεργασία του με τον Φελλίνι στους *Κλόουν* (*I Clowns*, 1970), όπου γύρισε μόνο τις ονειρικές σεκάνς που είναι σε φλας μπακ. Οι δύο καλλιτέχνες συναντήθηκαν για μια ακόμη φορά στη *Ρόμα* (*Roma*, 1972), ένα ιμπρεσσιονιστικό πορτραίτο της αιώνιας πόλης, το οποίο προτάθηκε για τη Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας.

Αυτό το φιλμ θεωρείται ότι υπήρξε το έναυσμα της αποστασιοποίησης του σκηνοθέτη από το γνώριμο μπαρόκ ύφος του. Έμοιαζε περισσότερο με επιστροφή στο ντοκυμανταιρίστικο ύφος των πρώτων έργων του Ροτούννο. «Είναι μια ταινία που βασίζεται στις αναμνήσεις, αλλά παρ' όλα αυτά είναι ρεαλιστική», λέει ο διευθυντής φωτογραφίας. «Έχω γεννηθεί στη Ρώμη, γνωρίζω πολύ καλά την πόλη, γι' αυτό και μπόρεσα να την αποδώσω ρεαλιστικά».

Στο διάστημα που μεσολάβησε μέχρι τη νέα του συνεργασία με τον Φελλίνι, ο Ροτούννο, γύρισε τρεις ταινίες με τη **Λίνα Βερτμύλλερ**: *Έρωτας και Αναρχία* (*Film d' amore e d' anarchia*, 1973), *Η κυρία και ο ναύτης* (*Travolti da un insolito destino nell' azzurro mare d' Agosto*, 1974), *Μια νύχτα γεμάτη βροχή* (*Fine del mondo nel nostro solito letto in una notteriena di pioggia*, 1978). Με τον **Άρθουρ Χίλλερ** γύρισε και το πρώτο του μιούζικαλ, το 1972, *Δον Κιχώτης, ο άνθρωπος απ' την Μάντσα* (*Man of la Mancha*). «Όλοι τραγουδούσαν στο γύρισμα εκτός από μένα και τον σκηνοθέτη», λέει ο Ροτούννο.

Ο Ροτούννο ένωσε για μια ακόμη φορά τις δυνάμεις του με τον Φελλίνι το 1973, στο *Άμαρκορντ* (*Amarcord*), ταινία που αναπλάθει τις αναμνήσεις του σκηνοθέτη από τη ζωή του στο Ρίμινι της δεκαετίας του '30. Η ταινία κέρδισε το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας και παραμένει μια από τις πιο δημοφιλείς δουλειές του σκηνοθέτη. «Γνώριζα όλους τους χαρακτήρες προσωπικά, γιατί τους είχα συναντήσει πολλές φορές με τον Φελλίνι», σημειώνει ο Ροτούννο. «Κατά κάποιον τρόπο, προσπάθησα να προσεγγίσω τις μνήμες μας – τη δική μου και του Φεντερίκο. Αυτό που τελικά βγήκε στην ταινία είναι μια μικρή μόνο αναπαράσταση των πραγματικών χαρακτήρων. Σας εγγυώμαι ότι αν τους είχαμε αναπαραστήσει όπως

**Αριστερά: Από το μιούζικαλ του Μπομπ Φος *Η παράσταση αρχίζει* (1979), με τον Ρόυ Σάιντερ. Δεξιά: Από το *Άμαρκορντ* του Φεντερίκο Φελλίνι (1973).**

ήταν στην πραγματικότητα, το αποτέλεσμα θα ήταν πιο εξωπραγματικό».

Το *Άμαρκορντ* ξεκινά με τους κατοίκους του Ρίμινι καθώς γιορτάζουν το τέλος του χειμώνα. Ο Ροτούννο χρησιμοποίησε κόκκινες ζελατίνες για να δώσει μια νοσταλγική χροιά στην ταινία, καθώς ο Φελλίνι έφερνε στο προσκήνιο τους χαρακτήρες του. «Η μηχανή πλησίαζε τους ηθοποιούς και τους ακολουθούσε συνέχεια μέχρι το τέλος της ταινίας», λέει ο Ροτούννο. «Αυτό που θέλαμε ήταν να βάλουμε το κοινό μέσα στην ιστορία, από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας».

Ο *Καζανόβας* (*Il Casanova di Federico Fellini,* 1976), το επόμενο σχέδιο του διδύμου, είναι αναμφισβήτητα η πιο προσωπική, φιλόδοξη και στυλιζαρισμένη από τις τελευταίες ταινίες που γύρισε ο σκηνοθέτης. «Ήταν η πιο δύσκολη από τις ταινίες που έκανα με τον Φελλίνι και, ειλικρινά, είναι και η αγαπημένη μου», παραδέχεται ο Ροτούννο. «Ο Φελλίνι έκανε το *Οχτώμιση*, το οποίο αναφέρεται στον τρόμο του κενού της έμπνευσης και στο δημιουργικό αδιέξοδο, όταν ήταν πολύ νέος· ο *Καζανόβας* όμως αφορούσε την ώριμη ηλικία, την ηλικία στην οποία βρισκόταν τότε ο Φελλίνι. Ταξιδέψαμε μαζί στην Ευρώπη, όπως ο Καζανόβας. Πήγαμε στη Γερμανία, στη Βενετία και στην Αγγλία και νομίζω πως κάναμε καλή δουλειά στην αναπαράσταση του εσωτερικού του σπιτιού ενός γερμανού πρίγκιπα, τη ζέστη ενός ιταλικού σαλονιού με πίνακες στον τοίχο και την ομιχλώδη ατμόσφαιρα της αγγλικής εξοχής. Θα έλεγα πως είναι η καλύτερη και η σπουδαιότερη ταυτόχρονα ταινία του Φελλίνι», καταλήγει ο Ροτούννο.

Μια από τις πιο δύσκολες συνεργασίες του Ροτούννο με τον Φελλίνι ήταν το 1979, στην *Πρόβα Ορχήστρας* (*Prova d' orchestra*). Η ταινία γυρίστηκε για την ιταλική τηλεόραση μέσα σε τέσσερις εβδομάδες και αφού είχε μάθει ο Φελλίνι ότι τα γυρίσματα της *Πόλης των γυναικών* (*La citta delle donne*) είχαν αναβληθεί. Ευτυχώς, το σχέδιο τελεσφόρησε την επόμενη χρονιά και κατέληξε να γίνει μια από τις πιο επιτυχημένες ταινίες του. «Ο Φελλίνι δούλευε πάντα με τα όνειρά του, η *Πόλη των γυναικών* όμως είναι η πιο ονειρική ταινία που έκανε», δηλώνει ο Ροτούννο.

Η τελευταία συνεργασία του Ροτούννο με τον Φελλίνι ήταν το *Και το πλοίο φεύγει* (*...e la nave va,* 1983). Σε μια από τις πιο αξιομνημόνευτες σκηνές της ταινίας, μια ομάδα μουσικών που ταξιδεύει με το πλοίο κάνει επίδειξη των δυνατοτήτων της. «Η σεκάνς γυρίστηκε σε έναν μεγάλο χώρο, γεγονός που με διευκόλυνε πάρα πολύ γιατί είναι πιο εύκολο να φωτίζεις όταν μπορείς να τοποθετείς φώτα όπου θέλεις».

Μόλις τέλειωσαν τα γυρίσματα αυτής της ταινίας, ο Φελλίνι κάλεσε τον Ροτούννο για να κάνουν τρία διαφημιστικά για μια μεγάλη ιταλική τράπεζα. Αυτή έμελλε να είναι και η τελευταία συνεργασία τους. «Σχεδιάζαμε να κάνουμε κι άλλες ταινίες μαζί», λέει ο Ροτούννο. «Όταν ο Φεντερίκο ήταν άρρωστος σε ένα νοσοκομείο στη Φερράρα, έτυχε να επισκεφτώ αυτή την πόλη για να δω κάτι φίλους μου. Του τηλεφώνησα στο νοσοκομείο που βρισκόταν και μιλήσαμε πολλή ώρα. Η φωνή του ακουγόταν πολύ αδύναμη. Παρ' όλα αυτά, μου είπε: "Πεππίνο, τι λες, θέλεις να συναντηθούμε το επόμενο Σάββατο μπροστά από την Τσινετσιτά;" Νομίζω πως δεν ήθελε να τον δω στο νοσοκομείο στην κατάσταση που βρισκόταν. Δυστυχώς ποτέ δεν ήρθε στο ραντεβού», διηγείται ο Ροτούννο.

**Και άλλα...**

Πριν γυρίσει το *Και το πλοίο φεύγει*, ο Ροτούννο είχε ήδη ολοκληρώσει το *Η Παράσταση αρχίζει* (*All that jazz,* 1979) του Μπομπ Φος. Κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας δούλεψε με διάσημους σκηνοθέτες όπως ο Ρόμπερτ Άλτμαν (*Ποπάυ, ο ναύτης, Popeye,* 1980), ο **Άλαν Πάκουλα** (*Πλούσια, γοητευτική και επικίνδυνη, Rollover,* 1981), ο **Ρίτσαρντ Φλέισερ** (*Κάλιντορ ο μονομάχος, Red Sonja, 1985*), ο **Τέρυ Γκίλλιαμ** (*Οι περιπέτειες του βαρώνου Μυγχάουζεν, The adventures of Baron Munchausen, 1989*), ο **Σίντνεϋ Πόλλακ** (*Sabrina*) και ο ιταλός μαιτρ του τρόμου **Ντάριο Αρτζέντο** (*Το σύνδρομο του Σταντάλ, The Stendhal Syndrome*).

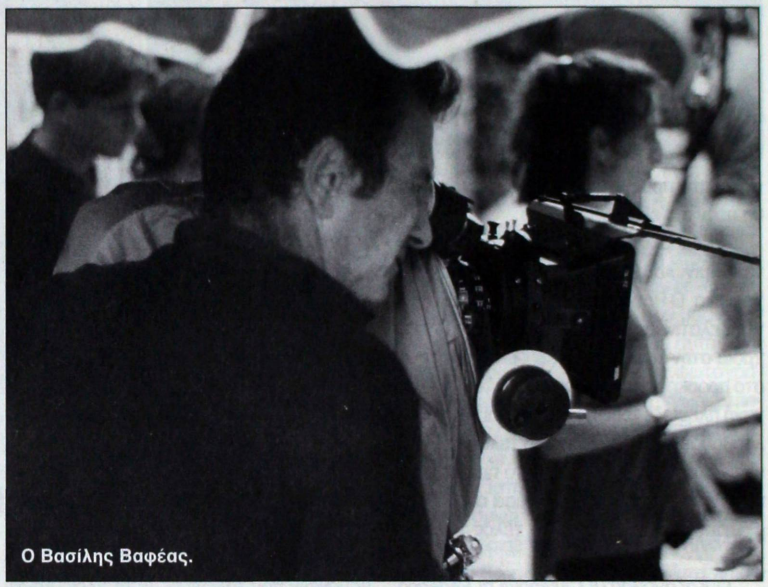
Αναπολώντας τα 60 χρόνια που μετρά η καριέρα του, ο Ροτούννο λέει πως δημιούργησε πολλά από το τίποτα. Επισημαίνει πως όπως στη μουσική υπάρχουν μόνο επτά βασικές νότες, έτσι και στη φωτογραφία υπάρχουν μόνο τρία φώτα: το key light, το fill light και το back light. «Αν ρωτήσεις έναν ζωγράφο πώς ζωγραφίζει τους πίνακές του, θα σου πει δεν ξέρω. Έτσι κι εγώ, δουλεύω με το ένστικτό μου. Μ' αρέσει τόσο πολύ να φωτίζω που δεν μπορώ να σταματήσω. Όταν γύριζα με τον Φελλίνι, πάντα προετοίμαζα το επόμενο πλάνο γιατί φοβόμουν ότι θα χάσω την ιδέα του φωτός. Η αγάπη μου γι' αυτή τη δουλειά έκανε τα πάντα πολύ εύκολα. Δουλεύω πολύ σκληρά, όμως οι μέρες μοιάζουν να διαρκούν μόνο πέντε λεπτά. Αισθάνομαι πολύ υπερήφανος που κατάφερα να δημιουργήσω μια απόλυτη αρμονία με τους σκηνοθέτες με τους οποίους δούλεψα και που μπόρεσα να υπηρετήσω τα οράματά τους», κλείνει τη συζήτηση ο Ροτούννο. **K**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΦΕΑ

# Στόχος, η Επικοινωνία με τον θεατή

της Ελένης Ράμμου

**Ο σκηνοθέτης Βασίλης Βαφέας μιλά για τη νέα του ταινία, *Κάθε Σάββατο*, και καταθέτει τις απόψεις του για την κατάσταση του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου.**



Ο Βασίλης Βαφέας.

ΣΥΝΑΝΤΗΣΑΜΕ τον **Βασίλη Βαφέα** ενώ βρισκόταν στο στάδιο του post-production της νέας του ταινίας, *Κάθε Σάββατο*. Κάθε Σάββατο συναντιέται ο χωρισμένος πατέρας (στο ρόλο του, ο **Κώστας Βουτσάς**) με το γιο του Αντώνη (**Νίκος Πουρσανίδης**). Ένα από αυτά τα Σάββατα παρακολουθεί η ταινία. Ο κατακερματισμένος κόσμος του πατέρα και οι εφηβικές αγωνίες του γιου ακυρώνουν την οποιαδήποτε επικοινωνία μεταξύ τους. Η εφηβική αθωότητα αντιπαρατίθεται με τη φθορά της ώριμης ηλικίας.

Για την αιώνια αντιπαράθεση των δύο αυτών κόσμων, για το τρόπο με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται στην ταινία, καθώς και για τα προβλήματα και τις προοπτικές του ελληνικού κινηματογράφου συζητήσαμε με τον σκηνοθέτη. Τα κυριότερα σημεία της συζήτησής μας παρατίθενται στη συνέχεια:

*•Ποιο είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της νέας σας ταινίας;*

—Η ομάδα των νέων παιδιών. Υπάρχουν δύο κόσμοι: η παρέα των παιδιών και ο κόσμος του πατέρα. Ο καθένας έχει τη δική του συχνότητα.

*•Με ποιο τρόπο διαχωρίζονται οι δύο αυτοί κόσμοι;*

—Απλώς, αντιπαρατίθενται. Ο καθένας ζει τη δική του ζωή, κάποια στιγμή συναντιούνται και ξαναχωρίζουν. Κάθε Σάββατο συναντά ο πατέρας το γιο του σ' ένα ζαχαροπλαστείο στην πλατεία της Νέας Σμύρνης. Εκεί είναι όλος ο κόσμος του παιδιού – το σπίτι του, η παρέα του, το σχολείο του. Ο πατέρας είναι διάσημος σταρ, που κάνει πολλές δουλειές (θέατρο, τηλεόραση, διαφήμιση) και είναι διάσπαρτος παντού – και επαγγελματικά και συναισθηματικά. Τις συναισθηματικές του ιστορίες τις παρακολουθούμε στην ταινία. Ο γιος είναι ένας έφηβος με τις έμμονες ιδέες του, ερωτευμένος με μια κοπέλα της παρέας. Είναι η στιγμή που ο έφηβος προσπαθεί να γίνει άντρας, ενώ ο πατέρας δεν λέει να εγκαταλείψει την ερωτική του ζωή. Άρα, δεν βοηθάει τον γιο – είναι σε «λάθος» φάση, σε διαφορετική φάση.

*•Για πόσο διάστημα παρακολουθούμε τη σχέση πατέρα και γιου μέσα από τις συναντήσεις τους κάθε Σάββατο;*

—Η ταινία εκτυλίσσεται στη διάρκεια ενός Σαββάτου, ενός κινηματογραφικού Σαββάτου, όπου ο γιος βγαίνει το πρώτο του ερωτικό ραντεβού και ο πατέρας πρέπει να λύσει συσσωρευμένα επαγγελματικά και συναισθηματικά προβλήματα. Είναι μια ειδική στιγμή, ένα ειδικό Σάββατο, συμπυκνωμένο και για τους δυο. Είναι αδύνατον αυτοί οι δύο άνδρες –υπερευαίσθητος ο νέος και διεκδικητικός ο πατέρας– να έχουν στιγμές ταύτισης.

*•Για ποιο λόγο συναντιούνται ο πατέρας με το γιο μόνο κάθε Σάββατο; Συνήθως, τα παιδιά χωρισμένων γονιών έχουν μια επαφή με τον πατέρα που διαρκεί περισσότερο από μερικές ώρες σ' ένα ζαχαροπλαστείο.*

—Φαντάζομαι πως είναι έτσι για έναν πατέρα που δεν είναι πολυάσχολος· αλλά, ένας που είναι, δεν μπορεί να αφιερώσει εύκολα στον γιο του ένα ολόκληρο εικοσιτετράωρο. Και να θέλει δεν μπορεί – είναι κομμάτια ο πατέρας. Και τον γιο δεν τον πειράζει, γιατί έχει τις δικές του εμμονές, τα δικά του προβλήματα. Του αρέσει αυτό το πήγαιν'-έλα – δηλαδή αυτό το «από λίγο».

### Οι δύο ηλικίες του άντρα

*•Με ποια στοιχεία παρατήρησες την ηλικία της εφηβείας; Υπήρχαν κάποια στοιχεία που ανακάλυψες μέσα από αυτή την παρέα των παιδιών;*

—Ο γιος μου δεν μ' άφηνε να ξεχάσω την εφηβεία μου, την ξανάβλεπα, απλώς με άλλη μορφή. Μπορεί να είναι διαφορετικές οι συμπεριφορές τους, αλλά μέσα τους είναι το ίδιο πράγμα – κι αυτό μ' ενδιέφερε. Μελετούσα το πόσο διαφορετική ήταν η συμπεριφορά προς τα έξω, αλλά πόσο ίδια πράγματα τον βασάνιζαν, που βασάνιζαν κι εμένα στην εφηβεία μου.

*•Πώς αντιμετωπίζει ο γιος τη δουλειά του πατέρα και όσα αυτή εμπεριέχει;*

—Απ' έξω. Είναι σε άλλη φάση – και συναι-

**Πάνω: Ο Κώστας Βουτσάς. Στη νέα ταινία του Βασίλη Βαφέα, *Κάθε Σάββατο*, υποδύεται έναν πατέρα που δοκιμάζει τη σχέση με τον γιο του. Κάτω: Οι Χρήστος Κανάκης, Μαρία Νιώρα, Σέβη Μακρυγιάννη, Νίκος Πουρσανίδης, ερασιτέχνες που συμμετέχουν στο φιλμ.**

σθηματική και ψυχολογική. Έχουν σχέση, τον αγαπάει. Του κάνει δώρα ο πατέρας, τα οποία όμως λειτουργούν ως υποκατάστατο. Το θέμα της ταινίας είναι οι δύο διαφορετικές ηλικίες ενός άνδρα, του έφηβου και του ώριμου. Ο ώριμος δεν το βάζει κάτω, δεν ακολουθεί τη φυσική ροή των πραγμάτων και, αντί να δώσει χώρο, θέλει να καταλάβει χώρο – δεν είναι κι εύκολο να δώσει ένας προικισμένος άνθρωπος χώρο σε κάποιον άλλον, όσο κι αν τον αγαπάει.

*•Πώς έγινε η επιλογή των ηθοποιών;*

—Ο πατέρας είναι σταρ και έπρεπε κι εγώ να βρω έναν σταρ. Δεν μπορούσα να βρω έναν ηθοποιό ο οποίος θα είχε το στίγμα του καθημερινού ανθρώπου. Έτσι, το ρόλο του πατέρα παίζει ο Κώστας Βουτσάς. Ο πιτσιρικάς, ο Νίκος Πουρσανίδης, δεν είναι ηθοποιός. Είχε παίξει ένα βουβό ρόλο στην ταινία *Πες πως μ' αγαπάς* της **Κωστούλας Θωμαδάκη**. Ούτε τα υπόλοιπα παιδιά της παρέας είναι ηθοποιοί.

*•Πώς αντιμετώπισε ο Νίκος Πουρσανίδης την παρουσία του Κώστα Βουτσά;*

—Παλικαρίσια. Όλοι μείναμε έκπληκτοι· ήταν ένα παιδί που ήθελε να παίξει. Κι εγώ τον πίεσα, τον βασάνισα, ήταν βδομάδες ταλαιπωρίας γι' αυτόν. Ο Νίκος είχε διάθεση αλλά και ικανότητα να φέρει εις πέρας αυτό το βάρος.

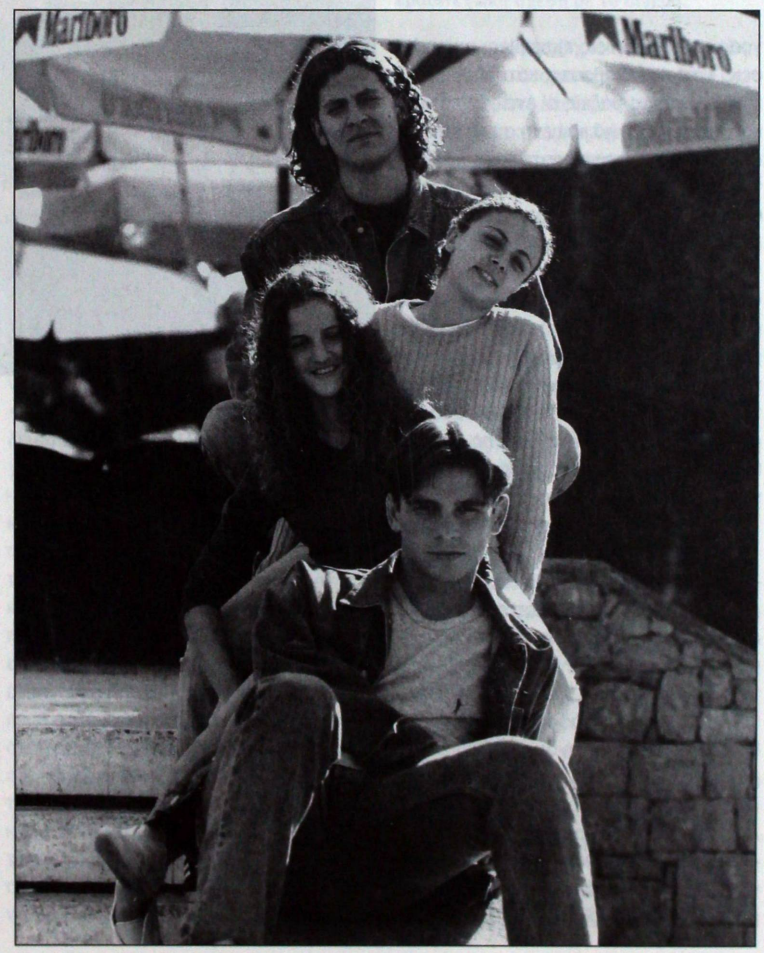
*•Ο Βουτσάς πώς αντιμετώπισε την ανωριμότητα του νεαρού;*

—Ο Βουτσάς είναι πάντα γενναιόδωρος στις σχέσεις του με τους άλλους ηθοποιούς. Πόσο μάλλον με ένα παιδί που ξέρει ότι δεν είναι ηθοποιός. Εξάλλου, είναι πατέρας και ξέρει πώς να φερθεί με τρυφερότητα σε ένα νέο παιδί.

### Η ταινία, απολογισμός ζωής

*•Πως γεννήθηκε η ιδέα γι' αυτό το σενάριο; Υπήρχε κάποιο έναυσμα; Για ποιο λόγο επιλέξατε να μιλήσετε για τη σχέση πατέρα και γιου;*

—Καμιά φορά, κάνεις απολογισμούς ζωής και κοιτάς πίσω πώς ήσουν, κοιτάς μπροστά πώς θα γίνεις. Και οι δύο ηλικίες έχουν λίγο από μένα. Είναι πάντα ένα παιχνίδι που κάνεις όταν είσαι εσύ ο συγ-



**Πάνω: Ο σκηνοθέτης Β. Βαφέας σε πρόβα γυρίσματος. Δεξιά: Ο Κ. Γκίκας πίσω από την κάμερα, ο βοηθός του Γ. Μιχέλης (αριστερά) και, στην άκρη δεξιά, ο σκηνοθέτης Χρ. Βούπουρας.**

γραφέας – μαζεύεις εμπειρίες, αναμνήσεις, κάτι που διάβασες, κάτι που είδες, κι όλα αυτά τα βάζεις σ' ένα χωνευτήρι και κάνεις τη συγκεκριμένη σύνθεση. Είσαι υποχρεωμένος να πας πίσω και να δεις τον εαυτό σου πώς ήταν, πώς είναι, πώς θα είναι, πώς θα μπορούσε να είναι. Μαζεύεις τις φοβίες σου, τους τρόμους σου, τις επιθυμίες σου, βάζεις λίγο τη φαντασία σου, κάνεις και κάποιο παραλληλισμό και συνθέτεις μια ιστορία που κάποια στιγμή νιώθεις την ανάγκη να την πεις για να ηρεμήσεις. Άμα γίνει ταινία, ηρεμείς. Μετά όμως δημιουργούνται κι άλλες ιστορίες μέσα σου, που θέλουν να τις αφηγηθείς, κι αρχίζει πάλι αυτό το βάσανο μέχρι να τις πεις για να ηρεμήσεις.

*•Γιατί πάντα γράφετε μόνος τα σενάρια για τις ταινίες σας;*

—Δεν έχω κάνει στο σινεμά τίποτα που να μην είναι δικό μου. Στο θέατρο υπάρχουν έργα, ψάχνεις και τα βρίσκεις. Στο σινεμά με ένδιαφέρει να περιγράψω πώς βλέπω τον κόσμο και δεν έχει βρεθεί κάποιος επαγγελματίας σεναριογράφος που να έχει την ίδια ακριβώς οπτική – ή δεν βρέθηκε ο παραγωγός που να κάνει αυτό το πάντρεμα.

*•Δεν νομίζω ότι υπάρχουν στην Ελλάδα επαγγελματίες σεναριογράφοι.*

—Συμφωνώ. Ούτε παραγωγοί που να κάνουν αυτά τα παντρέματα. Έτσι, αναγκαζόμαστε να κάνουμε μόνοι μας πάρα πολλές

δουλειές – κι αυτό έχει, όπως καταλαβείνετε, τα καλά του – αλλά και τα κακά του.

**Δουλειά υψηλού ρίσκου το σινεμά**

*•Τα καλά του ποια είναι;*

—Η ελευθερία ότι αυτό που κάνεις το αγαπάς, το υπογράφεις, δεν λες ότι φταίει μια κακιά στιγμή. Όλα τα συν και όλα τα πλην είναι δικά σου. Με πενταροδεκάρες γίνονται οι ελληνικές ταινίες. Μιλάμε για αστεία ποσά. Το σινεμά γίνεται επειδή υπάρχουν άνθρωποι που έχουν μια τρέλα. Αυτό δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της δικής μου γενιάς αλλά και των νεότερων κινηματογραφιστών. Είναι μια δουλειά υψηλού ρίσκου. Μπαίνεις μέσα σε μια θάλασσα και δεν ξέρεις αν θα βγεις. Δεν ξέρεις με πόσους θα τσακωθείς, αν θα τελειώσουν τα λεφτά, πώς θα τελειώσει η ταινία, πώς θα τελειώσει η ταινία αν τελειώσουν τα λεφτά. Ακόμα κι αυτοί που είναι δίπλα σου, μόλις τελειώσει το γύρισμα σε εγκαταλείπουν. Δεν υπάρχει το πριν και το μετά από το γύρισμα – είσαι μόνος σου.

*•Ποιος είναι ο στόχος σου γι' αυτή την ταινία; Θα προβληθεί στο επόμενο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;*

—Ναι, καθώς και στα κρατικά βραβεία. Κατόπιν, θα βγει στις αίθουσες.

*•Υπάρχει εξασφαλισμένη διανομή;*

—Θέλω να τελειώσει πρώτα η ταινία. Απ' τη στιγμή που ο διανομέας δεν είναι και συμπαραγωγός στην ταινία ώστε να ρισκάρει, είναι καλύτερα να βλέπει την ταινία τελειωμένη. Αφού δεν είναι συμπαραγωγός, δεν έχει το δικαίωμα στο final cut.

*•Πιστεύεις ότι έχει αλλάξει κάτι στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο και, αν ναι, τι είναι αυτό;*

—Πιστεύω ότι έχει αλλάξει. Στη δεκαετία του '80, εκτός από τις ελληνικές ταινίες δεν είχε πέραση ούτε ο ελληνικός λόγος ούτε η ελληνική μουσική. Έπειτα από αυτή την κρίση, ήρθε η ανάγκη για αλλαγή. Ο κόσμος ήθελε να βλέπει ταινίες με τις οποίες να μπορεί να επικοινωνήσει, δεν του άρεσαν πια οι εσωστρεφείς ταινίες. Η εσωστρέφεια δημιουργείται σε περιόδους κρίσης. Από τη στιγμή που αρχίζουν τα κανάλια της επικοινωνίας να ανοίγουν, τότε κι εσύ νιώθεις την ανάγκη να μιλήσεις πιο απλά. Όσο απομονώνεσαι, τόσο περιορίζεσαι στα εντός. Η επικοινωνία είναι το ζητούμενο: δεν πρέπει να την έχουμε στο μυαλό μας ως κινητήριο δύναμη, πρέπει να την έχουμε στο πίσω μέρος του μυαλού μας.

*•Επομένως, ο στόχος του κινηματογραφιστή είναι η επικοινωνία με το κοινό.*

—Εγώ πάντα λειτουργούσα έτσι. Ακόμα και με την πρώτη μου ταινία, την *Ανατολική περιφέρεια,* κατάφερα να επικοινωνήσω με τους ανθρώπους – και αυτό μου άνοιξε ένα παραθύρι. Τώρα, τα κανάλια της επικοινωνίας έχουν ανοίξει και θα βρούμε αποδέκτες. Το κοινό φεύγει από την τηλεόραση, φεύγει από την ταβέρνα, ψάχνει να βρει καταστάσεις που τον αφορούν, θέλει να ακούσει τους ηθοποιούς να μιλάνε απλά, άμεσα, να έχει μια γλύκα η αφήγηση, η αγωνία του δημιουργού να μη φαίνεται στην κατασκευή της. Αυτά ήταν αρρώστιες του ελληνικού κινηματογράφου, βάζαμε μέσα στις ταινίες και την αγωνία μας να τις κάνουμε – ενώ η αγωνία δεν πρέπει να φαίνεται· ούτε η προσπάθεια.

**Νέα περίοδος για το ελληνικό σινεμά**

*•Πιστεύεις λοιπόν ότι έρχεται μια νέα περίοδος για το ελληνικό σινεμά;*

—Έρχεται νέα περίοδος, από τη στιγμή όμως που οι άνθρωποι του επαγγέλματος μαθαίνουν την δουλειά τους. Δεν μπορεί η πρώτη σου ταινία να είναι αριστούργημα έκφρασης και φοβερό παράδειγμα επικοινωνίας, δεν είναι εύκολο. Ο κινηματογραφιστής κάνει ό,τι μπορεί. Ο θεατής, όμως, είτε πάει να δει μια ταινία αμερικανική είτε μια ελληνική, το ίδιο εισιτήριο θα πληρώσει. Άρα, λοιπόν, αν εσύ κάνεις το *Κοσμικό ανατομείο* κι έχεις την απαίτηση να έρθουν τα εκατομμύρια του *Τιτανικού* να το δουν, τότε είσαι –αν μη τι άλλο– αφελής. Από την άλλη πλευρά, εσύ δεν μπορείς να πεις ότι «εγώ θα μιλήσω απλοϊκά». Τι θα πει «απλοϊκά»; Πρέπει να μιλήσεις σωστά. Πρέπει να ξέρεις τη δουλειά σου, πρέπει το μήνυμα να είναι τέτοιο που να βρει τον αποδέκτη του. Αν ο κώδικάς σου είναι δύσχρηστος τότε ποιο κλειδί θα τον ανοίξει; Οι κώδικες θέλουν έναν αποκωδικοποιητή· αλλά και οι κώδικές σου πρέπει να είναι έτσι ώστε ο αποκωδικοποιητής σου να δουλέψει.

*•Πιστεύεις ότι η «επιστροφή» του έλληνα θεατή στον ελληνικό κινηματογράφο είναι –κατά κάποιο ποσοστό– απόρροια και των νέων τρόπων διαφήμισης και μάρκετινγκ;*

—Νομίζω ότι όλα αυτά μετράνε, αλλά μετράνε από τη στιγμή που υπάρχει αποδέκτης. Δηλαδή, εσύ μπορεί να προσπαθείς να κάνεις πλύση εγκεφάλου στο θεατή για να δει μια ταινία και εκείνος να μη θέλει να τη δει· οπότε θα δει τη διαφήμιση –τη γιγαντοαφίσα στο δρόμο, το making of στην τηλεόραση– και δεν θα πάει να δει την ταινία ώστε η ταινία να μείνει στις αίθουσες. Ο τρόπος διανομής των ελληνικών ταινιών πρέπει να είναι τέτοιος που, αφ' ενός να μην είναι τόσα πολλά τα έξοδα διανομής και, αφ' ετέρου, να αφήσεις την ταινία σε μια αίθουσα να επικοινωνήσει σε βάθος, να βρει τον αποδέκτη της. Δεν μπορεί να θέλεις εσύ σε δύο εβδομάδες να κάνεις τα εισιτήρια του *Τιτανικού.* Δεν υπάρχει όμως σωστή τακτική υποστήριξης. Δεν πρέπει να έχει η ελληνική ταινία την τακτική του «γκανιάν», δεν πρέπει να «σκίσει». Πρέπει να μείνει, να παίζεται στους κινηματογράφους 3-4 εβδομάδες. Ενώ, τώρα, παίζεται μια εβδομάδα και Παρασκευή, Σάββατο, Κυριακή και μετά εξαφανίζεται – αυτό είναι ανατριχιαστικό. Νομίζω πως τώρα υπάρχουν πιο μικρές αίθουσες και μπορεί μια ταινία να πάει σε βάθος.

*•Ποια είναι η γνώμη σου για την υποστήριξη που προσφέρουν τα ευρωπαϊκά προγράμματα;*

—Το έχω ψάξει, είναι όμως πολύ γραφειοκρατικό το σύστημα. Κι αυτό σημαίνει ότι πρέπει να έχεις ένα χαλύβδινο στομάχι και το χέρι στην τσέπη για να κάνεις φακέλους και να στέλνεις, να φιλοξενείς ξένους, να πηγαίνεις κι εσύ. Όλα αυτά, για να πάρεις 40 εκατομμύρια. Κι αν δεν τα πάρεις τα 40, να έχεις χάσει 5. Είναι πολλή η φασαρία για πενταροδεκάρες, απ' τα οποία παίρνουν και οι συμπαραγωγοί επειδή θα πας να γυρίσεις στις χώρες τους. Είναι λίγο μιζέρια. Σκοτώνουν και την ψυχή του ανθρώπου που τα κάνει. Εκείνο που χρειάζεται είναι να γίνουν ταινίες και να φανεί η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη –αν έχει ενδιαφέρον– και να είναι καμωμένη με τέτοιο τρόπο που να ενεργοποιήσει την ευαισθησία του θεατή. Να δημιουργηθεί μια ουσιαστική επαφή μεταξύ κινηματογραφιστή και θεατή. Να δημιουργηθεί μια δυναμική σχέση διότι, αν κατασκευάζουμε πράγματα γιατί πιστεύουμε ότι αυτά έχουν απήχηση, σε ένα βράδυ θα καταρρεύσει το σύμπαν. Θα γίνει μια παραγωγή κλισέ. Το κλισέ δεν ανανεώνει το θέαμα – το θανατώνει. Το βλέπουμε και στα σήριαλ. Αρχίζει ένα σήριαλ δροσερό και, στο τέλος, γίνεται μια νευρωσική κατάσταση που δεν την αντέχει κανένας. Κι έτσι και πέσει η θεαματικότητα, τότε όλοι αυτοί αρχίζουν και ιδρώνουν, τσακίζονται οι ηθοποιοί, οι σεναριογράφοι το παρατραβάνε και στο τέλος πια δεν τους γλιτώνει κανένας από την καταστροφή. Ανανεώνεται το μέσον μόνο όταν δημιουργούνται νέοι τρόποι, νέες προσωπικές ματιές δηλαδή σε απλά ή σύνθετα θέματα δοσμένα απλά για να μπορούν να επικοινωνήσουν. K

**Ο Βασίλης Βαφέας δίνει τις τελευταίες οδηγίες στους ηθοποιούς του. Στο *Κάθε Σάββατο* προτίμησε να φέρει σε αντιπαράθεση έναν σταρ (τον Κώστα Βουτσά) με νέους ανθρώπους, πολλοί από τους οποίους έχουν μόνο ερασιτεχνική σχέση με το σινεμά.**

***ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ***

| | |
|---|---|
| *Σκηνοθέτης-Σεναριογράφος* | **Βασίλης Βαφέας** |
| *Δ/ντής Φωτογραφίας* | **Κωστής Γκίκας** |
| *Βοηθός οπερατέρ* | **Γιώργος Μιχέλης** |
| *Ήχος* | **Νίκος Παπαδημητρίου** |
| *Σκηνογράφος/ενδυματολόγος* | **Ι. Σταυρίδου** |

***ΠΑΙΖΟΥΝ***

**Κώστας Βουτσάς, Νίκος Πουρσανίδης, Ελευθερία Βιδάκη, Ναταλία Καποδίστρια, Περικλής Καρακωνσταντόγλου, Άννα Μακράκη.**

της Αθηνάς Καρτάλου

# ΖΗΤΩ ΤΟ ΕΘΝΟΣ!

## Συνέδριο με θέμα «Η εθνική ταυτότητα μιας κινηματογραφίας: Ελλάδα - προβλήματα και προοπτικές»

**Στις 26 και 27 Μαρτίου 1999 το ελληνικό παράρτημα της FIPRESSI, της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κινηματογραφικού Τύπου, οργάνωσε στο αμφιθέατρο του υπουργείου Πολιτισμού συνέδριο με θέμα *Η εθνική ταυτότητα μιας κινηματογραφίας: Ελλάδα - προβλήματα και προοπτικές*. Επρόκειτο για την πρώτη από μία σειρά συναντήσεων με θέμα την εθνική ταυτότητα στον κινηματογράφο. Οι επόμενες έχουν προγραμματιστεί για την Τουρκία και τη Γιουγκοσλαβία και στα σχέδια περιλαμβάνεται η διεξαγωγή τους και στην υπόλοιπη –δυτική– Ευρώπη.**

ΣΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ της συνάντησης υπήρχαν τριάντα εισηγήσεις εκ των οποίων οι δώδεκα έγιναν από ξένους κριτικούς και οι υπόλοιπες από Έλληνες. Οι ξένοι κριτικοί μίλησαν καθένας για την κινηματογραφία τής χώρας του και τα ζητήματα που αφορούν τον εθνικό της χαρακτήρα. Έτσι, είχε κανείς την ευκαιρία να ακούσει για τον τουρκικό, τον ισραηλιτικό, τον βουλγαρικό, τον ρουμανικό, τον ουγγρικό, τον ολλανδικό, τον γιουγκοσλαβικό, τον βρετανικό, τον γαλλικό, τον γερμανικό και τον σλοβενικό κινηματογράφο. Από ελληνικής πλευράς, ωστόσο, η αντιπροσώπευση κάλυπτε πολύ μεγαλύτερο εύρος ενδιαφερόντων και ενασχολήσεων με τον εγχώριο κινηματογράφο. Εισηγήσεις έγιναν όχι μόνον από κριτικούς, αλλά και από θεωρητικούς/ερευνητές, από συγγραφείς, από εκπροσώπους θεσμικών φορέων που σχετίζονται με την κινηματογραφία (ΕΤΕΚΤ, ΙΟΜ, ΕΕΣ, ΕΚΚ) και, τέλος, από καλλιτέχνες.

Ακούστηκαν πολλά και ενδιαφέροντα, περισσότερο ή λιγότερο γνωστά ή/και αναμενόμενα. Διαφορετικά είδη λόγου αναπτύχθηκαν, γεγονός που αποκάλυπτε και διαφορετικές στάσεις απέναντι στην εθνική κινηματογραφία. Για παράδειγμα, οι εισηγητές από τον χώρο των καλλιτεχνών (**Λουκία Ρικάκη**, **Βασίλης Μαζωμένος**, **Αντουανέτα Αγγελίδη**) προτίμησαν έναν λόγο ποιητικό που να προσιδιάζει στη δημιουργική τους ιδιότητα. Ακούστηκε, όμως, και κριτικός λόγος (τού **Βασίλη Κεχαγιά**) με έμφαση στη μεταφορική και τη συγκινησιακή χρήση τής γλώσσας. Δεν έλειψε και το πολιτικά φορτισμένο ιδίωμα (από τη **Ρούλα Στάμου** τής ΕΤΕΚΤ) ενός ύφους που θύμιζε πολλά από την εποχή των μεγάλων αντιπαραθέσεων για τον κινηματογράφο.

Ωστόσο, το θέμα τελικά δεν είναι τόσο το τι... ελέχθη όσο από ποίους... ηκούσθη. Η αίθουσα γέμιζε όχι από το κοινό αλλά από τους εισηγητές. Είναι δυνατόν να γίνεται συζήτηση για την εθνική κινηματογραφία και στην αίθουσα να... πλειοψηφούν οι εισηγητές; Αν το πρόβλημα δεν έγκειται στην ενημέρωση του κοινού και την προβολή τού συνεδρίου, τότε τίθεται το ζήτημα ποίους αφορά μία τέτοια συνάντηση: κριτικούς, θεωρητικούς/ερευνητές, δημοσιογράφους του πολιτιστικού ρεπορτάζ, κινηματογραφιστές, σπουδαστές; Και ποιους κριτικούς, ποιους θεωρητικούς, ποιους κινηματογραφιστές; Έξω από αυτούς, υπάρχει άλλο κοινό στις συζητήσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο; Η απουσία, προφανώς, είναι μια ακόμη ένδειξη αυτού που συνηθίζουμε να ονομάζουμε πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι εν πολλοίς «φυσικό», επομένως, να μην υπάρχει προσέλευση.

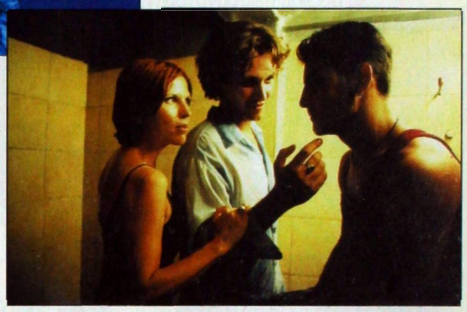
Αν, όμως, επί μονίμου βάσεως αναφερόμαστε σε κάθε φαινόμενο που σχετίζεται με την απουσία κοινού για τον ελληνικό κινηματογράφο, είτε πρόκειται για ταινίες είτε πρόκειται για λόγο πάνω σε αυτές, σαν να είναι κάτι φυσικό και αναμενόμενο, τότε ποτέ δεν θα μπορέσει ο ελληνικός κινηματογράφος και ο –σοβαρός και όχι δημοσιο-

σχετίστικος– κριτικός και θεωρητικός λόγος γύρω από αυτόν να αποκτήσουν κοινό. Και φαντάζομαι ότι όλοι όσοι ασχολούνται με το θέμα δεν μπορεί να αρκούνται στο πράγματι ζεστό και φιλικό κλίμα που δημιουργείται σε τέτοιες συναντήσεις και στην ουσιαστική ανταλλαγή απόψεων. Σίγουρα θα ήθελαν να έχουν κοινό, όχι μόνο για λόγους ατομικούς αλλά και για να ανεβεί η πολιτισμική κίνηση και αξία αυτού που υπηρετούν. Αν σε αυτό στοχεύουν όλοι, τότε πρέπει να μεταβληθούν οι στρατηγικές προσέγγισης και λόγου. Εκεί έξω υπάρχει ένα κοινό που μπορεί να μην το ξέρει ότι είναι το κοινό αυτού του λόγου. Όπως κάποιες από τις ταινίες που γυρίστηκαν τα τελευταία χρόνια το ξαναέφεραν στις αίθουσες, έτσι και κάποιες άλλες προσεγγίσεις μπορεί να του κεντρίσουν το ενδιαφέρον και για τη συζήτηση σχετικά με τον ελληνικό κινηματογράφο. Το να είμαστε συνεχώς ρεαλιστές στο τι περιμένουμε από τέτοιου τύπου συναντήσεις –δηλαδή χαμηλή συμμετοχή–, στερεί από όλους μας την προσπάθεια για διεύρυνσή τους. Η λύση, βεβαίως, θα μπορούσε να είναι, σε πρώτη φάση, ένα... συνέδριο για τον επαναπροσδιορισμό αυτών των στρατηγικών – αλλά και πάλι ποιοι θα το παρακολουθούσαν;

Πάντως, επί της ουσίας, ήταν ενδιαφέρον να ακούσει κανείς τις εισηγήσεις, καθώς είναι ενδεικτικές των κατευθύνσεων της κριτικής σκέψης στην Ελλάδα. Στις ελληνικές εισηγήσεις, το στοιχείο που κινούσε την προσοχή ήταν η θεωρητική τεκμηρίωση των προσεγγίσεων απέναντι στην ίδια την έννοια του εθνικού κινηματογράφου. Η συζήτηση δηλαδή δεν περιορίστηκε στο να γίνει λόγος για τον ελληνικό κινηματογράφο, για μία δηλαδή από τις πραγματώσεις τής ευρύτερης έννοιας του εθνικού κινηματογράφου, αλλά για το γενικό θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να ενταχθούν όλοι οι επιμέρους εθνικοί κινηματογράφοι. Έτσι, αξιοποιήθηκαν οι προοπτικές που άνοιγε το πρώτο σκέλος τού θέματος του συνεδρίου, η έννοια της «εθνικής ταυτότητας» και ο τρόπος με τον οποίον αυτή μπορεί να συσχετισθεί με την ελληνική κινηματογραφία.

Στο πλαίσιο αυτού του σημειώματος δεν είναι εφικτό, δυστυχώς, να γίνει αναφορά σε όλες τις εισηγήσεις, ελληνικές και ξένες. Το κριτήριο επιλογής γι' αυτή τη φάση ήταν η όσο γίνεται αντιπροσωπευτικότερη και πιο διευρυμένη παρουσίαση των βασικών απόψεων και τάσεων που διαμορφώνουν την ιδεολογία και διέπουν τη σκέψη τού κριτικού κυρίως λόγου γύρω από την ελληνική κινηματογραφία και την έννοια της εθνικής ταυτότητας στον κινηματογράφο.

**Απέναντι: Η Μελίνα Μερκούρη. Χρήσιμη η προσοικείωση του «εθνικού μύθου» που εκφράζει – αρκεί να μη θίγονται οι προκάτ «κουλτουριάρικες» αποφάνσεις των «ειδικών». Αριστερά και κάτω: *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών* και *Από την άκρη της πόλης* – δύο από τις ταινίες που συζητήθηκαν στο συνέδριο.**



### Περί ταυτότητας

Ο **Μάνος Ευστρατιάδης**, λοιπόν, στηρίχθηκε στις δύο πλευρές τού κινηματογράφου, αυτή του προϊόντος και αυτή του καλλιτεχνικού έργου, και διατύπωσε την άποψη ότι, αν είναι εύκολο με ποσοτικά κριτήρια να τεκμηριώσουμε την εθνότητα του προϊόντος «κινηματογράφος» ανάλογα με την καταγωγή τού σκηνοθέτη και των υπόλοιπων συντελεστών, τη γλώσσα που ακούγεται στην ταινία κ.λπ., είναι εξαιρετικά δυσχερές να προσδιοριστεί η εθνική ταυτότητα με κριτήρια καλλιτεχνικά/ποιότητας. Το κριτήριο που έθεσε ο ίδιος ήταν το κατά πόσο ο κινηματογράφος εκφράζει τη συλλογική μνήμη μέσα από έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας. Η κινηματογραφική γλώσσα, όμως, όπως ισχυρίστηκε ο πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, είναι μία γλώσσα καθολική, «ένας έμφυτος οπτικοακουστικός μηχανισμός που προϋπάρχει στη νοηματική μας στρουκτούρα» – προσαρμόζοντας έτσι τις απόψεις τού Νόαμ Τσόμσκυ για τη γλώσσα στα του κινηματογράφου. Έτσι, ο κινηματογράφος μπορεί να εκφράζει συλλογική μνήμη, αλλά, έτσι, μπορεί και να την αποδιαρθρώνει. «Όταν η κοινή συνείδηση έχει στοιχεία από άλλους χώρους πώς είναι δυνατόν να έχουμε αμιγή εθνικό κινηματογράφο;» αναρωτήθηκε ο εισηγητής.

Στη συνέχεια, αφού εντόπισε τα στοιχεία εκείνα που δημιουργούν την πολιτιστική ιδιαιτερότητα της Ελλάδας, ο Μάνος Ευστρατιάδης έδωσε τις τρεις φάσεις του ελληνικού κινηματογράφου και τη σχέση τους με την έκφραση της πολιτιστικής ταυτότητας. Στην πρώτη, της ψυχαγωγίας και των εμπειρικών καλλιτεχνών, οι κωμικοί από το λαϊκό θέατρο συνέδεαν τον κινηματογράφο με τις παλαιότερες ρίζες. Στη δεύτερη, των διανοουμένων, η προσπάθεια ήταν συνειδητή για την έκφραση της ελληνικής πολιτιστικής ιδιαιτερότητας με παράδειγμα τις συνεχείς αναφορές τού **Αγγελόπουλου** στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Στην τρίτη περίοδο, που σημαδεύεται από την κρίση ταυτότητας, ο Μάνος Ευστρατιάδης διαπιστώνει ότι ο κινηματογράφος στην Ελλάδα δεν μπορεί να αντλήσει από τη συλλογική μνήμη και δεν εκφράζει την εθνική ταυτότητα. Το κοινό τώρα πια, όμως, κατέληξε, ζητεί περισσότερα και πιο εύκολα αναγνωρίσιμα στοιχεία ταυτότητας.

Σύμφωνα με τον κριτικό **Τάσο Γουδέλη**, στην κουλτούρα μας επικρατεί αμηχανία και σύγχυση γύρω από τον εθνικό κινηματογράφο. Όταν ο ίδιος ο ελληνικός κινηματογράφος αντιμετωπίζει προβλήματα ύπαρξης, δεν είναι σε θέση να παίξει πολιτιστικό ρόλο. «Η έννοια του εθνικού μπορεί να απασχολεί μόνον κουλτούρες που έχουν παραγωγή» – και στην Ελλάδα, στατιστικά, ο κινηματογράφος πριν από δέκα χρόνια ήταν ανύπαρκτος. Εν τούτοις, αφού η δεκαετία του '90 έχει να επιδείξει παραγωγή, το κεί-

μενό του εξέταζε το κάτα πόσο τρεις πρόσφατες ταινίες, το *Από την άκρη τής πόλης*, τα *Ρόδινα ακρογιάλια* και το *Χρήμα, μια μυθολογία του σκότους* εκφράζουν τον ελληνικό εθνικό κινηματογράφο ή όχι. Για την πρώτη, ο κριτικός διατυπώνει την άποψη ότι είναι τόσο ελληνική όσο και αγγλική. Η δεύτερη, που –σημειωτέον– αντλεί από ελληνικό θέμα και είναι τοποθετημένη στον χώρο και τον χρόνο τής Ελλάδας, δεν πιστεύει ο κριτικός ότι είναι περισσότερο ελληνική από την τρίτη, αν και η τελευταία πραγματεύεται ένα θέμα από ξένες παραδόσεις, καθορισμένες από την Αναγέννηση ώς τη

σύγχρονη Wall Street. Παρ' όλα αυτά, το *Χρήμα* είναι ελληνικό γιατί έχει πειθώ – και εθνικό είναι αυτό που έχει πειθώ, κατέληξε.

Ο θεωρητικός και κριτικός **Σωτήρης Δημητρίου** συνέδεσε την ανάλυσή του με τη μεγάλη συζήτηση που γίνεται σε διεθνές επίπεδο για την εθνική ταυτότητα και την εξαιρετικά περίπλοκη κατάσταση που δημιουργείται, όταν αυτή διερευνάται στο πολιτιστικό επίπεδο. «Κάτω από την εθνική ταυτότητα υπάρχουν πολλές μεταβαλλόμενες ταυτότητες», ήταν η «αιρετική» άποψη που διατύπωσε, δείχνοντας παράλληλα ποιοι παράγοντες συντελούν στην κατασκευή τής έννοιας του έθνους γενικά και ειδικότερα στην περίπτωση της Ελλάδας. Στο ευρύτερο πλαίσιο της ταυτότητας του νέου ελληνισμού, όπως αυτό διαμορφώθηκε από την απελευθέρωση και μετά με έντονα τα στοιχεία επιστροφής στο παρελθόν και ανασύστασής του, αντιπαρατίθεται ο ελληνικός κινηματογράφος από τον οποίο λείπουν –σε σχέση με το γενικό πολιτιστικό πλαίσιο– η αναγωγή στην αρχαιότητα, η αυστηρότητα, η μίμηση, η εκτίμηση της ελίτ και η υποστήριξη του κράτους.

Αντίθετα, υπάρχουν στην εθνική μας κινηματογραφία η μεταφορά τής επιθεώρησης στην οθόνη, το βιοτεχνικό επίπεδο παραγωγής, το χαμηλό επίπεδο παιδείας και εξειδίκευσης και η θεατρικότητα, χαρακτηριστικά που ανήγαγαν τον ελληνικό κινηματογράφο σε λαϊκό θέαμα ψυχαγωγίας. Έτσι, η εθνική εικόνα που παρείχε ο κινηματογράφος στο διάστημα 1950-70 ήταν –είτε μέσα από το μελό είτε μέσα από τη φαρσοκωμωδία– «η Ελλάδα τής αντιπαροχής», ενώ για την Ευρώπη ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν εξωτικός και αποτελούσε φολκλόρ. Στο διάστημα 1965-85 υπήρχε η αντίθεση με το παρελθόν, η αμφισβήτηση και η πολιτική και, από το 1985 έως σήμερα, η ανάδειξη του κινηματογράφου του δημιουργού αντανακλά τη μοναξιά τού σύγχρονου ατόμου. Γενικότερα, ο ελληνικός κινηματογράφος, είτε ως λαϊκό θέαμα είτε ως έργο δημιουργών όπως ο Αγγελόπουλος, κατασκευάζει μια εθνική ταυτότητα που δεν συνάδει με την επίσημη ιδεολογία τού έθνους-κράτους.

### Ο «σεναριοδηγούμενος» κομφορμισμός

Σε εντελώς άλλη κατεύθυνση κινήθηκε η τοποθέτηση του κριτικού Βασίλη Κεχαγιά, ο οποίος συζήτησε τη σχέση ενωμένης Ευρώπης και εθνικής ταυτότητας στον κινηματογράφο. Σύμφωνα με αυτόν, λοιπόν, η σύγκλιση στο οικονομικό επίπεδο δεν συνεπάγεται πολιτιστική ενότητα και ομοιογένεια στην Ευρώπη αλλά τον θάνατο των μονάδων που την απαρτίζουν, ενώ οι πιο αδύνατες οικονομικά χώρες, όπως η Ελλάδα, περιμένουν τη χρηματοδότηση, για να στηρίξουν τη «ρακένδυτη κινηματογραφία» τους. Τα σημεία στα οποία δίνεται πλέον έμφαση είναι να γίνονται γυρίσματα ανά την Ευρώπη, να προτάσσεται της σκηνοθεσίας ένα πολύ δυνατό σενάριο και με τις συμπαραγωγές να μετακινούνται οι συντελεστές από χώρα σε χώρα.

Σε αυτά ακριβώς τα σημεία αναπτύσσει τις αντιρρήσεις του ο Βασίλης Κεχαγιάς με έναν λόγο ιδιαίτερα φορτισμένο, δυναμικό και κριτικό. Έτσι, η περιφορά τού σκηνικού και του μύθου σε πόλεις και χώρες δεν έχει ουσιαστικό νόημα, αν και κάνει τις ταινίες να φαίνονται πιο καταξιωμένες. Από την άλλη, με το «αμερικανοαποκεντρωτικό» ύφος και τον «σεναριοδηγούμενο σκηνοθέτη» χάνεται η πεμπτουσία τής κινηματογραφικής ύλης, η έμπνευσή της. «Το σενάριο να 'ν' καλά κι ας ψοφήσουν χίλια αρνιά», πιστεύει ο εισηγητής ότι είναι το μότο αυτής της πολιτικής που οδηγεί στην «κιμαδοποίηση» της παραγωγής και στην απώλεια των παρεκκλίσεων. Τέλος, οι συμπαραγωγές δεν είναι αμοιβαίες ανταλλαγές, αλλά οι ισχυρότεροι οικονομικά και κινηματογραφικά θα εκτοπίσουν την περιφέρεια σε ό,τι αφορά στους κινηματογραφιστές, τους τεχνικούς, τους ηθοποιούς, τις γλώσσες. Μπορεί ο μέσος όρος να είναι πλέον ευπρόσωπος, κατέληξε ο κριτικός, αλλά αυτό θα συνεπάγεται το θάψιμο της δημιουργίας.

Ακολούθησε η εισήγηση του συγγραφέα **Μήτσου Κασόλα**, ο οποίος υποστήριξε ότι «η πλειονότητα των ταινιών δεν αναδεικνύει το πρόσωπο και την ταυτότητα της Ελλάδας». Η όποια αξία τους εντοπίζεται στους ηθοποιούς «που ξεπερνούσαν τα σενάρια», ενώ «η ποικιλόμορφη πραγματικότητα» δεν ήταν πουθενά εξαιτίας της έλλειψης φωτισμένης παιδείας και «της μη ξεκάθαρης, ωστόσο θεσμοθετημένης, ύπαρξης του ΕΚΚ». Ο συγγραφέας εξέφρασε στη συνέχεια την ανησυχία του για το μέλλον του παγκόσμιου κινηματογράφου μπροστά στον αμερικανικό κινηματογράφο, που γίνεται «Ράμπο, για να ελέγχει ό,τι δεν τον αναπαράγει, ό,τι δεν είναι αυτός» και κατέληξε ότι η «Pax Americana» είναι και πολιτιστική.

Ο **Θανάσης Ρεντζής** επανέφερε το ζήτημα του κινηματογράφου στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης και έθιξε το ζήτημα του «δικαιώματος των κρατών» να ενισχύουν τις εθνικές κινηματογραφίες, τονίζοντας ότι, αν δεν συνέβαινε αυτό, «ο ελληνικός κινηματογράφος θα χανόταν». Για τον σκηνοθέτη, το εθνικό ιδεώδες έπεται της γενικής φόρμας, όπως ακριβώς συνέβη και με την κλασική μουσική και τις επιμέρους εθνικές μουσικές, προϊόν συγκεκριμένων δημιουργών. Υπάρχει, όμως, ευρωπαϊκότητα με τα χαρακτηριστικά τού έθνους-κράτους, όχι ευρωπαϊκή σαλάτα, αφού δεν υπάρχουν ανταγωνιστικές εθνικές δυνάμεις. Σημασία, όμως, έχει ο προσανατολισμός του δημιουργού και η απάντηση που δίνει στο δίλημμα: να ενταχθεί στην παράδοση ή να τη δημιουργήσει;

Ο κριτικός **Γιάννης Φραγκούλης** έθεσε ως κριτήριο απόδοσης του χαρακτηρισμού «εθνικός» σε έναν κινηματογράφο τη σύν-

δεση του τελευταίου με την παράδοση. Στη συνέχεια επικεντρώθηκε στα προβλήματα και τις προοπτικές τής «μικρής» ελληνικής κινηματογραφίας, προβλήματα τα οποία δυσχεραίνουν τη διεθνή προβολή της: τη χρηματοδότηση, τη γλώσσα, τη σχέση σκηνοθετών-κράτους, τον χαμηλό προϋπολογισμό για τα διεθνή δεδομένα. Κατά τον εισηγητή, αν ο ελληνικός κινηματογράφος θέλει να επιβιώσει και να προβληθεί, οφείλει να ρίξει το βάρος του σε παραγωγές που δεν μιμούνται τα επιτεύγματα άλλων κινηματογραφιών, αλλά δημιουργούν κάτι ιδιαίτερο, που σε μεταγενέστερη φάση θα είναι και εμπορικό.

Κατ' αρχάς, «η δεξιά και το παρακράτος» θεωρούσαν την παρουσίαση στοιχείων από την ελληνική ταυτότητα «ανάθεμα», και γι' αυτό τα «πετσόκοβαν». Από την άλλη, οι παραγωγοί αποδοκίμαζαν οτιδήποτε δεν ήταν αμερικανικό. Τέλος, οι κριτικοί δεν ήταν πάντα σε θέση να εκτιμήσουν την παρουσίαση της εθνικής ταυτότητας μέσα από τις ταινίες, όπως συνέβη και με την περίπτωση της *Στέλλας*. Από το 1965 και μετά, όμως, οι δημιουργοί «γυρνούν την πλάτη τους στα είδη», ενώ από το 1974 και μετά «αγγίζουν πτυχές τής ελληνικής πραγματικότητας». Στις μέρες μας, πλέον, παρατηρείται «επιστροφή σε έναν λαϊκό ή λαϊκίστικο κινηματογράφο με ταινίες όπως *Ο οργασμός τής αγελάδας* ή *Η διακριτική γοητεία των αρσενικών*, υπάρχει ανάπτυξη των ευρωπαϊκών συμπαραγωγών, που χαρακτηρίζονται και ως "ευρωπουτίγκες" και παρουσιάζουν ενδιαφέρον στον βαθμό που "απλώς δίνουν λεφτά"».

Τέλος, ο κριτικός σχολίασε τρεις από τις πρόσφατες ελληνικές παραγωγές από την πλευρά τής ύπαρξης ή μη εθνικής ταυτότητας. Το *Τέλος εποχής* επηρεάστηκε από τη nouvelle vague και το free cinema, αλλά ταυτόχρονα διαπραγματευόταν «μία καθαρά ελληνική ιστορία» προσεγγίζοντας με τον τρόπο αυτό νέο κοινό. Το *Από την άκρη τής πόλης* απετέλεσε, σύμφωνα με τον κριτικό, «ξώπετση και φολκλορίστικη αντιμετώπιση των Ρωσοποντίων». Αντίθετα, στο *Βλέμμα τού Οδυσσέα* δεν έχουμε ένα «road movie, αλλά τον Όμηρο, [...] την ανατροπή τής κινηματογραφικής γλώσσας, [...] τη δημιουργία μίας νέας συναρπαστικής γλώσσας». Έτσι, ο Αγγελόπουλος είναι «αυτός που κρατά την ελληνικότητα». Ο Νίνος Φενέκ Μικελίδης ολοκλήρωσε λέγοντας ότι θέματα υπάρχουν πολλά αλλά δημιουργείται πρόβλημα από τη λειψή παιδεία, κινηματογραφική και γενικότερη. Από τη μια, λοιπόν, οι κινηματογραφιστές οφείλουν να εγκαταλείψουν τα προσωπικά θέματα και να στραφούν στις πηγές που προσφέρουν «τα κοινωνικά προβλήματα και η λογοτεχνία». Από την άλλη, οφείλει το κράτος να ενισχύσει την κινηματογραφική παιδεία με

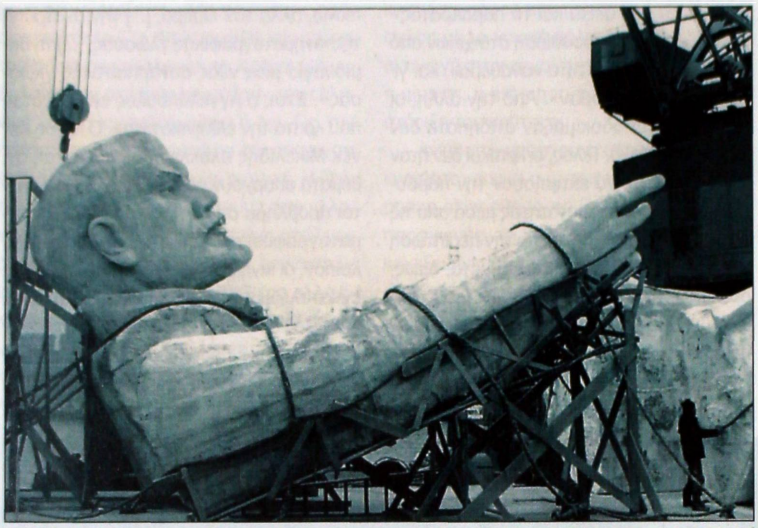
**Απέναντι: Η Αλίκη Βουγιουκλάκη. Αντικείμενο σχήματος οξύμωρου: ενώ οι «ταγοί του πολιτισμού» επικαλούνται τον εθνικό ποιητή, αγνοούν επιδεικτικά την εθνική σταρ. Πάνω: Το ζεϊμπέκικο της *Ευδοκίας*. Εκτός των κινηματογραφικών συνεδρίων το χορεύουν όλοι – ακόμα και σε σκυλάδικα. Εντός, το μεταστοιχειώνουν σε... σημαινόμενο περίτεχνων (πλην ομφαλοσκοπικών) διανοημάτων.**

Τέλος, ο κριτικός **Νίκος Φενέκ Μικελίδης** έθεσε ως κριτήρια για έναν εθνικό κινηματογράφο το θέμα, την παρουσίαση των κοινωνικών συνθηκών και την ανατροπή τής καθιερωμένης κινηματογραφικής γλώσσας, επισημαίνοντας ότι υπάρχουν κινηματογραφικά είδη «με δική τους φόρμουλα» που μπορούν με αυτόν τον τρόπο να μεταφερθούν από χώρα σε χώρα χωρίς να έχουν εθνικό χαρακτήρα. Έτσι, ο ελληνικός κινηματογράφος, για την πρώτη του τουλάχιστον περίοδο, ήταν ελληνικός στον βαθμό που η βάση του ήταν το ελληνικό θέατρο και τα πρωτότυπα κείμενα στις φαρσοκωμωδίες. «Όλα τα υπόλοιπα ήταν δανεισμένα», κατά τον Νίνο Φενέκ Μικελίδη.

Για τον ίδιο κριτικό, σημαντικοί για τη διαμόρφωση ταυτότητας στον κινηματογράφο στάθηκαν μια σειρά από παράγοντες. την ίδρυση Ανώτατης Σχολής Κινηματογράφου και να συγκροτήσει Κινηματογραφικό Αρχείο.

### Κριτική της κριτικής

Τι μπορεί γενικότερα να επισημάνει κανείς σε αυτές τις οπτικές; Υπάρχει μήπως μία κοινή γραμμή που διέπει τη σκέψη των



**Αριστερά: *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Η πλειοψηφία θεωρεί τον σκηνοθέτη δημιουργό που εισφέρει στην «εθνική αυτογνωσία». Απέναντι: *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη. Εθνική ταυτότης ή φολκλορισμός;**

εισηγητών ή διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους; Προφανώς υπάρχουν διαφορές και μάλιστα μεγάλες. Ωστόσο, έχει σημασία να επισημανθεί ότι ο κριτικός λόγος σε γενικές γραμμές στέκει απαξιωτικά απέναντι στην παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου, δεν του αναγνωρίζει ποιότητα και γι' αυτό τον λόγο του ασκεί κριτική. «Μα αυτός ακριβώς δεν είναι ο ρόλος της κριτικής, να ελέγχει και να απορρίπτει σύμφωνα με τα κριτήρια που έχει θέσει;», θα μπορούσε να είναι ο αντίλογος στην παραπάνω σκέψη. Βεβαίως και αυτός είναι ο ρόλος του, αλλά αυτός δεν είναι ο ρόλος του λόγου που θέλει να σταθεί με απόσταση απέναντι σε αυτά που έχουν συμβεί και να τα αναλύσει, που ήταν το ζητούμενο στην περίπτωσή μας. Εδώ ακριβώς βρίσκεται μία λεπτή διαχωριστική γραμμή: η προσέγγιση των κριτικών σε αρκετές περιπτώσεις ήταν περισσότερο ρυθμιστική παρά περιγραφική. Τι σημαίνει αυτό; Πολύ απλά, ότι λόγος έγινε για το τι όφειλε να είναι ο ελληνικός κινηματογράφος και όχι για το τι υπήρξε ή τι είναι τώρα. Αυτό δεν συνεπάγεται τον αποκλεισμό των προτάσεων για το τι μπορεί να γίνει στο μέλλον – αυτό είναι μία άλλη εξίσου πονεμένη ιστορία. Η παραπάνω διαπίστωση, όμως, συνεπάγεται τη διερεύνηση του γιατί φτάνουμε να διατυπώνουμε τις απόψεις που διατυπώνουμε για τον κινηματογράφο.

Οι εισηγητές, λοιπόν, ξεκινώντας από τον ορισμό τού ποια είναι η ελληνική εθνική ταυτότητα, προσπάθησαν να την ανιχνεύσουν στον ελληνικό κινηματογράφο. Στηρίχθηκαν σε θέσεις που ήταν ήδη επηρεασμένες από τη διχοτόμηση υψηλού και λαϊκού πολιτισμού από τη μία, και μαζικής/εμπορικής κουλτούρας από την άλλη. Οι δύο πρώτες έννοιες «υψηλός και λαϊκός πολιτισμός» θεωρούνται θετικές και θεμιτές, τους «επιτρέπεται» υπό μία έννοια να μετέχουν τής εθνικής μας ταυτότητας. Σε αυτές εγγράφονται ο κινηματογράφος των δημιουργών, που αναπτύχθηκε με χρονική αφετηρία το 1965 (και με ανανέωση το 1974), και οι (φαρσο)κωμωδίες των μεγάλων κωμικών με «ρίζες στην παράδοση» και με κείμενα από το νεοελληνικό θέατρο – μία έννοια που επίσης ανήκει στην κατηγορία τού «πολιτισμού». Αντίθετα, ό,τι ανήκει στη μαζική/εμπορική κουλτούρα, ό,τι προκύπτει από δάνεια άλλων κινηματογράφων και δη του αμερικανικού μοντέλου, ό,τι είναι είδος και όχι προσωπική δημιουργία, δεν μπορεί να είναι εθνικό. Ο μεγάλος όγκος της παραγωγής αυτής μπορεί να μην προκαλεί ευχαρίστηση αλλά ανία, και προφανώς δεν μπορεί να αντεπεξέλθει με επιτυχία ποιοτικά και αισθητικά κριτήρια. Ωστόσο, αυτή η παραγωγή υπήρξε – και όχι μόνον υπήρξε αλλά, επιπλέον, καταναλώθηκε από το ελληνικό κοινό.

Σε αυτό το σημείο, επομένως, αρχίζουν και οι ερωτήσεις – κι ας αρχίσουμε από τις πιο απλοϊκές: Πού ανήκουν οι υπόλοιπες ταινίες που καλύπτουν τα ποσοτικά κριτήρια κατάταξης στον ελληνικό κινηματογράφο; Μιλάμε για τις ταινίες που έχουν γυριστεί από έλληνες συντελεστές και παραγωγούς, στην ελληνική γλώσσα, αλλά δεν είναι ούτε προσωπικές δημιουργίες ούτε ταινίες με μεγάλους κωμικούς. Κι αν δεχθούμε ότι οι ταινίες αυτές είναι ελληνικές, πώς και γιατί, σύμφωνα με τις παραπάνω αναλύσεις, δεν εκφράζουν την εθνική ταυτότητα;

Δεύτερο ερώτημα: η προσωπική δημιουργία δεν είναι και αυτή δάνειο από το εξωτερικό, καθώς εμφανίζεται την εποχή –αρχές τής δεκαετίας τού '60– που συγκροτείται και στη θεωρία ο όρος κινηματογράφος τού δημιουργού από τους κινηματογραφιστές-θεωρητικούς των *Cahiers du cinéma*, όρος που στη συνέχεια έδωσε λαβή για τη θέσμιση στον αγγλοσαξωνικό χώρο των κινηματογραφικών σπουδών τής auteur theory (θεωρίας τού δημιουργού); Τι κάνει αυτή την προσέγγιση πιο «ελληνική»; Αρκεί και μόνον η θεματολογία της;

**Διονύσιος Σολωμός... καπνιστός!**

Ας δούμε τα πράγματα από την αρχή. Δύο εισηγήσεις αναφέρθηκαν στη ρήση του (και εθνικού μας ποιητή) Διονυσίου Σολωμού ότι «εθνικό είναι το αληθές» – επηρεασμένοι από το έτος Σολωμού ή από την αναδρομή που έκανε στο θέμα ο «εθνικός» μας κινηματογραφιστής Θόδωρος Αγγελόπουλος στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*; Τι θέλει, όμως, να πει ο ποιητής; Το νόημα της σολωμικής ρήσης είναι να αναγνωρίζουμε ως εθνικά αυτά που πράγματι υπήρξαν και όχι αυτά που μας είναι αρεστά. Τηρούμε, όμως, πάντοτε τα ρηθέντα υπό του ποιητού; Το αξιοπερίεργο είναι ότι συνήθως το «αληθές» δεν παίρνει τη σημασία τού πραγματικού, του γεγονότος, αλλά αυτού που θα θέλαμε να είναι το πραγματικό. Αντιμετωπίζουμε δηλαδή την εθνική μας ταυτότητα ως συγκροτούμενη από τα στοιχεία αυτά που θεωρούμε τιμητικά για την κοινωνία/το έθνος όπου ζούμε. Έτσι, στοιχεία που πραγματικά διαμόρφωσαν την εθνική μας φυσιογνωμία αλλά δεν μας αρέσουν αποκόπτονται από την εθνική μας ταυτότητα μαζί με τις αναπαραστάσεις που τα προσφέρουν. Η εικόνα, π.χ., «της Ελλάδας τής αντιπαροχής» μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο δεν έχει την ίδια «αξία» με την εικόνα των νεοκλασικών σπιτιών –αυτών ακριβώς που «ξεπουλά» η αντιπαροχή– στα ζωγραφικά έργα τού Γιάννη Τσαρούχη. Έλα, όμως, που υπάρχει και δεν μπορούμε να τη διαγράψουμε από την εθνική μας ταυτότητα!

Με κίνδυνο, λοιπόν, να ακουστώ βλάσφημη βάζοντας κοντά κοντά τα ονόματα

του εθνικού ποιητή και της εθνικής σταρ, η **Αλίκη Βουγιουκλάκη** ανήκει ή όχι στην εθνική μας ταυτότητα; Με βάση τα κριτήρια που τέθηκαν πιο πάνω, δεν υπάρχει χώρος γι' αυτή, γιατί οι ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστεί δεν αναφέρονται στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, δεν αμφισβητούν τον κυρίαρχο κινηματογραφικό λόγο, είναι στερεότυπες, αντιγράφουν ξένα κινηματογραφικά πρότυπα. Αν, όμως, πράγματι «εθνικό είναι το αληθές» και «αληθές» είναι κατά βάση το πραγματικό, τότε γιατί αγνοείται αυτό που υπήρξε; Δεν μπορώ να φανταστώ μία μελλοντική ιστορία τού ελληνικού κινηματογράφου που να μην περιλαμβάνει αναφορά στην Αλίκη Βουγιουκλάκη – ασχέτως αν σύγχρονά μας «σοβαρά» άρθρα ή κείμενα αγνοούν αυτή την πλευρά τής εθνικής μας κινηματογραφίας.

Αν, πάλι, στο «αληθές» βλέπει κανείς κάτι πέρα από το πραγματικό, αν με τη λέξη αυτή αντιλαμβάνεται αυτό που εκφράζει την ουσία τού πράγματος, τη διαχρονική του αξία και αναφορικότητα, θα πρέπει η ανάλυσή μας να περάσει σε άλλο επίπεδο και να αγγίξει ένα άλλο μεγάλο ζήτημα: των ιδεολογιών που καθορίζουν τις προσεγγίσεις μας προς τα φαινόμενα του πολιτισμού. Η διαδεδομένη στάση απέναντι στα έργα πολιτισμού είναι ότι αυτά αποτελούν «καθρέφτες τής πραγματικότητας» με άμεσο και φανερό τρόπο. Μπορούμε δηλαδή να δούμε σε αυτά κατευθείαν –συνήθως στο επίπεδο του περιεχομένου– τον προβληματισμό τής εποχής τους. Αντιστοίχως, αν το έργο δεν απευθύνει με άμεσο τρόπο τα ζητήματα αυτά, τότε δεν δείχνει τίποτε από την ουσία τού πράγματος.

Στη «συγκάλυψη» αυτή, όμως, βρίσκεται πιθανότατα η ουσία τού πράγματος. Οι αναπαραστάσεις τού συλλογικού μας φαντασιακού –και σε αυτές ανήκει κατ' εξοχήν ο κινηματογράφος– δεν παίζουν σχεδόν ποτέ το παιχνίδι των αντανακλάσεων με άμεσο τρόπο. Έτσι, η ουσία της πραγματικότητας δεν είναι εμφανής πάντοτε αποκλειστικά στο περιεχόμενο, αλλά και στις δομές, στο περικείμενο, στις λεπτομέρειες, στους κανόνες τού είδους, στην κατανάλωση και την ευρύτερη «χρήση» που έγινε στις ταινίες αυτές μέσα στην κοινωνία του τότε και του σήμερα. Έτσι, η διάδοση του μελό στον ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών '50 και '60 και οι μορφές που πήρε το καθιστούν τουλάχιστον εξίσου ελληνικό και μέρος τής εθνικής μας ταυτότητας με τις επηρεασμένες από «ξένες» τεχνοτροπίες ταινίες συγκεκριμένων δημιουργών που με ευθύ τρόπο θέτουν ζητήματα εθνικής ταυτότητας ή σημασίας.

Η πρόταση, βεβαίως, δεν είναι καινούργια ή πρωτότυπη. Για να μην υπεισέλθω σε λεπτομέρειες αναφέρω απλώς τη γνωστή στο ευρύ κοινό ανάλυση του Ουμπέρτο Έκο στο *Κήνσορες και Θεράποντες*, ανάλυση η οποία στη δεκαετία τού '60 ξεσήκωσε αντιδράσεις, όταν ανέλυε τον *Superman* (το γνωστό αμερικανικό κόμικς) με δομές δανεισμένες από τη... γοτθική τέχνη. Από τότε –και με άλλες καταβολές αλλού, που δεν είναι της ώρας να αναλύσουμε– αυτή η αντιμετώπιση των πολιτισμικών παραγώγων έχει διανύσει πολύ δρόμο από διαφορετικές οδούς και πήρε τη μορφή είτε της σημειωτικής/σημειολογίας είτε –αργότερα– των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies).

Το κοινό σημείο τους που μας ενδιαφέρει να απομονώσουμε τώρα είναι η αρχή με βάση την οποία οφείλουμε να βλέπουμε ό,τι ανήκει στην κατηγορία πολιτισμός όσο γίνεται μακριά από τα κλασικά κριτήρια αισθητικής, αλλά με άξονα αναφοράς το πολιτιστικό/ιδεολογικό νόημά τους – χωρίς αυτό να σημαίνει την κατάργηση της αισθητικής προσέγγισης από άλλα είδη σπουδών. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να δίνουμε απαντήσεις εκεί όπου δημιουργούνται αντιφάσεις, όπως νομίζω ότι συνέβη εν πολλοίς στην περίπτωση της συζήτησης για την εθνική ταυτότητα στον ελληνικό κινηματογράφο. Η προσέγγιση αυτή μπορεί να ανοίγει τον δρόμο να εισέλθουν τα «σκουπίδια» στον χώρο της τέχνης, αλλά, αν αυτή ήταν η εικόνα της Ελλάδας μέσα από τις αναπαραστάσεις/τον κινηματογράφο, τότε πρέπει να την αποδεχθούμε και να συζητήσουμε γι' αυτή – όπως έγινε στις πιο «υποψιασμένες» από τις εισηγήσεις. Με το να την υποβιβάζουμε, δεν την αφαιρούμε. Με το να αποδεχόμαστε την ύπαρξή της, δεν την ανεβάζουμε αισθητικά. K

# Επιχείρηση multiplex

## Από το κινηματογραφικό θέαμα στην εμπορευματοποίηση του θεάματος

**Είναι η καινούργια επιχειρηματική εξέλιξη στο χώρο των κινηματογραφικών αιθουσών. Στο κινηματογραφόφιλο Παρίσι, ήδη, οι «πολυαίθουσες» διεκδικούν μεγάλο μερίδιο της αγοράς. Οι ρομαντικές εποχές της απόλαυσης μιας ταινίας επειδή ήταν επιλογή του θεατή της έχουν αλλάξει. Κι οι εταιρείες αναπροσαρμόζουν τη στρατηγική τους.**

**ΠΑΡΙΣΙ: Ανταπόκριση της Κίρας Κιτσοπανίδου**
*Σε συνεργασία με τον κ. **Stéphane Landfried**, ειδικό σε θέματα κινηματογραφικής εκμετάλλευσης και αρχιτεκτονικής*

Le Grand REX: η τελευταία ατμοσφαιρική αίθουσα της Ευρώπης.

***«Μια αίθουσα πρέπει να διεγείρει τον θεατή όσο και η πρώτη σελίδα ενός βιβλίου»***
**Φεντερίκο Φελλίνι**

ΑΠΟ ΤΗΝ εποχή των Nickelodeons της δεκαετίας του '20, των γιγαντιαίων παλατιών της χρυσής εποχής του '30, των αιθουσών CINERAMA και αργότερα TODD-AO (δεκαετία '50-'60) ώς τις μικρές συνοικιακές αίθουσες στα τέλη της δεκαετίας του '60, τα πολυσινεμά της δεκαετίας του '70-'80, τα multiplex και megaplex της δεκαετίας του '90 και το OMNIMAX-IMAX, η ιστορία της κινηματογραφικής προβολής είναι αυτή του μεγέθους σε όλες του τις αποχρώσεις. Μέγεθος των πολυεπίπεδων αιθουσών της δεκαετίας του '30 των χιλίων και άνω θέσεων (σήμερα, στην κυριολεξία, κατακερματισμένων), όπου ο θεατής των τελευταίων καθισμάτων με δυσκολία ξεχώριζε τα πρόσωπα των ηθοποιών του έργου. Μέγεθος της οθόνης που αγκάλιαζε τον θεατή και τον μετέφερε στο βάθος της εικόνας. Μέγεθος της κινηματογραφικής προσφοράς στις πολυαίθουσες του ίδιου κινηματογραφικού χώρου· και μέγεθος του κέρδους στα υπερσινεμά του 21ου αιώνα.

### Παρίσι: προσοδοφόρα ευρωπαϊκή κινηματογραφική αγορά

Σήμερα, το πάρκο των κινηματογραφικών αιθουσών του Παρισιού θεωρείται το πιο σημαντικό σε διεθνές επίπεδο, τόσο όσον αφορά τον αριθμό των αιθουσών στο πλαίσιο της ίδιας πόλης (351 αίθουσες καταγεγραμμένες το διάστημα 1997-98), όσο και σε σχέση με την ποσότητα και την ποιότητα των ταινιών που προβάλλονται. Το 1997 υπήρχαν στη Γαλλία 22 multiplex 284 αιθουσών συνολικά (18,4% του πάρκου των κινηματογραφικών αιθουσών στη χώρα), εκ των οποίων τα 4 στο Παρίσι (χωρίς την περιφέρεια). Το βάρος των κινηματογραφικών αυτών συγκροτημάτων αντιστοιχεί σε 25,6 εκατ. φράγκα (1,3 δισ. δρχ) ή 17,3% των συνολικών εισπράξεων από την κινηματογραφική κατανάλωση σε εθνικό επίπεδο (αύξηση κατά 6,5% σε σχέση με το προηγούμενο έτος). Στο κέντρο της γαλλικής πρωτεύουσας, τα τρία πρώτα multiplex έκαναν την εμφάνισή τους το διάστημα 1994-97. Και τα τρία (UGC Ciné Cité Les Halles-19 αίθουσες, Gaumont Parnasse-12 αίθουσες, Pathé Wepler-12 αίθουσες) ανήκουν στις τρεις μεγαλύτερες κινηματογραφικές εταιρείες της χώρας, οι οποίες δραστηριοποιούνται και στην παραγωγή και διανομή κινηματογραφικών ταινιών: την Gaumont (την 1η Απριλίου του 1999 η εταιρεία λειτουργούσε 13 συνολικά multiplex στη Γαλλία) και τις UGC και Pathé (11 multiplex συνολικά η καθεμία). Οι δύο τελευταίες συνδέονται οικονομικά μεταξύ τους μέσα από τον όμιλο Vivendi (η UGC ανήκει κατά 38,5%στον όμιλο Vivendi, ενώ η Pathé κατέχει το 20% του Canal Satellite που ανήκει κατά πλειοψηφία στο Canal Plus, στο οποίο η Vivendi ελέγχει 34,4% των μετοχών), γεγονός που εντείνει ακόμα περισσότερο την κυρίαρχη θέση τους στο γαλλικό και, ευρύτερα, στο ευρωπαϊκό κινηματογραφικό (και οπτικοακουστικό) στερέωμα.

### Η συνταγή του επιτυχημένου multiplexing

Με την εμφάνιση του τέταρτου multiplex, UGC Ciné Cité Bercy, του μεγαλύτερου κινηματογραφικού συγκροτήματος στο Παρίσι (18 αίθουσες για ένα σύνολο 4.500 θέσεων), η UGC αναρριχάται στις πρώτες θέσεις του Top 20 των παριζιάνικων κινηματογράφων (της περιφέρειας συμπεριλαμβανομένης). Η συνταγή είναι γνωστή: σύγχρονη αρχιτεκτονική που υπακούει στην ανάγκη πολυλειτουργικότητας του χώρου σε περίπτωση πτώσης της κινηματογραφικής προσέλευσης (διαθέτει πάρκινγκ 3.000 θέσεων και είναι χτισμένο σε τρία επίπεδα), στρατηγική τοποθέτηση (ο χώρος συνδυάζει το Palais Omnisports του Bercy, το υπουργείο Οικονομικών, την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, ένα τεράστιο πάρκο 13 εκταρίων καθώς και το Σπίτι του Σινεμά (La Maison du Cinéma, αφιερωμένο στην κινηματογραφική κουλτούρα) και την τελευταία λέξη της τεχνολογίας στα συστήματα ήχου και προβολής (τεράστιες πανοραμικές οθόνες, ήχος Dolby Analogique A-SR, DTS, UGC High Definition, νέα γενιά μηχανών προβολής και καμπίνες ελεγχό-

**LE PARAMOUNT OPERA: μια από τις πιο όμορφες αίθουσες, χτισμένη λίγα μόλις βήματα από το χώρο όπου έγινε η πρώτη δημόσια προβολή των αδελφών Λυμιέρ, στις 28 Δεκεμβρίου 1895.**

μενες από υπολογιστή). Η ναυαρχίδα του στόλου της UGC έβαλε πλώρη μ' ένα τεράστιο κόστος κατασκευής (250 εκατομμύρια φράγκα, δηλαδή σχεδόν ένα τέταρτο του κόστους του *Τιτανικού* του **Τζαίημς Κάμερον**) και με στόχο τη θεαματοποίηση της κινηματογραφικής πράξης. Η ώρα των megaplex και του mega-θεάματος έχει ήδη σημάνει για την Πόλη του Φωτός.

### Επιχείρηση Ευρώπη: Gaumont-UGC εναντίον αμερικανικών majors

Και τα τρία μεγάλα κινηματογραφικά κυκλώματα (circuits), τα κυρίαρχα στη γαλλική αγορά, έχουν εξαπλωθεί ή σχεδιάζουν να εξαπλωθούν σε ευρωπαϊκό επίπεδο εξάγοντας το γαλλικό concept για το επιτυχημένο multiplexing. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι, λόγω της ισχυρής παρουσίας των τριών εταιρειών σε εθνικό επίπεδο και της κάθετης συγκέντρωσής τους (κυρίως στην περίπτωση της Gaumont και UGC), οι αμερικανικές majors δεν κατάφεραν μέχρι στιγμής να διεισδύσουν στη γαλλική αγορά και να επιβάλουν τη δική τους συνταγή. Αντίθετα, η γαλλική τεχνογνωσία φαίνεται ότι εξάγεται με σχετική ευκολία στις γαλλόφωνες χώρες: η UGC και η Gaumont έχουν εξαπλωθεί στο Βέλγιο, ενώ η δεύτερη έχει σχέδια και για την Ελβετία.

Οι μη γαλλόφωνες περιοχές, όπως η Ιταλία και η Ισπανία (η απόπειρα εξάπλωσης της UGC στην πρώτη συνοδεύτηκε από παταγώδη αποτυχία), παρουσιάζουν ιδιαίτερες δυσκολίες διείσδυσης, τόσο για τους αμερικανικούς παράγοντες όσο και για τους γαλλικούς κολοσσούς (ωστόσο εξαίρεση αποτελεί η πρόσφατη επιχείρηση multiplex της UGC στην Μαδρίτη, η οποία υπήρξε ιδιαίτερα επιτυχής), κυρίως εξαιτίας της ισχυρής παρουσίας των εθνικών κινηματογραφικών δικτύων και της έντονης κάθετης συγκέντρωσής τους, αλλά και της εθνικής νομοθεσίας που απαιτεί την κατοχή άδειας από τους λειτουργούς κινηματογραφικών αιθουσών. Η άδεια αυτή παρέχεται κατά αίθουσα και όχι κατά σύνολο αιθουσών, γεγονός που περιπλέκει ιδιαίτερα την εγκατάσταση των ξένων παραγόντων. Επίσης, υπάρχει καθεστώς προτίμησης, εύνοιας των εθνικών δικτύων, τα οποία υιοθετούν –υπό την πίεση των αμερικανικών majors της διανομής– τη νέα μόδα των υπερ-κινηματογράφων. Σήμερα, μόνο η Pathé έχει καταφέρει να εξαπλωθεί πέραν των γαλλόφωνων περιοχών (Κάτω Χώρες).

**LE BALZAC: από τις τελευταίες ανεξάρτητες από τα μεγάλα δίκτυα αίθουσες των Ηλυσίων Πεδίων.**

### Το Δημαρχείο του Παρισιού κατά των multiplex

Η δραστηριοποίηση των γαλλικών majors στο χώρο του multiplexing δεν γίνεται ερήμην του νομοθέτη, ο οποίος, υπό την πίεση της ταχύτητας των εξελίξεων, έχει θεσπίσει δρακόντεια μέτρα σύμφωνα με τα οποία τα δίκτυα που επιθυμούν τη λειτουργία συγκροτημάτων με περισσότερες των 2.000 θέσεων πρέπει να υποβάλλουν την πρότασή τους για έγκριση από την Κοινοτική Επιτροπή Κινηματογραφικού Εξοπλισμού. Δυστυχώς, οι επαγγελματίες του χώρου, οι οποίοι αποτελούν τη μειοψηφία στη σύσταση του οργάνου αυτού, δεν διστάζουν να θέσουν υπό αμφισβήτηση τη δραστηριότητα της Επιτροπής, η οποία φαίνεται να ελέγχεται από πολιτικά συμφέροντα. Σε κάθε περίπτωση, τα περισσότερα multiplex που έχουν πάρει το πράσινο φως από τις αρμόδιες αρχές για να περάσουν στο στάδιο της κατασκευής (ώς το 2000 ο αριθμός τους σε εθνικό επίπεδο υπολογίζεται γύρω στα 70) προβλέπουν μεγαλύτερο αριθμό καθισμάτων (βλέπε Ciné Cité Bercy). Ωστόσο, ο σοβαρότερος κίνδυνος στον οποίο καλείται να βρει απάντηση ο νομοθέτης είναι αυτός της υπερβολικής συγκέντρωσης υπερ-κινηματογράφων στο πλαίσιο της ίδιας πόλης, αν μη τι άλλο του ίδιου δήμου (για παράδειγμα στην περιφέρεια του Παρισιού), και του αθέμιτου ανταγωνισμού προς τις κλασικές αίθουσες (μια οθόνη), τα mini-complex των 2 και 3 οθονών και τις ανεξάρτητες των κυρίαρχων δικτύων αίθουσες. Ο κώδωνας του κινδύνου έχει χτυπήσει ήδη στο Δημαρχείο του Παρισιού, το οποίο συμμετέχει ενεργά στην ανακαίνιση των παριζιάνικων αιθουσών, καθώς ο δήμαρχος της πόλης ανακοίνωσε τον περασμένο Σεπτέμβριο το πάγωμα όλων των νέων σχεδίων εγκατάστασης multiplex για μια δοκιμαστική περίοδο, ώστε να αξιολογηθεί με περισσότερη αποστασιοποίηση η πραγματική επίδραση των νέων αυτών χώρων κινηματογραφικής κατανάλωσης στις ήδη υπάρχουσες αίθουσες.

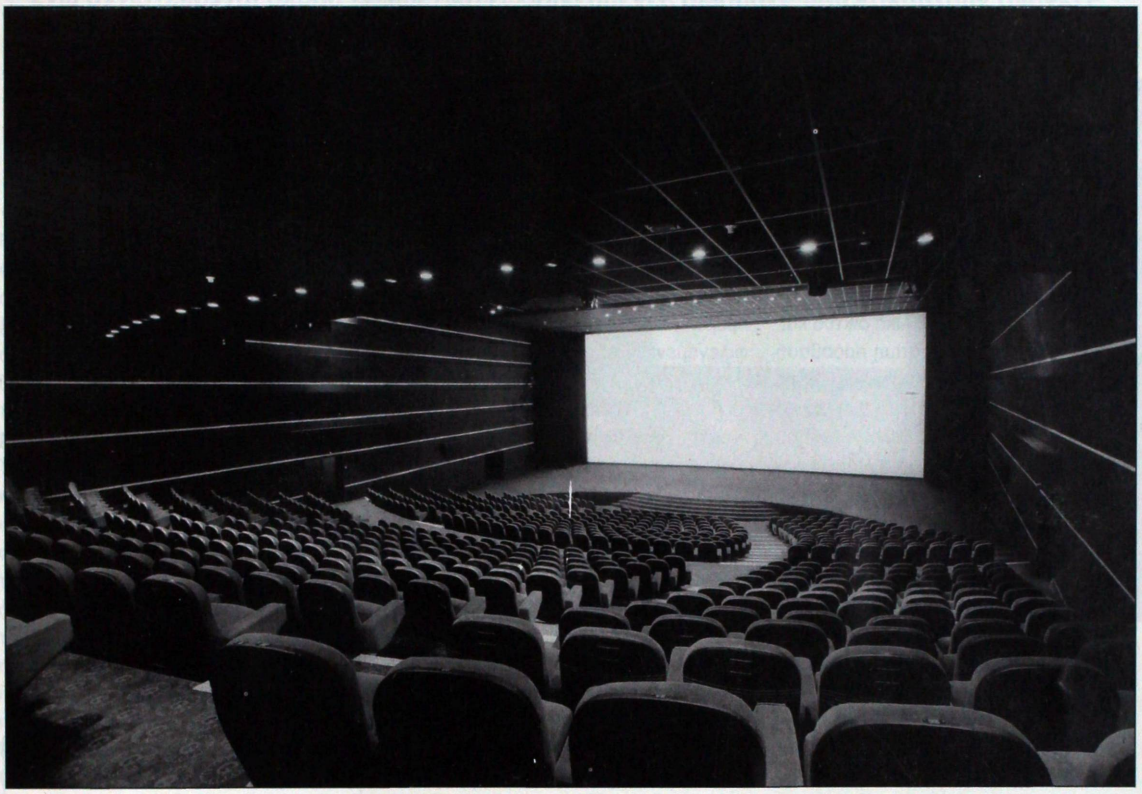
### Οι αγορές της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης

Στο παρασκήνιο των γαλλικών προβληματισμών, οι επιχειρηματικοί κύκλοι της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής βιομηχανίας φαίνονται αρκετά αισιόδοξοι για τα περιθώρια κορεσμού της αγοράς των υπερ-κινηματογράφων στη Δυτική Ευρώπη. Στα τέλη του 1995 υπήρχαν 328 multiplex στη Δυτική Ευρώπη (2.700 συνολικά αίθουσες). Το 1996, η αγορά γνώρισε άνοδο κατά 25%, η οποία όμως συνεχίστηκε το 1997 με μικρότερους ρυθμούς (16%). Ωστόσο, σε διάστημα μόνο 10 ετών, ο αριθμός των

αιθουσών που ανήκαν σε multiplex υπερδιπλασιάστηκε (από 1.582 το 1990 σε 3.862 το 1997). Το 1997, 17,4% των αιθουσών της Δυτικής Ευρώπης ανήκαν σε αυτού του είδους τα συγκροτήματα. Η δυνατότητα εκμετάλλευσης της συγκεκριμένης αγοράς

τάταξη σε ευρωπαϊκό επίπεδο) δραστηριοποιούνται σε παραπάνω από δύο ευρωπαϊκές αγορές (για την ακρίβεια πέντε η καθεμία), με μοναδική εξαίρεση τον βελγικό κολοσσό Kinepolis (τρεις αγορές) ο οποίος αποτελεί και τον κύριο ανταγωνι-

κά κέρδη ολόκληρης της κινηματογραφικής εκμετάλλευσης στη συγκεκριμένη περιοχή πριν από την εμφάνισή τους. Η οικονομική αυτή ευφορία κάθε άλλο παρά αντιμετωπίστηκε με ψυχραιμία. Όσο τα κέρδη αυξάνονταν, τόσο μικρές και μεγά-



**GAUMONT GEAND ECRAN ITALIE: η μεγαλύτερη οθόνη του Παρισιού (24 μέτρα η βάση, 652 καθίσματα).**

είναι ακόμη πιο θεαματική στην Κεντρική και την Ανατολική Ευρώπη, όπου η υποδομή σ' αυτό το είδος κινηματογραφικού χώρου είναι σχεδόν ανύπαρκτη ή σε εμβρυακό στάδιο. Προς το παρόν, οι αγορές αυτές τυγχάνουν λιγότερης προσοχής από τους ευρωπαϊκούς κινηματογραφικούς δρώντες. Σε επίπεδο Δυτικής Ευρώπης υπάρχουν ακόμα χώρες ανεκμετάλλευτες, όπως η Νορβηγία, η Φινλανδία και η Ιταλία – ή σχεδόν παρθένες, όπως η Ελλάδα. Σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, η επιχείρηση του multiplexing είναι αγγλική και γαλλική υπόθεση. Μετά τον leader της αγοράς, την αμερικανική UCI (United Cinemas International) η οποία δραστηριοποιείται σε Αυστρία, Γερμανία, Ιρλανδία, Ισπανία και Μεγάλη Βρετανία, οι δύο μεγαλύτερες επιχειρήσεις στο χώρο είναι η αγγλική Rank Odeon και η γαλλική Gaumont. Παρ' όλα ταύτα, μόνον η UCI και η Warner Bros (τέταρτη στην κα-

σμό για το γαλλικό ολιγοπώλιο. Για το ιστορικό, αξίζει να σημειωθεί ότι το 1988 η εταιρεία καινοτόμησε παγκοσμίως εισάγοντας για πρώτη φορά το μοντέλο του megaplex των 24 αιθουσών στις Βρυξέλλες. Στη Γαλλία, η εταιρεία διαθέτει συνολικά 9 multiplex, ενώ έχει την πρωτοκαθεδρία στην επαρχία (δύο από τα μεγαλύτερα συγκροτήματά της κατατάσσονται στο top-10 των αιθουσών της τελευταίας από πλευράς εισπράξεων).

### Ο φαύλος κύκλος

Το φαινόμενο του multiplex έχει δημιουργήσει ένα φαύλο κύκλο. Η εμφάνιση της πρώτης γενιάς ώθησε τις εισπράξεις της κινηματογραφικής εκμετάλλευσης στην Ευρώπη στα ύψη. Σημειώθηκαν μάλιστα περιπτώσεις κατά τις οποίες τέτοια συγκροτήματα παρουσίαζαν στο πλαίσιο ενός μόνο έτους κέρδη ανάλογα με τα συνολι-

λες επιχειρήσεις του χώρου έσυραν με μεγαλύτερο ενθουσιασμό το χορό των υπερκινηματογράφων, ώστε ενώ αρχικώς οι οικονομολόγοι υπολόγιζαν σε μια δεύτερη γενιά mini-multiplex, τα σχέδια για όλο και μεγαλύτερα megaplex διαμόρφωναν τη μελλοντική κυρίαρχη τάση.

### Η κινηματογραφική διανομή στην καρδιά των εξελίξεων

Ωστόσο το μυστικό της επιτυχίας αυτής της συνταγής έγκειται αφ' ενός στη δυνατότητα πολλαπλής προβολής της ίδιας ταινίας σε περισσότερες αίθουσες με βάση την ίδια κόπια (μείωση του κόστους που προκύπτει από την έκδοση περισσότερων αντιτύπων), γεγονός που σημαίνει γρήγορη απόσβεση της κόπιας, αφ'

ετέρου στις συμμαχίες των συγκροτημάτων αυτών με τις κυρίαρχες εταιρείες διανομής, είτε πρόκειται για εθνικές εταιρείες είτε για αμερικανικές major. Οι τελευταίες μάλιστα έχουν καταφέρει να διεισδύσουν στην ευρωπαϊκή αγορά χάρη στην απεριόριστη δυνατότητα προσφοράς προγράμματος που τους παρέχουν τα στούντιο ιδιοκτησίας τους. Στη Γαλλία, είναι γνωστή η σύμπραξη Gaumont-Buena Vista (Disney) και UGC-FOX (UFD) που, εκτός από τους καταλόγους των ταινιών οι οποίες παράγονται από τις θυγατρικές εταιρείες παραγωγής τους, τους δίνει προνομιακή πρόσβαση στην αμερικανική παραγωγή. Το μεγαλύτερο πρόβλημα προκύπτει για τις ανεξάρτητες κινηματογραφικές αίθουσες που δεν ανήκουν σ' ένα από τα μεγάλα γαλλικά δίκτυα και, επομένως, δεν έχουν ισότιμη πρόσβαση στους καταλόγους της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής παραγωγής, ή ακόμη και για τις κλασικές αίθουσες των τελευταίων που έχουν περάσει σε δεύτερο πλάνο, γνωρίζοντας την εγκατάλειψη και τη σημαντική μείωση της προσέλευσης του κοινού. Σήμερα, στη χώρα, υπάρχουν τρεις τύποι κινηματογραφικών επιχειρήσεων στο χώρο της εκμετάλλευσης αιθουσών: τα δίκτυα, οι ανεξάρτητοι και το «ανεξάρτητο» δίκτυο MK2 του **Μαρίν Καρμίτζ** – χαρακτηριστικό παράδειγμα επιτυχημένης κάθετης συγκέντρωσης. Η ομάδα των ανεξάρτητων (εγκατεστημένων κυρίως στο Quartier Latin), συνδυάζει τις αίθουσες με εμπορικό προγραμματισμό και τις αίθουσες με καλλιτεχνικό πρόγραμμα art et essai.

### Διαίρει και βασίλευε

Μολονότι τα προβλήματα είναι κοινά και για τις δύο παρατάξεις (πρόβλημα πρόσβασης στις κόπιες, υψηλά ενοίκια –9 εκατομμύρια δραχμές κατά μέσον όρο το χρόνο– και αθέμιτος ανταγωνισμός από τα multiplex), ο διχασμός είναι η κύρια μορφή σχέσης μεταξύ τους. Η αδυναμία χάραξης κοινής πολιτικής –αδυναμία που οφείλεται στην ιδεολογική διαμάχη γύρω από την έννοια της ανεξαρτησίας, έννοια που για μερικούς ταυτίζεται εσφαλμένα με τον καλλιτεχνικό και μη εμπορικό κινηματογράφο– και σύστασης ενός συλλογικού οργάνου που θα τις αντιπροσωπεύει στη διεκδίκηση των ταινιών και θα συντονίζει τις προσπάθειες μάρκετινγκ είναι η κύρια αιτία για την οποία οι μεμονωμένες προσπάθειες μερικών πεφωτισμένων επιχειρηματιών του χώρου δεν συναντούν την αναμενόμενη απήχηση. Οι έριδες μεταξύ ανεξάρτητων, δυστυχώς, ενισχύονται και από την πολιτική του Γαλλικού Κέντρου Κινηματογράφου (CNC) στον τομέα των επιχορηγήσεων των αιθουσών. Οι διάφορες μορφές ενίσχυσης που έχουν θεσπιστεί από το Δημαρχείο του Παρισιού, τις οργανώσεις των ανεξάρτητων, το CNC (2,25 εκατ. δρχ ανά αίθουσα) και την ευρωπαϊκή οργάνωση Europa Cinemas για την ανακαίνιση των ανεξάρτητων κινηματογράφων και την πρόσβαση στις ταινίες έχουν πάρει τέτοια έκταση ώστε να δίνεται η εντύπωση πως ο τομέας επιβιώνει αποκλειστικά με τεχνική αναπνοή. Εξάλλου, η κατανομή των επιχορηγήσεων αυτών συνδέεται άμεσα με την «ποιότητα» των προβαλλόμενων ταινιών, έννοια άκρως αμφιλεγόμενη.

### Η έννοια του «cultural multiplex»

Η ταυτότητα των ανεξάρτητων κινηματογράφων κινδυνεύει άμεσα από την καταχρηστική και, συχνά, διαστρεβλωμένη χρήση της έννοιας της «ποιότητας» της κινηματογραφικής προσφοράς. Τα εθνικά γαλλικά δίκτυα, με πρωτοπόρο την UGC, έχουν ήδη αρχίσει να διαμορφώνουν τη δική τους εκδοχή σ' αυτό που ο **Ρόμπερτ Ρέντφορντ** ονομάζει «cultural multiplex» (ο πρόεδρος του Sundance Festival και ιδιοκτήτης 1.202 αιθουσών σε 25 πολιτείες συνεργάζεται με το δίκτυο General Cinema για το λανσάρισμα της αλυσίδας κινηματογράφων Sundance Cinemas, που θα συγκεντρώνει 300 αίθουσες υπό την μορφή complex 6-10 αιθουσών με μη εμπορικό προγραμματισμό. Στους χώρους αυτούς θα λειτουργεί μόνιμα βιβλιοθήκη, βιντεοθήκη και αίθουσα εκθέσεων και πολιτιστικών εκδηλώσεων). Ήδη, το Ciné Cité Les Halles –κατά μερικούς, το Cine Club του 2000 ή το πρώτο συγκρότημα art et essai της Γαλλίας– και το Ciné Cité Bercy εφαρμόζουν μια πολιτική πολυπρογραμματισμού, προγραμματίζοντας ταινίες «ποιότητας» (ευρωπαϊκές, ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο ή τις λεγόμενες ταινίες δημιουργών) μαζί με εμπορικότερες ταινίες, με σκοπό την κάλυψη όλης της δυνατής γκάμας των προτιμήσεων του κοινού. Μάλιστα, το τμήμα προγραμματισμού των δύο αιθουσών, κοινό και για τις δύο περιπτώσεις, δεν διστάζει να προγραμματίζει τέτοιες ταινίες σε περισσότερες αίθουσες του ίδιου συγκροτήματος, αγγίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο έναν μέσο όρο 7 ταινιών «ποιότητας» την εβδομάδα, οι οποίες καταλαμβάνουν 8 στις 19 αίθουσες (δεδομένα που αφορούν το συγκρότημα Les Halles).

### Σινεμά, ο Παράδεισος

Με τα υπερσύγχρονα multiplex να οικειοποιούνται από τη μια το κύρος των πιο μεγαλόπρεπων κινηματογράφων στο Παρίσι στον τομέα της άνεσης και της ποιότητας των υπηρεσιών και των εγκαταστάσεων και από την άλλη στοιχεία από την ταυτότητα των κινηματογράφων «ποιότητας», το μέλλον της κινηματογραφικής κληρονομιάς της Πόλης του Φωτός, μιας από τις πιο πολύτιμες κληρονομιές ιστορικών κινηματογραφικών αιθουσών, μοιάζει δυσοίωνο. Η δεκαετία του '80 είδε πολλές από αυτές τις αίθουσες να μετατρέπονται σε πορνοσινεμά, μπαρ, εστιατόρια ή πολυκαταστήματα. Στην Boulevard des Capucines, γενέτειρα του Κινηματογράφου των **αδελφών Λυμιέρ**, μόνο το Paramount Opera θυμίζει πλέον με κάποια νοσταλγικότητα άλλες εποχές, όπου η κινηματογραφική αίθουσα ήταν χώρος μαγείας και όχι άχρωμης μαζικής κατανάλωσης τυποποιημένων προγραμμάτων, όπου ο κινηματογράφος ήταν το μεγαλύτερο θέαμα και όχι η λουξ βιτρίνα της οπτικοακουστικής βιομηχανίας, μια απλή στρατηγική διαφοροποίησης των πολυεθνικών συγκροτημάτων των media. **K**

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ


—*Screen Digest*, «European Multiplex Cinemas: The second revolution», May 1996.

—C.N.C., *Les salles classées art et essai*, 1997-98.

—Landfried Stéphane, *Exploitation: Les salles Art et Essai Indépendantes Parisiennes*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Creton Laurent, Université de Paris III, 1997-98

—Chenebault Christophe, Gaussel Marie, *Guide des cinémas à Paris*, ed. Syros-Alternatives.

—Davray-Pickolek Renée, *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures*, Paris-Musées, Paris, 1994.

—Forest Claude, *Les dernières Séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, CNRS, Paris, 1995.

—Meusy Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS, Paris, 1995.

# Πανόραμα των παριζιάνικων αιθουσών πριν από τα multiplex

ΠΑΡΙΣΙ: Ανταπόκριση
της Κίρας Κιτσοπανίδου

**Περιήγηση στις αίθουσες ειδικών απαιτήσεων μιας κατά παράδοσιν κινηματογραφούπολης. Διασώζονται και λειτουργούν ατόφια κομμάτια της κινηματογραφικής ιστορίας ενώ αντιστέκονται ακόμα εξαιρετικά εξειδικευμένες αίθουσες που καλύπτουν ανάγκες θεατών οι οποίοι επιμένουν να βλέπουν το σινεμά που ταιριάζει στην ψυχοσύνθεσή τους.**

## Οι Ιστορικές...

***STUDIO 28 (1929)***

ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ για το ναό των σουρρεαλιστών, οι πίνακες των οποίων στόλιζαν την αίθουσα. Μόλις δύο χρόνια μετά τα εγκαίνιά της (με την ταινία *Ναπολέων* του **Αμπέλ Γκανς**), ακροδεξιοί κομάντος καταστρέφουν την αίθουσα όπου προβαλλόταν σε αποκλειστικότητα η απαγορευμένη ταινία του **Λουίς Μπουνιουέλ**, *Η Χρυσή Εποχή* (*L'age d'Or*). Το 1950, ο *Ζαν Κοκτώ* αναλαμβάνει την ανακαίνιση της αίθουσας, την οποία ο ίδιος θα ονομάσει αργότερα «το αριστούργημα των αιθουσών, η αίθουσα των αριστουργημάτων». Είναι ο μοναδικός κινηματογράφος όπου η ταινία του Γκανς, *Ναπολέων*, παίζεται το 1954 και επί σχεδόν δύο χρόνια στο σύστημα προβολής Polyvision. Από το 1988, η είσοδος της αίθουσας έχει μετατραπεί σε πεζοδρόμιο αποτυπωμάτων των σταρ της Έβδομης Τέχνης, όπως στο Grauman's Chinese Theater στο Χόλλυγουντ (ανάμεσα στα διάσημα αποτυπώματα ξεχωρίζουν αυτά του **Ζαν Μαραί**, της **Ζαν Μορώ** και της **Μισέλ Μοργκάν**).

***IMPERIAL (1926)***

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ αυτή παρουσιάστηκε το 1936, για πρώτη φορά από τον ίδιο τον **Λουί Λυμιέρ**, ο κινηματογράφος σε relief (τρεις διαστάσεις). Σήμερα, ανήκει σε μια από τις μεγαλύτερες κινηματογραφικές εταιρείες της Γαλλίας, την Gaumont.

***PATHÉ-JOURNAL (1896)***

ΙΣΩΣ Η ΠΙΟ ΠΑΛΙΑ κινηματογραφική αίθουσα στον κόσμο! Χώρος που έγραψε ιστορία περνώντας από το θέατρο μαριονέτας στο θέατρο του παράξενου, με φυσικά πειράματα επί σκηνής και σεμινάρια φυσικής για να γίνει μουσείο και, τέλος, ο Πρώτος Κινηματογραφικός Λυμιέρ (λίγους μήνες μετά την πρώτη κινηματογραφική παρουσίαση στο Grand Café). Η ιστορία όμως δεν σταματά εκεί: το 1912, ο Charles Pathé γίνεται ιδιοκτήτης της αίθουσας και τη μετατρέπει σε αίθουσα επικαίρων. Κάθε μέρα, προβάλλονται 200 μέτρα φιλμ σε επίκαιρα, τα οποία κινηματογραφούνται 3 ώρες πριν από την προβολή! Τα γραφεία της σύνταξης βρίσκονται πάνω από την αίθουσα και επιμελούνται το πρώτο μαγκαζίνο κινηματογραφημένων επικαίρων, το οποίο θα εμφανίζεται χωρίς διακοπή ώς το 1980. Τελείωσε θλιβερά την καριέρα του προγραμματίζοντας πορνογραφικές ταινίες και, σήμερα, αποτελεί ένα κλειστό gay μπαρ. Δυστυχώς, δεν κατάφερε να καταγραφεί ως ιστορικό μνημείο, αντιθέτως με το Le Grand Rex ή τη La Pagode.

**STUDIO DES URSULINES: μια από τις αίθουσες art et essai του Παρισιού.**

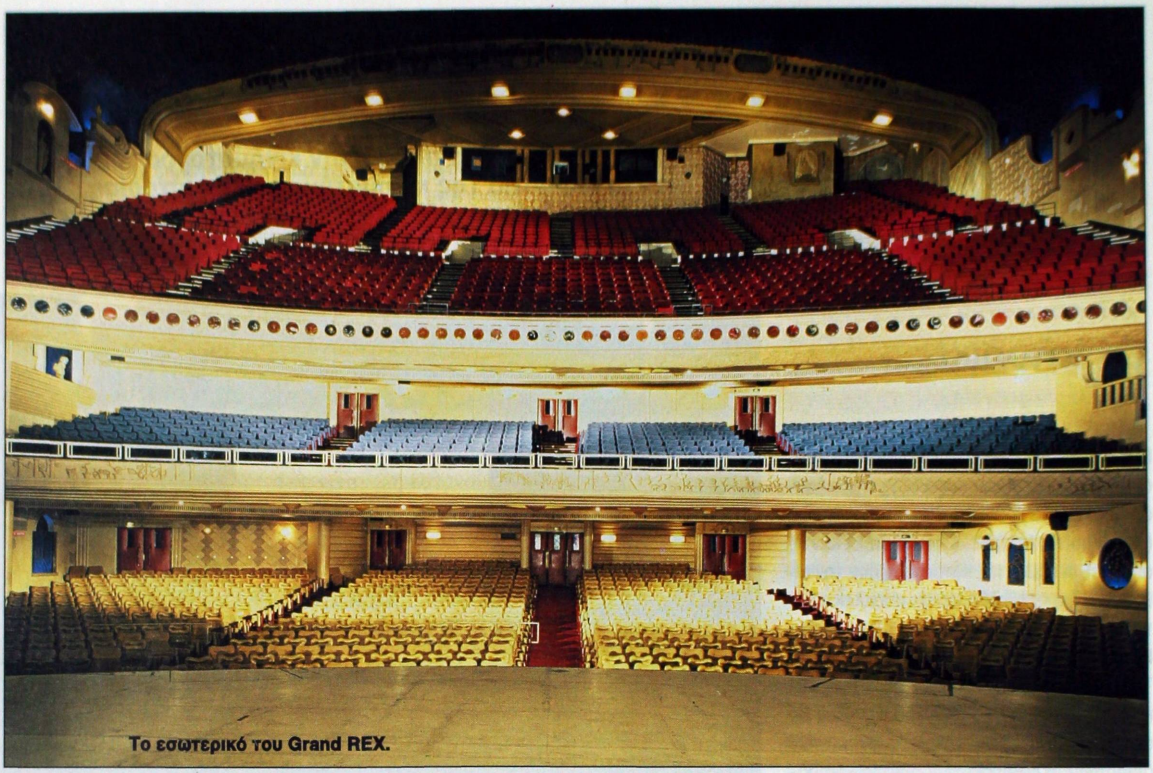
***COSMOS***

ΑΠΟ ΤΟ 1978 ώς το 1991 αποτελούσε τη βιτρίνα του σοβιετικού κινηματογράφου στη Γαλλία και τη Δυτική Ευρώπη. Μέσα σε μόλις 13 χρόνια, αμέτρητες επίσημες αντιπροσωπείες από την πρώην ΕΣΣΔ διαδέχονται η μία την άλλη για την παρουσίαση ενός συνόλου 250 ταινιών.

## Οι μεγαλειώδεις...

***PARAMOUNT OPERA***

ΤΟ ΟΝΟΜΑ και μόνο της αίθουσας φανερώνει το μεγαλείο της: χτισμένη σε στυλ Art Déco και εξοπλισμένη με 1.920 θέσεις (από τις οποίες το 1930 πέρασαν 2,5 εκατομμύρια θεατές!), χαρακτηρίστηκε την εποχή της εμφάνισης της ως ο πιο ωραίος κινηματογράφος της Ευρώπης, το Ριτζ των παριζιάνικων αιθουσών (ήταν η μοναδική κλιματιζόμενη αίθουσα της Ευρώπης). Σήμερα, αποτελεί ένα σύμπλεγμα 7 αιθουσών, εκ των οποίων οι τέσσερις έχουν περισσότερες από 400 θέσεις, πράγμα αρκετά σπάνιο. Πρόκειται για τη μοναδική αίθουσα στη Γαλλία που εφάρμοσε το σύστημα προβολής Vista Vision της Paramount. Αποτελεί ζωντανή μαρτυρία της χρυσής εποχής του κινηματογράφου, καθώς εξακολουθεί να φημίζεται για τις φαντασμαγορικές avant premières της, όπως αυτή της ταινίας *Ο άνθρωπος με το σιδηρούν προσωπείο* με τον **Λεονάρντο ΝτιΚάπριο**. Για τη συγκεκριμένη περίσταση, μεταφέρθηκε στο Παρίσι ολόκληρη η ομάδα των



**Το εσωτερικό του Grand REX.**

ηθοποιών, ενώ αστυνομικές δυνάμεις έκλεισαν στην κυριολεξία την Boulevard des Capucines, τη γενέτειρα δηλαδή του κινηματογράφου των αδελφών Λυμιέρ. Είναι και σήμερα ιδιοκτησία της Famous Players Inc., θυγατρικής 100% της Paramount Pictures.

### *MAX LINDER PANORAMA (1914)*

Η ΑΙΘΟΥΣΑ αυτή, που φέρει το όνομα του ιδρυτή της, αποτελεί σήμερα έναν από τους λίγους εναπομείναντες ιστορικούς κινηματογράφους όπου συναντά κανείς τον όγκο των αιθουσών της χρυσής δεκαετίας του '30 και το στοιχείο του θεάματος (πανοραμική οθόνη 18mx10m με μικρή κλίση, εξοπλισμένη για το 70mm και το ηχητικό σύστημα THX του **Τζωρτζ Λούκας**). Η αίθουσα είναι φημισμένη για τις επιλογές της, οι οποίες περιλαμβάνουν επανεκδόσεις κλασικών ταινιών, ταινίες μεγάλων σύγχρονων σκηνοθετών και καλλιτεχνικές ταινίες δημιουργών. Σήμερα έχει εξαγοραστεί από τον βελγικό όμιλο Kinepolis Group, έναν από τους πιο σημαντικούς παράγοντες στην προώθηση των multiplex στην Ευρώπη.

### *LE GRAND REX*

ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ για το τελευταίο σύμβολο μιας εποχής κατά την οποία ο κινηματογράφος ήταν συνώνυμο του γιγαντισμού και του εξωτισμού (η τελευταία ατμοσφαιρική αίθουσα). Οι 2.800 θέσεις της την κατατάσσουν στη μεγαλύτερη αίθουσα αποκλειστικότητας της Ευρώπης (μετά την κατεδάφιση του Gaumont Palace και πάλι στη Γαλλία), η οποία σχεδιάστηκε με χολλυγουντιανές προδιαγραφές (περιλάμβανε μέχρι και ιατρείο και παιδικό σταθμό). Το εσωτερικό της, σχεδιασμένο για να δημιουργεί την αυταπάτη τού έξω από την αίθουσα κόσμου, φέρει μια μοναδική διακόσμηση εμπνευσμένη από τα παραμύθια, όπου η Ανατολή των *Χιλίων και Μια Νυκτών* συναντά τα αγάλματα της Αρτέμιδος. Κατά μήκος της αίθουσας και μέχρι την οθόνη ξετυλίγονται στα μάτια του θεατή τοπία από μαροκινά παλάτια, φοίνικες, αγάλματα, αρχαίους ναούς, μιναρέδες, ισπανικές χασιέντες και ανθισμένα μπαλκόνια. Η προβολή, μάλιστα, γίνεται υπό το φως των αστεριών! Το ταβάνι της αίθουσας διακοσμείται από αστέρια τα οποία λάμπουν σαν πραγματικά (κάθε αστέρι στηρίζεται σε έναν κώνο, ο οποίος περιβάλλεται από κρυστάλλινες πέρλες που αντανακλούν το φως). Όταν ο καιρός είναι κάπως συννεφιασμένος, μπορεί κανείς να παρατηρήσει κάποια σύννεφα εν κινήσει πάνω από τα αστέρια του Rex. Κι όλα αυτά λάμπουν όταν εμφανίζεται το τεράστιο ουράνιο τόξο που δίνει στην κινηματογραφική προβολή έναν αέρα γιορτής. Η υπερβολή στη διακόσμηση του χώρου διαχέεται και στον τρόπο αντίληψης της κινηματογραφικής εμπειρίας και γίνεται κυρίαρχο στοιχείο της προβολής, συνώνυμο του θεάματος με τη χολλυγουντιανή του εκδοχή: η οθόνη είναι 18 μέτρα, ενώ η σκηνή ξεπερνά σε μέγεθος την Όπερα του Παρισιού (24 μέτρα μήκος και 8 βάθος). Στην τελευταία, κατά τα εγκαίνια του κινηματογράφου το 1932, παρουσιάστηκε στο προσκεκλημένο κοινό σε αναπαράσταση η έκρηξη ενός ηφαιστείου. Αυτό και άλλα ζωντανά θεάματα επί σκηνής έκαναν πάντοτε το Rex να ξεχωρίζει από τους άλλους κινηματογράφους και να επιβιώνει στις μεγαλύτερες κρίσεις της Έβδομης Τέχνης. Σήμερα, η παράδοση της αίθουσας (παράδοση που εγκαινιάστηκε με την πρεμιέρα της ταινίας *Όσο υπάρχουν άνθρωποι*) θέλει κατά τη διάρκεια των χριστουγεννιάτικων διακοπών και πριν από την καθιερωμένη ταινία της χρονιάς του στούντιο της Disney να σηκώνεται η γιγαντιαία οθόνη και να εμφανίζεται επί σκηνής μια τεράστια δεξαμενή, όπου τινάζονται σε 20 μέτρα ύψος 3.000 λίτρα νερού υπό το φως 26 πολύχρωμων προβολέων. Πέραν όμως του θεαματικού στοιχείου που λειτουργεί ως περιτύλιγμα του κινηματογραφικού γεγονότος, ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στο μέγεθος

**UGC CINÉ CITÉ LES HALLES: το No 1 των παριζιάνικων αιθουσών για το 1998, με 2.400.000 θεατές.**

της εμπειρίας του θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η πρεμιέρα του *Απέραντου Γαλάζιου* (1988), η οποία έγινε μαζί με την πρεμιέρα του *Grand Large* (*Απέραντο μήκος*), ενός νέου τρόπου προβολής ο οποίος προορίζεται για λίγες εκλεκτές ταινίες: σε 45 μόνο δευτερόλεπτα, μια γιγαντοοθόνη 252 τετραγωνικών μέτρων και μήκους 24 μέτρων κατεβαίνει από έναν έναστρο θόλο του Rex, αποκλειστικά για τις 1.400 θέσεις του μπαλκονιού.

### *KINOPANORAMA*

Η ΙΣΤΟΡΙΑ της αίθουσας αυτής, που έμελλε να αποτελέσει το αντίπαλο δέος στο αμερικανικό σύστημα προβολής Cinerama (βλέπε *Κινηματογραφιστής*, τχ. 8, Απρίλιος-Μάιος 1999), ξεκινά την επομένη του Α' παγκόσμιου πολέμου. Το 1919, ένας τεράστιος ναός της Έβδομης Τέχνης (Le Splendid Palace) χωρητικότητας 1.500 θέσεων ορθώνεται σ' ένα από τα πιο ακριβά διαμερίσματα του Παρισιού. Η πρόσοψή του με την πέτρινη αψίδα θυμίζει την Αψίδα του Θριάμβου. Τέσσερις δεκαετίες μετά, χτίζεται στη θέση του μια πολυτελής πολυκατοικία 10 ορόφων. Φόρος τιμής στο παρελθόν του χώρου: στο ισόγειο φιλοξενείται ένας νέος κινηματογράφος 870 θέσεων με μια γιγαντιαία ημισφαιρική οθόνη (200 τετραγωνικών και 20 μέτρων μήκους) και άριστη ποιότητα ήχου (9 πίστες και 90 μεγάφωνα), ο οποίος θα παραμείνει γνωστός στην Ιστορία ως ο Ναός του Kinopanorama (ανταγωνιστικό σύστημα του συστήματος προβολής Cinerama) και των ρωσικών εποποιιών έως και τα μέσα της δεκαετίας του '60. Την εποχή που η μόδα ήταν στις μικρές αίθουσες, το Kinopanorama αντιστεκόταν με το μέγεθός του ως σύμβολο του θεάματος και της διαφοράς που υπάρχει ανάμεσα στη μικρή και τη μεγάλη οθόνη. Σήμερα, ανήκει στη μεγάλη κινηματογραφική εταιρεία Gaumont.

### *MARIGNAN*

ΧΤΙΣΜΕΝΗ το 1933 στα Ηλύσσια Πεδία (Champs Elysées), η αίθουσα αυτή των 1.800 θέσεων γρήγορα κέρδισε τον τίτλο της πολυτελέστερης αίθουσας της γνωστής λεωφόρου. Αγαπημένη αίθουσα των μεγαλύτερων σταρ της εποχής, αποτελούσε τον επίσημο χώρο των γκαλά της επιχείρησης Pathé, τους καλεσμένους της οποίας υποδεχόταν στην είσοδο του κινηματογράφου η τιμητική στοίχιση της δημοκρατικής φρουράς (Garde Republicaine). Το 1968, ο κινηματογράφος διασπάστηκε στα δύο, αποτελώντας έτσι την πρώτη πολυαίθουσα της πόλης. Σήμερα, αποτελεί συγκρότημα 6 αιθουσών υπό την ονομασία Gaumont Marignan-Concorde. Αντίστοιχη μοίρα είχε και το παλάτι των 2.000 θέσεων της UGC στην ίδια λεωφόρο. Το Normandie, που φέρει το όνομα ενός πολυτελέστατου επιβατικού πλοίου της εποχής, ήταν γνωστό για τη δημιουργία ιδιαίτερης ατμόσφαιρας ταιριαστής στην κάθε ταινία που προέβαλλε. Ιστορικές είναι πλέον οι προβολές αερομαχιών, κατά τις οποίες σύννεφα κάλυπταν τους τοίχους της αίθουσας με τη βοήθεια ενός προβολέα, ώστε ο θεατής να διεισδύει πραγματικά στην καρδιά της μάχης. Σήμερα, αποτελεί σύμπλεγμα τεσσάρων αιθουσών. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη Champs Elysées υπάρχει σήμερα μόνο μια κλασική αίθουσα (1 οθόνη) ως ενθύμιο παλαιότερων ένδοξων εποχών, το Gaumont Champs Elysées.

## Οι καλλιτεχνικές

### *STUDIO DES URSULINES*

ΙΣΩΣ Η ΠΡΩΤΗ κινηματογραφική αίθουσα στον κόσμο που αφιέρωσε το πρόγραμμά της σ' αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνικό και πειραματικό κινηματογράφο (art et essai). Το 1925, ο ηθοποιός **Αρμάντ Ταλιέρ** επέλεξε το πρώην μοναστήρι των Ουρσουλίνων για να ανοίξει ένα νέο είδος κινηματογράφου όπου το κοινό θα μπορούσε να παρακολουθήσει ασυνήθιστες ταινίες. Στα εγκαίνια της αίθουσας, που έγινε γρήγορα χώρος συγκέντρωσης των διανοούμενων και καλλιτεχνών της εποχής, οι πρώτοι θεατές ανακαλύπτουν την ηθοποιό που έμελλε να σφραγίσει την ιστορία της Έβδομης Τέχνης, την **Γκρέτα Γκάρμπο**. Το 1930 είναι η σειρά της **Μάρλεν Ντήτριχ** να καταπλήξει με την παγκόσμια πρεμιέρα του *Γαλάζιου Άγγελου*, ταινία που σημείωσε ιστορικό ρεκόρ παραμονής στο πρόγραμμα της αίθουσας. Σήμερα, η αίθουσα αυτή προτείνει το πιο απαιτητικό και εξειδικευμένο πρόγραμμα.

**Οι έξι μεγαλύτερες αλυσίδες multiplex στην Ευρώπη το 1997**

Κατά αριθμό αιθουσών:

| | |
|---|---|
| ***1. UCI:*** | |
| Αυστρία | 9 |
| Γερμανία | 91 |
| Ιρλανδία | 29 |
| Ισπανία | 77 |
| Μ. Βρετανία | 273 |
| **ΣΥΝΟΛΟ:** | **479** |
| ***2. Rank Odeon:*** | |
| Μ. Βρετανία | 360 |
| ***3. WARNER:*** | |
| Δανία (Mentronome) | 12 |
| Γερμανία | 17 |
| Πορτογαλία (Lusomundo) | 36 |
| Ισπανία (Lusomundo) | 77 |
| Μ. Βρετανία | 188 |
| **ΣΥΝΟΛΟ:** | **330** |
| ***4. Gaumont:*** | |
| Βέλγιο | 15 |
| Γαλλία | 268 |
| **ΣΥΝΟΛΟ:** | **283** |
| ***5. Pathé:*** | |
| Γαλλία | 205 |
| Κάτω Χώρες | 57 |
| **ΣΥΝΟΛΟ:** | **262** |
| ***6. UGC:*** | |
| Βέλγιο | 29 |
| Γαλλία | 223 |
| **ΣΥΝΟΛΟ:** | **252** |

***UTOPIA***

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ αίθουσα η οποία υπερασπίζεται τις λιγότερο διαδεδομένες κινηματογραφίες του Τρίτου Κόσμου, την κινεζική, ιρανική και αφρικανική κινηματογραφία.

***IMAGES D'AILLEURS***
***(Εικόνες από αλλού)***

Ο ΠΡΩΤΟΣ κινηματογραφικός χώρος αποκλειστικά αφιερωμένος στην παραγωγή της μαύρης κουλτούρας στην Ευρώπη.

***ACTION CHRISTINE***

ΑΙΘΟΥΣΑ εξειδικευμένη στον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50. Προσφάτως, η αίθουσα ξεχείλισε από νεανικό κοινό που έσπευσε να απολαύσει την εντελώς σπάνια προβολή της ταινίας *Dial -M- for Murder* του **Άλφρεντ Χίτσκοκ** σε relief (ανάγλυφη εικόνα που γίνεται αντιληπτή με τη χρήση ειδικών γυαλιών Polaroid και δίνει την εντύπωση ότι βρισκόμαστε μέσα της, καθώς τα αντικείμενα έχουν την τρισδιάστατη μορφή τους στο χώρο και κινούνται προς τα εμάς όπως και στην πραγματικότητα), στο σύστημα Natural Vision της Warner (1954).

# Οι υπερσύγχρονες

***GRAND ECRAN***

Η ΑΙΘΟΥΣΑ αυτή που είναι έργο του διάσημου ιάπωνα αρχιτέκτονα **Κένζο Τάνγκε** αποτελεί έναν υπερσύγχρονο κινηματογράφο multimedia 635 θέσεων, εξοπλισμένο κυριολεκτικά για την οπτικοακουστική τεχνολογία του μέλλοντος (δορυφόρους, καλώδιο κ.λπ.). Προσφέρει μάλιστα και δυνατότητα video High Definition, lasers, slides και σύστημα ταυτόχρονης μετάφρασης στο κάθε κάθισμα. Ανήκει στον όμιλο Gaumont.

***CINAXE, Cinéma Louis-Lumière και GEODE***

ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ αυτές αίθουσες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του Μουσείου των Επιστημών και της Βιομηχανίας (La Villette) στα περίχωρα του Παρισιού. Η πρώτη είναι αίθουσα εξομοίωσης (simulation). Η Louis-Lumiére είναι αφιερωμένη στον κινηματογράφο σε relief και η Geode είναι αίθουσα OMNIMAX (βλέπε προηγούμενο τεύχος).

# Οι "ιδιαίτερες"

***La PAGODE***

Η ΑΙΘΟΥΣΑ αυτή ξεχωρίζει για την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική της, μοναδική στην Ευρώπη. Στα τέλη του περασμένου αιώνα, ένας πάμπλουτος επιχειρηματίας αποφασίζει να χαρίσει στη γυναίκα του ένα ασυνήθιστο δώρο: πρόκειται για αυθεντική ιαπωνική παγόδα, την οποία μεταφέρει από την Ιαπωνία πέτρα πέτρα και την ανασυνθέτει μαζί με τα γλυπτά, τους πίνακες, τα ταπισερί και τα βιτρώ που τη στολίζουν στο Παρίσι. Το 1931, η εκκεντρική ιδιωτική κατοικία μετατρέπεται σε κινηματογραφική αίθουσα η οποία γρήγορα γίνεται μέλος του κλειστού κύκλου των πρωτοπόρων αιθουσών του κινήματος art et essai (καλλιτεχνικός και πειραματικός κινηματογράφος). Τη δεκαετία του '60 είναι σ' αυτή την αίθουσα που η Nouvelle Vague (το γαλλικό Νέο Κύμα στον κινηματογράφο που γεννιέται στα τέλη της δεκαετίας του '50) θα κάνει τα πρώτα της βήματα. Σήμερα, ανήκει στον όμιλο Gaumont.

***CHAMPO***

Η ΜΟΝΑΔΙΚΗ αίθουσα στην Ευρώπη που χρησιμοποιεί το σύστημα προβολής με περισκόπιο: σ' αυτό το σύστημα, η καμπίνα προβολής βρίσκεται ακριβώς πάνω από την οθόνη. Ένα σύνολο περισκοπίων διασχίζει το ταβάνι στέλνοντας την εικόνα σ' έναν καθρέφτη στο βάθος της αίθουσας, ο οποίος με τη σειρά του αντανακλά την εικόνα στην οθόνη. Πρόκειται για την αγαπημένη αίθουσα των **Γκοντάρ**, **Λελούς** και **Τρυφφώ**.

***BRADY***

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ της μεταθανάτιας ζωής! Βρυκόλακες, κανίβαλοι, φαντάσματα: μερικοί μόνο από τους φανατικούς θαμώνες της. Στην είσοδο, η διακόσμηση με τους σκελετούς προειδοποιεί τους ανυποψίαστους σινεφίλ για τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του ιδιοκτήτη της αίθουσας. Ταινίες κάθε εποχής και εθνικότητας, με κοινό σημείο το φανταστικό τους περιεχόμενο, υπόσχονται να κάνουν τα βράδια με πανσέληνο αξέχαστη εμπειρία για όσους τολμηρούς προσέλθουν.

**Οι 5 γενιές κινηματογράφων**

**1. Monoscreens: Μια οθόνη (theatre) σε ένα κτίριο (cinema) – η παραδοσιακή αίθουσα.**

**2. Multiscreens: Πολλαπλές οθόνες (μέχρι 5) σε ένα συγκρότημα (complex).**

**3. Multiplex: Πολλαπλές οθόνες (8-15) σ' ένα συγκρότημα με πάρκινγκ, κλιματισμό, καφέ και συστήματα ήχου και προβολής υψηλής τεχνολογίας (1.500-5.000 συνολικά καθίσματα).**

**4. Megaplex: Πολλαπλές οθόνες (περισσότερες από 16 οι οποίες αντιστοιχούν όλες μαζί σε παραπάνω από συνολικά 5.000 θέσεις) στο ίδιο συγκρότημα, με πάρκινγκ, κλιματισμό, καφέ και εστιατόρια, υψηλής τεχνολογίας συστήματα ήχου και προβολής, συστήματα πώλησης εισιτηρίων μέσω υπολογιστή. (π.χ. συγκρότημα Kinepolis στις Βρυξέλλες).**

**5. Kinedrome: Πολλαπλές οθόνες (το λιγότερο 20 για συνολικά 7.000 θέσεις) στο ίδιο συγκρότημα με πάρκινγκ, κλιματισμό, καφέ και εστιατόρια, υψηλής τεχνολογίας συστήματα προβολής και ήχου και σύγχρονους ψυχαγωγικούς χώρους (π.χ. Kinepolis-Le Chateau du Cinema στις Βρυξέλλες).** K

# SAVE THIS ADDRESS!

## www.cinematographer.com

Just type www.cinematographer.com into your Internet Browser to discover a whole new take on cinematography from the **American Society of Cinematographers.**

The perfect electronic companion to ***American Cinematographer*** magazine, the ASC web site is loaded with information, tips and articles.

### WHAT'S NEW THIS MONTH:

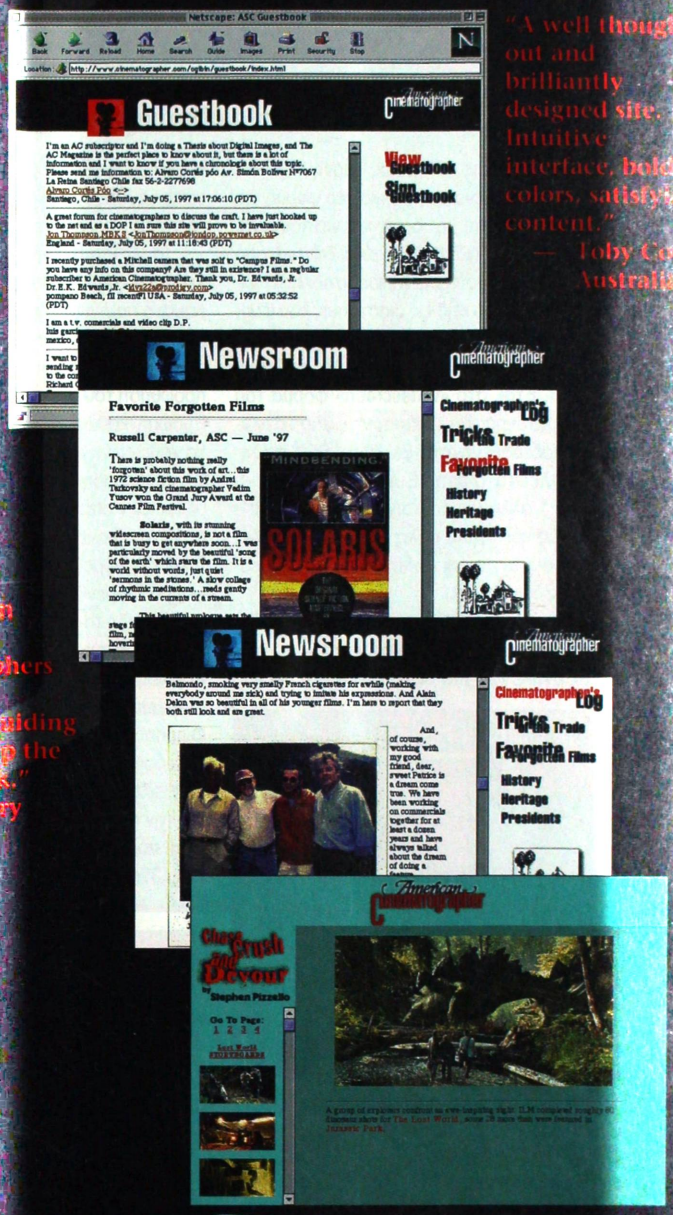
- **Get the inside story**: e-mail questions to **Fred Elmes, ASC,** cinematographer for ***The Ice Storm.***
- Read the web-exclusive Q&A with director of photography **Brian Tufano, BSC** regarding the surreal "heaven" sequences that bookend Danny Boyle's new film—the romantic comedy/dark thriller ***A Life Less Ordinary.***
- Be a fly on the wall and listen as the **ASC's Russell Carpenter, Curtis Clark and Allen Daviau** discuss digital post-production with **Digital Domain's Wook Bilkis, Bob Hoffman, Gray Marshall** and **Price Pethel** in our exclusive streaming audio roundtable discussion.

"The American Society of Cinematographers has been my professional guiding light... keep up the excellent work."
— Bob Berry
Nevada

### ONLINE GOODIES:

- Additional photographs that don't appear in the magazine
- Lighting tips from top DPs
- Cinematographers' favorite films
- Ongoing discussions about critical issues in cinematography
- Order ASC merchandise online

"A great forum for cinematographers to discuss the craft."
— Jon Thompson, MBKS
England




"A well thought out and brilliantly designed site. Intuitive interface, bold colors, satisfying content."
— Toby Cook
Australia

American Cinematographer

For further information, send queries or comments to: info@cinematographer.com, or FAX the American Society of Cinematographers at (213) 876-4973.

# Η λήψη σε 16:9

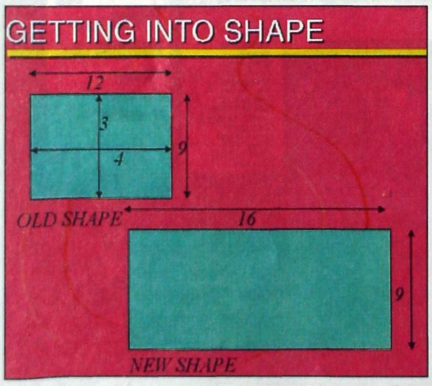
ΛΟΝΔΙΝΟ: Ανταπόκριση
του Γιάννη Σκοπετέα

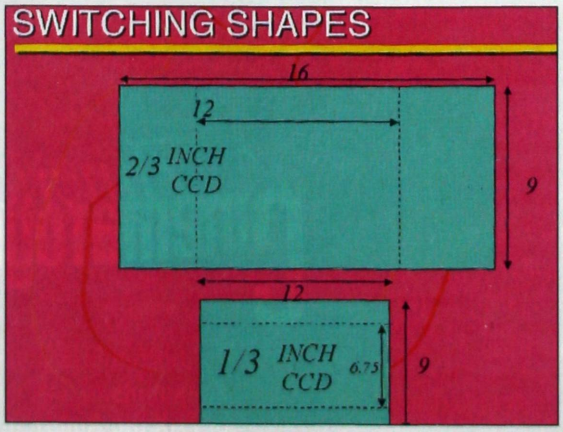
**Ημερίδα στο Λονδίνο για το τηλεοπτικό φορμά του μέλλοντος (το 16:9) και τα πρακτικά προβλήματα αισθητικής που αντιμετωπίζουν οι εικονολήπτες.**

ΤΟ ΦΟΡΜΑ της «Πλατειάς Οθόνης» (Widescreen) είναι ένα συγκριτικά νέο φορμά για την τηλεόραση, όχι όμως και για τον κινηματογράφο. Η ίδια η λέξη είναι δανεική από τη μεγάλη οθόνη και εννοεί οτιδήποτε είναι πλατύτερο από τις διαστάσεις του φορμά που καθιέρωσε η Αμερικανική Ακαδημία ως στάνταρ σε μια οθόνη, δηλαδή το 1,33:1 ή 4:3. Έτσι, στο «widescreen» φορμά του κινηματογράφου εντάσσονται απο το πλέον διαδεδομένο στην Ελλάδα 1,66:1, το δημοφιλέστατο στην Ευρώπη και Αμερική 1,85:1 αλλά και το «σινεμασκόπ» 2,35:1, καθώς και πολλά άλλα πλατύτερα φορμά που συναντώνται πολύ σπάνια τις τελευταίες δεκαετίες.

Στην τηλεόραση, όπου το φορμά ορίζεται αναγκαστικά και σχεδόν απόλυτα από τις αναλογίες των διαστάσεων της οθόνης κι όχι του προβαλλόμενου υλικού, το widescreen ταυτίζεται μ' ένα και μόνο μέγεθος, το 1,77:1, πιο γνωστό ως 16:9.

Το 16:9 ταυτίστηκε καταρχάς με την τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας και με τα πειράματα που γίνονταν σε αυτή σε Αμερική, Ιαπωνία και Ευρώπη. Είναι γνωστό το ευρωπαϊκό πρόγραμμα Action Plan για την προώθηση του συγκεκριμένου φορμά στην Ευρώπη, καθώς και η Οδηγία του 1995 που το καθιέρωνε ως το φορμά αναφοράς για την τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας στην Ευρώπη. Οι γιαπωνέζικες, οι αμερικανικές και οι αυστραλιανές εταιρείες συγχρονίζονται ή και προπορεύονται στην καθιέρωση του φορμά (παρενθετικά, αναφέρεται ότι στην Ιαπωνία ήδη το 40% των προγραμμάτων γυρίζονται αποκλειστικά σε 16:9, ενώ στην Ευρώπη καταμετρούσαν το 1998 40 τηλεοπτικούς σταθμούς που εξέπεμπαν σε 16:9. Ο προσανατολισμός, μάλιστα, δεν είναι για τηλεόραση 1.125 γραμμών ανάλυσης αλλά 1920x1080 γραμμών, μια ανάλυση που, για την αντιληπτική ικανότητα του ματιού, είναι πάρα πολύ κοντα στην ανάλυση του φιλμ 35mm!)




**Πάνω: Το «κλασικό» σχήμα της τηλεοπτικής οθόνης 4:3, το οποίο μεταφράζεται επίσης σε 12:9 και το νέο σχήμα 16:9. Κάτω: Αυτό ακριβώς συμβαίνει όταν χρησιμοποιούμε κάμερα που επιτρέπει τη μετατροπή από 16:9 σε 12:9.**

### Πλεονεκτήματα

Πέρα όμως από την αναλυτική ικανότητα και την απίστευτη απόδοση των χρωμάτων στη νέα τηλεόραση, το βασικό πλεονέκτημα της 16:9 τηλεοπτικής οθόνης είναι η σχεδόν απόλυτη ταύτισή της με τις διαστάσεις των δημοφιλών 1,66:1 και 1,85:1 κινηματογραφικών φορμά (όπως προαναφέρθηκε, το 16:9 αντιστοιχεί σε 1,77:1 διαστάσεις). Μ' άλλα λόγια, κατά την τηλεοπτική προβολή των κινηματογραφικών φιλμ δεν είναι υποχρεωτική η εφαρμογή μεθόδων όπως η συμπίεση των πλαϊνών πλευρών της κινηματογραφικής εικόνας ή η χρησιμοποίηση των γνωστών μαύρων λωρίδων στο πάνω και κάτω μέρος της οθόνης ή η «φοβερή» μέθοδος pan and scan κατακρεούργησης της εικόνας, όπου ο τηλεσκηνοθέτης αποφασίζει ποιο κομμάτι της κινηματογραφικής εικόνας αξίζει να προβληθεί και στη μικρή οθόνη, ώστε να χωράει στις διαστάσεις 4:3.

Στις υπόλοιπες αισθητικές ιδιατερότητες του φορμά 16:9, να αναφερθούν η προσέγγισή του στην πανοραμική αντίληψη της ανθρώπινης όρασης, η δυνατότητα για πιο «προχωρημένες» συνθέσεις με τη δυνατότητα τεμαχισμού του παραλληλόγραμμου χώρου σε μικρότερα τετράγωνα και περισσότερους συνθετικούς άξονες και η καλύτερη εφαρμογή της deep focus κινηματογράφησης.

Όπως λέγεται πιο απλουστευμένα, το νέο φορμά ευνοεί τα μεσαία και μακρινά πλάνα – ενώ το κλασικό τηλεοπτικό φορμά τα κοντινά πλάνα, ιδιαίτερα προσώπων. Είναι βέβαια άλλο ζήτημα κατά πόσο στην τηλεόραση, ιδιαίτερα στις τηλεοπτικές «ζωντανές» εκπομπές, ευνοούνται τα μακρινά και μεσαία πλάνα και, άρα, το νέο φορμά.

### Η Sony και το νέο φορμά

Δεν έχουν λυθεί, επίσης, διάφορα άλλα πρακτικά θέματα με τη νέα τηλεοραση 16:9, όπως αναφέρθηκαν στην ημερίδα που διοργανώθηκε στο κτίριο του Channel 4 στο Λονδίνο από τη Moving Image Society, με γενικό θέμα το Widescreen φορμά.

Από τις ομιλίες με ουσιαστικό περιεχόμενο ξεχώρισε αυτή του συμβούλου της Sony Αγγλίας, **Ουίλλιαμ Ντύντμαν**, την οποία και προσαρμόζουμε στα ελληνικά, μαζί με τα σχεδιαγραμμάτα που χρτησιμοποι-

ησε κατά την παρουσίαση των απόψεών του.

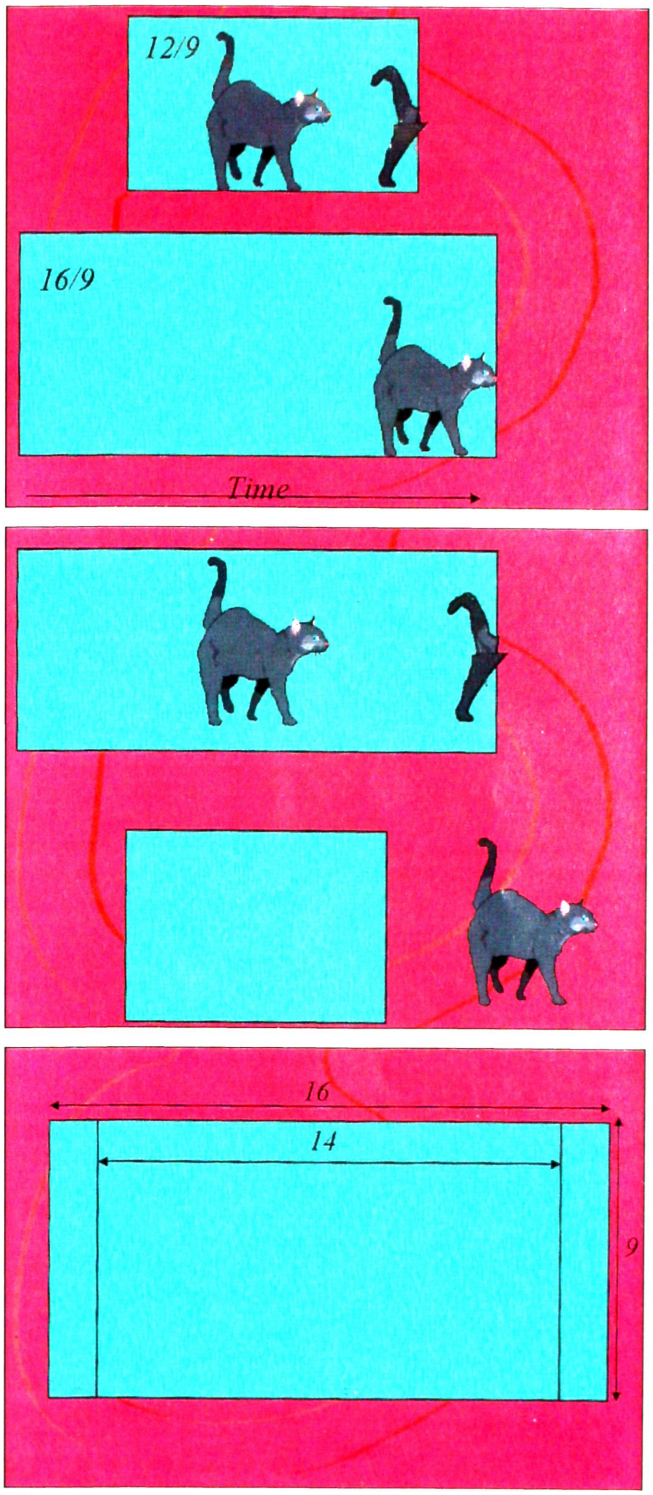
Ο κ. Ντύντμαν, αφού επαίνεσε τα συστήματα της εταιρείας του που προσφέρουν όλα την εκδοχή του τραβήγματος σε 16:9, υπογράμμισε την πρωτοπορία της Αγγλίας σε σχέση με όλες τις ευρωπαϊκές χώρες στην εφαρμογή του νέου φορμά αλλά και την καθυστέρησή της σε σχέση με την Αμερική και την Ιαπωνία. Μίλησε ακόμη για το μεταβατικό στάδιο που διανύουμε και την ανάγκη των δημιουργών προγραμμάτων να προσαρμόζουν τις παραγωγές τους ταυτόχρονα σε 16:9 και 4:3, αφού δεν μπορούν να είναι σίγουροι για τον τρόπο με τον οποίο τελικά θα μεταδοθούν!

Και ο κ. Ντύντμαν συνέχισε: «Ας δούμε τι συμβαίνει όταν έχουμε δυνατότητα επιλογής φορμά μέσα από τη βιντεοκάμερά μας, αν δηλαδή μπορούμε να αλλάξουμε από 4:3 (αλλιώς 12:9) σε 16:9 με το πάτημα ενός κουμπιού. Αν η βιντεοκάμερα διαθέτει αυθεντικό αισθητήρα 16:9, τότε δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα, διότι, με το πάτημα του κουμπιού από 4:3 σε 16:9, αρχίζει να χρησιμοποιείται και το μέρος του αισθητήρα που δεν χρειαζόταν κατά τη λήψη σε 4:3 ώστε να παραχθεί η αναγκαία υψηλότερη ανάλυση. Αν όμως η βιντεοκάμερα που χρησιμοποιούμε είναι ένα απλούστερο οικιακό DV, από αυτά που διαφημίζουν ότι έχουν εναλλακτική δυνατότητα 16:9, τότε θα υπάρχει πρόβλημα, αφού ο αισθητήρας μειώνεται αντί να αυξάνεται προκειμένου να προσαρμοστεί στις νέες διαστάσεις, με άμεση απώλεια να μειώνεται η κάθετη ανάλυση και, κατά τεκμήριο, η ποιότητα εικόνας».

**Στο BBC**

Και ο κ. Ντύντμαν συνέχισε: «Τα μεγαλύτερα προβλήματα ανακύπτουν βέβαια όταν, σε αυτό το μεταβατικό στάδιο της βιομηχανίας, πρέπει να υπηρετηθούν ταυτόχρονα οι ανάγκες για συνθέσεις σε τηλεοράσεις 4:3 και 16:9. Για παράδειγμα, ας υποθέσουμε ότι έχουμε να δέσουμε τα πλάνα της γάτας που περπατάει από τα αριστερά προς τα δεξιά της οθόνης. Αν κόψουμε πάνω στο σημείο που η γάτα φεύγει από το κάδρο μεγέθους 4:3 (12:9), τότε αυτή θα είναι ακόμη στην οθόνη μεγέθους 16:9 (σχήμα δεξιά πάνω), ενώ αν κόψουμε αργότερα, τότε δεν θα μπορούμε να δέσουμε με το επόμενο πλάνο, αφού η γάτα θα έχει φύγει από το κάδρο αρκετή ώρα πριν (σχήμα δεξιά στο κέντρο). Έτσι, τι μπορούμε να κάνουμε; Να κάνουμε δύο διαφορετικά μοντάζ; Όχι με τους σημερινούς προϋπολογισμούς!

Στο BBC αυτό το πρόβλημα επιλύεται με έναν έξυπνο συμβιβασμό. Έχει διαπιστωθεί ότι πολλοί θεατες σιχαίνονται τις μεγάλες μαύρες λωρίδες στο πάνω και κάτω μέρος της 4:3 (12:9) οθόνης τους, όταν προβάλλεται πρόγραμμα 16:9. Έχουν όμως διαπιστώσει, επίσης, ότι οι περισσότεροι άνθρωποι θα συμβιβάζονταν με μικρές μαύρες λωρίδες που θα μετέτρεπαν ένα πρόγραμμα 16:9 ουσιαστικά σε 14:9. Αυτό ακριβώς γίνεται πρακτικά στο BBC και θα συνεχίσει να γίνεται έως ότου όλα να μεταδίδονται σε 16:9. Αυτό έχει άμεσο αποτέλεσμα την ελαχιστοποίηση των δυσκολιών στο μοντάζ και τη δημιουργία της «ασφαλούς περιοχής» 14:9 κατά το γύρισμα. Τουλάχιστον στην Αγγλία, αυτό πια είναι δεδομένο: το γύρισμα πρέπει να γίνεται σε «πλάνο 14:9» (σχήμα δεξιά κάτω) και η σκηνοθεσία και το μοντάζ πρέπει να προσαρμόζονται σε αυτό. K




Το καδράρισμα είναι διαφορετικό μεταξύ 12:9 και 16:9. Για το λόγο αυτό, όπως δείχνουν σε σειρά τα τρία σχήματα, ενδείκνυται ο ασφαλής τρόπος κινηματογράφησης σε 14:9.

# ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΗΧΟΣ DTS

Cine-Ηχος

# Η τέλεια Αναπαραγωγή

του Σπύρου Κολαΐτη

**Η ψηφιακή τεχνολογία, με τη μεγάλη εξέλιξη που παρουσίασε τα τελευταία χρόνια, εισέβαλε θριαμβευτικά στο χώρο της ηχητικής εγγραφής και αναπαραγωγής, παρέχοντας μηχανήματα εξαιρετικής ακουστικής ποιότητας σε τόσο χαμηλές τιμές, ώστε να είναι σε θέση ο καθένας να μπορεί στο σπίτι του, να πραγματοποιεί ιδανικές ακροάσεις. Επόμενο ήταν, μπαίνοντας στο χώρο του επαγγελματικού ήχου, να δώσει λύσεις, βέλτιστες ηχητικά, με χαμηλότερο κόστος για τους επαγγελματίες, κόστος που με την πάροδο του χρόνου συνεχώς μειώνεται. Στον κινηματογράφο, η λύση αυτή ήταν το σύστημα DTS.**

ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ SR της Dolby, όπως αναπτύχθηκε και σε προηγούμενο τεύχος, αποτελεί μια κωδικοποίηση της ηχητικής πληροφορίας, η οποία διοχετεύεται σε δύο οπτικές γραμμές. Οι γραμμές αυτές βρίσκονται επάνω στο φιλμ και η ανάγνωσή τους γίνεται από την κινηματογραφική μηχανή παράλληλα με την ανάγνωση της εικόνας. Με αυτόν τον τρόπο ή εικόνα συμβαδίζει με τον ήχο.

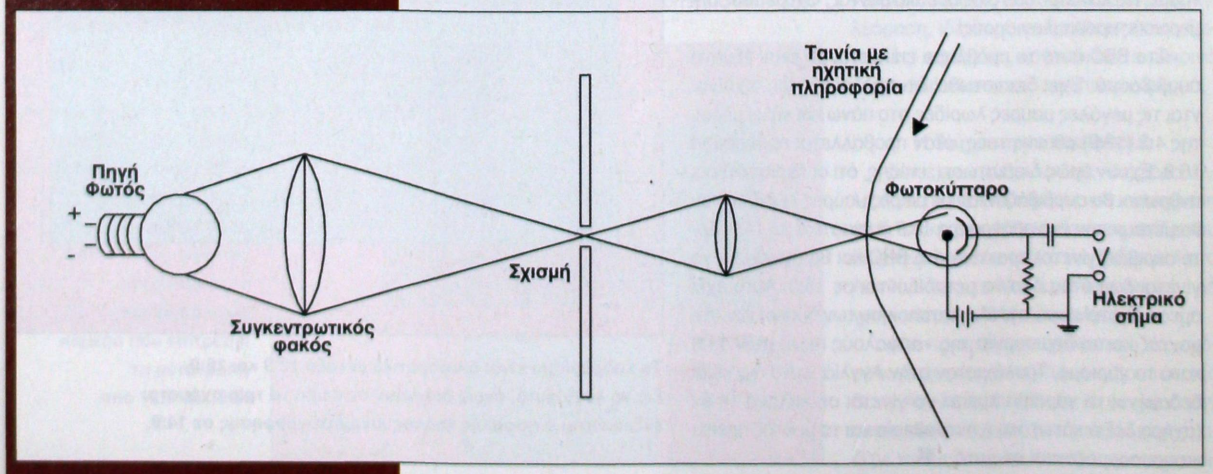
### Φωτοηλεκτρική ανάγνωση

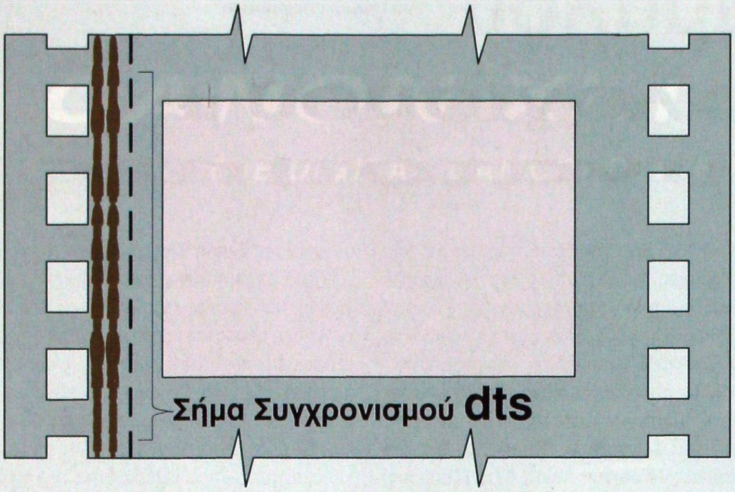
Η μέθοδος με την οποία η κινηματογραφική μηχανή διαβάζει την ηχητική πληροφορία είναι σχετικά απλή. Φωτίζει μέσω μιας μικρής σχισμής, εύρους 2,13 χιλιοστών και ύψους 0,2 χιλιοστών, μία από τις δύο οπτικές γραμμές του φιλμ και, ανάλογα με την πυκνότητα και το πάχος αυτής της γραμμής, ένα ποσοστό αυτού του φωτός διαπερνάει το φιλμ. Ένα φωτοηλεκτρικό κύτταρο, τοποθετημένο στο πίσω μέρος της οπτικής γραμμής, λαμβάνει αυτό το φως και το μετατρέπει σε ένα ασθενές ηλεκτρικό ρεύμα, που με τη βοήθεια ενός ηλεκτροακουστικού συστήματος μετατρέπει το φως με την ηχητική πληροφορία σε ήχο. Το ίδιο ακριβώς κάνει και με τη δεύτερη οπτική γραμμή. Η μέθοδος αυτή ονομάζεται φωτοηλεκτρική ανάγνωση.

### Παραμορφώσεις του ηχητικού σήματος

Αν και φαίνεται ότι η μέθοδος αυτή δίνει ικανοποιητικά αποτελέσματα, μια

Η μέθοδος με την οποία η κινηματογραφική μηχανή διαβάζει την ηχητική πληροφορία ονομάζεται φωτοηλεκτρική ανάγνωση.






**Οι παραγωγές με το σύστημα DTS υποστηρίζουν πάντα και δύο οπτικές γραμμές με όλη την ηχητική πληροφορία επάνω στο φιλμ, δίπλα ακριβώς από τη γραμμή του σήματος χρονισμού, ώστε να είναι δυνατή η προβολή της ταινίας σε αίθουσες που δεν διαθέτουν αποκωδικοποιητή DTS.**

προσεκτικότερη ακουστική παρατήρηση μπορεί να οδηγήσει σε αντίθετες εκτιμήσεις. Μια ελαφρά παραμόρφωση και κάποιος θόρυβος είναι αισθητά από ένα έμπειρο αυτί. Οι παραμορφώσεις αυτές δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της εγγραφής της ηχητικής πληροφορίας επάνω στο φιλμ, όταν το ύψος της φωτεινής σχισμής δεν είναι αυστηρά καθορισμένο στα 0,2 χιλιοστά αλλά μεγαλύτερο, γιατί τότε ένα μεγάλο μέρος της ανώτερης περιοχής του ακουστικού φάσματος χάνεται, με αποτέλεσμα να είναι εμφανής η έλλειψη στις υψηλές συχνότητες. Αυτό συμβαίνει, όπως είναι φυσικό, σε μια οικονομική μηχανή εγγραφής και όχι σε μια ακριβή, γιατί η μεγάλη ακρίβεια στην κατασκευή της σχισμής είναι γεγονός που αυξάνει αρκετά το κόστος της. Επίσης, κατά την αναπαραγωγή είναι δυνατό υπάρχουν παραμορφώσεις που οφείλονται σε λανθασμένη θέση της σχισμής σε σχέση με το φιλμ, γεγονός που παρουσιάζεται συχνά σε φθηνές μηχανές αναπαραγωγής.

Ο θόρυβος οφείλεται στη διάχυση του φωτός μέσα στο φωτογραφικό φιλμ κατά την εγγραφή, η οποία διευρύνει την φωτεινή εικόνα. Οι περιοχές που φωτίζονται μέσα στο φιλμ, λόγω διάθλασης του φωτός και δεν περιέχουν ηχητική πληροφορία, παρουσιάζονται ως θόρυβος κατά την αναπαραγωγή.

**Στο σύστημα DTS, η ηχητική πληροφορία διοχετεύεται σε ένα CD-ROM.**

Είναι σίγουρο πως με τη δαπάνη ενός σεβαστού ποσού για την απόκτηση μηχανημάτων υψηλής ποιότητας είναι δυνατό να αποφύγει κανείς προβλήματα που οφείλονται σε παραμορφώσεις και θόρυβο. Πώς είναι όμως δυνατό, στη σημερινή εποχή, που οι οικονομικοί πόροι είναι αρκετά περιορισμένοι, κάποιος που θέλει να κάνει μια οικονομική παραγωγή να μπορεί να την πραγματοποιήσει με αξιόλογη ηχητική ποιότητα;

### Digital Theater Systems

Η απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα δόθηκε με την δημιουργία ενός συστήματος που πρωτοεμφανίστηκε το 1993 στην ταινία *Jurassic Park* του **Στήβεν Σπήλμπεργκ**. Το Digital Theater Systems (DTS) είναι ένα εξαιρετικό σύστημα το οποίο εκμεταλλεύεται πλήρως την ηχητική ποιότητα που παρέχει η ψηφιακή τεχνολογία, αφαιρώντας παραμορφώσεις και θορύβους.

Ποια είναι, όμως, η μέθοδος στην οποία στηρίζεται αυτό το σύστημα;

Η ηχητική πληροφορία, που στο σύστημα της Dolby βρισκόταν στις δύο οπτικές γραμμές, επάνω στο φιλμ, τώρα διοχετεύεται σε ένα απλό CD-ROM. Τα 6 ανεξάρτητα κανάλια (Right, Center, Left, Right Surround, Left Surround και Subwoofer) βρίσκονται μέσα στο CD-ROM σε κωδικοποιημένη μορφή και με χρήση του αποκωδικοποιητή DTS και ενός πλήρους ηχοσυστήματος κινηματογράφου είναι σε θέση να παρέχουν στον ακροατή-θεατή μια τέλεια ηχητική απόλαυση, χωρίς παραμορφώσεις και θορύβους. Το πρόβλημα του συγχρονισμού της εικόνας με τον ήχο του CD λύνεται με την βοήθεια μιας οπτικής γραμμής, όπως ακριβώς και στο σύστημα Dolby SR, μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν περιέχει ηχητική πληροφορία αλλά ένα απλό σήμα συγχρονισμού. Το σήμα αυτό διαβάζεται από την κινηματογραφική μηχανή με την μέθοδο της φωτοηλεκτρικής ανάγνωσης και οδηγείται στο μηχανισμό λειτουργίας του CD-ROM, ώστε να γίνει η αναπαραγωγή του ήχου συγχρονισμένα με την προβολή της εικόνας. Είναι προφανές ότι στη συγκεκριμένη μεθοδολογία δεν μας απασχολούν οι παραμορφώσεις και ο θόρυβος στο σήμα χρονισμού, γιατί δεν το επηρεάζουν συχνοτικά ώστε να παρουσιάζονται προβλήματα συγχρονισμού.

Οι παραγωγές με το σύστημα DTS υποστηρίζουν πάντα και δύο οπτικές γραμμές με όλη την ηχητική πληροφορία επάνω στο φιλμ, δίπλα ακριβώς από τη γραμμή του σήματος χρονισμού, ώστε να είναι δυνατή η προβολή της ταινίας σε αίθουσες που δεν διαθέτουν αποκωδικοποιητή DTS. Σε τέτοια περίπτωση, αν τα μηχανήματα δεν είναι εξαιρετικής ποιότητος, οι ηχητικές απώλειες είναι αισθητές.

Οι λάτρεις της αναλογικής τεχνολογίας αρνούνται πολλές φορές να δεχτούν την ηχητική ποιότητα που προσφέρει η συνεχώς εξελισσόμενη ψηφιακή, είναι όμως αναγκασμένοι να δεχθούν ότι το μέλλον βρίσκεται εκεί, με δεδομένο ότι σε αντίστοιχα ποιοτικά αποτελέσματα η δεύτερη απαιτεί πολύ μικρότερο κόστος που διαρκώς μειώνεται. Σίγουρα, λοιπόν, το σύστημα DTS αποτελεί το μέλλον στις κινηματογραφικές παραγωγές, αφού παρέχει τεράστιες ηχητικές δυνατότητες με σχετικά μικρό κόστος, ενώ τα αναλογικά συστήματα, για να αποκαταστήσουν ποιοτικό ήχο, απαιτούν πολύ ακριβά μηχανήματα εγγραφής και αναπαραγωγής. K

# Μια ιστορία χαμηλού προϋπολογισμού με υψηλές δυνατότητες

του Γιώργου Παπαντώνη

**Σήμερα, με τη δυνατότητα που εισάγει το Digital Video, σχεδόν οποιοσδήποτε μπορεί να κάνει ταινίες. Μια νέα γενιά κινηματογραφιστών, που μάλιστα αποσπά βραβεία και κερδίζει αναγνώριση, και μαζί μ' αυτή μια νέα τάση στον διεθνή κινηματογράφο μοιάζει να γιεννιέται.**

ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ της δεκαετίας του '70 έως τις αρχές της δεκαετίας του '90 αρκετοί ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές γύρισαν τις πρώτες τους ταινίες με χαμηλό κόστος (low-budget). Ονόματα της εποχής εκείνης, αρκετοί από τους οποίους εντάχθηκαν αργότερα στην κινηματογραφική βιομηχανία ήταν οι: **Τζων Σέιλς**, **Σπάικ Λη**, **Βίκτωρ Νούνιες**, **Νταίηβιντ Λυντς**, **Τζιμ Τζάρμους**, **Γουέιν Γουάνγκ**, **Γκας Βαν Σαντ** κ.ά.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '90 ξεκινά όμως ένα κίνημα με ταινίες εξαιρετικά χαμηλού κόστους (micro-budget films). Ταινίες όπως το *Laws of Gravity* του **Νικ Γκομέζ**, το *Living End* του **Γκρεγκ Αράκι**, το *El Mariachi* του **Ρόμπερτ Ροντρίγκεζ** και το *Clerks* του **Κέβιν Σμιθ** κόστισαν μερικές χιλιάδες δολάρια, προβλήθηκαν σε διεθνή φεστιβάλ, κέρδισαν την αποδοχή των κριτικών και εξασφάλισαν διανομή στις αίθουσες, αποτελώντας έτσι μια πολύ καλή αρχή για τους σκηνοθέτες τους. Αυτό το ρεύμα, που αφορούσε ταινίες οι οποίες γυρίστηκαν σε φιλμ επιτυγχάνοντας πολύ χαμηλό κόστος, εξαπλώθηκε σε όλη την Αμερική για να επηρεάσει στη συνέχεια τον Καναδά, την Αυστραλία και τις ευρωπαϊκές χώρες.

Μια νέα περίοδος ξεκινά με την προβολή της ταινίας του **Λαρς Φον Τρίερ** *Οι ηλίθιοι* στο φεστιβάλ των Καννών, τον Μάιο του 1998. Η ταινία γυρίστηκε και επεξεργάστηκε σε βίντεο και κατόπιν μεταφέρθηκε σε φιλμ 35mm. Στο ίδιο φεστιβάλ, ο σκηνοθέτης **Τόμας Βίντερμπεργκ** ταράζει τα νερά με την ταινία του *Οικογενειακή γιορτή*, που προβάλλεται στο κυρίως διαγωνιστικό μέρος και κερδίζει την αποδοχή, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα διανομή σε περισσότερες από 22 χώρες. Η ταινία γυρίστηκε με μια μικρή ερασιτεχνική ψηφιακή κάμερα. Στις Κάννες ξεκίνησε μια «επανάσταση» που εξαπλώθηκε ραγδαία ανάμεσα στους κινηματογραφιστές και τα φεστιβάλ, εξασφαλίζοντας προβολή και διανομή σε αρκετές ταινίες που γυρίστηκαν σε Digital Video.

Το όνειρο του κάθε νέου σκηνοθέτη να γυρίσει ταινία που να έχει τη δυνατότητα να προβληθεί σε έναν ευρύτερο κύκλο από αυτό των φίλων που συνέβαλαν στην παραγωγή της μπορεί να γίνει πλέον πραγματικότητα. Η κινηματογραφική βιομηχανία έχει γίνει πιο δεκτική στα νέα ταλέντα που οι σύγχρονες τεχνικές του Digital Video βάζουν στο παιχνίδι. Η συνταγή είναι απλή: γράφεις το σενάριο· βάζεις στο τραπέζι τα μετρητά που διαθέτεις· φροντίζεις να καθορίσεις τις πηγές (συνεργείο, εξοπλισμός, post-production, χώρους) όπου έχεις πρόσβαση. Ο Ρόμπερτ Ροντρίγκεζ είχε ένα σκύλο και ένα σχολικό λεωφορείο για να παρουσιάσει στο *El Mariachi*. Ο Κέβιν Σμιθ τη μέρα δούλευε σ' ένα μεγάλο κατάστημα, στο ίδιο κατάστημα όπου το βράδυ γύριζε το *Clerks*. Το Digital Video μετατοπίζει τη δύναμη απο τους χρηματοδότες και τους παραγωγούς στους κινηματογραφιστές.

Τόμας Βίντερμπεργκ, *Οικογενειακή γιορτή*. Μια από τις πρώτες ταινίες που εκμεταλλεύθηκε τις τεχνολογικές δυνατότητες για ελαχιστοποίηση του κόστους της, χωρίς να πέσει αισθητά η ποιότητα της παραγωγής της.

Canon

# CANON XL1

## THE DIGITAL CAMCORDER FOR PROFESSIONALS

- Mini DV
- Τεχνολογία 3CCD Pixel Shift
- Αντιπροσωπευτικοί φακοί υψηλής ανάλυσης
  (Συμβατότητα με φωτογραφικούς φακούς της σειράς EF της Canon)
- Σούπερ Σειρά Οπτικής Σταθεροποίησης Εικόνας
- Χειροκίνητα και αυτόματα χειριστήρια
- Ψηφιακός στερεοφωνικός ήχος 16 bit (48 kHz, 2 κανάλια)
- Ψηφιακή αμφίδρομη διασύνδεση (DV in+out - IEEE 1394 συμβατή)
- Μεγάλη σειρά αξεσουάρ

Audio Cam

ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΗΧΟΥ & ΕΙΚΟΝΑΣ Α.Ε.

Διονυσίου Αρεοπαγίτου 7, 11742 Αθήνα

Τηλ.: 924.2710 (10 γραμμές), Fax: 924.2714, Telex: (21) 6626 CANON

- ΕΓΓΥΗΣΗ ΤΗΣ CANON
- ΑΡΠΑΓΗΣ ΜΕ ΒΙΟΠΡΑΓΙΑ
- ΚΛΟΠΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ
- ΓΡΑΦΕΙΟ ΣΑΣ

## Κατηγορίες ψηφιακού βίντεο

***Καταναλωτικό (consumer) digital video***

Περιλαμβάνει το DV και το προσφάτως εμφανισθέν digital 8. Τα DV Camcorders (handycam) χρησιμοποιούν κυρίως κασέτες Mini DV ενώ το Digital 8 την κασέτα του αναλογικού Hi-8. Διαθέτουν ένα CCD (Charge Coupled Device), καλύτερη ποιότητα εικόνας από τα αναλογικά καταναλωτικά συστήματα video (SVHS και HI-8) και σχεδιάστηκαν για γυρίσματα home video και όχι για ταινίες (τέτοιο χρησιμοποιήθηκε στην *Οικογενειακή γιορτή*).

***Επαγγελματικό (professional) digital video***

Περιλαμβάνει το DV, το DVcam της SONY και το DVCpro της PANASONIC. Όλα τα Camcorders (βιντεοκάμερες) αυτής της κατηγορίας διαθέτουν τρία CCD και ψηφιακές διεπαφές (interfaces) IEEE 1394 FireWire ή SDI (Serial Digital Interface). Η κατηγορία περιλαμβάνει ελαφρά Camcorders (handycam): CANON DM XL 1, SONY DCR-VX9000, PANASONIC AG-EZ30 (σε DV), SONY DSR-PD100 (σε DVcam) καθώς και βαρύτερα και ακριβότερα camcorders: SONY DSR-300P (DVcam), PANASONIC AJ-D200 (DVCpro).

Τα δεδομένα συμπιέζονται με τη μέθοδο Discrete Cosine Transformation (DCT) με λόγο συμπίεσης 5:1 σε μορφή 4:2:0 ή 4:1:1, σε ρυθμό μεταφοράς δεδομένων της εικόνας 25 Mbps. Διαθέτουν επίσης 2 ή 4 κανάλια ήχου με δειγματοληψία 48 ή 32 Khz και κβαντοποίηση 16 ή 12 bit επιλεκτικά. Η δυνατότητα μεταφοράς του σήματος εικόνας και ήχου –χωρίς καμία απώλεια στην ποιότητα– σε οικιακά desktop computers ή σε μεσαίου κόστους post-production studios που διαθέτουν συστήματα όπως το MEDIA 100qxc με DV option για MACINTOSH ή MATROX DigiSuite για Windows NT, εισάγει διαρκώς νέες εκφραστικές δυνατότητες στις ψηφιακές ταινίες χαμηλού κόστους.

***Broadcast & High Definition digital video***

Περιλαμβάνει τα παλιότερα συστήματα: D-3 (1992, Panasonic), D-5 (1993, Panasonic), Digital Betacam (1993, Sony) και τα νεώτερα DVCPRO50 (Panasonic), Digital-S (JVC), Betacam SX (Sony), καθώς και αυτά που διαρκώς αναπτύσσονται και εξελίσσονται. Πρόκειται για συστήματα που έχουν υψηλότερη μορφή επεξεργασίας σήματος 4:2:2 ή 4:4:4, μικρότερους λόγους συμπίεσης 3.3:1 ή ασυμπίεστο σήμα, μεγαλύτερο ρυθμό δεδομένων της εικόνας (50Mbps και άνω) και μεγαλύτερο εύρος σήματος, με συνέπεια την καλύτερη δυνατή εικόνα. Χρησιμοποιούνται στις εκπομπές της σημερινής τηλεόρασης και ετοιμάζουν την εποχή της ψηφιακής εκπομπής υψηλής ευκρίνειας. Το κόστος τους είναι υψηλό –ώς και απαγορευτικό– για χαμηλού κόστους ταινίες (πλησιάζει ή και ξεπερνά την παραγωγή με φιλμ S16mm) χωρίς να πλησιάζει την ανάλυση και την ποιότητα του φιλμ 35mm, με μοναδική εξαίρεση αυτής του D-5 (με εύρος σήματος 13.5 ή 18 Mhz).

**Τρεις από τις χαρακτηριστικότερες low budjet ταινίες: *Clerks* του Κέβιν Σμιθ (στην κορυφή), *El Mariachi* του Ρόμπερτ Ροντρίγκεζ (στη μέση) και *The Cruise* του Μπένετ Μίλλερ (δεξιά).**

***Ψηφιακό βίντεο σε φιλμ***

Η διαδικασία μεταφοράς της εικόνας από βίντεο σε φιλμ είναι μια σύνθετη διαδικασία με αρκετά προβλήματα. Η απόσταση που χωρίζει την ποιότητα των δύο μέσων τείνει κατά τους αισιόδοξους να καλυφθεί. Η ψηφιακή τεχνολογία διαρκώς εξελίσσεται με ταχείς ρυθμούς, προκα-

λώντας ταυτόχρονα σημαντικές μειώσεις του κόστους. Οι εταιρείες Kodak και Fuji, όμως, εισάγουν νέα φιλμ στην αγορά με βελτιωμένες εμουλσιόν και αναπτύσουν τεχνικά μέσα και συστήματα (Telecine, Digital Motion Picture Recorder κ.ά.) σε συνεργασία με άλλες εταιρείες, που συμβάλλουν στην επικοινωνία και συνεργασία των δύο κόσμων – του βίντεο και του φιλμ.

Στο χώρο του βίντεο, η ανάλυση μετριέται ως εύρος μπάντας (band-width) του σήματος βίντεο ή με την ποσότητα των γραμμών που χρησιμοποιούνται σε κάθε καρρέ. Το τηλεοπτικό PAL είναι ένα σήμα με σάρωση 625 γραμμών, ανάλυσης 800X800 σημείων (pixels) και εύρος σήματος 5,5 MHz. Το βίντεο υψηλής ανάλυσης (HDTV - High Definition) ανεβάζει τις γραμμές σάρωσης στις 1.250, την ανάλυση στα 1.600X1.200 σημεία και το εύρος σήματος στα 18 MHz.

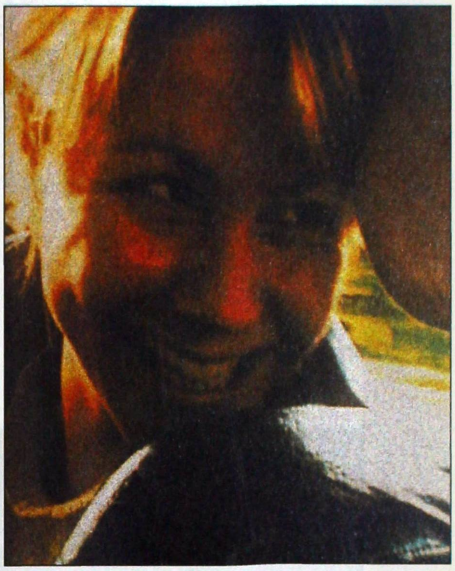
***(D-5 digital video).***

Στο χώρο του φιλμ, η ανάλυση 2.000X3.000 σημείων (pixel) αποδίδει την ποσότητα των πληροφοριών που περιέχεται σε ένα καρρέ έγχρωμου φιλμ 35mm. Μια αντιστοιχία επίσης για το φιλμ των 35mm της τάξης των 35 MHz με το τηλεοπτικό εύρος σήματος θα απέδιδε τη διαφορά των δύο μεγεθών. Μια σχέση 6 έως 4 προς 1 υπέρ του φιλμ 35mm σε σχέση με το Professional και Broadcast digital video και 2 προς 1 σε σχέση με το High Definition digital video αποδίδει τη σημερινή διαρκώς εξελισσόμενη πραγματικότητα.

Ο γενικός κανόνας για την παραγωγή μιας ταινίας σε βίντεο και τη μεταφορά της σε φιλμ κινείται στο πλαίσιο της γνωστής πρακτικής. Διαλέξτε την καλύτερη ποιότητα εξοπλισμού που αντέχει η τσέπη σας και γυρίστε το βίντεο όσο το δυνατόν καλύτερο. Ο στόχος θα επιτευχθεί με καλή συνεργασία με τους ειδικούς. Δηλαδή, μ' έναν διευθυντή φωτογραφίας που να διαθέτει γνώση και εμπειρία για τις τεχνικές απαιτήσεις στη λήψη βίντεο που θα μεταφερθεί (τυπωθεί) σε φιλμ και τους τεχνικούς του εργαστηρίου που θα πραγματοποιήσουν τη μεταφορά σε φιλμ.

Η χρήση του PAL ή PAL-plus εξοπλισμού στην παραγωγή επιβάλλεται λόγω ακριβώς των 25 fps (καρρέ ανά δευτερόλεπτο) που προσεγγίζουν τα 24 fps του κινηματογραφικού φιλμ. Το video μεταφέρεται στο φιλμ σε αναλογία 1:1 και στη συνέχεια αναπαράγεται στα 24 fps, αφού η κατά 4% βραδύτερη ταχύτητα δεν είναι αντιληπτή. Αρκετές κινηματογραφικές αίθουσες και φεστιβάλ, εξάλλου, έχουν τη δυνατότητα αναπαραγωγής του φιλμ στα 25 fps, αν αυτό τους επισημανθεί.

Οι τεχνικές μεταφοράς του σήματος βίντεο σε φιλμ διαρκώς βελτιώνονται, με αποτέλεσμα όχι μόνο να μη χάνεται η ανάλυση και ποιότητα του σήματος κατά τη μεταφορά, αλλά με ειδικές τεχνικές να διπλασιάζονται ή να τετραπλασιάζονται οι γραμμές, να μειώνεται ο θόρυβος και να βελτιώνεται χαρακτηριστικά το τελικό σήμα που αποτυπώνεται στο φιλμ. Από τα φθηνότερα στα ακριβότερα συστήματα (CINEON Digital Film System της KODAK) οι δυνατότητες ποικίλλουν. Το κόστος για μια υψηλής ποιότητας μεταφορά από βίντεο σε φιλμ 35mm είναι ισοδύναμο στη χαμηλότερη τιμή του με το κόστος της μεταφοράς (Blow-up) ενός 16mm ή S16mm φιλμ στα 35mm. Οι τιμές ποικίλλουν από εργαστήριο σε εργαστήριο, με τον αυξανόμενο ανταγωνισμό να ωθεί την ποιότητα προς τα πάνω και τις τιμές προς τα κάτω. Στην Ελλάδα, το εργαστήριο που ειδικεύεται σε τέτοιου είδους μετατροπές –και μάλιστα με χαμηλό κόστος– είναι η ACCELERE (βλ. *Κινηματογραφιστής*, τχ. 2).

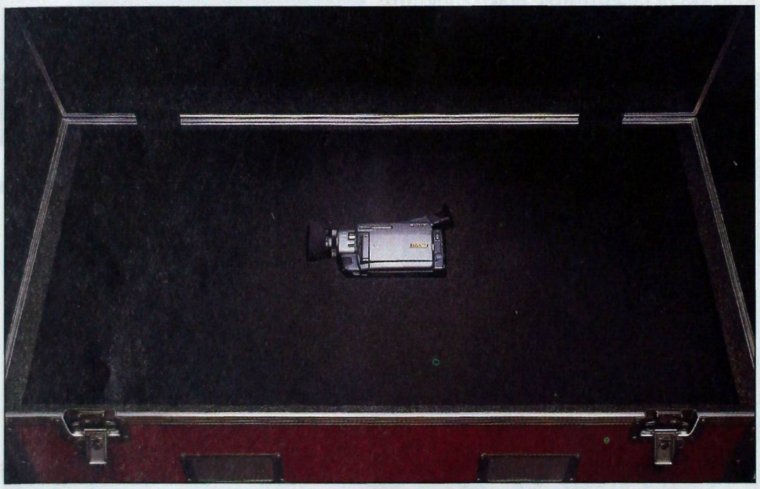


**Πάνω: *Οι ηλίθιοι* του Δανού Λαρς φον Τρίερ. Κάτω: Η ελληνική εκδοχή της φτηνής παραγωγής. *No budjet story* του Ρένου Χαραλαμπίδη.**

# Μικροί ψηφιακοί γίγαντες

του Γιάννη Σπηλιόπουλου

**Ας μιλήσουμε για ψηφιακά βίντεο, χρήσιμα για όσους ασχολούνται ερασιτεχνικά μαζί τους αλλά και –κυρίως– για τους επαγγελματίες. Μια αναλυτική παρουσίαση των πιο ελκυστικών μηχανημάτων της ελληνικής αγοράς.**



Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ψηφιακής επεξεργασίας και εγγραφής δεν είναι καινούργια. Το πρώτο ψηφιακό βίντεο εμφανίζεται στο χώρο του broadcast από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Εδώ δεν θα μιλήσουμε για καθαρά επαγγελματικά ψηφιακά μηχανήματα, αλλά για ένα νέο είδος camcorders που ανήκουν στην κατηγορία «PROSUMER». Μια λέξη που δεν σημαίνει τίποτα, αλλά προσδιορίζει έναν χώρο στον οποίο υπάρχουν μηχανήματα τα οποία μπορεί να αγοράσει ο ερασιτέχνης αλλά να τα χρησιμοποιήσει –και μάλιστα με επιτυχία– ο επαγγελματίας.

Η λέξη PROSUMER προέρχεται από τη μείξη των λέξεων PROfessional και conSUMER. Εδώ λοιπόν μπλέκεται ο ερασιτέχνης με τον επαγγελματία. Ποιος ερασιτέχνης όμως; Αυτός που μπορεί να διαθέσει πάνω από 1.000.000 δρχ. για πλήρη εξοπλισμό και έχει και τις γνώσεις για να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες μιας τέτοιας βιντεοκάμερας. Για τον επαγγελματία, βεβαίως, το κόστος είναι ιδιαίτερα μικρό, αν λάβουμε υπόψη μας την απόδοση και τη χρηστικότητα κάποιων μηχανών. Μια τέτοια κάμερα ίσως να μην είναι η καλύτερη επιλογή αν πρόκειται να χρησιμοποιηθεί ως κύριο και πρωτεύον εργαλείο, αλλά είναι άριστη επιλογή αν πρόκειται να δουλέψει ως βοηθητική κάμερα ή εκεί όπου είναι πολύ δύσκολο να κουβαλά κανείς μια ογκώδη βαριά επαγγελματική κάμερα, όπως, για παράδειγμα, σε υποβρύχιες λήψεις, ορειβασία και, γενικά, παράτολμες δραστηριότητες.

Κύριο χαρακτηριστικό των camcorders αυτής της κατηγορίας είναι κατ' αρχάς η εξαιρετική εικόνα που, σε πολλές περιπτώσεις, είναι εφαρμογή μιας αναλογικής BETA. Ο ήχος επίσης είναι ψηφιακός και, σε κάποιες περιπτώσεις, προσφέρονται πάνω από 2 κανάλια εγγραφής. Σε αντίθεση με τις αμιγώς επαγγελματικές κάμερες, υπάρχει η δυνατότητα δημιουργίας πολλών εφφέ εικόνας, όπως και πλήθος ευκολιών λήψης εικόνας – έγχρωμο βιζέρ και LCD οθόνη.

Θα μου πείτε, σε έναν τόσο μικρό όγκο χωρούν όλα αυτά τα πράγματα; Ίσως αυτό να είναι και το πρόβλημα της αξιοπιστίας αυτής της κατηγορίας μηχανών, όχι όμως όσον αφορά την ποιότητα καταγραφής εικόνας και ήχου αλλά, μακροπρόθεσμα, την ποιότητα αυτής της ίδιας της κατασκευής στη χρήση και την κακομεταχείριση. Οι μηχανές αυτής της κατηγορίας αν χρησιμοποιηθούν ως επαγγελματικά εργαλεία θέλουν μεγάλη προσοχή αφού χτυπήματα, πεσίματα, υγρασία και κακός χειρισμός θα επηρεάσουν γρήγορα την καλή λειτουργία του μηχανήματος, εφόσον δεν έχουν κατασκευαστεί για να λειτουργούν κάτω από τέτοιες προϋποθέσεις. Αυτή, άλλωστε, είναι και η αιτία της διαμάχης που είχα με κάποιον φίλο επαγγελματία της εικόνας που ισχυριζόταν ότι καλό θα ήταν να αντικαταστήσουμε τις παλιές αναλογικές BETA με σύγχρονα μικρά φθηνά ψηφιακά camcorders. Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτή τη στιγμή οι δημοσιογράφοι του BBC είναι εξοπλισμένοι με πολύ μικρά ψηφιακά camcorders, όχι για να αντικαταστήσουν τους οπερατέρ αλλά για τελείως έκτακτες περιπτώσεις όπου η ποιότητα της εικόνας δεν ενδιαφέρει, αφού επιτυχία είναι η καταγραφή της είδησης.

### Τα φορμά του ψηφιακού βίντεο

Ας δούμε τώρα τα νέα format που δημιουργήθηκαν στο ψηφιακό βίντεο. Κατ' αρχάς, υπάρχουν τα επαγγελματικά BETACAM SX και DVCAM από τη SONY, το DVCPRO και DVCPRO 50 από την PANASONIC που το υιοθέτησαν και οι HITACHI, IKEGAMI, TOSHIBA, και το DIGITAL S από την JVC. Επίσης, υπάρχει το DIGITAL BETA της SONY που θεωρείται κορυφαίο αυτή την στιγμή.

Στον ερασιτεχνικό χώρο, υπάρχει το MINI DV που το ακολουθούν όλες οι εταιρείες. Πρόσφατα όμως έκαναν την εμφάνισή τους επαγγελματικών προδιαγραφών camcorders σε φόρμα MINI DV, όπως η DSR-100 της SONY που μόλις κυκλοφόρησε στην ελληνική αγορά και πλασάρεται στα μεγάλα διεθνή περιοδικά του χώρου του broadcast ως εναλλακτική λύση. Ακόμα, στον ερασιτεχνικό χώρο, η SONY αναγ-

γέλλει το νέο φορμά DIGITAL 8mm που, όπως ισχυρίζεται η εταιρεία, και ψηφιακή ποιότητα έχει και αναπαράγει τις κοινές αναλογικές κασέτες Hi-8 και 8mm.

Ας δούμε όμως πιο αναλυτικά τα κατά τεκμήριο καλύτερα και πιο «High end» camcorders.

***SONY DCR-VX 9000***
***ή επαγγελματικά DSR-200***

*Τεχνικά χαρακτηριστικά:*

- 3 CCD 1/3 inch 440.000 pixels.
- Εστιακή απόσταση φακού 5,9 59mm 10X zoom, 20X DIGITAL.
- 1 inch ασπρόμαυρο βιζέρ, 270 λεπτά μάξιμουμ εγγραφής, auto-manual focus, ίριδα, gain, white balance και στάθμη εγγραφής ήχου.
- Video gain -3bB, 0bB, 3bB, 6bB, 9bB, 12bB, 15bB και 18bB.
- Ουδέτερο ND φίλτρο, ZEBRA στο βιζέρ, 12 και 16 bit PCM ήχο.
- Μικρόφωνο που αλλάζει γωνία λήψης ήχου, φίλτρο για τον αέρα.
- Οπτικός σταθεροποιητής εικόνας, έξοδος ακουστικών, μεταβλητής ταχύτητας zoom, DC in, Fizewize out , CANC, Mic in.
- Διαστάσεις: 216x225x466 ΠxYxM. Βάρος 3,8 kg με μπαταρία και κασέτα.

Πρόκειται για δοκιμασμένο camcorder με πολύ καλή εικόνα και ήχο. Δέχεται και τη μεγάλη DV κασέτα – πράγμα που σημαίνει 270 λεπτά μάξιμουμ εγγραφής. Η ίριδα είναι και χειροκίνητη f/1,6 - f/11. Το white balance έχει τρεις θέσεις: Μια προρρυθμισμένη στα 3.200°K, μια στα 5.800°K και μια χειροκίνητη (white balance). Δεν υπάρχει χειροκίνητο zoom, αλλά, αντίθετα, υπάρχει χειροκίνητο focus. Το zoom είναι μεταβλητής ταχύτητας (πιεστικό). Ο φακός διαθέτει οπτικό σταθεροποιητή και πολύ καλό macro, όπως επίσης ενσωματωμένο ND φίλτρο. Η ταχύτητα φωτοφράκτη μπορεί να κατεβεί πολύ χαμηλά (1/3) για τη δημιουργία εφφέ και φτάνει μέχρι 1/10.000. Στο ασπρόμαυρο βιζέρ μπορούμε να ρυθμίσουμε φωτεινότητα και κοντράστ. Υπάρχει βέβαια και ZEBRA mode για την έκθεση. Στον ήχο υπάρχει ενσωματωμένο μικρόφωνο μεταβλητής γωνίας 0/90°/120°, όπως επίσης και υποδοχή εξωτερικού μικροφώνου με jack 3,5mm – δυστυχώς.

Με την μπαταρία που συνοδεύει το camcorder NP F930 INFO LITHIUM έχουμε εγγραφή μέχρι και 2,5 ώρες. Όσον αφορά τη χρηστικότητα, το camcorder είναι πολύ καλά ζυγισμένο και για χρήση από τον ώμο. Το βάρος δεν είναι μικρό για ερασιτεχνικό camcorder αλλά ούτε και μεγάλο για επαγγελματικό.

***SONY DCR-VX 9000***

***Υπέρ:***

*—Μεγάλη διάρκεια εγγραφής*
*—Πολύ καλή εικόνα και ήχος*
*—Άριστη στήριξη στον ώμο*
*—Χειροκίνητο focus και ίριδα, όπως άλλωστε και white balance*
*—Μικρόφωνο μεταβλητής κατεύθυνσης*
*—Δυνατότητα 16:9*

***Κατά:***

*—Όχι χειροκίνητο zoom*
*—Όχι DV in*
*—Φακός με μόνο 10X οπτικό zoom*
*—Κάποια κουμπιά ελέγχου είναι δύσχρηστα*

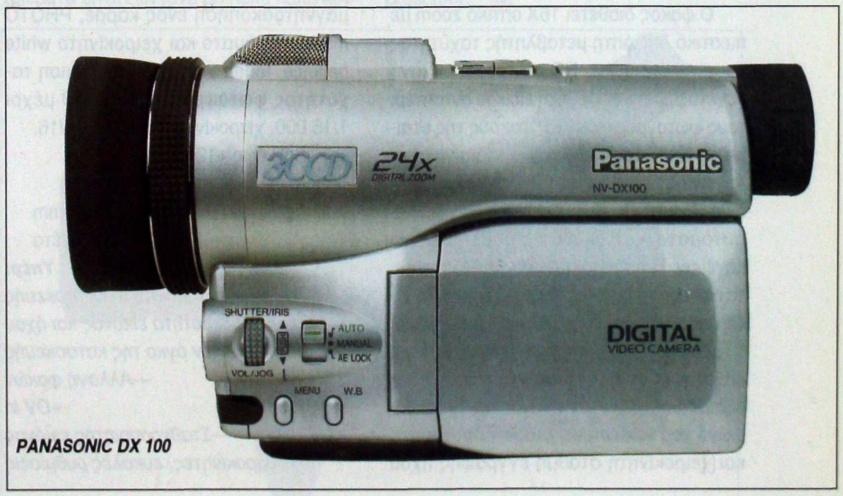
***PANASONIC DX 100***

Ανήκει στην κατηγορία των μεσαίου μεγέθους camcorders. Φακός 12X zoom οπτικό με εστιακή απόσταση 4,0-48mm – κάτι σαν 38-456mm στο φορμά των 35mm με macro στα 18mm κοντινότερη απόσταση νετ. Το zoom είναι πιεστικό μεταβλητής ταχύτητας και χρειάζεται μόλις 1,5 sec από IN σε OUT και αντιστρόφως – αν πατηθεί δυνατά. Η μπαταρία με την οποία παραδίδεται η μηχανή διαρκεί για λήψη 80 λεπτών.

Το βιζέρ έχει μέγεθος 0,5 inch και είναι έγχρωμο με 166.000 pixels. Το camcorder διαθέτει και LCD μόνιτορ που προσφέρει πολύ καλή εικόνα. Η στάθμη εγγραφής ήχου γίνεται και χειροκίνητα, δυστυχώς όμως απουσιάζει η υποδοχή για ακουστικά που βρίσκεται στην πλατφόρμα με τις εξόδους βίντεο. Έχουμε χειροκίνητη έκθεση με το διάφραγμα να κλείνει στο f/16 και το GAIN CONTROL να ανεβαίνει στα +18dB με βήματα ανά 3dB. Έχει τη δυνατότητα να γράψει μόνο ένα καρρέ – κάτι ιδιαίτερα χρήσιμο για χρήση σε πολυμέσα. Το βιζέρ διαθέτει και ZEBRA mode. Προσφέρει πολύ καλή ποιότητα ήχου και εικόνας με εργονομικά χειριστήρια που δεν θα προβληματίσουν κανέναν. Αυτή την στιγμή, εμφανίζεται στην αγορά η DX110 που θα έχει και DV in.

*Τεχνικά χαρακτηριστικά:*

- 3 CCD 1/4inch.
- Φακός zoom 12X οπτικό f/1,6 με διάμετρο φίλτρου 43mm.
- 0,5 inch έγχρωμο βιζέρ και 2,5 inch LCD μόνιτορ.



***PANASONIC DX 100***

•Αυτόματη εστίαση, ψηφιακός σταθεροποιητής εικόνας.
•Πέντε ψηφιακά εφφέ, χειροκίνητη ρύθμιση ταχύτητας φωτοφράκτη, χειροκίνητη ίριδα, κλείδωμα της έκθεσης, αυτόματο και χειροκίνητο white balance, αυτόματη και χειροκίνητη ρύθμιση στάθμης εγγραφής ήχου, φίλτρο στο μικρόφωνο για τον αέρα.
•Διαστάσεις: ΠxΥxΜ, 80x105x192 mm.
•Βάρος: 0,8 kg με μπαταρία και κασέτα.

***Υπέρ:***

*—Ποιότητα εικόνας*
*—Ελαφριά και καλή κατασκευή*
*—Πολύ γρήγορο zoom*
*—Εργονομική σχεδίαση*
*—Πολύ χρηστικά χειριστήρια*

***Κατά:***

*—Ελλειψη υποδοχής ακουστικών*
*—Δεν υπάρχει DV in*
*—Μικρή διάρκεια μπαταρίας*

***CANON DM-XL1***

## CANON DM-XL1

Η μόνη μηχανή στο φορμά mini DV που αλλάζει φακούς. Ξεχωρίζει για την επαναστατική της σχεδίαση και την πολύ καλή ποιότητα κατασκευής. Είναι μια μηχανή που μπορεί να ανήκει στην κατηγορία του mini DV, αποτελεί όμως ένα πραγματικό εργαλείο ακόμα και για τον χώρο του broadcast – ειδικά για ρεπορτάζ ειδήσεων. Διαθέτει DV in – κάτι ιδιαίτερα χρήσιμο αφού μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως βίντεο για να γράψει εικόνα και από ψηφιακή κάρτα βίντεο υπολογιστή. Αυτό σημαίνει ότι ξεφορτώνουμε το υλικό σε έναν υπολογιστή, μοντάρουμε και εν συνεχεία ξαναγράφουμε το μονταρισμένο υλικό στο camcorder χωρίς να χρειαζόμαστε κάποιο άλλο βίντεο.

Ο φακός διαθέτει 16X οπτικό zoom με πιεστικό διακόπτη μεταβλητής ταχύτητας και ενσωματωμένο ND φίλτρο. Η μηχανή δέχεται, με την προσθήκη ειδικού ανταπτήρ, τους φωτογραφικούς EF φακούς της εταιρείας. Επιπλέον, υπάρχει ο καινούργιος ευρυγώνιος zoom φακός 3X για ειδικές χρήσεις. Το white balance είναι χειροκίνητο και αυτόματο και δεν θα προβληματίσει κανέναν. Η μπαταρία που παραδίδεται με το camcorder διαρκεί μόλις 50 λεπτά. Το βιζέρ είναι 0,7 inch, 180.000 pixels, έγχρωμο.

Διαθέτει ZEBRA mode. Στον ήχο, όπως και στην εικόνα άλλωστε, η απόδοση είναι εξαιρετική. Πολύ καλό είναι και το μικρόφωνο του camcorder. Διαθέτει αυτόματη και χειροκίνητη στάθμη εγγραφής ήχου επαγγελματικών προδιαγραφών με ψηφιακό VU meter σε πολύ εργονομική θέση. Αυτό που θα προβληματίσει, είναι η άβολη και ασταθής βάση που διαθέτει το camcorder για στήριξη στον ώμο. Αν κάποιος θέλει να δουλέψει αρκετή ώρα με τη μηχανή στον ώμο, είναι καλύτερα να χρησιμοποιήσει μονόποδο ή τρίποδο.

*Τεχνικά χαρακτηριστικά*

•3 CCD 1/3inch.
•Φακός 5,5X88mm.
•16X οπτικό zoom.
•72mm διάμετρος φίλτρου.
•Οπτικός σταθεροποιητής εικόνας.
•Αυτόματη και χειροκίνητη εστίαση, ενσωματωμένο ND φίλτρο, 0,7inch έγχρωμο βιζέρ με ZEBRA.
•16 bit δύο κανάλια στέρεο εγγραφής ήχου ή 12 bit τέσσερα κανάλια, έξι προγράμματα αυτόματης έκθεσης εικόνας, μαγνητοσκόπηση ενός καρρέ, PHOTO mode, αυτόματο και χειροκίνητο white balance, fader, χειροκίνητη ρύθμιση ταχύτητας φωτοφράκτη από 1/50 μέχρι 1/16.000, χειροκίνητη ίριδα f/1,6-f/16.
•Gain -3dB έως +12dB.
•Remote control, DV in.
•Διαστάσεις: ΥxΠxΜ, 223x214x415mm.
•Βάρος 2,86kg με μπαταρία και κασέτα

***Υπέρ:***

*—Εξαιρετική ποιότητα κατασκευής*
*—Εξαιρετική ποιότητα εικόνας και ήχου*
*—Ελαφριά για τον όγκο της κατασκευής*
*—Αλλαγή φακών*
*—DV in*
*—Σταθεροποιητής εικόνας*
*—Χειροκίνητες, εύκολες ρυθμίσεις*

***Κατά:***

*—Το κέντρο βάρους λόγω του φακού βρίσκεται μπροστά*
*—Μικρή σε χωρητικότητα ρεύματος μπαταρία*
*—Κακή βάση στήριξης ώμου*

## JVC DVL 9000

Πρόκειται για ένα πολύ μικρό camcorder –ή palmcorder καλύτερα– στο μέγεθος μιας παλάμης. Με διαστάσεις 86x86x145mm ξεχνάτε ότι μαζί σας έχετε ένα πολύ μικρό αλλά ταυτόχρονα πολύ δυνατό εργαλείο. Εκτός από το βιζέρ, διαθέτει και έγχρωμο LCD μόνιτορ. Χρησιμοποιώντας το LCD μόνιτορ είναι πιο εύκολο να μπούμε στο menu του camcorder για να κάνουμε διάφορες ρυθμίσεις. Διαθέτει ψηφιακό σταθεροποιητή εικόνας με on-off και μια λειτουργία στην εικόνα, την οποία η JVC ονομάζει cinema. Συγκεκριμένα, μ' αυτή τη λειτουργία μπαίνουν μαύρες μπάρες επάνω και κάτω στην εικόνα και έχουμε έτσι μια εικόνα 16:9, χαρακτηριστικό ιδιαίτερα χρήσιμο όταν παρακολουθούμε το πρόγραμμα που έχουμε γράψει σε μια τηλεόραση ευρείας οθόνης.

Η ρύθμιση της απόστασης, η έκθεση και το white balance γίνονται και χειροκίνητα. Στο white balance, εκτός από αυτόματη και χειροκίνητη λειτουργία, έχουμε και τρεις προρυθμίσεις για ηλιακό φως, για προβολείς tungsten και για εσωτερικό φωτισμό γενικώς. Υπάρχει μια σειρά από εφφέ, τα οποία μπορούν να παρουσιαστούν και στο playback του camcorder. Υπάρχει επίσης FADER. Το DVL9000 είναι το φθηνότερο camcorder που διαθέτει CCD προοδευτικής

σάρωσης. Διαθέτει επιπλέον CCD 1/3inch 450.000 pixels. Αυτό που θα εκπλήξει είναι το macro του φακού.

Θα λέγαμε ότι είναι μια εξαιρετική μηχανή για τον όγκο της, με πολύ καλή εικόνα και ήχο και προσιτή τιμή. Επιπλέον, ενδείκνυται για χρήση σε πολυμέσα.

*Τεχνικά χαρακτηριστικά:*

- 1/3 inch CCD προοδευτικής σάρωσης.
- Φακός f/1,2 5-50mm.
- 10X οπτικό zoom 100X ψηφιακό.
- 0,5 inch έγχρωμο βιζέρ και 4 inch έγχρωμο LCD μόνιτορ.
- Ήχος PMC στερεοφωνικός.
- Ψηφιακά εφφέ, remote control.

***Υπέρ:***

*—CCD προοδευτικής σάρωσης*
*—Φωτεινότητα φακού f/1,2*
*—Macro*
*—Πολύ καλή ποιότητα εικόνας και ήχου*

***Κατά:***

*—Δεν υπάρχει DV in*
*—Πολλά κοντρόλ για ρύθμιση του menu*

### SONY TRV-900 ή DSR 100

Μια επανάσταση στην τεχνολογία έφερε η SONY. Φανταστείτε ένα camcorder με δισκέτα 1,44 Mb που έχει τη δυνατότητα να καταγράφει από 5 μέχρι 23 εικόνες – ανάλογα με την JPEG συμπίεση. Για να μεταφέρουμε μια ακίνητη εικόνα με ανάλυση 640x480 pixels πατάμε pause και, αυτομάτως, το camcorder κάνει τα υπόλοιπα. Επιπλέον, υπάρχει δυνατότητα να ακινητοποιήσουμε εικόνες και να τις μεταφέρουμε στη δισκέτα και από εξωτερική πηγή διότι, εκτός από DV in, η μηχανή διαθέτει S VIDEO in και COMPOSITE VIDEO in!

Να δούμε το camcorder: Φακός με οπτικό zoom 12X με ενσωματωμένο ND φίλτρο 3 CCD 1/4 inch προοδευτικής σάρωσης· βιζέρ έγχρωμο και αναδιπλούμενο LCD μόνιτορ με πολύ καλή συμπεριφορά – ακόμα και με πολύ φως· ηλεκτρονικός σταθεροποιητής εικόνας, απαλλαγμένος από τα γνωστά προβλήματα των μη οπτικών σταθεροποιητών· πολύ εύχρηστο menu, όπου κατοικούν 11 ολόκληρα ψηφιακά εφφέ· πέντε θέσεις αυτόματης έκθεσης AE για τη λήψη εικόνας· πολύ καλό macro.

Σκεφτείτε ότι μια χρυσόμυγα σχεδόν γεμίζει το κάδρο. Το zoom στον φακό είναι μεταβλητής ταχύτητας πιεστικό. Η ποιότητα της εικόνας πλησιάζει αυτή μιας αναλογικής BETA μηχανής. Το ίδιο και ο ήχος. Τα χρώματα είναι ζωντανά με πολύ καλό κοντράστ. Πολύ καλά δουλεύει το χειροκίνητο white balance, όχι όμως και οι προρυθμίσεις για το λευκό που διαθέτει η μηχανή.

*Τεχνικά χαρακτηριστικά:*

- 3 CCD 1/4 inch προοδευτικής σάρωσης.
- Φακός f1,6 με εστιακή απόσταση 4,3-51,6 12X οπτικό zoom 48X ψηφιακό.
- 3,5 inch LCD έγχρωμο μόνιτορ.
- Χειροκίνητη και αυτόματη λειτουργία για την απόσταση, για το white balance για την έκθεση.
- Κουμπί οπίσθιου φωτισμού.
- Ταχύτητα 1/3-1/25.
- Χειροκίνητη ίριδα από f/1,6-f/11.
- 11 ψηφιακά εφφέ.
- Δύο κανάλια ήχου 48KHz 16 bit ή τέσσερα 32KHz 12 bit.
- Χειροκίνητη ρύθμιση στάθμης ήχου.
- Δυνατότητα 16:9.
- Διαστάσεις: ΠxYxM, 93x103x193mm.
- Βάρος: 0,9 kg.

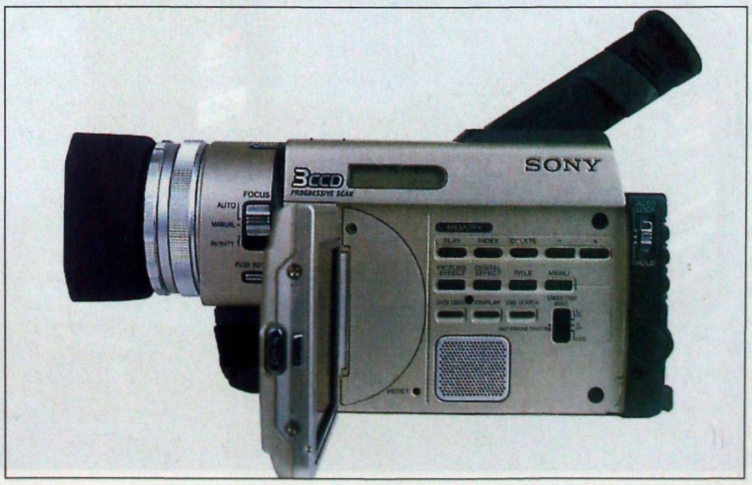
***Υπέρ:***

*—Εξαιρετική ποιότητα εικόνας και ήχου*
*—Πολλά εύχρηστα εφφέ*
*—Είσοδοι DV in, S VIDEO*
*—Floppy disk drive*
*—Εύχρηστη χειροκίνητη λειτουργία*
*—Πολύ καλή κατασκευή*

***Κατά:***

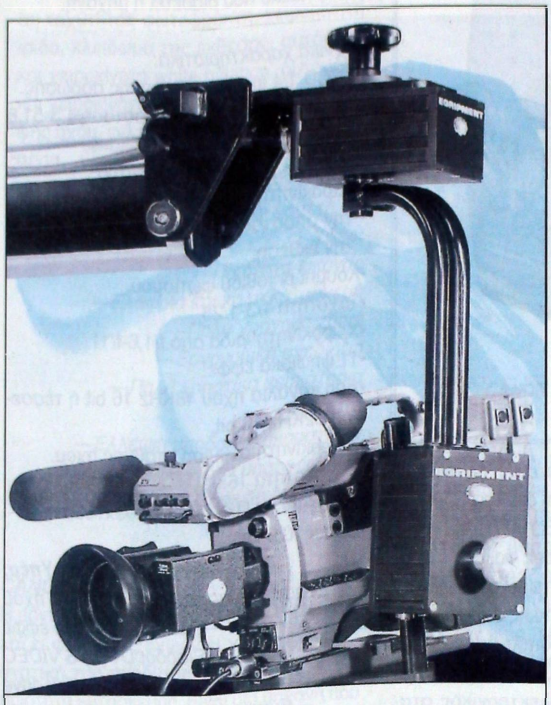
*—Θόρυβος από το μοτέρ που περνά στο ενσωματωμένο μικρόφωνο*
*—Δεν υπάρχει χειροκίνητο zoom*

Κλείνοντας, επισημαίνουμε ότι, αν είστε ερασιτέχνης, θα βάλετε βαθιά το χέρι στην τσέπη. Αν είστε επαγγελματίας, θα εκπλαγείτε με το τι προσφέρουν αυτές οι μηχανές. Καλώς ήρθατε στον κόσμο του prosumer!



# ΝΕΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

Επιμέλεια: Γιάννης Σπηλιόπουλος




***EGRIPMENT***

Η EGRIPMENT, εταιρεία που κατασκευάζει γερανούς για κάμερες, jimmy, dollies και τηλεχειριζόμενες κεφαλές, παρουσίασε τα νέα μοντέλα της.

*Για περισσότερες πληροφορίες:*
*Ι. ΚΑΛΑΒΙΤΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε., τηλ. 7248144, 7226460*

***ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΣΤΗΝ MC MANIOS***

Η εταιρεία τηλεοπτικού και κινηματογραφικού εξοπλισμού MC MANIOS διοργάνωσε το Μάιο στα γραφεία της τριήμερη ενημερωτική εκδήλωση. Οι αντιπρόσωποι τεσσάρων εταιρειών παρουσίασαν τα νέα τους προϊόντα:

- CANON: Internal Focus YJ18x9 για κάμερες με δυνατότητα εναλλαγής 16:9/4:3, ευρυγώνιος φακός YJ12x6,5 KRS, φακός broadcast J21ax7,8 IRS.
- MILLER: Κεφαλές DS.20 και DS.30, σύστημα στήριξης Arrow 50 για παραγωγές ENG και EFP.
- PAG: NMH ψηφιακές μπαταρίες, φορτιστές σειράς AR2 Paglight.
- PORTA BRACE: Θήκες προστασίας και μεταφοράς.

*Για πληροφορίες:*
*Ι. ΜΑΝΙΟΣ, τηλ. 6452995*

***PAG***

Νέος έξυπνος φορτιστής από την PAG. Αποφορτίζει και φορτίζει μπαταρίες Ni-Cd ή Ni-MH χωρίς ποτέ να δημιουργείται το «φαινόμενο μνήμης». Με εύρος από 4,8-14,4V και 1-10AG.

*Για πληροφορίες:*
*Ι. ΜΑΝΙΟΣ, τηλ. 6452995*

***DIGITAL S JVC***

Η JVC παρουσίασε το νέο camcorder DY - 90E της σειράς DIGITAL S. Άριστη ποιότητα εικόνας, εγγραφή 124min 3 CCD IT 440.000 pixels, ευαισθησία F/11 στα 2000 LUX, 4:2:2 και μικρό βάρος. Το DY-90E αναμένεται να έχει λαμπρό μέλλον στον χώρο της εικόνας.

*Για πληροφορίες:*
*JVC, τηλ. 4832855*

***ΘΗΚΕΣ EWA MARINE***

Εισάγονται στην Ελλάδα οι αδιάβροχες θήκες της EWA MARINE για βάθος μέχρι 10m. Είναι κατασκευασμένες από PVC εξαιρετικής ποιότητας. Υπάρχουν ετοιμοπαράδοτες για τις εξής μηχανές:

SONY BETACAM SP • BVW 200/300/400DXC 537/637 PVW 637 • DVW 700 • UVW 100 • DSR-VX 1000/9000 DSR-200 • PANASONIC • AG-EZ1 • AG-DP800 16mm ARRIFLEX 5R με φακό ZEISS 10-100mm.

*Για πληροφορίες:*
*Ι. ΜΑΝΙΟΣ, τηλ. 6452995*

# GX8500 GENEX
## Προετοιμαστείτε για το μέλλον

ΠΟΛΛΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ και post production στούντιο σε ολόκληρο τον κόσμο εμπιστεύονται τον πολυκαναλικό εγγραφέα της GENEX. Ο λόγος είναι προφανής: οι σχεδιαστές της το προίκισαν με όλες τις τεχνολογικές καινοτομίες αλλά και με όλες τις ανέσεις που θα ήθελε κάθε τεχνικός.

Οι καινοτομίες που ενσωματώνει καλύπτουν όλα τα στάνταρ των μέσων που θα κάνουν αισθητή την παρουσία τους τις επόμενες δεκαετίες – DVD και στο Super Audio CD. Με το GX8500 καθίσταται πλέον προσιτή η εγγραφή ήχου σύμφωνα με τη νέα κωδικοποίηση ήχου Direct Stream Digital (DSD/πατέντα της SONY). Έτσι, με το GX8500 είναι δυνατή η ηχογράφηση με ανάλυση από 16 έως 24 Bit και με συχνότητα δειγματολειψίας που φτάνει έως 192KHz (με τη χρήση εξωτερικών converters). Για καλύτερη συμβατότητα της συσκευής με τις ψηφιακές κονσόλες ή άλλους εγγραφείς της αγοράς, οι εγγραφές στα 192 KHz μπορούν να πραγματοποιηθούν με Dual ή Quad wire, ενώ οι εγγραφές στα 96KHz με Single ή Dual wire. Βεβαίως, η GENEX έχει εφοδιάσει το GX8500 με τη θύρα Ethernet GXNet (BNC, 10Mb/sec), έτσι ώστε να είναι δυνατή η μετάδοση και η υποδοχή ψηφιακού ήχου μέσω τοπικού ή μεγαλύτερου δικτύου.

Η εγγραφή ήχου μπορεί να γίνει σε δύο φορμά, με ενσωματομένο drive για MO (μαγνητο-οπτικούς) δίσκους χωρητικότητας 5,2MB ή με ενσωματωμένο σκληρό δίσκο (SCSI). Βεβαίως, εξωτερικά μπορούν να συνδεθούν και άλλες αποθηκευτικές συσκευές όπως JAZZ drive, SYJET drive, DVD-RAM drive κ.λπ., χάρη στο SCSI interface της συσκευής. Συνολικά, μπορούν να εγγραφούν έως 8 tracks, αριθμός που μικραίνει όσο ανεβαίνουμε σε ανάλυση και κυρίως σε συχνότητα δειγματοληψίας. Έτσι, σε μια πλευρά ενός MO δίσκου μπορούμε να γράψουμε 8 tracks (20-Bit/44, 1KHz για 48' και 22"), ή 2 tracks (24-Bit/48KHz για 145' και 52"), ή 8 tracks (24-Bit/96KHz για 33' και 8"), ή 4 tracks (24-Bit/96KHz single wire για 33' και 8"), ή 4 tracks (24Bit/96KHz dual wire για 33' και 8"), ή 2 tracks (24-Bit/192KHz dual wire για 33' και 8"), ή 2 tracks DSD για 59' και 32". Σημειώνουμε εδώ ότι η διάρκεια ζωής ενός MO δίσκου φτάνει τα 300 χρόνια!

Για τις εισόδους και τις εξόδους, το GX8500 φέρει διάφορα audio interfaces, όπως AES/EBU In/Out (Balanced 25 Way Dtype Single/Dual/Quad wire), SDIF 2 In/Out (25 Way D-Type), DSD In/Out (25 Way Dtype) και AES/EBU monitor mix In/Out (XLR). Για την επικοινωνία της με άλλες συσκευές, φέρει τις θύρες RS232 (9Way Dtype/σύνδεση με το PC που είναι εγκα-

τεστημένο το λογισμικό ελέγχου GXR), RS422 (9 Way D-type/πρωτόκολλο P2), Link (9 Way Dtype/θύρα επέκτασης RS232) και παράλληλη (50 Way Dtype 16 In/Out GPIB). Προαιρετικά, μπορούν να τοποθετηθούν στο εσωτερικό του GX8500 μετατροπείς A/D (μέγιστης ανάλυσης 24-Bit, Balanced 25 Way D-Type με επιλεγόμενη στάθμη Line) που παρουσιάζουν δυναμική περιοχή μεγαλύτερη από 120dB (στα 48 και 96KHz), απόκριση συχνότητας 1Hz-20KHz, ολική αρμονική παραμόρφωση (THD) και θόρυβο 105dB, και διαχωρισμό καναλιών καλύτερο από 120 dB. Ακόμη, προαιρετικά, μπορούν να τοποθετηθούν σε αυτό μετατροπείς D/A (μέγιστης ανάλυσης 24-Bit, Balanced 25 Way D-type με επιλεγόμενη στάθμη εξόδου) που εμφανίζουν δυναμική περιοχή μεγαλύτερη από 106dB (στα 44,1KHz) και 103bB (στα 96KHz), απόκριση συχνότητας 1Hz-20KHz, ολική αρμονική παραμόρφωση (THD) και θόρυβο -97dB, και διαχωρισμό καναλιών καλύτερο από 102dB.

**Δημιουργώντας με το GX8500**

Οι δυνατότητες χρήσης διαφόρων Clocks όπως AES/EBU (32, 44.1, 48, 88.2, 96KHz με XLR), Word (32, 44.1, 48, 88.2, 96KHz με BNC), Video (24, 25, 29.97, 30 frm/sec με BNC), σε συνδυασμό με την παρουσία LTC συγχρονισμού (24, 25, 29.97, 30 frm/sec με XLR), Biphase Reader (2, 10 παλμοί ανά frame με 50 Way D-Type), Biphase Generator (2, 10 παλμοί ανά frame με 50 Way D-type) και Tach + direction Generator (50 Way D-type) και η εσωτερική χρονική αναφορά (κρύσταλλος +/- 25ppm) καθιστούν πιο εύκολο το συγχρονισμό και τη συνεργασία με άλλες συσκευές ήχου και, βεβαίως, εικόνας.

Η συμβατότητα με άλλα φορμά (workstations κ.λπ.) έχει προβλεφθεί από τους σχεδιαστές του GX8500. Συγκεκριμένα, υπάρχει συμβατότητα με διάφορα φορμά, όπως MS-Dos FAT 16, Windows FAT32, Apple Macintosh HFS αλλά και με το Universal Disk Format (UDF), το οποίο αποτελεί στάνταρ της Optical Storage Technology Association (OSTA).

Ο χειρισμός του GX8500 θυμίζει έντονα εκείνο αναλογικών εγγραφέων. Στην πρόσοψη της συσκευής βρίσκουμε τους πρακτικούς διακόπτες Transport (PLAY, STOP, F. REW, F. FOR κ.λπ.), φωτεινές ενδείξεις για την κατάσταση λειτουργίας της (συχνότητα δειγματοληψίας, συγχρονισμοί κ.λπ.), μεγάλη οθόνη για την ένδειξη της στάθμης κάθε track, καθώς επίσης και για τον εναπομείναντα χρόνο εγγραφής, όπως και για το Timecode. Στο ίδιο τμήμα, συναντάμε και τους διακόπτες οπλισμού των tracks, στους διακόπτες μετακίνησης σε κάποιο επιθυμητό σημείο του ηχογραφημένου υλικού και έναν περιστροφικό επιλογέα Jog/Shuttle Wheel που λύνει τα χέρια του τεχνικού.

Η αθόρυβη διαδικασία Punch In/Out, η επιλεγόμενη PPM ένδειξη της στάθμης, ο ενσωματωμένος ψηφιακός οκτακάναλος μείκτης, η επιλεγόμενη εσωτερική δρομολόγηση σήματος (των εισόδων και των εξόδων), η αποδοτική λειτουργία Audio Scrub, το ιδιαιτέρως χαμηλό Jitter Clock που παρέχει εξαιρετική ποιότητα ήχου (σχεδιάστηκε σε συνεργασία με την Pacific Microsonics) και η δυνατότητα συνέχισης της εγγραφής από τον εσωτερικό δίσκο σε έναν εξωτερικό δίσκο ή άλλο αποθηκευτικό μέσο (επιμήκυνση του χρόνου εγγραφής), χωρίς ακουστές «παραφωνίες», αποτελούν βασικά πλεονεκτήματα της συσκευής. Αν σε όλα αυτά συνυπολογίσουμε τη δυνατότητα Linear ή Non Linear εγγραφής, το remote λογισμικό GXR που συνοδεύει το GX8500 με το οποίο μπορούμε να αποθηκεύσουμε σε ένα PC βασικές πληροφορίες μιας ηχογράφησης (configuration, disk format, file format, In/Out points κ.ά.) και τη δωρεάν παροχή των αναβαθμίσεών του, καθώς και την άριστη ποιότητα ήχου, είναι πλέον αυτονόητο ότι η συσκευή αυτή καθορίζει τα standars μιας νέας High-End κατηγορίας εγγραφέων με ένα λογικό κόστος απόκτησης.

Για πολυκαναλικές ηχογραφήσεις (ταυτόχρονη σύνδεση-λειτουργία έως 6 εγγραφέων GX8500) ή για τον έλεγχο της/των συσκευής/ών από απόσταση διατίθεται το χειριστήριο GXR48. Αυτό έχει τρεις υποδοχές (9-pin πρωτόκολλο SONY P2). Στη μία συνδέουμε την αλυσίδα εγγραφέων GX8500, ενώ στις υπόλοιπες μπορούμε να συνδέσουμε άλλες συσκευές όπως DAT, συστήματα VTR και Film, άλλους εγγραφείς της GENEX κ.λπ. Με το GXR48 μπορούμε να οπλίσουμε 24 tracks (με τη βοήθεια τραπεζών μνήμης και τα υπόλοιπα 24), να ελέγξουμε όλες τις transport λειτουργίες, να επιλέξουμε τις λειτουργίες Punch In/Out, Rehearse, Varispeed κ.λπ.

*Περισσότερες πληροφορίες για τον πολυκαναλικό εγγραφέα της GENEX μπορείτε να πάρετε από την KEM ELECTRONICS, τηλ: 6748514-5, fax: 6746384, e-mail: kem@ath.forthnet.gr*

# Η κατάκτηση των μηχανών

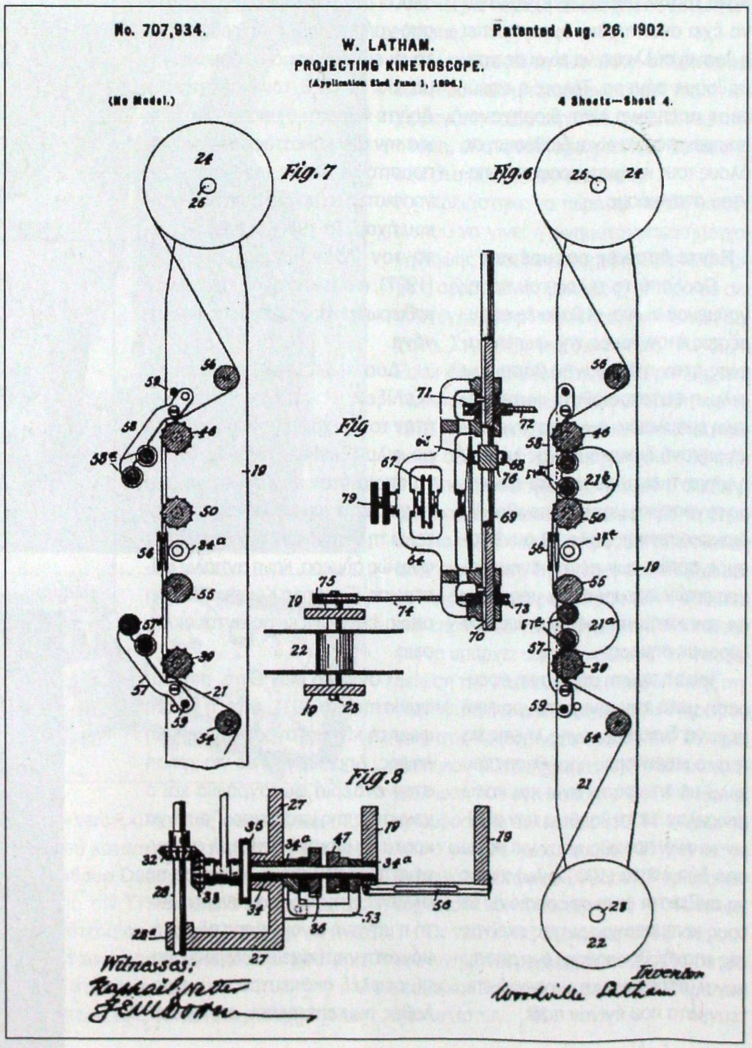
Αναδημοσίευση από το
*American Cinematographer*
του David Samuelson

**Ένας καταξιωμένος ειδικός της κινηματογραφικής βιομηχανίας προσφέρει τον δικό του κατάλογο με τις τεχνικές εξελίξεις του 20ού αιώνα που άσκησαν επιρροή και εξηγεί πώς εξέλιξαν την τέχνη της φωτογραφίας.**

ΕΜΕΙΣ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΟΙ του φιλμ είμαστε τυχεροί άνθρωποι. Δουλεύουμε σ' ένα τομέα που μεταποιεί τον τρόπο με τον οποίο η ανθρωπότητα βλέπει τον κόσμο. Επιπλέον, δουλεύουμε σ' ένα τεχνικό περιβάλλον που αγκαλιάζει και αντανακλά τον κόσμο ο οποίος αλλάζει γύρω του.

Σε όλες τις γενιές υπάρχει η τάση να θεοποιούνται οι πρόσφατες και τελευταίες τεχνολογικές εξελίξεις και να θεωρούνται οι σπουδαιότερες όλων των εποχών. Οι πιο παλιοί –όπως εγώ– συχνά χαμογελούν, θαυμάζουν αυτές τις καινοτομίες και λένε: «Τι θα σκεφτούν άραγε αργότερα;» Η ηλικία και η πείρα, όμως, μας έχουν διδάξει ότι αυτό που θεωρούμε σήμερα θαύμα αύριο φαντάζει πολύ φυσιολογικό.

Για πολύ καιρό θεωρούσα ότι από την




Ένα σχήμα του Latham Loop, ενός μηχανισμού ο οποίος επέτρεπε την προώθηση του φιλμ χωρίς να σκίζονται οι περφορασιόν. Μπορεί, σήμερα, αυτή η εφεύρεση να θεωρείται αυτονόητη, όμως στην εποχή της αποτέλεσε μια σημαντική εξέλιξη στην τεχνολογία του φιλμ.

εμφάνιση του κινηματογράφου ώς σήμερα υπήρξαν μόνο 20-30 βασικές εφευρέσεις οι οποίες θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν εξαιρετικές στιγμές που άλλαξαν τη διαδικασία με την οποία γίνονται οι ταινίες.

Για να έχει μια εφεύρεση θέση στον κατάλογο που ακολουθεί πρέπει να είναι εντελώς πρωτότυπη και όχι εξέλιξη ή βελτίωση μιας καινοτομίας που προηγήθηκε. Επίσης, δεν πρέπει να είναι απλώς και μόνο μια ιδέα. Κατά δεύτερον, η εφεύρεση πρέπει να εξελίσσει τον τρόπο με τον οποίο ένα σενάριο μεταφέρεται στην οθόνη και, με κινηματογραφικούς όρους, να επιτρέπει τη δημιουργία εικόνων που χωρίς αυτή δεν θα ήταν δυνατές. Κατά τρίτον, μπορεί η τεχνολογία να έχει αναπτυχθεί, όμως πρέπει η βασική σύλληψη να είναι σε χρήση ίσαμε σήμερα. Τέλος, η εφεύρεση πρέπει να είναι βιομηχανοποιημένη και να είναι διαθέσιμη σε όλους τους κινηματογραφιστές παντού στον κόσμο.

**Πέντε βασικές εφευρέσεις**

Πριν από το τέλος του προηγούμενου αιώνα, οι βασικές εφευρέσεις στον τομέα της φωτογραφίας ήταν η διαφανής βάση του φιλμ, η φωτοευαίσθητη φωτογραφική εμουλσιόν, η κινηματογραφική μηχανή διακεκομμένης λήψης, η μηχανή εκτύπωσης και η κινηματογραφική μηχανή προβολής διακεκομμένης ροής. Ο συνδυασμός αυτών των πέντε κινηματογραφικών εφευρέσεων μας έδωσε τον κινηματογράφο όπως τον ξέρουμε σήμερα.

Ίσως η πρώτη σημαντική εφεύρεση μετά την κινηματογραφική μηχανή διακεκομμένης λήψης να ήταν ο μηχανισμός προώθησης του φιλμ με τη χρήση άνω και κάτω μπούκλας, με τη βοήθεια των οποίων το φιλμ προωθούνταν για πάνω από δύο λεπτά (100΄ φιλμ) χωρίς να σκίζονται οι περφορασιόν. Για τους κινηματογραφιστές εκείνης της εποχής θεωρήθηκε ένα από τα μεγαλύτερα κινηματογραφικά επιτεύγματα που έγιναν ποτέ.

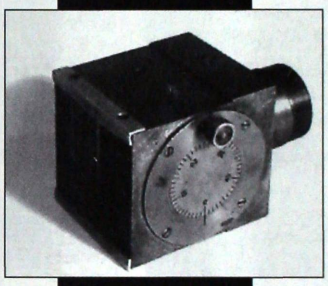
Η επόμενη πραγματικά σημαντική εξέλιξη ήταν η τυποποίηση των διαστάσεων και της περφορασιόν της εμουλσιόν του φιλμ: το μέγεθος και η θέση της περφορασιόν, το μέγεθος και το σχήμα της περιοχής όπου σχηματίζεται η εικόνα και η θέση της γραμμής που χωρίζει τα καρρέ.

Το σύστημα με τη βοήθεια του οποίου δημιουργούνται οι τρύπες της περφορασιόν και εγγράφεται ο αριθμός του νεγκατίφ ήταν μια εξαιρετικά σημαντική εφεύρεση.

Κατά τη διάρκεια του πρώτου τετάρτου του 20ού αιώνα, η πιο σημαντική εφεύρεση ήταν ο οπτικός ήχος. Ο άγγλος **Έουτζεν Λόουστ**, το 1906, ήταν ο πρώτος που εφηύρε αυτό το σύστημα. Όμως, όπως όλοι οι μεγάλοι εφευρέτες ξέμεινε από χρήματα πριν κατορθώσει να κάνει εμπορεύσιμο το δημιούργημά του. Το 1923, τον διαδέχτηκε ο **Λη ντε Φόρεστ**, ο οποίος δούλευε για την Bell και κατάφερε να κάνει προσιτό σε όλους τους κινηματογραφιστές το πρώτο σύστημα οπτικού ήχου. Το 1928, ένα χρόνο μετά τον *Τραγουδιστή της τζαζ* (1927), ο οπτικός ήχος είχε πλέον καθιερωθεί και αποτελούσε τον κανόνα.

Δύο άλλες πολύ σημαντικές εξελίξεις στις αρχές του αιώνα ήταν το παγχρωματικό ασπρόμαυρο φιλμ (Eastman Type 2, 1928), το οποίο ήταν ευαίσθητο σε όλα τα χρώματα του φάσματος και αποτελεί τη βάση όλων των έγχρωμων φιλμ ώς σήμερα, και η αντιάλω επίστρωση (Eastman Kodak, 1934), η οποία εξαφανίζει τις αντανακλάσεις.

Η αγγλική Moy Gyro, που εμφανίστηκε το 1911, ήταν η πρώτη φορητή κινηματογραφική μηχανή λήψης. Δημιουργήθηκε για χρήση στην εναέρια φωτογραφία και ο χειριστής της μπορούσε μ' αυτή να κρατά τη μηχανή σταθερά στραμμένη προς τον στόχο του, παρά τις αλλαγές στη φορά του ανέμου. Αυτή η μηχανή είναι επίσης αξιομνημόνευτη γιατί είχε εσωτερικά σασσί, ρεφλέξ σκόπευτρο και χειρολαβές που επέτρεπαν στον χειρι-



**Πάνω: Ο Λέον Σαμρόυ εξετάζει έναν «απόγονο» του αναμορφικού συστήματος φακού Chrétien's Hypergonar (λεπτομέρεια στη μέση). Κάτω: Το 40-120 mm «Varo», ο πρώτος φακός ζουμ 35 mm του οποίου έγινε μαζική παραγωγή από την Bell & Howell στις ΗΠΑ (1932).**

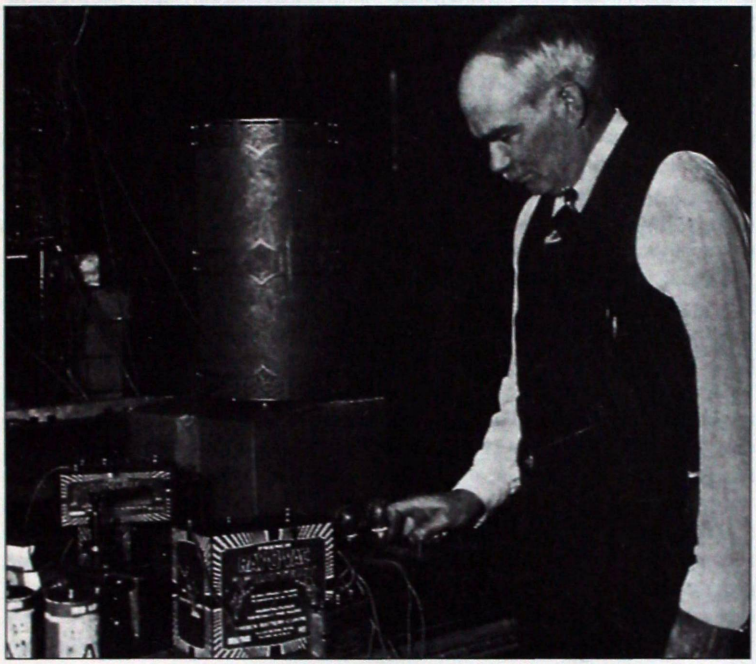
στή της να την κρατά κοντά στο σώμα του. Σταθερότητα εξασφαλίστηκε με την ενσωμάτωση ενός γυροσκοπικού stabilizer «για να απαλύνει τις νευρικές κινήσεις του χειριστή της μηχανής», όπως διατεινόταν η διαφήμιση. Αυτή ήταν και η πρώτη μηχανή με φορητή μπαταρία.

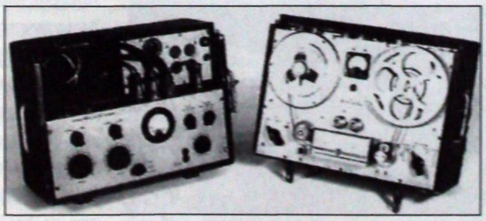
Πολλές από τις εξελίξεις που συνέβησαν στο πρώτο μισό του αιώνα, στον τομέα των φακών, είχαν μεγαλύτερο αντίκτυπο στο δεύτερο μισό του αιώνα. Όπως, για παράδειγμα, οι αναμορφωτικοί φακοί, οι φακοί ζουμ, οι ευρυγώνιοι φακοί retrofocus και η επίστρωση των φακών.

Ο **Χ. Ντ. Ταίηλορ**, το 1895, ήταν εκείνος που παρατήρησε για πρώτη φορά ότι οι φακοί που είχαν επίστρωση έδιναν φωτεινότερη εικόνα από εκείνους που δεν είχαν. Το 1936, ο Αμερικανός **Τζων Στρονγκ** ανακάλυψε μια μέθοδο με την οποία τοποθετούσε εξαιρετικά λεπτές επιστρώσεις φθοριούχου μαγνησίου στην επιφάνεια των φακών. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε όχι μόνο να εξαφανίσει τις αντανακλάσεις αλλά και να ανοίξει τον δρόμο για τον σχεδιασμό των περίπλοκων φακών με πολλά στοιχεία, όπως οι ευρυγώνιοι και οι φακοί ζουμ. Στην Γερμανία, ο **Καρλ Ζάις** χρησιμοποιούσε μια παρόμοια διαδικασία ήδη από το 1935.

### Ώς την έλευση των υπολογιστών

Ο πρώτος αναμορφωτικός φακός εμφανίστηκε το 1927 χάρη στον γάλλο **Ανρύ Κρετιέν**, ο οποίος βασίστηκε στα πειράματα που είχε κάνει ο **Ε. Αμπί**, το 1897. Όμως, η εφεύρεση αυτή του Κρετιέν άρχισε να κυκλοφορεί στην αγορά μετά το 1952, όταν αγοράστηκε από την 20th Century Fox και μετονομάστηκε σε CinemaScope.





**Ο Λη ντε Φόρεστ των εργαστηρίων Bell Laboratories, παραγωγός ενός από τα πρώτα φωτοοπτικά συστήματα ήχου.**

Ο «Varo», ο πρώτος φακός ζουμ (40-120 mm) κατασκευάστηκε, το 1932, από τον **Άρθουρ Ουάρμισχαμ**, ο οποίος δούλευε για την ΤΤΗ (η οποία μετονομάστηκε αργότερα σε Cooke-TTH) στην Αγγλία και κατασκευάστηκε από την Bell and Howell στην Αμερική.

Ύστερα από τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, μια σειρά από εξελίξεις άλλαξαν πολλές όψεις της κινηματογραφικής κατασκευής. Η Rangertone στην Αμερική, η Maihack στη Γερμανία και η Leevers Rich στην Αμερική δημιούργησαν φορητά μαγνητόφωνα με μπαταρία που χρησιμοποιούσαν μαγνητοταινία του 1/4 της ίντσας (η BASF ήταν εκείνη που πρώτη δημιούργησε τη μαγνητοταινία κατά τη διάρκεια του Β' παγκόσμιου πολέμου). Στο μεταξύ, η Eastman προσέθεσε έγχρωμη μάσκα στο έγχρωμο (αρνητικό και θετικό ) φιλμ της Agfa.

Ο φακός «Varo» του 1932 είχε μικρή απήχηση και λίγοι μόνο απ' αυτούς τους φακούς κατάφεραν να πουληθούν. Όμως, το 1950. ο **Σομ Μπερτιό** κατασκεύασε στη Γαλλία έναν φακό ζουμ με δικό του ρεφλέξ σκόπευτρο. Η Angenieux, επίσης στη Γαλλία, κατασκεύασε έναν φακό ζουμ 10:1. Από κει και πέρα, η αποδοχή του ζουμ ήταν πλήρης.

Η παρουσίαση των nickel-cadmium και των lead-acid μπαταριών μπορεί να μην είχε μεγάλη επίδραση σε ό,τι φαίνεται στην οθόνη, ελάττωσε όμως τα καψίματα από οξύ στα ρούχα των οπερατέρ.

Χρειάστηκε να περάσει πολύς καιρός ώσπου να γίνει η κινηματογραφική μηχανή λήψης εντελώς αθόρυβη. Πρώτα υπήρχε ο αεροστεγής θάλαμος, ύστερα το αεροστεγές blimp και, τέλος, η αθόρυβη μηχανή. Στα τέλη της δεκαετίας του '60, η Eclair δημιούργησε την NPR, μια μηχανή 16 mm που ήταν εντελώς αθόρυβη και το 1970 η Arriflex και η Panavision κατασκεύασαν αθόρυβες φορητές μηχανές 35 mm.

Από εργαστηριακής πλευράς, οι εξελίξεις που επηρέασαν περισσότερο τη δημιουργία ταινιών ήταν η προσθετική μέθοδος στην εκτύπωση. Την εποχή που υπήρχε μόνο το ασπρόμαυρο φιλμ, η μόνη ρύθμιση που έπρεπε να γίνει στη μηχανή εκτύπωσης για να υπάρχει σωστή έκθεση ήταν η αυξομείωση της λαμπρότητας της φωτεινής πηγής. Με την εμφάνιση όμως του έγχρωμου φιλμ στις αρχές της δεκαετίας του '50, προστέθηκαν φίλτρα χρωματικής διόρθωσης. Η βελτίωση που έγινε από την Bell and Howell στα μέσα της δεκαετίας του '60 χώριζε το λευκό φως σε τρεις δέσμες, ελέγχοντας τη φωτεινότητα των τριών βασικών χρωμάτων ξεχωριστά και συνδυάζοντάς τα στο τέλος.

Οι νεότερες εξελίξεις που εισάγουν την κινηματογραφική φωτογραφία σε μια νέα δεκαετία έρχονται από την πλευρά των υπολογιστών. **K**

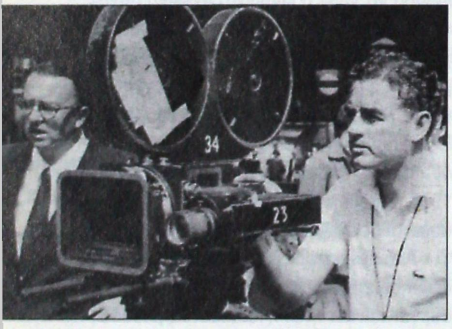
# Ταξίδι με το Εξπρές του Βερολίνου

Αναδημοσίευση από το *American Cinematographer* του George Turner

**Μια γενναία ομάδα χολλυγουντιανών κινηματογραφιστών ταξιδεύει στο κατεστραμμένο Βερολίνο στην αυγή του Β' παγκόσμιου πολέμου για να δημιουργήσει ένα κράμα ντοκυμανταιρίστικου ρεαλισμού και μυθοπλασίας.**

Η ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΗ φωτογραφία εξάντλησε την εφευρετικότητά της κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '40. Παράλληλα, το κοινό άρχισε να απαιτεί έγχρωμες ταινίες, περισσότερες από όσες μπορούσε να παράγει η βιομηχανία. Μερικά είδη ταινιών, όμως, όπως οι ταινίες μυστηρίου και οι περιπέτειες, ήταν τόσο ικανοποιητικές στο ασπρόμαυρο που το χρώμα θα τις αλλοίωνε.

Το *Berlin Express* (*Εξπρές του Βερολίνου*, 1948) αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα. Είναι μια ασυνήθιστα πλούσια οπτική εμπειρία, ίσως γιατί κινηματογραφήθηκε κάτω από δύσκολες συνθήκες υιοθετώντας το ύφος του ντοκυμανταιρίστικου ρεαλισμού. Αυτό το υλικό αναμείχθηκε με υπέροχα εσωτερικά και έξυπνα ειδικά εφφέ.



Ο παραγωγός της RKO **Μπερτ Γκράνετ** συνέλαβε την ιδέα για την ταινία το 1946, όταν διάβασε ένα άρθρο στο περιοδικό *Life* σχετικό με ένα τραίνο που εκτελούσε τη διαδρομή Παρίσι-Φραγκφούρτη-Βερολίνο. Έπεισε τον εκτελεστή παραγωγής της RKO, **Ντορ Σαίηρυ** ότι η RKO έπρεπε να είναι η πρώτη αμερικανική εταιρεία που θα γύριζε ταινία στη μεταπολεμική Γερμανία, μια χώρα κατεστραμμένη στο τέλος του πολέμου. Οι ιδέες του Γκράνετ έγιναν ιστορία με τη βοήθεια του **Κουρτ Σιόντμακ**, ενός συγγραφέα διηγημάτων επιστημονικής φαντασίας (*Donovan's Brain*) και σεναριογράφου ταινιών τρόμου της Universal (*Ο Λυκάνθρωπος*, *Φρανκενστάιν εναντίον Λυκανθρώπου*). Σ' αυτές τις ταινίες, ο Σιόντμακ συμπεριέλαβε και μερικές ανατριχιαστικές σκηνές που προϊδέαζαν για τη μοίρα της πατρίδας του.

Τον Οκτώβριο του 1946, ο Γκράνετ –με την έγκριση της RKO και του αμερικανικού στρατού– ταξίδευε με το Berlin Express, εξοπλισμένος με μια κινηματογραφική μηχανή 16mm. Υπό την οπτική του, οι γερμανικές πόλεις μεταμορφώθηκαν σε σουρεαλιστικά ερείπια όπου οι επιζήσαντες από τον πόλεμο πάλευαν σε απελπιστικές συνθήκες. Ο Γκράνετ κινηματογράφησε ανθρώπους στα τραίνα και στους δρόμους, τις απίστευτες καταστροφές που υπέστησαν οι πόλεις καθώς και τις δοσοληψίες της μαύρης αγοράς όπου ένα τσιγάρο κόστιζε ένα δολάριο. Μάλιστα, σχεδίαζε να κινηματογραφήσει εσωτερικά σε γαλλικά στούντιο· το φράγκο όμως εκτινάχτηκε στα ύψη και το κόστος έγινε απαγορευτικό.

Δύο μήνες αργότερα, ο Γκράνετ επέστρεψε με το υλικό του, μια συλλογή από φωτογραφίες και πολλές ιδέες. Αμέσως ανέθεσε στον **Χάρολντ Μέντφορντ**, συγγραφέα ραδιοφωνικών εκπομπών, να γράψει το σενάριο. Το μήνυμα της ταινίας θα ήταν: «Γιατί χρειάζεται μια κρίση για να έρθουν κοντά οι άνθρωποι;»

Ο Γκράνετ σκόπευε να γυρίσει στην Ευρώπη τον Ιούνιο του 1948 με το συνεργείο και τους ηθοποιούς, αρκεί να έπαιρνε άδεια από τον αμερικανικό στρατό. Στις αρχές Απριλίου, υπέβαλε το σενάριό του στον στρατό και πήρε την άδεια.

Ο **Ζακ Τουρνέρ**, γιος του γνωστού γάλλου σκηνοθέτη **Μωρίς Τουρνέρ**, ανέλαβε τη σκηνοθεσία. Ήταν μια σοφή απόφαση: ο πολυτάλαντος και πολύγλωσσος Τουρνέρ είχε την ικανότητα να κάνει ταινίες που να βασίζονται σε ασυνήθιστες ιστορίες. Είχε σκηνοθετήσει τέσσερις ταινίες στη Γαλλία στις αρχές της δεκαετίας του '30. Φτάνοντας στην Αμερική, ένωσε τις δυνάμεις του με τον **Βαλ Λιούτον** στην *Ιστορία δύο πόλεων* (*A tale of two cities*, 1935). Εργάστηκε πρώτα στην MGM και έπειτα, όταν ο Λιούτον έγινε παραγωγός στην RKO, προσέλαβε τον Τουρνέρ για να σκηνοθετήσει κάποιες από τις πρώτες του ταινίες στην Αμερική (*Cat people*, *I Walked With a Zombie*, *The leopard man*) από το 1942 ώς το 1943. Οι ταινίες αυτές, αν και χαμηλού προϋπολογισμού, έδειξαν μεγάλη δεξιοτεχνία.

Ο Τουρνέρ αποκολλήθηκε, αργότερα, από την ομάδα του Λιούτον και έκανε επιτυχία, αναλαμβάνοντας να κάνει ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού. Όταν έκανε το *Berlin Express* (1948) είχε ήδη στο ενεργητικό του τη *Σκλάβα της αγάπης* (*Experiment*

**Πάνω: Ο Ζακ Τουρνέρ και ο διευθυντής φωτογραφίας Λούσιεν Μπάλλαρντ. Δεξιά: Η Μερλ Όμπερον, ο Ρόμπερτ Κουτ, ο Ρόμαν Τόπεροου, ο Τσαρλς Κόρβιν και ο Ρόμπερτ Ράυαν ξεκινούν την έρευνά τους για τον εξαφανισμένο Πωλ Λούκας.**

*Perilous*, 1944), τους *Σταυροφόρους του Βορρά* (*Canyon Passage*, 1946), τους *Αμαρτωλούς και δολοφόνους* (*Out of the Past*, 1947). Έδινε τεράστια προσοχή στη λεπτομέρεια, ακόμη και σε πράγματα που έμοιαζαν ασήμαντα. Για παράδειγμα, στις αντίστοιχες γωνίες φρόντιζε να μετατοπίζει ελάχιστα κάθε φορά τη μηχανή.

**Ναζί, αντιστασιακοί και πράκτορες**

Το *Εξπρές του Βερολίνου* ξεκινά με το πλάνο ενός περιστεριού το οποίο σκοτώνεται από αστυνομικούς όταν ανακαλύπτουν ένα κωδικοποιημένο μήνυμα δεμένο στο πόδι του. Οι αστυνομικοί που βρίσκονται μέσα στο Main Seiner, το τραίνο που κατευθύνεται προς τη Φραγκφούρτη, ειδοποιούνται ότι οι ναζί ετοιμάζονται να δολοφονήσουν τον δρα Μπέρναρντ, έναν γερμανό πολιτικό ο οποίος συνεργάζεται με τους συμμάχους και οδεύει προς το Βερολίνο. Οι υπόλοιποι επιβάτες του τραίνου αποτελούνται από τη Λυσιέν, τη γαλλίδα γραμματέα του Μπέρναρντ, τον Λίντλεϋ –έναν αμερικανό επιστήμονα–, τον Φρανζέν –έναν γερμανό επιχειρηματία–, τον Περώ –έναν γάλλο έμπορο–, τον Στέρλινγκ –έναν άγγλο δάσκαλο– και τον Μαξίμ – έναν ρώσο φρουρό. Ο Μπέρναρντ σκοτώνεται από μια βόμβα που πέφτει στο τραίνο του. Στην πραγματικότητα, ο Φρανζέν είναι ο Μπερνάρ και το θύμα ήταν ένας μυστικός πράκτορας.

Στην Φραγκφούρτη, ο πραγματικός Μπερνάρ πέφτει θύμα απαγωγής. Ο Λυσιέν ζητεί τη βοήθεια των συνεπιβατών του για να τον βρουν. Ο Λυσιέν και ο Λίντλεϋ παγιδεύονται από τους ναζί σε μια εγκαταλελειμμένη μπυραρία. Οι Αμερικανοί διασώζουν τον Μπερνάρ, τον Λυσιέν και τον Λίντλεϋ, ενώ ο Περώ σκοτώνει τον αρχηγό των ναζί. Όπως αποδεικνύεται, ο Περώ είναι ένας υψηλόβαθμος Ναζί ο οποίος είχε τοποθετήσει τη βόμβα στο τραίνο. Κατά τη διάρκεια της επιστροφής προς το Βερολίνο, οι φίλοι φρουρούν τον Μπερνάρ. Ο Περώ προσπαθεί να τον στραγγαλίσει αλλά επεμβαίνει ο Λίντλεϋ. Ο Περώ σκοτώνεται καθώς προσπαθεί να διαφύγει.

Στα τέλη του Ιουλίου του 1947, 47 άνθρωποι, ηθοποιοί και μέλη του συνεργείου, επισκέφτηκαν το Παρίσι, τη Φραγκφούρτη και το Βερολίνο για επτά εβδομάδες εξωτερικών κυρίως γυρισμάτων. Στην ομάδα των ηθοποιών συμμετείχαν η **Μερλ Όμπερον**, ο **Ρόμπερτ Ράυαν**, ο **Πωλ Λούκας**, ο **Τσαρλς Κόρβιν**, ενώ η ομάδα των τεχνικών αποτελούνταν από τον Γκρανέτ, τον Τουρνέρ, τον διευθυντή φωτογραφίας **Λούσιεν Μπάλλαρντ**, ASC, τον **Χάρρυ Πέρρυ**, ASC, και τον βοηθό σκηνοθέτη **Ναίητ Λέβινσον**. Οι κινηματογραφιστές είχαν μαζί τους μηχανές λήψης Mitchell, 100.000 πόδια αρνητικό και φώτα.

Ο Μπάλλαρντ (1904-1988) είχε κινηματογραφήσει μεταξύ άλλων τις ταινίες *Blind Alley* (1939), *Tonight We Raid Calais* (1943) και κέρδισε μια υποψηφιότητα για τα βραβεία της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου για την ασπρόμαυρη φωτογραφία του στα *Στίγματα του παρελθόντος* (*The Caretakers*, σκην. **Χαλ Μπάρτλετ**, 1963).

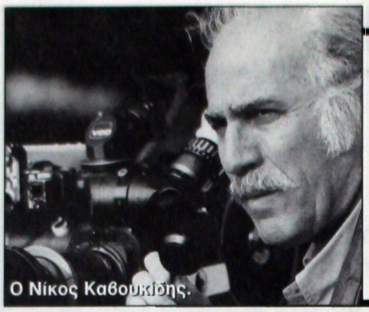
Γνωρίζοντας ότι θα υπήρχε μεγάλος αριθμός background projections (προκινηματογραφημένο υλικό που προβάλλεται σε στούντιο, μπροστά από το οποίο κινούνται τα πρόσωπα του πλάνου), ο Μπάλλαρντ επέμεινε να έρθει μαζί και ο Πέρρυ. Τα background projections στην ταινία ήταν τέλεια γιατί ο Πέρρυ κατάφερε να ταιριάξει τους φακούς, τις θέσεις της μηχανής, τον φωτισμό και την έκθεση. Ήταν τέλειος στην κινηματογράφηση σκηνών που έβγαιναν έξω από τα καθιερωμένα, όπως μινιατούρες και εναέρια δράση.

Η **Μερλ Όμπερον**, η εξωτική καλλονή από την Τασμανία, ήταν πρώην γυναίκα του **Αλεξάντερ Κόρντα** . Άρχισε να φοβάται την κινηματογραφική μηχανή όταν, ύστερα από ένα αυτοκινητικό ατύχημα, το πρόσωπό της απέκτησε σημάδια. Όταν έπαιξε στον *Ένοικο* (*The Lodger*, σκην. **Τζων Μπραμ**, 1944), η τότε κυρία Κόρντα ερωτεύτηκε τον ψηλό και όμορφο Μπάλλαρντ. Ο διευθυντής φωτογραφίας εφηύρε ένα ειδικό φως για εκείνη, που έσβηνε αποτελεσματικά τα σημάδια της ηθοποιού ακόμη και στα κοντινά πλάνα. Ο *Ένοικος* συγκαταλέγεται ανάμεσα στα σπουδαιότερα παραδείγματα ασπρόμαυρης φωτογραφίας, αλλά το ειδύλλιο ανάμεσα στην Όμπερον και τον Μπάλλαρντ είχε μικρότερη διάρκεια. Το ζευγάρι παντρεύτηκε το 1945 και χώρισε το 1949.

Στο Παρίσι, ο Μπάλλαρντ χρησιμοποίησε μια μηχανή Debrie Super Parvo, το σασί της οποίας έπαιρνε 1.000 πόδια φιλμ. Πολλές σκηνές γυρίστηκαν στο Πύργο του Άιφελ, στη Notre Dame και στους στενούς δρόμους της Μονμάρτρης. Η μοναδική σκηνή day for night που υπάρχει στην ταινία γυρίστηκε στον Gare de l'Est, στο Παρίσι.

Τα σκηνικά κατασκευάστηκαν από την Pathé και ο φωτισμός ήταν τόσο άψογος που η απόκλισή του από τα εσωτερικά στα εξωτερικά ήταν δυσδιάκριτη.Το ντουμπλάρισμα έγινε στο Χόλλυγουντ, ενώ η μουσική επένδυση συμβάλλει στην αποτελεσματικότητα της εικόνας. Συνθέτης της ήταν ο **Φρέντερικ Χόλλαντερ**, ο οποίος το 1930 είχε συνθέσει τη μουσική για την πρώτη ομιλούσα γερμανική ταινία, τον *Γαλάζιο Άγγελο*. K

**Πάνω: Ο Ζακ Τουρνέρ επιτηρεί τους τεχνικούς καθώς τοποθετούν τις ράγες του τράβελινγκ στην καρδιά της Μονμάρτης. Κάτω: Οι ηθοποιοί και οι βοηθοί οπερατέρ περνούν μέσα από τα συντρίμμια της κατεστραμμένης Φραγκφούρτης καθώς κατευθύνονται προς τον χώρο των γυρισμάτων.**


Ο Νίκος Καβουκίδης.

# Νίκος Καβουκίδης «Αισθάνομαι πάντα σαν πρωτάρης»

του Γιάννη Ράγκου

**Ανήκει στην «παράξενη» ομάδα ανθρώπων του σινεμά που αυτοαποκαλούνται «κινηματογραφιστές». Είναι διευθυντής φωτογραφίας, μοντέρ, έχει σκηνοθετήσει, έχει δουλέψει σε εργαστήριο εμφάνισης, υπήρξε και παραγωγός. Με άλλα λόγια, έχει κάνει τα πάντα στον χώρο του κινηματογράφου. Με τις μηχανές λήψης και τα κινηματογραφικά μηχανήματα διατηρεί «σχέση πάθους» και, για το λόγο αυτό, ο χώρος του γραφείου του έχει «καταληφθεί» από παλιές μηχανές λήψης. Επιπλέον, φέρει και ένα όνομα, που συμπληρώνει... 70 χρόνια στην εγχώρια κινηματογραφία.**

Ο ΝΙΚΟΣ ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ συγκαταλέγεται στους καλύτερους και περισσότερο βραβευμένους έλληνες διευθυντές φωτογραφίας. Πριν από μερικούς μήνες τιμήθηκε, για ακόμα μια φορά, με Κρατικό Βραβείο για τη δουλειά του στην τελευταία ταινία του **Νίκου Κούνδουρου**, *Οι φωτογράφοι*. «Από μια ηλικία και μετά, τα βραβεία δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία για μένα», δηλώνει σήμερα. «Όμως, αυτή τη φορά χάρηκα για το βραβείο στους *Φωτογράφους*, γιατί η επιλογή πέρασε από 50 άτομα, από ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων. Ταυτόχρονα, όταν βλέπεις ότι υπάρχουν και άλλες καλές δουλειές στη βράβευση, τότε είσαι διπλά ευχαριστημένος».

Ο Ν. Καβουκίδης εξηγεί πώς δούλεψε στην ταινία αυτή: «Είμαι από τους κινηματογραφιστές που θέλω να δημιουργώ τις δικές μου "συνθήκες". Μου αρέσει να βάζω πολλά φίλτρα στη μηχανή λήψης.Βεβαίως, όταν ξεκινάω να κάνω μια ταινία, θέλω να δω ποιο είναι το όραμα του σκηνοθέτη – δεν θα περάσει το δικό μου όραμα. Μετά κάνω τις δικές μου προτάσεις. Κάνω τεστ με διάφορα φιλτραρίσματα, με διάφορα φωτιστικά σχήματα και με διάφορες ατμόσφαιρες και, σε συνεργασία με το εργαστήριο εμφάνισης, προτείνω στο σκηνοθέτη 4-5 επιλογές. Στους *Φωτογράφους*, χρησιμοποίησα, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το καινούργιο φιλμ Vision 250 της Kodak. Όλη η δουλειά βασίστηκε σε μια πρότασή μου να δουλευτεί σε μία ανεμοθύελλα. Υποτίθεται ότι είναι όλο σε μία έρημο. Χρησιμοποιήσαμε, λοιπόν, τέσσερις μεγάλους ανεμιστήρες και κάποιοι Κούρδοι ρίχνανε χώματα και σκόνη. Αυτό δημιούργησε πρακτικά προβλήματα διότι αναγκαστήκαμε να δουλεύουμε με μάσκες κ.λπ., αλλά έδωσε ένα γενικό ύφος στην ταινία. Ταυτοχρόνως, φιλτράρισα έτσι ώστε να έχουμε το χρώμα της άμμου, το χρώμα της Ανατολής, που το ήθελε ο Κούνδουρος».

### Από το καλώδιο του τράβελινγκ ...

Γεννήθηκε το 1939 στην Κοκκινιά του Πειραιά και είναι γιος του παλιού κινηματογραφιστή **Γιώργου Καβουκίδη** (βλ. *Κινηματογραφιστής* τχ. 3, σελ. 84-87). Ήδη από την ηλικία των 10 ετών, ακολουθώντας τον πατέρα του, παρακολουθούσε γυρίσματα ταινιών της Σπέντζος Φιλμ, στα στούντιο που διατηρούσε, εκείνη την εποχή, η εταιρεία... κάτω από τις κερκίδες του ποδοσφαιρικού γηπέδου της Ριζούπολης. Όπως διευκρινίζει ο ίδιος, «η αλήθεια ήταν ότι δεν ήθελα να γίνω κινηματογραφιστής, γιατί έβλεπα τα ωράρια του πατέρα μου και έλεγα ότι δεν είναι δουλειά αυτή. Ήθελα να γίνω μηχανολόγος-ηλεκτρολόγος, επάγγελμα στο οποίο είχα έφεση. Αλλά ένας καθηγητής με άφησε στην ίδια τάξη και, τότε, σε ηλικία 14 ετών, πήγα στον Φίνο, που ήταν γνωστός του πατέρα μου...».

Στη Φίνος Φιλμς ξεκίνησε ως μαθητευόμενος γενικών καθηκόντων και, ασφαλώς, ήταν άμισθος. «Η πρώτη ταινία στην οποία δούλεψα ήταν η *Καφετζού*. Αρμοδιότητά μου ήταν να κρατάω το καλώδιο να μην το πατήσει το τράβελινγκ και "πηδήσει". Τότε, ο μακιγιέρ **Σταύρος Κελεσίδης**, που ήταν φίλος του πατέρα μου και με αγαπούσε πολύ, μου είπε: "Πρόσεξε, αυτό που κάνεις είναι σημαντικό, είναι υπεύθυνη δουλειά. Συμμετέχεις και εσύ στο τεχνικό μέρος μιας ταινίας". Πράγματι, όταν μια μέρα αφαιρέθηκα και το τράβελινγκ πάτησε το καλώδιο, ο **Ντίνος Κατσουρίδης** που ήταν οπερατέρ έβαλε τις φωνές – και τότε κατάλαβα αυτό που μου είχε πει ο Κελεσίδης».

Εκείνη την εποχή, στη Φίνος Φιλμς, κυριαρχούσαν τα ονόματα των ηθοποιών **Βασίλη Αυλωνίτη**, **Ορέστη Μακρή**, **Γεωργίας Βασιλειάδου**, **Μίμη Φωτόπουλου** και τεχνικών όπως ο **Αριστείδης Καρύδης-Φουκς**, ο Ντίνος Κατσουρίδης κ.ά. «Μου είχε κάνει εντύπωση το γεγονός ότι οι σχέσεις μέσα στο συνεργείο θύμιζαν τις σχέσεις μιας οικογένειας. Υπήρχες και εσύ. Αυτό ήταν πολύ σημαντικό», λέει σήμερα.

Σιγά σιγά, ο Ν. Καβουκίδης έγινε μόνιμος στη Φίνος Φιλμ και άρχισε να αναλαμβάνει σημαντικότερες εργασίες. «Αρχισα να πηγαίνω μαζί με τον **Ντίνο Δημόπουλο** στο θάλαμο εμφάνισης. Στο γύρισμα ήμουν βοηθός οπερατέρ και στο μοντάζ έδεσα, ως βοηθός, με τον Κατσουρίδη. Άλλωστε, οι πρώτες μου δουλειές ήταν στο μοντάζ», υπογραμμίζει.

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 και ενώ η καριέρα του είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται, συνέβη ένα σημαντικό περιστατικό. Να τι λέει ο ίδιος: «Το 1960, ο **Σκούρας** ήθελε να κάνει ένα ντοκυμανταίρ για το χωριό του στην Ηλεία. Έτσι έκανα το *Ηλεία: γη Θεών και ανθρώπων*, το οποίο ήταν από τα πρώτα έγχρωμα φιλμ στην Ελλάδα. Άλλωστε, νωρίτερα, όταν γυρίζαμε την *Αστέρω* στη Ζαχλωρού, κοντά στα Καλάβρυτα, έκανα με εξοπλισμό του Φίνου και του Κονιτσιώτη ένα

πρώτο μικρού μήκους μόνος μου – και σκηνοθέτης και φωτογράφος. Λεγόταν *Ανάβαση στα Καλάβρυτα*. Όταν, λοιπόν, εστάλη το φιλμ στο Σαιν-Κλου της Γαλλίας για να τυπωθεί, ο διευθυντής είδε τη δουλειά και με ζήτησε από τον Φίνο. Ο Φίνος μου το είπε και άφησε σε μένα να αποφασίσω. Εγώ διάλεξα και έμεινα κοντά του. Όταν, αργότερα, το ξανασκέφθηκα είδα ότι, τελικά, η κίνησή μου ήταν σωστή».

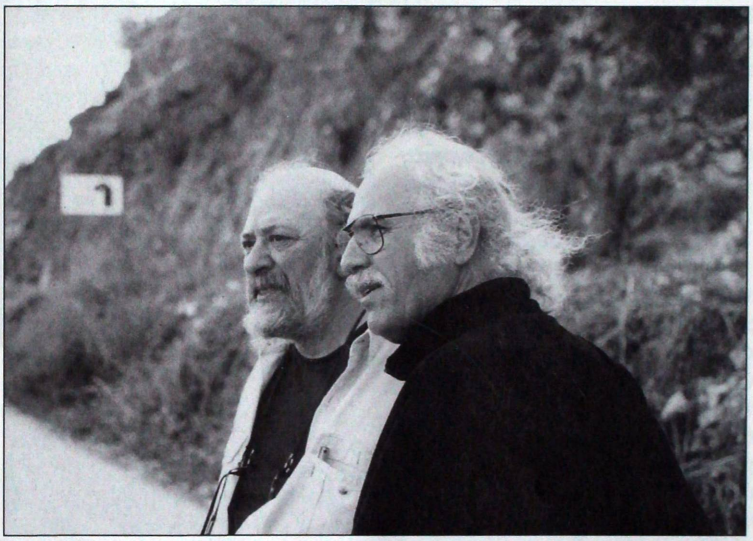
**Το φίλτρο του Φίνου**

Έχοντας ήδη «προαχθεί» σε μοντέρ στη Φίνος Φιλμς, ο Ν. Καβουκίδης εργάσθηκε σε αρκετές ταινίες της εταιρείας. Μεταξύ άλλων, *Η νύφη το 'σκασε* (1962, σκην.: **Αλέκος Σακελλάριος**), *Ο φίλος μου ο Λευτεράκης* (1963, Αλ. Σακελλάριος), *Χωρίς ταυτότητα* (1963, **Γιάννης Δαλιανίδης**). Το 1963, σε ηλικία μόλις 24 ετών, έκανε την πρώτη του δουλειά ως διευθυντής φωτογραφίας, στην ταινία του **Βασίλη Μαριόλη** *Ένας ζόρικος δεκανέας*.

Ωστόσο, η ταινία που τον ανέδειξε ως διευθυντή φωτογραφίας ήταν το *Αμόκ* του Ντίνου Δημόπουλου (1963), στην οποία έκανε και το μοντάζ. «Το *Αμόκ* με καθιέρωσε στο χώρο» τονίζει. «Είχε πολλά day for night, που ήταν δύσκολα. Ο Φίνος, λοιπόν, που με είχε σαν παιδί του, μου έκανε μαθήματα πριν ξεκινήσει η ταινία. Μου έδωσε ένα κόκκινο φίλτρο –ένα βιτρώ εκκλησίας– που με αυτό είχε γυρίσει τη *Νεκρή Πολιτεία*, η οποία είχε επίσης πολλά day for night που του άρεσαν, και μου είπε ότι ήθελε να κάνω το ίδιο. Εγώ, που ήμουν ανήσυχος και ενημερωνόμουν από βιβλία και περιοδικά για τα καινούργια φιλμ, φίλτρα κ.λπ., έκανα συνδυασμό με ένα φιλμ 72b της Kodak και κάτι μπλε μαζί, λάδωνα τους ηθοποιούς, και είχα φτιάξει δύο τεράστια ρεφλεκτέρ – γιατί αυτού του είδους τα γυρίσματα θέλουν έντονες "κόντρες" και πολύ "φάτσα" φως. Χρειάζεται ντεγκραντέ φιλμ για να "σκουραίνεις" τον ουρανό, να δίνεις πολύ φως στα πρόσωπα για να μπορείς να κλείνεις το διάφραγμα ώστε να σου "κατεβαίνουν" όλα, αλλά να γράφουν τα πρόσωπα. Τελικώς, το φίλτρο δεν το χρησιμοποίησα, αλλά δεν το είπα ποτέ στον Φίνο που είχε μείνει με την εντύπωση ότι το είχα "δουλέψει"».

Έκτοτε και ώς το 1967, όταν έφυγε από τη Φίνος Φιλμς, ο Ν. Καβουκίδης γύρισε πολλές ταινίες ως διευθυντής φωτογραφίας, όπως τις *Δεσποινίς διευθυντής* (1964), *Το δόλωμα* (1964), *Ένας μεγάλος έρωτας* (1964), *Λόλα* (1964), *Οι Εχθροί* (1965), *Κορίτσια για φίλημα* (1965), *Μια τρελή, τρελή οικογένεια* (1965), *Τζένη, Τζένη* (1965), *Η γυναίκα μου τρελάθηκε* (1966), *Κατηγορώ τους ανθρώπους* (1966), *Κοινωνία ώρα μηδέν* (1966), *Στεφανία* (1966), *Κοντσέρτο για πολυβόλα* (1967). Η *Λόλα* ξεχώρισε ως μία από τις σημαντικότερες ασπρόμαυρες φωτογραφίες στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. «Στη *Λόλα*, είμαι από τους πρώτους σε επίπεδο πανευρωπαϊκό που δούλεψα το, λεγόμενο, ανακλώμενο φως. Τότε, δεν υπήρχαν ακόμα τα φελιζόλ. Εγώ είχα φτιάξει ένα είδος ανάποδης πυραμίδας, έδινα κάποιες πίνσες και αυτές έδιναν μια διάχυση του φωτός. Το πρόβλημα ήταν ότι δεν ήθελα να βλέπω σκιά στο γύρισμα – ή να βλέπω μόνο μία σκιά. Αυτός ήταν ένας δικός μου τρόπος για να αντιμετωπίσω το πρόβλημα. Η *Λόλα* ήταν η πρώτη ταινία μετά τη *Λατέρνα* με την οποία επανήλθε η **Τζένη Καρέζη** στη Φίνος Φιλμς. Της άρεσε όπως τη φωτογράφησα –υπήρχε το σταρ σύστεμ και οι πρωταγωνίστριες ήθελαν συγκεκρι-

**Πάνω: Ο Νίκος Κούρκουλος «πνίγει» τον Ν. Καβουκίδη, στο περιθώριο των γυρισμάτων της ταινίας *Κοινωνία ώρα μηδέν*. Εικονίζονται ακόμα (από αριστερά) ο Παντελής Βούλγαρης, ο σκηνοθέτης της ταινίας Ντίνος Δημόπουλος και ο ηθοποιός Βύρων Πάλλης.**
**Κάτω: Με τον Παντελή Βούλγαρη, 30 χρόνια, περίπου, μετά...**



μένους οπερατέρ– και "δέσαμε"», σημειώνει. Ενδιαφέρουσα θεωρεί και τη δουλειά του στην ταινία *Κορίτσια για φίλημα*, «που ήταν σινεμασκόπ και με στερεοφωνικό ήχο», ενώ ξεχωρίζει και τη δουλειά του στους *Εχθρούς* – «αν και πέρασε λίγο απαρατήρητη». Στη Φίνος Φιλμς συνεργάστηκε κυρίως με τον σκηνοθέτη Ντ. Δημόπουλο, αλλά και με τους Γ. Δαλιανίδη, Αλ. Σακελλάριο, **Δημήτρη Νικολαΐδη**. «Έκανα πολλές ταινίες με τον Ντ. Δημόπουλο», τονίζει. «Στο *Αμόκ*, όταν ο Δημόπουλος ήταν ήδη καταξιωμένος, ο Φίνος του είπε ότι θα τη γυρίσει με μένα. Ο Δημόπουλος με εμπιστεύθηκε και με βοήθησε. Από τότε, ταιριάξαμε. Άλλωστε, είχε φύγει ο Κατσουρίδης και, επειδή ήμασταν δύο συνεργεία, στο ένα δουλεύαμε μαζί με τον Δημόπουλο».

**«Αναζητούσα νέους ορίζοντες»**

Η έλευση του **Νίκου Φώσκολου** σηματοδότησε μία ρήξη στις σχέσεις του Ν. Καβουκίδη και του Φιλοποίμενα Φίνου, αν και «παρέμειναν πάντα φιλικές». Σύμφωνα με τον ίδιο, «τα σενάρια του Φώσκολου είχαν συγκεκριμένα και επαναλαμβανόμενα πράγματα. Το είπα αυτό και φάνηκε πως ενόχλησε τον Φώσκολο, υπήρξε μία αντίδραση. Παράλληλα, είχαν τεθεί και κάποια συνδικαλιστικά θέματα – έτσι έκλεισε η μόνιμη σχέση με τη Φίνος. Επέστρεψα, μόνο, για την ταινία *Κοντσέρτο για πολυβόλα*, επειδή η Τζένη Καρέζη, που πρωταγωνιστούσε, ήθελε να τη φωτογραφήσω εγώ».

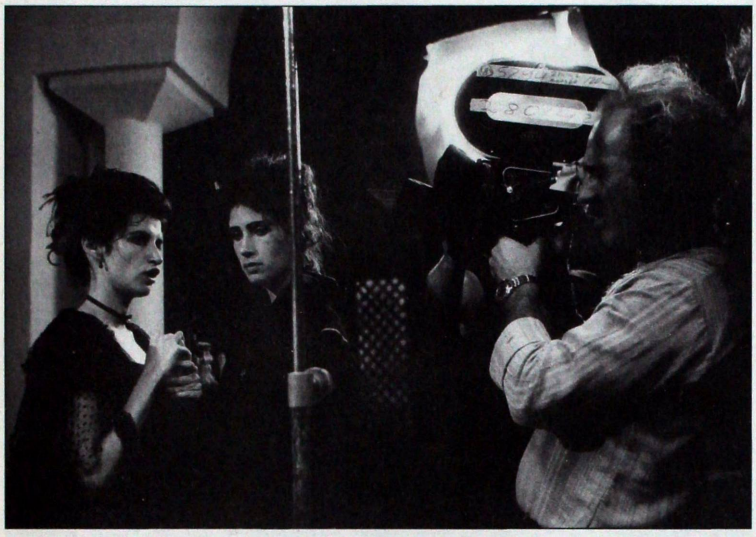
Στη Φίνος Φιλμς, ωστόσο, έμαθε τη δουλειά, όπως παραδέχεται. «Δάσκαλός μου είναι ο Ντίνος Κατσουρίδης, στον οποίο χρωστάω τον κυβισμό και τη λεπτομέρεια στην κινηματογράφηση και στο μοντάζ, αλλά πνευματικός πατέρας μου ήταν ο Φ. Φίνος. Ο Φίνος μού "κόλλησε" τη σχέση που έχω με τα μηχανήματα, το πάθος μου για τις μηχανές λήψης, μου μετέφερε αυτό που λέμε το πάθος του κινηματογραφιστή. Πιστεύω ότι αν ο ελληνικός κινηματογράφος έχει φτάσει εδώ, κυρίως από πλευράς τεχνικής, το οφείλει εν πολλοίς στον Φίνο».

Μετά τη Φίνος Φιλμς, ο Ν. Καβουκίδης στράφηκε σε πιο καλλιτεχνικές δουλειές, «από μια ανησυχία να ανοίξω τους ορίζοντές μου». Τα αμέσως προσεχή χρόνια γύρισε τις ταινίες *Βυζαντινή ραψωδία* (1968, **Γιώργος Σκαλενάκης**), *Το κανόνι και το αηδόνι* (1968, **Ιάκωβος** και **Γιώργος Καμπανέλης**), *Μια μέρα ο πατέρας μου* (1968, **Φρέντερικ Γουέκμαν**, η τελευταία ταινία της **Έλλης Λαμπέτη**), *Ληστεία στην Αθήνα* (1969, **Βαγγέλης Σερντάρης**), *Το νησί της Αφροδίτης* (1969, Γ. Σκαλενάκης, μοναδική εμφάνιση σε ελληνικό φιλμ της **Κατίνας Παξινού**), *Ο Αστραπόγιαννος* (1970, **Νίκος Τζήμας**), *Η Μεσόγειος φλέγεται* (1970, **Ντίμης Δαδήρας**) και *Το προξενιό της Άννας* (1972, **Παντελής Βούλγαρης**), ενώ παράλληλα μοντάρισε και πολλές άλλες. «Από τις σημαντικές δουλειές μου θεωρώ τη *Ληστεία στην Αθήνα*», σημειώνει. «Μου άρεσε το σενάριο, έπαιζαν και νέοι άνθρωποι, ήταν συλλογική δουλειά. Φωτογραφικά ήταν η πρώτη δουλειά που συγγένευε με αυτό που λέμε φρη σίνεμα. Χρησιμοποίησα μηχανή στο χέρι, κάτι που το επανέλαβα σε πολλές ταινίες αργότερα. Μου αρέσει η αίσθηση της μηχανής που μπορεί να κινηθεί και δεν είναι καρφωμένη σε ένα τράβελινγκ. Εγώ, τότε, ως αίσθηση ήμουν... steadicam. Στη δουλειά μου εκείνης της περιόδου υπήρχαν οι επιρροές από το παγκόσμιο σινεμά. Πιστεύω ότι η *Ληστεία στην Αθήνα* είχε αδικηθεί εκείνη την εποχή επειδή, τότε, λόγω της δικτατορίας, είχε επικρατήσει ένα άλλο μοντέλο κινηματογράφου». Σπεύδει, μάλιστα, να συμπληρώσει πως, κατά τη γνώμη

**Πάνω: Μια ιστορική φωτογραφία από τα γυρίσματα της ταινίας *Αστέρω* (1959). Από αριστερά, Νίκος Καβουκίδης, Ντίνος Κατσουρίδης, Ντίνος Δημόπουλος και Νίκος Δημόπουλος. Κάτω: Η μοναδική εμφάνιση της Κατίνας Παξινού στον ελληνικό κινηματογράφο (*Το νησί της Αφροδίτης*). Από αριστερά, ο σκηνοθέτης Γιώργος Σκαλενάκης και ο Νίκος Καβουκίδης.**

του, η ταινία αυτή μαζί με το *Κιέριον* του **Δήμου Θέου**, σηματοδότησαν την απαρχή αυτού που αποκλήθηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.

Μια, ακόμα, σημαντική δουλειά του θεωρεί την ταινία *Το προξενιό της Αννας* του **Παντελή Βούλγαρη**. «Τον ήξερα από τη Φίνος Φιλμς και είχα κάνει το μοντάζ στην πρώτη του ταινία μικρού μήκους, τον *Κλέφτη*. *Το προξενιό της Αννας* μου άρεσε γιατί, όπως και στη *Ληστεία*, φύγαμε από τα ντεκόρ που γυρίζαμε στον Φίνο και μπήκαμε σε φυσικούς χώρους. Ήταν άλλοι προβληματισμοί, άλλες ανησυχίες, άρχιζες να "βλέπεις" από παράθυρα κ.ά. Ήταν άλλη δουλειά». Ωστόσο, αναγνωρίζει ότι «την περίοδο της δικτατορίας έκανα και δουλειές για τις οποίες δεν θα καυχιόμουν, όπως το *Η Μεσόγειος φλέγεται*».



**Κινηματογραφόντας την Ελεονώρα Σταθοπούλου και την Αντιγόνη Αμανίτου στο *Μπορντέλο* του Νίκου Κούνδουρου.**

### Ο κινηματογράφος-αλήθεια

Το 1975, αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας, ο Ν. Καβουκίδης στράφηκε στα πολιτικά ντοκυμανταίρ, γυρίζοντας ως διευθυντής φωτογραφίας τις ταινίες *Αττίλας '74* (**Μιχάλης Κακογιάννης**), *24 Ιουλίου 1974* (**Λευτέρης Χαρωνίτης**) και *Τα τραγούδια της φωτιάς* (**Νίκος Κούνδουρος**), ενώ σκηνοθέτησε και την ταινία *Μαρτυρίες*. Η ενασχόλησή του με το κινηματογραφικό αυτό είδος δεν ήταν τυχαία. «Από το 1954», διευκρινίζει, «μου άρεσε αυτό που λέμε κινηματογράφος-αλήθεια. Και πάντα έκλεβα φιλμ, έπαιρνα κάμερες και κατέγραφα πολιτικά γεγονότα: πορείες ειρήνης, συναυλίες του Μίκη Θεοδωράκη, τα γεγονότα της Νομικής το 1973 κ.ά. Όταν γυρίζαμε τη *Βυζαντινή Ραψωδία* στο Ναύπλιο, πήγαινα στην Ακροναυπλία, όπου διασώζονταν ακόμα οι φυλακές πριν καταστραφούν, και τις κατέγραφα. Έχω περίπου 75.000 μέτρα φιλμ από διάφορα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα, που δεν έχουν δημοσιοποιηθεί. Τέτοιο υλικό τραβούσα ώς το 1987. Τώρα, θέλω να ασχοληθώ με τη γενιά του Πολυτεχνείου και πώς αυτή άλλαξε, μέσα από την ιστορία μιας ομάδας. Πιστεύω ότι είναι πολύ χρήσιμο να αφήσεις κάτι. Δεν θέλω να φτιάξω μια αυτοβιογραφία αλλά να αφήσω ένα υλικό για να αξιοποιηθεί».

Οι *Μαρτυρίες* αποτελούν ένα οδοιπορικό στα γεγονότα που σημάδεψαν τον τελευταίο χρόνο της δικτατορίας, τη Μεταπολίτευση και την πρώτη περίοδο που ακολούθησε. Όπως σημείωνε η εφημερίδα *Τα Νέα*, οι *Μαρτυρίες* είναι ένα ντοκυμανταίρ «παλλόμενο, το ίδιο ζωντανό, με άριστη χρήση του ευέλικτου φακού, δομημένο σωστά με νόημα, ακρίβεια και σαφήνεια», ενώ η *Αυγή* υπογράμμιζε πως ο Ν. Καβουκίδης «μας δίνει ένα ντοκουμέντο συγκλονιστικό και ανεπανάληπτο».

Ακολούθησαν οι ταινίες *Τα χρώματα της Ίριδος* (1974, **Νίκος Παναγιωτόπουλος**), *1922* (1978, Ν. Κούνδουρος), *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980, **Νίκος Τζήμας**), *Αντίστροφη μέτρηση* (1984, **Πάνος Παπακυριακόπουλος**), *Η κάθοδος των εννιά* (1984, **Χρήστος Σιοπαχάς**), *Μπορντέλο* (1985, Ν. Κούνδουρος), *Μπάυρον* (1993, Ν. Κούνδουρος), *Ζωή* (1995, **Γιώργος Κατακουζηνός**) και, τελευταία, *Οι φωτογράφοι*. Την ίδια περίοδο, βραβεύτηκε για τη δουλειά του στις ταινίες *Τα χρώματα της Ίριδος*, *1922*, *Μπάυρον* και *Φωτογράφοι*. Όπως λέει ο ίδιος, «το πρόβλημα ήταν ότι, την εποχή του Φίνου, τα κριτήρια στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν πιο "καλλιτεχνικά" και έτσι οι ταινίες του δεν "περνούσαν" σεναριακά, ενώ ποιοτικά, τεχνικά και φωτογραφικά ήταν πολύ καλές και θα μπορούσαν να πάρουν κάποιο βραβείο. Αν δεν υπήρχε αυτό, πιστεύω ότι αρκετοί από εμάς που δουλεύαμε στη Φίνος Φιλμς θα είχαμε βραβευθεί νωρίτερα».

Ο Ν. Καβουκίδης επεδίωκε να δουλεύει με νέους σκηνοθέτες, κάτι «που βγαίνει από το πάθος μου για κάτι καινούργιο». Έτσι «έκανα τις πρώτες δουλειές του Βούλγαρη, του Παναγιωτόπουλου, του Σερντάρη, του Παπακυριακόπουλου, του Σιοπαχά, του Χαρωνίτη. Ακόμα, την πρώτη μικρού μήκους του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** (*Η εκπομπή*) την ξεκίνησα εγώ, αλλά επειδή δεν μπορούσα να συνεχίσω λόγω κάποιων υποχρεώσεων του πρότεινα τον **Γιώργο Αρβανίτη** – που μετά "έδεσε" μαζί του. Μέσα από αυτή τη σχέση δεν λειτουργούσα ως απλός φωτογράφος αλλά ως κινηματογραφιστής».

### Από τη διαφήμιση, στην... ψωνάρα του κινηματογράφου

Ήδη από το 1967-68 είχε δημιουργήσει ένα εργαστήριο «με μηχανήματα λήψεως, φωτιστικά και μοντάζ, για να μπορώ να αναλαμβάνω εργασίες-πακέτο και να κάνω αυτό που είχα ως πάθος μου, την καταγραφή γεγονότων, χωρίς να έχω ανάγκη να πάρω μια μηχανή από τον Φίνο. Συγχρόνως, βοηθούσα και τους νέους, τότε, κινηματογραφιστές. Στο γραφείο μου, τότε, έρχονταν ο **Νίκος Νικολαΐδης**, ο **Λάκης Παπαστάθης**, ο **Χρήστος Παλληγιαννόπουλος**, ο Θ. Αγγελόπουλος, ο **Σταύρος Κωνσταντάρακος** κ.ά.». Παράλληλα, την ίδια περίοδο, «επειδή δεν ήθελα να ασχοληθώ με την τηλεόραση, κάτι που μας το είχε μεταφέρει ο Φίνος, έκανα μια διαφημιστική εταιρεία και ασχολήθηκα με τη διαφήμιση. Ως σήμερα, υπολογίζω ότι έχω κάνει περίπου 5.000 φιλμάκια· στα πιο πολλά έκανα σκηνοθεσία, φωτογραφία και μοντάζ». Ωστόσο, η ενασχόλησή του με τη διαφήμιση είχε αρχίσει νωρίτερα, «όταν ακόμα ήμουν μοντέρ. Επαιρνα μηχανήματα από τον Φίνο και με κάποιες διαφημιστικές εταιρείες τους τραβούσα και μοντάριζα διαφημιστικά, τα οποία, τότε, παίζονταν μόνο στον κινηματογράφο». Ο ίδιος τονίζει πως η διαφήμιση «έχει

ενδιαφέρον, ειδικά παλαιότερα που γυρίζαμε φιλμ, επειδή πρέπει πάντα να ψάχνεις τρόπους για να κάνεις κάποια τρυκ ζωντανά. Στη διαφήμιση δεν είχα τόσο μεγάλες αναζητήσεις στην περιοχή της εικόνας αλλά στον τομέα της εκτέλεσης, να είναι κάτι διαφορετικό. Παράλληλα, με τα λεφτά που κερδίζαμε εκσυγχρονίζαμε τον εξοπλισμό μας, κάναμε και ταινίες. Ακόμα και σήμερα, τα λεφτά από τη διαφήμιση τα ακουμπάμε στην... ψωνάρα του κινηματογράφου. Τώρα, πια, δεν κάνω σχεδόν καθόλου διαφήμιση».

**«Είμαι κινηματογραφιστής»**

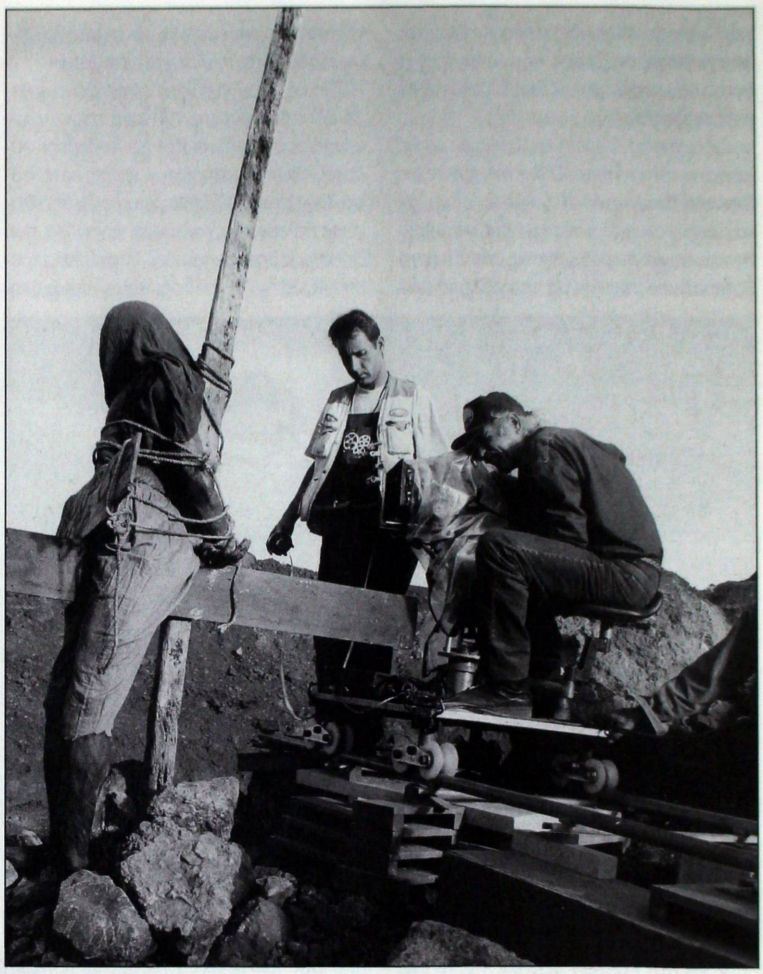
Στα 60 του χρόνια, ο Ν. Καβουκίδης δηλώνει απερίφραστα ότι δεν αισθάνεται ούτε διευθυντής φωτογραφίας ούτε μοντέρ –αν και «με γοητεύουν εξίσου και τα δύο»– αλλά κινηματογραφιστής, κάτι που δεν παραλείπει να επαναλαμβάνει συνεχώς. Όπως λέει, «ο κινηματογραφιστής ζει μια πορεία που συνεχώς εναλλάσσεται. Ερωτεύεται κάθε φορά άλλα πράγματα, άλλα πρόσωπα, άλλες δουλειές. Γι' αυτό, τους κινηματογραφιστές τους χαρακτηρίζει ένα συνεχές πάθος με το αντικείμενό τους. Ως κινηματογραφιστής, αισθάνομαι τυχερός που ήρθα σε επαφή με τον **Μακρή**, τη **Βασιλειάδου**, τον Αυλωνίτη, τον Φίνο, την Παξινού, τη Λαμπέτη. Ήταν μοναδικές σχέσεις».

Ο Ν. Καβουκίδης έχει έναν καλό λόγο για όλους τους σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάστηκε. Ειδική αναφορά κάνει στον Ντ. Δημόπουλο, τον Αλ. Σακελλάριο («ήταν καταπληκτικός στη διδασκαλία των ηθοποιών και στις συνεργασίες του»), τον Γ. Σκαλενάκη («ήταν μιας σχολής, αξιόλογος, αλλά και αυτός παραδόθηκε στην εμπορικότητα»), τον Π. Βούλγαρη («είναι σημαντικός») και τον Ν. Κούνδουρο.

Ωστόσο, δεν ξεχνά να αναφερθεί και στους συναδέλφους του, το «σινάφι» του. «Από τους παλιότερους συναδέλφους μου», λέει, «εκτιμώ τον Καρύδη, τον Κατσουρίδη, τον **Δήμο Σακελλαρίου**, τον **Νίκο Γαρδέλη** και τον ντοκυμανταιρίστα **Βασίλη Μάρο**, αλλά και νεότερους, όπως ο **Ανδρέας Μπέλλης**, ο **Λευτέρης Παυλόπουλος**, ο **Άρης Σταύρου**, ο **Νίκος Σμαραγδής**, ο **Σταύρος Χασάπης** κ.ά. Πιστεύω ότι, αν δεν υπήρχε αυτή η ομάδα των κινηματογραφιστών, ο ελληνικός κινηματογράφος θα ήταν σε αρκετά πιο χαμηλό επίπεδο. Πολλοί ήταν οι κινηματογραφιστές αυτοί που, χωρίς να φαίνονται, στήριξαν νέους σκηνοθέτες».

Στις επιρροές του αναφέρει τους φωτογράφους της ρωσικής σχολής «και ειδικότερα τον **Κολοβνιά** που έγραψε συγγράμματα τα οποία μελέτησα». Κάνει μνεία και στον **Φιγκουερόα** και σε σκηνοθέτες όπως ο **Αντρέι Ταρκόφσκι**, ο **Ίνγκμαρ Μπέργκμαν**, ο **Φρανσουά Τρυφφώ**, ο **Ζαν-Λυκ Γκοντάρ**, ο **Ζαν-Πιερ Μελβίλ**, ο **Μάρτιν Σκορσέζε**... Προτιμά, πάντως, τον νεορεαλισμό, αφού θεωρεί ότι «τη φωτογραφία μου τη σημάδεψε ο νεορεαλισμός, Αμερικανών και Ευρωπαίων».

Αναφερόμενος στην, ώς σήμερα, δουλειά του ως διευθυντής φωτογραφίας, εκπλήσσει. «Πιστεύω ότι σε όλες τις ταινίες θα μπορούσα να κάνω ακόμα καλύτερη δουλειά», παρατηρεί και συμπληρώνει: «Αλλά έχω καταλήξει ότι, αυτό που μετράει τώρα πια δεν είναι η φωτογραφία τόσο πολύ. Η πολύ καλή φωτογραφία δεν θα δώσει περισσότερα εισιτήρια σε μια ταινία. Πιστεύω ότι σημαντικότερη είναι η συμβολή μου, του κινηματογραφιστή προς έναν σκηνοθέτη, η οικονομική μου συνδρομή ή η βοήθειά μου στο μοντάζ. Θα ρίξω σε δεύτερη μοίρα τη φωτογραφία και θα βοηθήσω να προχωρήσουν άλλα πράγματα».



**Από την τελευταία δουλειά του Νίκου Καβουκίδη, τους Φωτογράφους του Νίκου Κούνδουρου, για την οποία τιμήθηκε με Κρατικό βραβείο.**

Με την εμπειρία των περίπου 50 ετών, ο Ν. Καβουκίδης είναι πεπεισμένος ότι «αν και το όραμα είναι του σκηνοθέτη, το σινεμά είναι μια συλλογική προσπάθεια». Πάντως, συμπληρώνει μιλώντας πλέον για τον εαυτό του, «αυτό που χαρακτηρίζει όλες μου τις δουλειές, ακόμα και τις μέτριες, είναι η συνέπεια που έχουν από την αρχή μέχρι το τέλος. Θεωρώ σημαντικό σε μια δουλειά ενός φωτογράφου να είναι ομοιογενής, να υπάρχει συνέπεια και ας είναι μέτρια και όχι να έχει κάποια πλάνα καταπληκτικά κι ύστερα τίποτα. Σε κάθε δουλειά που κάνω έχω πάντα τρακ και προσπαθώ να βρω καινούργιες φόρμες. Κάθε φορά αισθάνομαι σαν πρωτάρης» ... K

# ΒΙΒΛΙΑ

της Όλγας Σελλά

## Βουγιουκλάκη και Ηλιόπουλος

**Δυο μυθικά πρόσωπα του ελληνικού κινηματογράφου είναι λογικό να απασχολούν τον εκδοτικό χώρο – σε μια εποχή όπου οι μύθοι εκλείπουν. Μοιραία, οι εκδόσεις που θα αφορούν τη δουλειά τους αλλά και τι μυθολογικό τους πρόσωπο θα πληθαίνουν. Ήδη, κυκλοφόρησαν ακόμα δύο: για την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τον Ντίνο Ηλιόπουλο.**

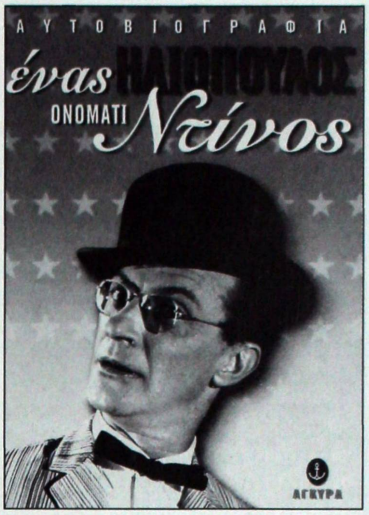
ΑΝ ΚΑΙ ΔΕΝ είναι νέο φαινόμενο, οι βιογραφίες των σύγχρονων σταρ πάντα είναι μια καλή «επένδυση» για τους εκδότες και τους συγγραφείς αυτών των βιβλίων, αφού γρήγορα κερδίζουν μεγάλη μερίδα του κοινού. Η κοινή γνώμη πάντα θέλει να ξέρει κάτι παραπάνω για το ίνδαλμά της, πάντα θέλει να αισθάνεται την «οικειότητα» που προσφέρει η γνώση των προσωπικών στιγμών, ιδίως όταν πρόκειται για επωνύμους. Η ελληνική εκδοτική δραστηριότητα δεν υπολείπεται της διεθνούς τάσης, έχοντας ήδη παρουσιάσει ποκίλης ποιότητας βιβλία που αφορούν τη ζωή ή την καριέρα των σύγχρονων ελλήνων σταρ του θεάτρου ή του κινηματογράφου. Άλλα είναι εξαιρετικά λευκώματα, άλλα ενδιαφέροντα και τρυφερά απομνημονεύματα των ίδιων των πρωταγωνιστών και άλλα βιαστικές εκδόσεις που ποντάρουν κυρίως στη φήμη τού ή τής σταρ, τη ζωή των οποίων περιγράφουν.

Το αμέσως προηγούμενο διάστημα, δύο ακόμα αυτής της κατηγορίας εκδόσεις διεκδίκησαν τη θέση τους στα βιβλιοπωλεία και στις προτιμήσεις του κοινού.

***

Το πρώτο έχει τίτλο *Αλίκη. Εξομολογήσεις εκ βαθέων λίγο πριν φύγει* (εκδόσεις Καστανιώτης) με συγγραφέα τον **Στέλιο Πουλάκη**. Προσεκτικά διατυπωμένος ο τίτλος, απευθύνεται και κεντρίζει το ενδιαφέρον όχι μόνο των θαυμαστών μιας πρωταγωνίστριας που χαρακτηρίστηκε «κοινωνικό φαινόμενο», αλλά και κάθε φιλοπερίεργου, αφού υπόσχεται δημοσιοποίηση αποκαλύψεων στην πιο δύσκολη στιγμή κάθε ανθρώπου: λίγο πριν φύγει. Ο Στέλιος Πουλάκης έτυχε να μοιραστεί τις τελευταίες στιγμές της **Αλίκης Βουγιουκλάκη** όχι επειδή ήταν ένας από τους δικούς της ανθρώπους, αλλά επειδή έτσι το έφερε η επαγγελματική του «τύχη»: σύμβουλος δημοσίων σχέσεων στο Ιατρικό Κέντρο Αθηνών. Ύλη του βιβλίου, εκτός από τις απαραίτητες φωτογραφίες αρχείου, αποτελούν οι επισκέψεις διασήμων, τα ιατρικά ανακοινωθέντα, τα γράμματα των θαυμαστών, η αστυνομική της ταυτότητα –για να λήξει μια και καλή το μυστήριο (!) της ηλικίας της– και, φυσικά, οι αντιδράσεις της ηθοποιού στην περιπέτειά της.

Αδιακρισία, προσπάθεια οικειοποίησης ενός δημοσίου προσώπου ή απλώς δέος ενός ανθρώπου, που έτυχε να βρεθεί μπροστά σ' έναν μύθο, παρακολουθώντας μερικές από τις τραγικές του στιγμές; Ό,τι και να χαρακτηρίζει την αφορμή συγγραφής αυτού του βιβλίου, το αποτέλεσμα είναι ένα: η παραβίαση των προσωπικών στιγμών. Δεν πλουτίζουν την άποψη των θαυμαστών τής Βουγιουκλάκη οι αντιδράσεις της στο πόνο, πολύ περισσότερο αποτελούν ακριβό αρχειακό υλικό στους μελετητές της θεατρικής ιστορίας του μέλλοντος. Αποδεικνύουν, ίσως, τη διάθεση




του συγγραφέα παρόμοιων βιβλίων να στρέψει για λίγο επάνω του τα φώτα της δημοσιότητας.

***

Το δεύτερο βιβλίο είναι αυτοβιογραφία. Είναι γραμμένο από τον ίδιο τον πρωταγωνιστή των γεγονότων. Ο **Ντίνος Ηλιόπουλος** έγραψε μερικά σπαρταριστά στιγμιότυπα από την πολύχρονη καριέρα του στο θέατρο και τον κινηματογράφο. *Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος* (εκδόσεις Άγκυρα) ο τίτλος της. Ως εδώ καλά, αφού και στον γραπτό λόγο ο Ντίνος Ηλιόπουλος έχει τη φινέτσα, το χιούμορ και τη σπιρτάδα που χαρακτήριζε και τις εμφανίσεις του στη σκηνή ή την οθόνη. Μόνο που ένα πολυδιαφημισμένο βιβλίο, με δεκάδες προδημοσιεύσεις, με μια λαμπρή τιμητική εκδήλωση στον αυτοβιογραφούμενο ηθοποιό, παρουσία όλου του ελληνικού θεάτρου, άξιζε καλύτερης τυποτεχνικής μεταχείρισης. Οι εκατόν πενήντα φωτογραφίες της έκδοσης, μερικές ιστορικές, άξιζαν –πολύ πεζά– καλύτερης ποιότητας χαρτί και καλύτερη σελιδοποίηση για να αναδειχθούν. Ίσως αυτό να σήμαινε λιγότερα έσοδα για τους εκδότες, δεν θα σήμαινε όμως, σε καμία περίπτωση, ότι μπαίνουν στο «τσουβάλι» της προχειρότητας και της εύκολης έκδοσης, στηριζόμενοι στη φήμη και το λαμπερό κείμενο ενός ανθρώπου που –άλλωστε– θέλησαν να τιμήσουν. **K**

☞Αλίκη: Εξομολογήσεις εκ βαθέων λίγο πριν φύγει, *Στέλιος Πουλάκης εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1999.*
☞Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος, *Αυτοβιογραφία, εκδ. Άγκυρα, Αθήνα, 1999.*

# ΠΟΛΕΜΟΣ

Ο ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟΣ πόλεμος δεν μοιάζει σε τίποτα με τον πόλεμο όπως τον δείχνει ο κινηματογράφος. Πολύ περισσότερο, δεν μοιάζει με τον πόλεμο όπως αναπαραστάθηκε σε σημαντικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, στις ταινίες εκείνες όπου το θέαμα δεν ήταν απλώς αξία κατανάλωσης αλλά επιθυμούσε να είναι και αξία χρήσης. Ο κινηματογράφος, ακόμα κι αν ο σκηνοθέτης της ταινίας έχει προειλημμένη την έκβαση της ιστορίας που διάλεξε να αφηγηθεί, ακόμα κι αν έχει προαποφασίσει το μήνυμα, πρέπει προηγουμένως να τιθασεύσει το εξαιρετικά δύσκολο πεδίο της έκφρασης – κι είναι το ίδιο δύσκολο να ελέγξεις τα δεδομένα της παραγωγής, σχεδόν το ίδιο δύσκολο με το να φέρνεις σε πέρας έναν δύσκολο πόλεμο. Μοναδική διαφορά: η πολεμική ταινία κρίνεται από τη στιγμή που έχει τελειώσει – ενώ ο πόλεμος, ιδιαίτερα ο πόλεμος που είναι καταδικασμένος να γίνει τηλεοπτικό θέαμα, δοκιμάζει τις αντοχές των τηλεθεατών, της κοινής γνώμης, ανά πάσα στιγμή. Είτε στις ταινίες του Σάμουελ Φούλερ («Ο θεατής δεν έχει καμία σχέση με το θάνατο όλων αυτών των φουκαράδων. Καταλαβαίνετε! Τίποτε – είστε θεατής. Κι εγώ δεν παίρνω το μέρος κανενός») είτε του Σαμ Πέκινπα (ο οποίος από τη στιγμή που πεθαίνει κάποιο πρόσωπο της δράσης δεν κρατά τη μηχανή ούτε δευτερόλεπτο πάνω από το υποτιθέμενο άψυχο κουφάρι του, επειδή γνωρίζει ότι η αδήριτη μοίρα της μάχης είναι ο θάνατος και, όταν συμβεί, απλώς ο πολεμιστής «αποσύρεται», χωρίς το συμβάν να πρέπει να επηρεάσει συγκινησιακά το θεατή) είτε του Φράνσις Φορντ Κόππολα (που οφείλει την αίσθηση της συλλογικής ήττας των Αμερικανών στον πόλεμο του Βιετνάμ να τη μεταστοιχειώσει, μέσω του Μάρλον Μπράντο/Κουρτζ στο *Αποκάλυψη τώρα*, σε σχόλιο για την ύπαρξη του ανθρώπου και τη φιλοσοφική ματαιότητα της ισχύος) –για να μιλήσουμε μόνο με πολύ γνωστά παραδείγματα–, ο κινηματογραφικός πόλεμος είναι η αφορμή για το πάντρεμα του θεάματος με την κριτική σκέψη. Αντίθετα, στην πραγματικότητα, στον θεαματοποιημένο πόλεμο από την τηλεόραση, κατά και μετά τη διάρκεια των εχθροπραξιών, οι εικόνες που μεταδίδονται πρέπει να σύρουν στο μήνυμα που εμπεριέχουν το κοινό. Ορατή και τεράστια η διαφορά. Όση κι η διαφορά της τέχνης από την προπαγάνδα...

Ο Εμίρ Κουστουρίτσα με το πολυσυζητημένο *Underground* επιχείρησε να υποβάλει μια μυθολογική εκδοχή του γιουγκοσλάβου Ζορμπά – η κινηματογραφική του ανάπτυξη αποστρέφει το βλέμμα από την πραγματικότητα και καταφεύγει στη μυθολογία και τον φολκλορισμό. Αντίληψη εξαιρετικά αρεστή στον σερβικό εθνικισμό.

ΣΤΗ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ, στο γιουγκοσλαβικό πρόβλημα που αναδύθηκε μαζί με τους βαθιά κρυμμένους εθνικισμούς μετά το 1989, η καλλιτεχνική έκφραση, ιδίως η κινηματογραφική έκφραση (η περισσότερο κοντά στο μαζικό θέαμα) μάλλον χωνεύθηκε στον εθνικό, τον συλλογικό μύθο που υποδύθηκε την Ιστορία για λογαριασμό των καθεστώτων. Αν και ο δυτικός θεατής δεν μπορεί να έχει υπόψη του τι ακριβώς έχει παραχθεί στον κινηματογραφικό τομέα από τότε ίσαμε σήμερα, τουλάχιστον τα διάσημα παραδείγματα παραπέμπουν χωρίς δισταγμούς στο παραπάνω συμπέρασμα. Κορυφαίο παράδειγμα, οι κινηματογραφικές δουλειές του Εμίρ Κουστουρίτσα, η βράβευση του οποίου στις Κάννες για το *Underground* (1996), εκτός του ότι ήταν από μόνη της μια πολιτική πράξη, υποτίθεται ότι αποσκοπούσε να διαδώσει το πρόβλημα της Γιουγκοσλαβίας, της διάλυσης μιας πολυεθνικής και πολυπολιτισμικής χώρας. Ο σκηνοθέτης είχε περίπου αναγγείλει το ιδεολογικό μήνυμα της ταινίας του με ένα κείμενο δημοσιευμένο στη *Liberation*. Είχε τίτλο «Οι ακακίες του Σεράγεβο» και μιλούσε για το αγαθό της συμβίωσης πολιτών με διαφορετικό πολιτισμό, για τις παιδικές μνήμες της γενέθλιας πόλης του.

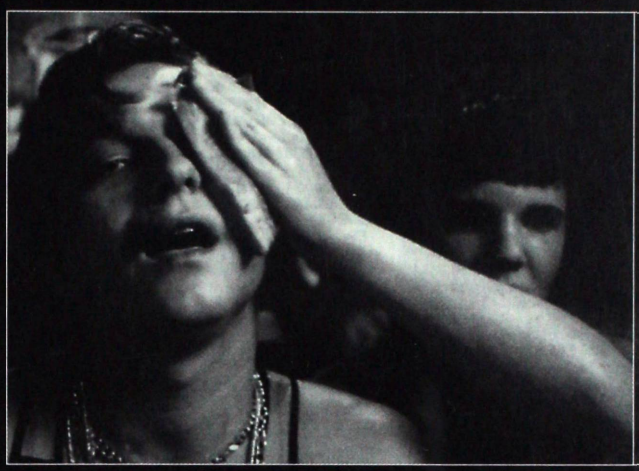
Μακριά από το ουδέτερο κείμενο, ωστόσο, στο πεδίο της αναμέτρησης με τα εκφραστικά του μέσα και την ιδεολογία του έργου του, το *Underground* δομήθηκε με εικόνες που εν πολλοίς επικαλούνταν την ποιητικότητα, έκανε κατάχρηση συμβόλων, από μια στιγμή και μετά κατέλυσε τις συμβάσεις της ρεαλιστικής απεικόνισης για να καταλήξει με ένα ιδεολόγημα: υιοθετεί (την ίδια στιγμή που όλοι μιλούν για την παλινόρθωση του κράτους-έθνους και για την ανάδυση των εθνικισμών) την ελαφρά θέση ότι ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία είναι εμφύλιος και παρουσιάζει τον Γιουγκοσλάβο ως ένα περίεργο ον που πολεμά για την πλάκα του, κάτι σαν έναν βαλκάνιο Ζορμπά, τα χαρακτηριστικά του οποίου διαχέονται σε μια υποτίθεται εθνική ιδιαιτερότητα χάρη στην οποία οι κάτοικοι του τόπου αυτού που πολεμά δεν είναι παρά άνθρωποι που έχουν μάθει να

ζουν πέρα από τα όριά τους – γλεντζέδες, καθγατζήδες και πολεμιστές επειδή... γούστο τους και καπέλο τους, επειδή είναι τα φυλετικά χαρακτηριστικά και η νοοτροπία ενός λαού που υπαγορεύουν αυτή τη στάση. Το βραβείο και η εν μέρει θετική ανταπόκριση του κοινού φαίνεται ότι υιοθέτησαν το μύθο – επρόκειτο για μύθο εξαιρετικά χρήσιμο στο καθεστώς Μιλόσεβις, ο οποίος ενώ πολιτευόταν με όραμα την παλιννόστηση μιας εθνικά καθαρής Σερβίας, προσπαθούσε να εξασφαλίσει τη νομιμοποίηση από τα απομεινάρια της Γιουγκοσλαβικής Ομοσπονδίας και να αλλάξει με τη βία τα πληθυσμιακά δεδομένα στο Κοσσυφοπέδιο. Τα αποτελέσματα, η τελευταία ιδιότυπη πολεμική σύρραξη και η επέμβαση του ΝΑΤΟ, δεν αρκεί ο φολκλοριστικός τρόπος του Κουστουρίτσα για να τα εξηγήσει.

Παρ' όλα αυτά, ο φολκλορισμός της βίας έκανε σχολή. Ήδη, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς με την *Πυριτιδαποθήκη* επιχείρησε να επαναλάβει τη συνταγή: η βία ανήκει στην ιδιοσυστασία του Βαλκάνιου, μαζί ωστόσο και η εξέγερση. Γραφικότητες – όσο κι αν βρίσκουν ευρύτερη αποδοχή. Επικίνδυνες γραφικότητες – από τη στιγμή που χρησιμοποιούνται από το ιδεολογικό οπλοστάσιο ενός αυταρχικού επιθετικού εθνικισμού, ο οποίος ψάχνει τη νομιμοποίηση παντού: στην πολιτική ζωή, στα ιδεολογικά συμφραζόμενά της που προβάλλει το καθεστώς, στην ποδηγέτηση και στη συστηματική εξόντωση της πολιτικής διαφωνίας. Ο Πασκάλιεβιτς, φυσικά, μιμείται. Ωστόσο, το καθεστώς τη χρειάζεται αυτή την εκδοχή. Χρειάζεται οτιδήποτε μεταθέτει ένα πολιτικό πρόβλημα, ζέον μάλιστα, από το πεδίο της λογικής του προσέγγισης στο πεδίο της συγκίνησης. Στο πολεμικό πεδίο, στην πραγματική μάχη, το καθεστώς πρέπει να διαθέτει επιχειρήματα για να εξοντώσει ή να περιθωριοποιήσει την πολιτική διαφωνία. Και αφού δεν μπορεί να τα αντλήσει από το πεδίο της λογικής, τα αναζητεί και τα καλλιεργεί στο συλλογικό φαντασιακό – κατασκευάζοντας τη φαντασιακή συναίνεση στις ενέργειές του πείθοντας τους πολίτες ότι απειλούνται και πολεμιούνται για αυτό που είναι, για τη συλλογική τους ταυτότητα και όχι για τις παραβάσεις του καθεστώτος τους, για την ασυνέπεια του καθεστώτος απέναντι στους κανόνες του διεθνούς δικαίου.

ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ από την πρόσφατη παραγωγή του γιουγκοσλαβικού (του σερβικού) κινηματογράφου τόλμησε να πει τα πράγματα με το όνομά τους. Είναι οι *Πληγές* του Σριντιάν Ντραγκόγεβιτς. Ο σκηνοθέτης (που ήδη έχει φανατικό κοινό στην Ελλάδα από την πρώτη ταινία του, *Τα όμορφα χωριά όμορφα καίγονται*), αναμειγνύοντας διάφορα κινηματογραφικά είδη και αισθητικές (από την αισθητική των επικαίρων του τιτοϊκού καθεστώτος και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό μέχρι τη φόρμα της ελαφράς κωμωδίας που ασκούσε κριτική στο καθεστώς τις δεκαετίες του '70 και του '80 –σαφής και η αναφορά του στην πρώτη ταινία του Κουστουρίτσα *Θυμάσαι την Ντόλλυ Μπελ*;, 1981– και το ριάλιτυ σώου της τηλεόρασης). Στην αρχή όλοι θαρρούν ότι πρόκειται για κριτική της κοινωνικής κατάστασης στην προ της κρίσης του Κοσσυφοπεδίου περίοδο, ανάλαφρα σκωπτική. Ώσπου η φόρμα της κωμωδίας καταρρέει για να παραχωρήσει τη θέση της, αδιόρατα, σε έναν ωμό ρεαλισμό, που δεν διστάζει να δει κατάματα την πραγματικότητα: η βία του Ντραγκόγεβιτς δεν είναι αισθητικός ακκισμός, δεν είναι φολκλορισμός, δεν αναφέρεται σε κανένα υπερούσιο έθνος, σε καμία εθνικώς καθαρή φυλή. Γεννάται από την πραγματικότητα. Η διαφθορά, η γέννηση παρακρατικών μηχανισμών, τα όπλα, τα ναρκωτικά, ο ρόλος μιας ασύδοτης τηλεόρασης, η σεξουαλική καταπίεση, οι ίδιες οι φασιστικές και ρατσιστικές δομές που υποθάλπει το καθεστώς πυροδοτούν αυτή τη βία – που έτσι δεν είναι καθόλου παράλογη, είναι καθ' όλα εξηγήσιμη, προκύπτει νομοτελειακά από την ίδια τη φύση της κοινωνίας και συνάγεται από τα κινηματογραφικά συμφραζόμενα.

Πρόκειται για ταινία που ανήγγειλε το νέο πολεμικό επεισόδιο. Για μια ταινία που δεν συντάχθηκε με την επίσημη ιδεολογία, που αμφισβήτησε την επίσημη συλλογική μνήμη, την επίσημη Ιστορία. Ίσως γι' αυτό, όταν προβλήθηκε στην Ελλάδα, μεσούσης της κρίσης στο Κοσσυφοπέδιο, ήταν καταδικασμένη σε εμπορική αποτυχία. Ο τηλεοπτικοποιημένος πόλεμος με τα έτοιμα συμπεράσματα είχε ήδη διαμορφώσει την ελληνική κοινή γνώμη: κατά συντριπτική πλειοψηφία ήταν συντεταγμένη με τους «ομόδοξους Σέρβους». Μια ταινία που διερευνά τη φύση του καθεστώτος δεν προσφέρεται προς λαϊκή κατανάλωση σε μια κοινωνία που διακατέχεται από το σύνδρομο της υστερικής ταύτισης, που αρνείται να δει τις αποχρώσεις και την πολυπλοκότητα μιας τέτοιας σύρραξης.



Οι *Πληγές* του Σριντιάν Ντραγκόγεβιτς είναι μια ωμή, ρεαλιστική ταινία, η οποία προσπαθεί να σταθεί πίσω από τη συλλογική ιστορική μνήμη και τις κυρίαρχες μυθολογίες που χρησιμοποιούνται από τους προπαγανδιστικούς μηχανισμούς του σερβικού καθεστώτος.

Έμαθα ότι η ταινία αντιμετώπισε προβλήματα και στη Γιουγκοσλαβία. Φυσικό. Ήταν η πρώτη αντιμιλοσεβιτσική ταινία που έχω υπ' όψη μου, ήταν η πρώτη ταινία που δεν επιχείρησε να εξωραϊσει το καθεστώς. Κοντολογίς, ήταν η πρώτη ταινία που δεν αποδέχθηκε τον φολκλορισμό του βαλκάνιου Ζορμπά – τίτλο που ευχαρίστως θα επιθυμούσε να διεκδικήσει για λογαριασμό του ο Μιλόσεβιτς και που απλόχερα τη μυθολογική του εκδοχή την εκλαΐκευσε ο πολύς Κουστουρίτσα. Δεν πειράζει. Στον κινηματογράφο, όπως και στη ζωή, μόνο οι ισχυρές μυθολογίες, εκείνες που επιδιώκουν διαχρονικές ταυτίσεις, διασώζονται. Οι υπόλοιπες καταρρέουν μαζί με τις σκοπιμότητες που τις γέννησαν.

Ηλίας Κανέλλης

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

### ΑΘΗΝΑ

**ΑΝΑΝΙΔΗΣ ΑΘ.**
Πουλχερίας 22, Αθήνα 11473
Τηλ. 8235000, 8225155, Fax: 8230649
**AN-MAP FILM**
Συνεσίου Κυρήνης 3-5-7, Νεάπολη 11471
Τηλ. 6465764, Fax: 6467033
**CINEMAGIC**
Χίου 57, Αθήνα 10439
Τηλ. 8821570, 8215087, Fax: 8823716
**ΣΚΛΑΒΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ**
Ζωοδόχου Πηγής 69, Αθήνα 10681
Τηλ. 3836350, 3804306, Fax: 3841381
**SOUND STUDIO ATHENS S.A**
Μεσογείων 184, Χολαργός 15561
Τηλ. 6544644-7, Fax: 6536789
e-mail: ssa184@compulink.gr
**TONE STUDIO**
Θανάσης Αρβανίτης & ΣΙΑ. ΟΕ.
Σολωμού 8, Εξάρχεια 10683
Τηλ. 3819233, 3300223
Fax: 3819234

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

**ACCELERE AE**
Σάμου 35, Αθήνα 10439
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365
**ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ FILMS ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ**
Αγαλιανού 13, Αθήνα 11442
Τηλ. 6421165, Fax: 6454466
**CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE**
12ο χλμ. Εθνικής οδού Αθηνών Λαμίας
Γέφυρα Μεταμόρφωσης, Αττική
Τηλ. 2894600, Fax: 2894709
**CINERGON**
Ουρανίας 2, Χολαργός 15561
Τηλ. 6538531, Fax: 6538533
**CINETIC**
Λασκάρεως 3, Αθήνα 11471
Τηλ. 6437263, 6437264, Fax: 6437264
**ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ**
Αλκμεωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954
**HYPERION AE**
Ζαΐμη 31-33, Αθήνα 10682
Τηλ. 8224318, Fax: 8224257
**IDEEFIXE PRODUCTIONS ΕΠΕ**
Αργολίδος 16, Αθήνα 11523
Τηλ. 6993283, Fax: 6993284
**KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE**
Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9, Fax: 6898545
**MAGIKON ΕΠΕ - ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ**
Πλ. Αιγύπτου 1, Αθήνα 10434
Τηλ. 8227356, Fax: 8214762
**MARIETO ENTERPRISES LC**
Πλατεία Αιγύπτου 1, Αθήνα 10434,
Τηλ. 8835988, Fax: 8218823
**MEDIA TEAM AE**
Μαρ. Αντύπα 148, Ηλιούπολη 16342
Τηλ. 9954893, Fax: 9937973
**ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ**
Συνεσίου Κυρήνης 18, Αθήνα 11471
Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935
**ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ ΕΠΕ**
Αριστοτέλους 176,Αθήνα 11251
Τηλ. 8670478, 8678706, Fax: 8677828
**PRO.FIT ΕΠΕ**
Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572
**STEFI**
Χειμάρας 10-12, Μαρούσι, 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918
**TARGET FILM**
Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288
**ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΕΠΕ**
Καλλισπέρη 24, Αθήνα 11742
Τηλ. 9226840, Fax: 9226840
**ΦΑΣΜΑ ΕΠΕ**
Αριστοτέλους 1, Μοσχάτο 18345
Τηλ. 4825983, Fax: 4828267
**FRAMEWORKS**
Passenheimerstr 3, Berlin Germany 14055
Τηλ. +4930 30099913
Fax: +4930 3048098
e-mail: frameworks@compuserve.com
**V.C.A. AE ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ**
Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040
**ΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ Δ.-ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ**
Ιωάννη Πολέμη 4, Θεσσαλονίκη 54248
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-322623

## ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΕ ΒΙΝΤΕΟ

### ΑΘΗΝΑ

**ACCELERE AE**
Σάμου 35, Αθήνα 10439
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365
**AKTINA AUDIOVISUAL PRODUCTION AE**
Σαραντοπόρου 27, Χολαργός 11561
Τηλ. 3637453
**ALFALFA**
Μπιζανίου 10, Περισσός 14233
Τηλ. 8615584, 8649913, Fax: 8641903
**ΑΝΩΣΗ ΑΕ**
Ζαν Μωρέας 20, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6832436, 6849059, Fax: 6816568
**APOLLO TV INT'L**
Λεωφ. Β. Κωνσταντίνου 46, Αθήνα 11635
Τηλ. 7224243, 7234896, Fax: 7214247
**ΑΣΤΡΟΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΠΕ**
Πλατ. Αιγύπτου 1Α, Αθήνα 10434
Τηλ. 8835987-8, Fax: 8218823
**ΑΤΑ ΑΕ**
Αρτέμιδος 1, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6853628, Fax: 6845385
**AUDIO VISUAL**
Εθν. Αντιστάσεως 104, Παλλήνη Αττικής 15344
Τηλ. 6668802, 6668824, Fax: 6666996
**ΒΕΝΕΤΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ**
Αμφικτύονος 12, Αθήνα 11851
Τηλ. 3455912, 093-237877, Fax: 3478663
**BLUE STUDIO LTD**
Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857
**ΓΚΑΒΑΛΟΣ ΟΕ**
**ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ**
Κρίτωνος 16, Αθήνα 16121
Τηλ. 7240553, 7249892, Fax: 7223562
**CARTOONIST PRODUCTIONS**
Καπετάν Χρονά 6, Αθήνα 11525
Τηλ. 6921387, 6911137, Fax: 6910414
**CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE**
12ο χλμ. Εθνικής οδού Αθηνών Λαμίας
Γέφυρα Μεταμόρφωσης, Αττική
Τηλ. 2894600, Fax: 2894709
**C.N.G.**
Αμύντα 12, Αθήνα 11635
Τηλ. 7235156, 7235390, Fax: 7251143
**COMET TV ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΘΕΟΔΟΣΙΑΔΗΣ**
Ιατρίδου 128, Καλλιθέα 17675
Τηλ. 9565061, Fax: 9329604
**3 DREAMS - Δ.Λ. ΝΙΑΧΑΣ**
Βιίκτωρος Ουγκώ 2, Πλ. Βάθης 10438,
Τηλ/Fax: 5231531
**ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΥΑΓΓ. & ΣΙΑ ΕΕ**
Φαναριωτών 18, Αθήνα 11471,
Τηλ. 6445732
**ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ**
Αλκμεωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954
**ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ**
Μαυρομιχάλη 168, Αθήνα 11472
Τηλ. 6460748, 6420451, Fax: 6420451
**HOT SHOT**
Άρνης 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021
**ΗΧΟΣ & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ**
Ελ. Αλαμέιν 5Β, Χαλάνδρι
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044
**INTERCONSULTING**
Λουίζης Γιανκούρ 64, Αθήνα 11523
Τηλ. 6921041, Fax: 6984209
**KABEL CINE-TV PRODUCTIONS & SALES**
Δημοσθένους 1, Χαλάνδρι 15234
Τηλ. 6858033, Fax: 6858034
**KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE**
Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9, Fax: 6898545
**LEXICON**
Αρχιμήδους 55, Μετς
Τηλ. 7525439, 7510105, Fax: 7014197
**MANGOS STUDIOS**
Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450
**MAX PRODUCTIONS AE**
Δημ.Ράλλη 16, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6121644, 6125085, Fax: 6122771
**MEDIA PALLET**
Αργαίου 3, Ν. Σμύρνη 17123
Τηλ. 9323822, Fax: 9324588
**MEDIA TEAM AE**
Μαρ. Αντύπα 148, Ηλιούπολη 16342
Τηλ. 9954893, Fax: 9937973
**MODIANO LTD**
Κων. Παλαιολόγου 73, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6826743, 6846398, Fax: 6844078
**MOVIES ΕΠΕ**
Ιωνίας 4, Ν. Σμύρνη 17121
Τηλ. 9328183-6, 9320610, Fax: 9320255
**MULTIVISION**
Αμασείας 8-10, Αθήνα 11634
Τηλ. 7220028, Fax: 7217042
**ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ**
Συνεσίου Κυρήνης 18, Αθήνα 11471
Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935
**ORASIS**
Αγ. Κωνσταντίνου 40, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6806537-9, Fax: 6806540
**ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ - ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ**
Παπαρηγοπούλου 40, Αθήνα 11473
Τηλ. 6448194, 6448143, Fax: 6421787
**P.P.V. AE - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΑΕ**
Χειμάρας 5, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089
**PRO.FIT ΕΠΕ**
Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572
**ΣΑΪΤΑ ΕΠΕ**
Κοτυαίου 1, Αθήνα 11521
Τηλ. 6436681, 6432605, Fax: 6446927
**SAYAS M.P.C.**
Καψάλη 3, Αθήνα 10674
Τηλ. 9852198, Fax: 9855018
**STEFI**
Χειμάρας 10-12, Μαρούσι, 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918
**STUDIO VERTICAL**
Καποδιστρίου 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710
**TARGET FILM**
Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288
**ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ**
2ο χλμ Λεωφ. Παιανίας-Μαρκοπούλου
Κορωπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458, Fax: 6645453
**T.F.G. THE FILM GROUP LTD**
Ακαρνανίας 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309
**FRAMEWORKS**
Passenheimerstr 3, Berlin Germany 14055
Τηλ. +4930 30099913
Fax: +4930 3048098
e-mail: frameworks@compuserve.com
**V.C.A. AE ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ**
Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040
**VIDEO SONIC AE**
Ευρυδάμαντος 1, Ν Κόσμος 11745
Τηλ. 9242200, 9242205, Fax: 9247388

### ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**ΑΛΦΑ-ΑΓΙΑΝΙΔΗΣ**
**ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜ/ΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ**
Φιλίππου 8, Θεσσαλονίκη 55535
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-326600
**ΕΝΟΡΑΣΙΣ ΕΠΕ**
Νικολαΐδη 23, Θεσσαλονίκη 54646
Τηλ. 031-425880, Fax: 031-425882
**MANGOS SALONICA**
Τεχνολογικό Πάρκο Θεσ/κης,
P.O.BOX 328 57001
Τηλ. 031-474166, 474167, Fax: 031-474168
**Μ. ΣΠΥΡΙΔΩΝΙΔΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ**
Απόλλωνος 4, Κάτω Τούμπα Θεσ/κη, 54454
Τηλ/Fax: 031- 941676, 031- 941666
**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ FILM & VIDEO PRODUCTIONS**
Τσιμισκή 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663
**FONS SA**
Μοναστηρίου 85, Θεσ/κη 54627
Τηλ. 031-555380, Fax: 031-555362

## ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΔΙΑΦ/ΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

### ΑΘΗΝΑ

**ARTOON AE**
Μελανδίας 34, Αθήνα 11631
Τηλ. 9021885, 9023038-9, Fax: 9021847

## ΚΟΥΠΟΝΙ ΔΩΡΕΑΝ ΚΑΤΑΧΩΡΙΣΗΣ ΑΓΓΕΛΙΑΣ

Συμπληρώστε το κείμενο της αγγελίας σας έως 30 λέξεις

---
---
---
---

ΣΤΟΙΧΕΙΑ:

---

Τό περιοδικό διατηρεί το δικαίωμα να μη δημοσιεύει αγγελίες με διαφημιστικό περιεχόμενο

**ΑΡΩΝΗΣ Ε. & ΣΙΑ ΟΕ**
Προβελεγγίου 4, Παλ. Ηράκλειο 14122
Τηλ. 2847051-5, 2847133, Fax: 2847193
**BLUE STUDIO LTD**
Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857
**CELS UNLIMITED**
Μπόταση 6, Αθήνα 10682
Τηλ. 3835800, Fax: 3842363
**CINEGRAM**
Γούναρη 43, Αγ. Παρασκευή 15343
Τηλ. 6010540, 6004182-4
Fax: 6391318
**EGGS & BACON**
Αμαρυλλίδος 59Α, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6776422, 6776413, Fax: 6712942
**HOT SHOT**
Άρνης 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021
**ΗΧΟΣ & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ**
Ελ. Αλαμέιν 5Β, Χαλάνδρι 15233
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044
**INTERTEL SERVICES AE**
Λεωφ. Κηφισίας 117, Μαρούσι 15180
Τηλ. 6191424-5, Fax: 6191422
**ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ Ν. & ΣΙΑ ΕΕ**
Ελλ. Αξιωματικών 29, Αθήνα 16233
Τηλ. 7522942, Fax: 7640678
**KEY VISION**
Λεωφ. Μεσογείων 292
Χολαργός 15562
Τηλ. 6527955, 6523188, Fax: 6523188
**KINECOM FILMS**
Κονίτσης 66, Βριλήσσια 15235
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919
**KINETRON FILMS**
Παπανικολή 88, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919
**KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE**
Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9
Fax: 6898545
**LEXICON**
Αρχιμήδου 55, Μετς
Τηλ. 7525439, 7510105, Fax: 7014197
**MANGOS STUDIOS**
Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450
**MODIANO LTD**
Κων. Παλαιολόγου 73, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6826743, 6846398, Fax: 6844078
**MOVIELAB AE**
Κηφισίας 10-12, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6845712, Τlx: 216768, Fax: 6845636
**MOVIES ΕΠΕ**
Ιωνίας 4, Ν. Σμύρνη 17121
Τηλ. 9328183-6, 9320610, Fax: 9320255
**MULTI MEDIA**
Κονδυλάκη 2, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6741332, 6778811, Fax: 6875983
**ΝΟΥΛΕΛΗΣ Γ. ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ**
Στουρνάρα 15, Αθήνα 10682
Τηλ. 3802017, 3802210, Fax: 3829030
**OPTICOM ΕΠΕ**
Ανδρομάχης 19
Παράδ. Αμαρουσίου 15125
Τηλ. 6840504, 6840771, Fax: 6817554
**PUBLICA TV PRODUCTIONS**
Καρτάλη 4, Αθήνα 11528
Τηλ. 7711494-5, 7785858, Fax: 7713700
**SAYAS M.P.C.**
Καψάλη 3, Αθήνα 10674
Τηλ. 9852198, Fax: 9855018
**STARS UNLIMITED SA**
Ελλήνων Αξιωματικών 29
Καρέας 16233
Τηλ. 7522942, 7526215,
Fax: 7640678
**STEFI**
Χειμάρας 10-12, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918
**STUDIO VERTICAL**
Καποδιστρίου 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710
**FOSS**
Γρανικού 7, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6806906-7, Fax: 6899486

### ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**ΑΛΦΑ-ΑΓΙΑΝΙΔΗΣ**
**ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜ/ΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ**
Φιλίππου 8, Θεσσαλονίκη 55535
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-326600
**DELIGHT TV PRODUCTIONS ΕΠΕ**
Μαυρομιχάλη 37 & Ν.Εγν. 311
Θεσσαλονίκη 54249
Τηλ. 031-323456,
Fax: 031-320029
**INTERNEED ΓΙΣΚΑΚΗΣ Α.Ε.**
Αγ. Δημητρίου 190
Θεσσαλονίκη 54638
Τηλ. 031-202405, 248377
Fax: 031-218738
**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ FILM & VIDEO PRODUCTIONS**
Τσιμισκή 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663
**ΙΣΤΟΣ**
**Ζαχαρίας Μουτάφης**
Μαρουλάς, Ρέθυμνο 74100
Τηλ. 0831-72512, Fax: 0831-72512

## POST PRODUCTION

**ANIMAGIC, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΔΗΣ**
Αν. Θράκης 3, Αθήνα 16232
Τηλ. 7626930
e-mail:animagic@rocketmail.com
**BLUE STUDIO LTD**
Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857
**CINEMAGIC**
Χίου 57, Αθήνα 10439
Τηλ. 8821570, 8215087
Fax: 8823716
**EUROPOST THE POST PRODUCTION FACILITY**
Εθν. Αντιστάσεως 64, Χαλάνδρι 15231
Τηλ. 6723340, Fax: 6713326
**EURO STUDIO TELEVISION**
Λ. Μαραθώνος 53, Παλλήνη 15344
Τηλ. 6666761, Fax: 6668342
**MANGOS STUDIOS**
Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450
**MAX PRODUCTIONS AE**
Δημ.Ράλλη 16, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6121644, 6125085, Fax: 6122771
**MULTI MEDIA**
Κονδυλάκη 2, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6741332, 6778811, Fax: 6875983
**ORASIS**
Αγ. Κωνσταντίνου 40, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6806537-9, Fax: 6806540
**PIXEL- Λαμπρινή Φιλιούση & ΣΙΑ**
Σμύρνης & Καμέλια, Γλυκά Νερά
Τηλ. 6041523, Fax: 6657928
**P.P.V. AE - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΑΕ**
Χειμάρας 5, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089
**S M STUDIO**
Αλεξάνδρου Παναγούλη 6, Γλυφάδα 16675,
Τηλ. 8942246
**SPECTRAL**
Κηφισίας 10-12, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6813485, 6842025
**STUDIO VERTICAL**
Καποδιστρίου 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710
**ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ**
2ο χλμ Λεωφ. Παιανίας-Μαρκοπούλου,
Κορωπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458
Fax: 6645453
**TONE STUDIO**
Θανάσης Αρβανίτης & ΣΙΑ. ΟΕ.
Σολωμού 8, Εξάρχεια 10683
Τηλ. 3819233, 3300223, Fax: 3819234
**T.F.G. THE FILM GROUP LTD**
Ακαρνανίας 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309
**ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΕΠΕ**
Καλλιστέρη 24,Αθήνα 11742
Τηλ. 9226840, Fax: 9226840
**FONS SA**
Μοναστηρίου 85, Θεσ/κη 54627
Τηλ. 031-555380, Fax: 031-555362
**VISION +**
Μπάρου 13, Καλλιθέα 17675
Τηλ. 097-448081, Fax:4181768

## ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ

**ALFALFA**
Μπιζανίου 10, Περισσός 14233
Τηλ. 8615584, 8649913, Fax: 8641903
**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΑΕΕ**
Βερανζέρου 20 & Γ΄ Σεπτεμβρίου 16
Αθήνα 10432
Τηλ. 5222711, 8226829, Fax: 5246475
**ΕΝΟΡΑΣΙΣ ΕΠΕ**
Νικολαΐδη 23, Θεσσαλονίκη 54646
Τηλ. 031-425880, Fax: 031-425882
**ΚΑΛΑΒΙΤΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ**
Αντηνορος 11, Αθήνα 11634
Τηλ. 7248144, Fax: 7291613
**KEM ELECTRONICS**
Κατεχάκη 32, Αθήνα 11525
Τηλ. 6748514-5, Fax: 6746384
**M.C. ΜΑΝΙΟΣ**
Αραχναίου 12, Αθήνα 11522
Τηλ. 6452995-7, Fax: 6441849
**PANOU AUDIOVISUAL**
Ευσταθίου 19, Αθήνα 11524
Τηλ. 6494030, Fax: 6480305
**FOTO TECNICA**
**Φραγκίσκος Πατήρης**
Κλεισόβης 7 & 12, Αθήνα 10677
Τηλ. 3822002, 3825776
Fax: 3822182
**FONS SA**
Μοναστηρίου 85, Θεσ/κη 54627
Τηλ. 031-555380, Fax: 031-555362

## ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ

**ARCADIA**
Στουρνάρη 27 Δ, Αθήνα 10682
Τηλ. 3304426-7, Fax: 3304427
**SAYAS M.P.C.**
Καψάλη 3, Αθήνα 10674
Τηλ. 9852198, Fax: 9855018

## ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

**AATON:** http://www.aaton.com
**ABCNEWS VIDEOSOURCE:**
http://www.abcnewsvsource.com
**ADOBE:** http://www.adobe.com
**ALPHA CINE LABS:** http://www.alphacine.com
**AMERICAN CINEMATOGRAPHER:**
http://www.cinematographer.com
**ANGENIEUX:** http://www.centuryoptics.com
**ARRI:** http://www.arri.com
**AVID:** http://www.avid.com
**BERLIN FILM FESTIVAL:**
http://www.filmfest-berlin.de/
**BIRNS & SAWYER, INC:**
http://www.birnsandsawyer.com
**BOGEN CINE:** http://www.bogenphoto.com
**BUG-LITE (K 5600 lighting):** http://www.K5600.com
**B+W FILTER (Schneider Optics,Inc.):**
http://www.schneideroptics.com
**CAMERA CONTROL:** http://www.mrmoco.com
**CANNES INTERNATIONAL**
**FILM FESTIVAL:** http://www.interactive8.com/cannes/
**CANON:** http://www.canon.com
**CENTURY(presision optics):**
http://www.centuryoptics.com
**FUJIFILM:**http://www.fujifilm.com
**IMAGE BANK:** http://www.imagebank.co.uk
**INFERNO:** http://www.discreet.com
**INNOVISION OPTICS, INC.:**
http://www.innovision-optics.com
**KODAK MOTION PICTURE FILM:**
http://www.kodak.com/go/motion
**KODAK VISION:** http://www.kodak.com/go/kodak
**NAGRA:** http://www.nagra.com/nagra/default.html
**OCONNOR:** http://www.ocon.com
**OPTEX:** http://www.optexint.com/optex
**PAG U.S.A.:** http://www.pag.co.uk
**PANASONIC:** http://www.panasonic.com
**PHILIPS:** http://www.philipsbts.com
**QUANTEL(DOMINO):** http://www.quantel.com
**REI MEDIA GROUP:** http://www.reimedia.com
**SEKONIC:** http://www.sekonic.com
**SILICON GRAPHICS (SGI):** http://www.sgi.com
**SONY:** http://www.sony.com
**SPECRTA CINE, INC.:** http://www.spectracine.com
**SUNRAY MFG:** http://WWW.SUNRAY-HMI.COM
**T.D.K:**http://www.tdk.com/tec.html
**TEKTRONIX:** http://www.tek.com/VND
**THESSALONIKI FILM FESTIVAL:**
http://www.magnet.gr/filmfestival
**WES CAM:** http://www.wescam.com

## ΑΓΓΕΛΙΕΣ


•**Πωλείται Μουβιόλα** ENTERCINE 35mm και 16mm και κολλέζες 35mm και 16mm. Όλα σε άριστη κατάσταση.
**Τηλ. 3625324, 3623070**

•**Πωλείται NAGRA 4.2**, μικρόφωνο GAN –δυναμικά– πυκνωτικά μικρόφωνα και ακουστικά BEYER .
**Τηλ. 9810360**

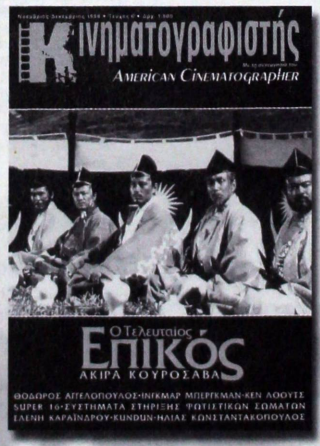
•**Επαγγελματικό Εργαστήριο Σεναρίου** με την ΒΙΚΤΩΡΙΑ KING-ΒΟΡΕΑΔΗ. Ιδιαίτερα & ομαδικά προγράμματα. Ειδίκευση σε όλα τα μέσα και είδη (Τηλεοπτικά, Κινηματογραφικά, Μυθοπλασίας, Ενημερωτικά).
**Τηλ/Fax: 9212326, Κιν. 0932-789506**

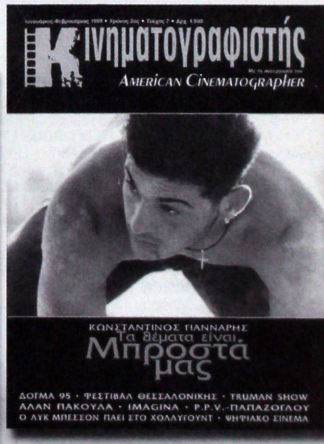
•**Ζητείται** συνεργασία και αίθουσες για προβολή ταινιών, τα έσοδα από τις οποίες μπορούν να διατεθούν για φιλανθρωπικούς σκοπούς.
Στέφανος Ζωγραφάκης (Σκηνοθέτης)
**Τηλ. 2515710**

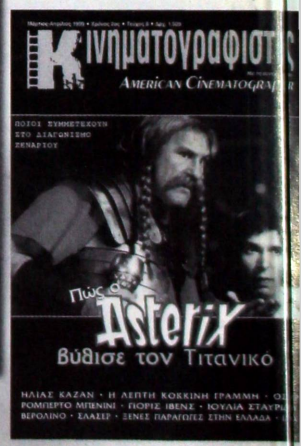
# Κινηματογραφιστής

*Με τη συνεργασία του*

## AMERICAN CINEMATOGRAPHER




**Παλιά τεύχη του «Κινηματογραφιστή» διατίθενται στα γραφεία του περιοδικού.**
**Ειδική τιμή: 1.000 δρχ.**

Σφακίων 1, 10439 Αθήνα, Τηλ. 8227.624 Fax: 8227.84

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.**

*Εισαγωγές • Αντιπροσωπείες*
*Εμπόριο Ηλεκτρολογικού - Ηλεκτρονικού Υλικού*
*Εξοπλισμοί Κινηματογραφικών & Τηλεοπτικών Studios-Θεάτρων-Clubs*

ΕΔΡΑ: Βερανζέρου 20 & Γ' Σεπτεμβρίου 16
10432 Αθήνα
*• Τηλ.: 52.22.711, 52.46.475*
*• Fax: 52.46.475*

ΥΠ/ΜΑ Α': Αχαρνών 95 • 10440 Αθήνα
*• Τηλ.: 82.31.044 • Fax: 82.19.527*

ΥΠ/ΜΑ Β': Ηπείρου 5 • 10433 Αθήνα
*• Τηλ.: 82.26.829*

DeSisti LIGHTING

coemar

LEE Filters

rosco

tas

IANIRO LIGHTINGEQUIPMENT

airstar

kobold licht

TREND

CONDOR FOTO

PANTHER

PULSAR LIGHTING FOR EFFECT

Le Maitre

# Τα νέα της οθόνης!

Τώρα έρχονται δύο νέα έγχρωμα θετικά φιλμ εκτύπωσης της Kodak για να μπορείτε να διαλέξετε. Το KODAK VISION και το KODAK VISION PREMIER, που τώρα μπορούν και φέρνουν όλη την ποιότητα των VISION φιλμ στην προβολή. Και τα δύο νέα αυτά φιλμ έχουν πιο πλούσια μαύρα και φωτεινότερα λευκά από το γνωστό EXR 5386. Επιπλέον το KODAK VISION PREMIER προσφέρει πιο ζωντανά χρώματα και μαύρα που ποτέ στο παρελθόν δεν μπορούσαν να βγουν. Αρχίστε τώρα το γύρισμα με έχρωμα αρνητικά φιλμ KODAK VISION και τελειώστε με έγχρωμο θετικό KODAK VISION. Απολαύστε τώρα την προβολή.

www.kodak.com/go/motion

Kodak VISION COLOR PRINT FILM

Kodak, EXR, and Vision are trademarks. © Eastman Kodak Company, 1998