Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1998 • Τεύχος 6 • Δρχ. 1.500

Κινηματογραφιστής

Με τη συνεργασία του
AMERICAN CINEMATOGRAPHER

Ο Τελευταίος Επικός
ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ·ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ·ΚΕΝ ΛΟΟΥΤΣ
SUPER 16·ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΡΙΞΗΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ
ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΥ·KUNDUN·ΗΛΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

- **ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ**
  Πρώτες και δεύτερες ταινίες από όλο τον κόσμο
- **ΕΤΗΣΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ**
- **ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ**
  Ένα αποκαλυπτικό πανόραμα του διεθνούς ανεξάρτητου κινηματογράφου
- **ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ**
- **ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΣΙΑ**
- **ΑΝΑΔΡΟΜΕΣ:**
  KEN LOACH ανάμεσα στον μύθο και στην πραγματικότητα
  JEAN-DANIEL POLLET και το πάθος της Ελλάδας
  ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ από τον ρεαλισμό στην ιστορία
- **ΕΚΘΕΣΗ "MAGNUM CINEMA"**
  50 χρόνια φωτογραφίας

Η ΜΕΓΑΛΗ ΓΙΟΡΤΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

39ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

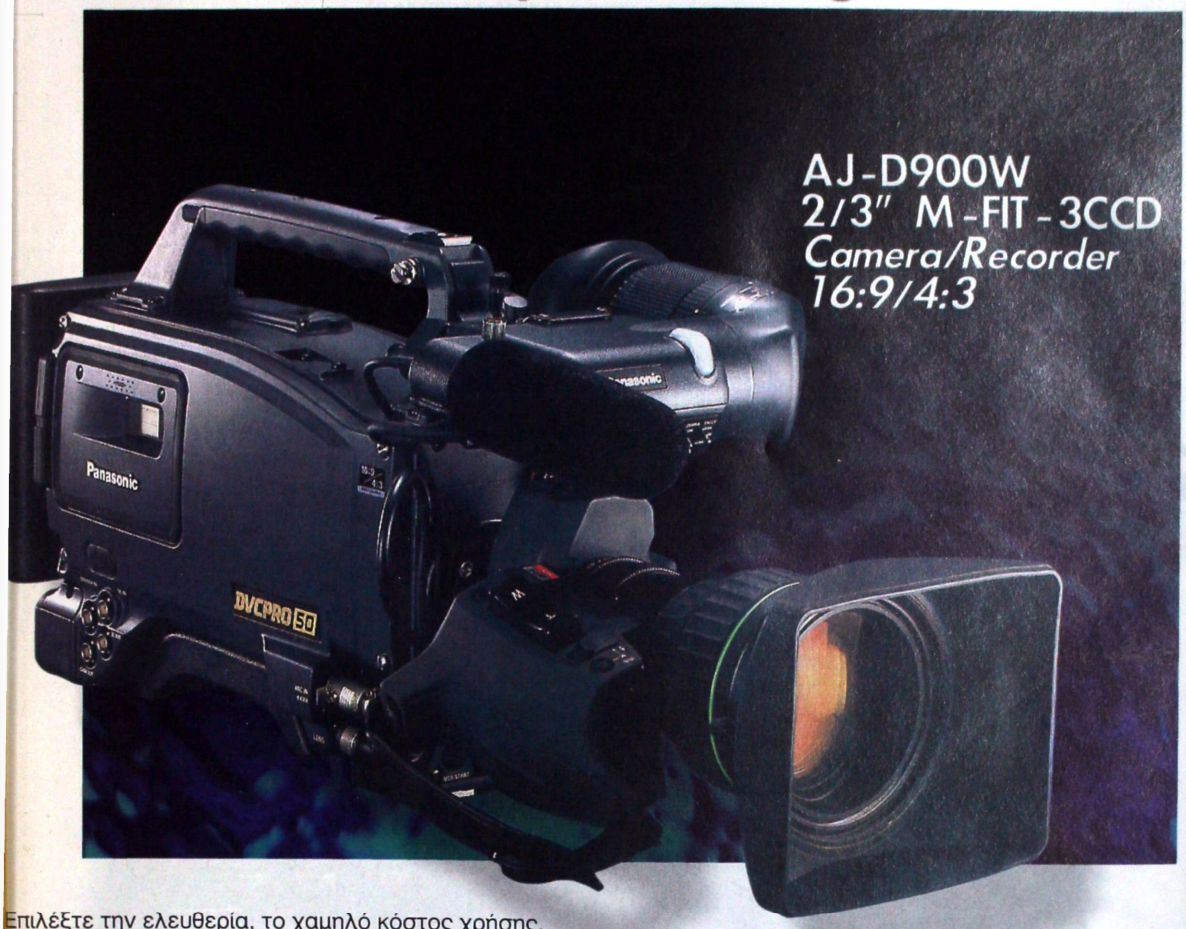
13-22 Νοεμβρίου 1998

ΑΘΗΝΑ:
Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ 40, Τ.Κ. 114 73
ΤΗΛ. (01) 6453.669
FAX. (01) 6448.143
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 10, Τ.Κ. 546 23
ΤΗΛ. (031) 287.269, 278.337
FAX. (031) 285.759
URL: http://www.gr/filmfestival
E-MAIL: info@filmfestival.gr

II-000000007690

DVCPRO 50

The 4:2:2,50 Mbps, 16:9, Digital Solution



Επιλέξτε την ελευθερία, το χαμηλό κόστος χρήσης, την ευελιξία, την υψηλή ποιότητα εικόνας.

Επιλέξτε το DVCPRO 50 και ανοίξτε τους ορίζοντές σας.

Το νέο camcorder AJ-D900W σας προσφέρει τις ευκολίες που απαιτούν οι υψηλού επιπέδου παραγωγές σας, όπως:

- 16:9/4:3 επιλεγόμενη λειτουργία
- Ρύθμιση Flesh Detail
- Dark detail enhancement
- Chroma detail enhancement
- Auto knee
- 16 bit Digital Processing
- Ευαισθησία F9 & 2000 Lux
- Digital Component, 4:2:2, 50Mbps εγγραφή

AJ-D950
625/525 switchable
STUDIO VTR

...και όλα αυτά από τον κατασκευαστή με τα περισσότερα βραβεία EMMY για την ενσωμάτωση ψηφιακής τεχνολογίας στα προϊόντα Broadcast.

Panasonic

INTERTECH S.A.

INTERTECH S.A. Αλίμου 46, 17455 Άλιμος, Τ.Θ. 77364 Π. Φάληρο, Τηλ.: 9899.300, 9899380, Fax: 9851222

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ '98

Ο Κινηματογραφιστής θα αναλάβει την παραγωγή του καλύτερου σεναρίου που θα υποβληθεί στο διαγωνισμό σεναρίου '98

ΟΡΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ

1. Το σενάριο να είναι γραμμένο στην ελληνική γλώσσα και να αφορά ταινία με υπόθεση μεγάλου μήκους, διάρκειας 80 έως 120 λεπτά.
2. Υποβολή μέχρι 31-12-98 σε πέντε δακτυλογραφημένα αντίτυπα, γραμμένα σε τυπική μορφή σεναρίου.
3. Ο διαγωνιζόμενος πρέπει να είναι συνδρομητής του *Κινηματογραφιστή* και να υποβάλει ένα μόνο σενάριο το οποίο να μην έχει υποβληθεί ή δημοσιευθεί πουθενά αλλού στο παρελθόν.
4. Η επιτροπή που θα κρίνει τα σενάρια θα είναι πενταμελής και θα αποτελείται από: 1 εκπρόσωπο του περιοδικού, 1 σεναριογράφο, 1 παραγωγό, 1 σκηνοθέτη και 1 εκπρόσωπο χορηγού. Η απόφασή της θα ανακοινωθεί στο τεύχος Μαρτίου-Απριλίου 1999.

*Η διεύθυνση του περιοδικού διατηρεί το δικαίωμα της αλλαγής των όρων του διαγωνισμού και, εάν κάτι τέτοιο συμβεί, θα το ανακοινώσει σε προσεχές τεύχος.

EDITORIAL

«ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ φιλοδοξεί πάντα να κινηθεί στην αντίληψη αναζήτησης του άλλου κινηματογράφου, να διαμορφώσει συνθήκες δυναμικής και ενεργητικής επικοινωνίας ανάμεσα στο έργο και στους θεατές, να προβάλει την παραγωγή από χώρες που δεν έχουν πρόσβαση στην παγκόσμια διανομή», έγραφε στον κατάλογο του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ο καλλιτεχνικός του διευθυντής, **Μισέλ Δημόπουλος**, κατατάσσοντας παράλληλα το Φεστιβάλ που διευθύνει στην κατηγορία των «εναλλακτικών»· ένα εναλλακτικό κύκλωμα στην εμπορική διανομή.

Φέτος, το ίδιο Φεστιβάλ, με νέο νομικό πρόσωπο (αλλά με τον ίδιο διευθυντή) και αποκλειστικά «διεθνές», μοιάζει εγκλωβισμένο από μόνο του στην αναζήτηση νέων ταλέντων – τα οποία, ακόμα κι αν δικαίως βραβευθούν, δεν έχουν τρόπο να εξαργυρώσουν όχι στην παγκόσμια αλλά ούτε στην ελληνική διανομή το βραβείο τους. Από την άλλη, αποποιείται την ίδια την παράδοση που το επέβαλε και το συντήρησε, ακόμα και τις πιο δύσκολες εποχές: τον ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος φιλοξενείται σε ένα υποβαθμισμένο Πανόραμα (με πολλές από τις ταινίες που θα προβληθούν να έχουν κλείσει ήδη τις δοσοληψίες τους με την αίθουσα).

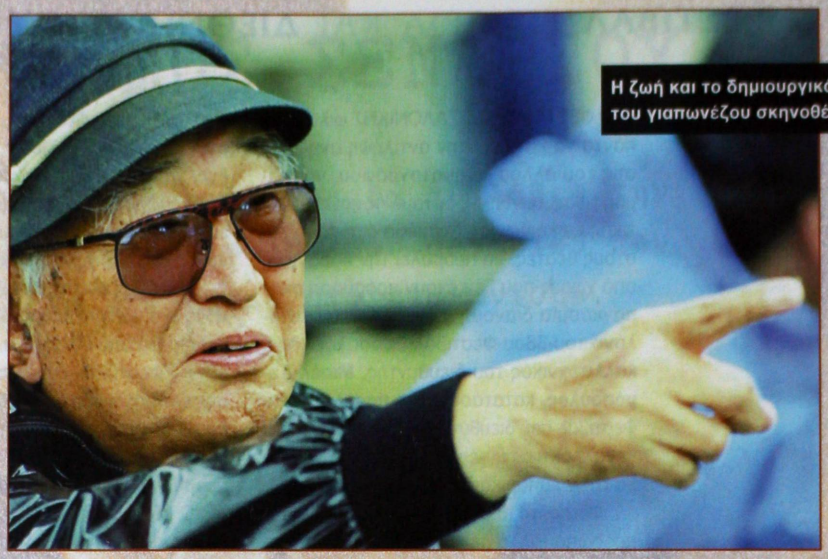
Βεβαίως, πρόκειται για ιδιότυπο Πανόραμα, αφού η συμμετοχή των ταινιών σ' αυτό τους δίνει τη δυνατότητα να διεκδικήσουν τα αρκετά υψηλά ποσά των, πρώτη χρονιά θεσπιζόμενων, Κρατικών Βραβείων. Για την απονομή των Βραβείων αυτών, έχουν υιοθετηθεί πρότυπα και εφαρμόζονται μηχανιστικά πρακτικές που προέρχονται από τον mainstream χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Τα Κρατικά Βραβεία απονέμει 50μελής επιτροπή, κατά το πρότυπο της αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου. Τα Όσκαρ, ωστόσο, είναι αποτέλεσμα ψηφοφορίας των περίπου 4.500 από τα 5.000 μέλη-ειδικούς της Ακαδημίας Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών. Η διαδικασία που ακολουθείται από φέτος στη χώρα μας, αποτέλεσμα μιας ολότελα άστοχης νομικής ρύθμισης, φαντάζει σαν καρικατούρα του τρόπου απονομής των Όσκαρ. Κι η εμβαλωματική λύση της τελευταίας στιγμής, να ανακοινωθούν και να δοθούν τα Κρατικά Βραβεία μια μέρα μετά την τελετή λήξης του Φεστιβάλ, είναι παρηγοριά στον άρρωστο – άλλωστε μοναδικό στόχο έχει να εξευμενίσει όσους Θεσσαλονικείς έχουν αρχίσει να φοβούνται ότι σύντομα οι ελληνικές ταινίες θα βρουν αλλού φιλόξενο χώρο υποδοχής για να διαγωνισθούν. Διότι, επί της ουσίας, οι εξελίξεις δείχνουν μόνο ένα πράγμα: στην Ελλάδα καταφέραμε, έπειτα από 38 χρόνια, να μην υπάρχει εθνικό φεστιβάλ, ένας θεσμός παρουσίασης και διαγωνισμού των δικών μας ταινιών που, με κύρος, θα τις βοηθά να εξασφαλίζουν το πραγματικά εναλλακτικό κύκλωμα προβολής που χρειάζονται.

Ο εξοστρακισμός της εγχώριας κινηματογραφίας, η κατάργηση του ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος –το οποίο επί 38 χρόνια αποτέλεσε τον καθρέφτη και τη μοναδική ίσως ευκαιρία προβολής και αξιολόγησης του συνόλου της εγχώριας παραγωγής, καθώς και τη βάση για την εξέλιξη του σημερινού θεσμού– και η συρρίκνωσή του στο Πανόραμα, αποδυναμώνει άνευ όρων το ελληνικό σινεμά, αφού δεν λαμβάνει υπόψη του τις ιδιαιτερότητες των συνθηκών της εγχώριας παραγωγής και, ως εκ τούτου, δεν θέτει αντίστοιχης ιδιαιτερότητας παραμέτρους. Παράλληλα, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης διευρύνεται σε όλη τη διάρκεια του χρόνου, αφού αποκτά και επιμορφωτικό χαρακτήρα, διεκδικεί ρόλο διανομέα και προετοιμάζει θυγατρικό φεστιβάλ ντοκυμανταίρ, την άνοιξη.

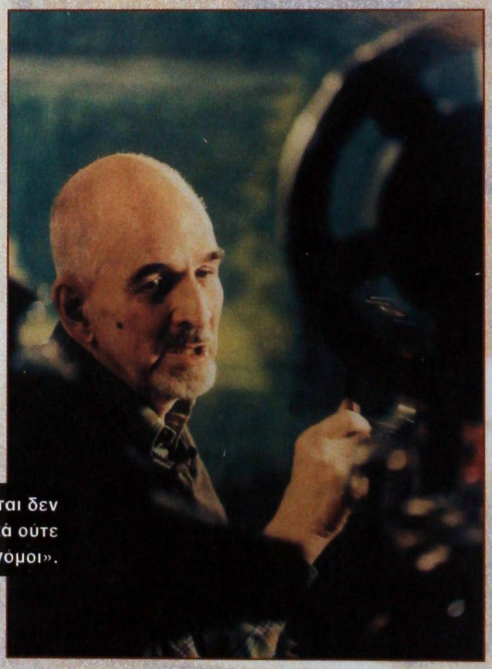
Ένα ακόμα σύμπτωμα μιας κινηματογραφικής πραγματικότητας στην οποία το μόνο που φαίνεται να ευημερεί είναι οι αριθμοί. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ στην Ελλάδα είναι πολλά και γίνονται όλο και περισσότερα, καθώς σχεδόν κάθε μήνα, τον τελευταίο χρόνο, ανακοινώνεται η λειτουργία και ενός καινούργιου. Και φτάνουμε στο οξύμωρο, μια εξαιρετικά μικρή αγορά, που αδυνατεί να βρει πόρους για να επιχορηγήσει τη φτωχή ετήσια παραγωγή, να τείνει να φιλοξενεί περισσότερα φεστιβάλ από τις ταινίες που μπορεί να παραγάγει! Αξίζει άραγε τον κόπο να στελεχώνονται φεστιβάλ με ευρωπαϊκούς και –κυρίως– κρατικούς πόρους την ίδια στιγμή που η κρίση της παραγωγής προβληματίζει έντονα τις παραγωγικές και τις δημιουργικές δυνάμεις του κινηματογράφου μας;

Ελένη Ράμμου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



Η ζωή και το δημιουργικό έργο του γιαπωνέζου σκηνοθέτη



«Γι' αυτόν που ονειρεύεται δεν υπάρχουν ούτε μυστικά ούτε εμπόδια ούτε νομοι».

Τελικά, τι είναι το αύριο; *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* – ή μήπως, απλώς, 24 ώρες;

Θέματα

Σελ. 20
• ***Η ασταθής ισορροπία των γονδολιέρηδων***
Το τι και το πώς του Φεστιβάλ της Βενετίας – και η κρίση του
Σελ. 22
• ***Ο πόλεμος των σαλτιμπάγκων***
«Δεν μαλώνω ποτέ με τη φαντασία μου, εκείνη είναι που αποφασίζει». Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν έγινε 80 χρονώ
Σελ. 26
• ***Ρεαλισμός και στράτευση***
Ο ιδιότυπος κινηματογράφος του ιδεολόγου Βρετανού Κεν Λόουτς
Σελ. 30
• ***Ποικιλομορφία και ευρηματικότητα***
Συνέντευξη με τον διευθυντή φωτογραφίας στην ταινία του Μενέλαου Καραμαγγιώλη *Black Out*, Ηλία Κωνσταντακόπουλο
Σελ. 38
• ***Διάλογος για τον Αγγελόπουλο***
Η βραβευμένη με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών ταινία του Θ. Αγγελόπουλου, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, έγινε δεκτή με διχασμένη την κριτική. Διάλογος, λοιπόν...
Σελ. 42
• ***«Λίγες νότες...»***
Η Ελένη Καραΐνδρου μιλά για τον τρόπο με τον οποίο συνθέτει κινηματογραφική μουσική και για τη συνεργασία της με τον Αγγελόπουλο
Σελ. 46
• ***Ο τελευταίος επικός***
Ο Ακίρα Κουροσάβα δεν μένει πια εδώ
Σελ. 50
• ***Για ποιούς παραγωγούς μιλάμε;***
Ο πρόεδρος της ΕΤΕΚΤ, Τάσος Αλεξάκης, σε μια συνέντευξη για όλα τα ανοιχτά ζητήματα του ελληνικού κινηματογράφου
Σελ. 56
• **Kundun.** ***Μια πιο ήπια ταινία του Σκορσέζε***
Συνέντευξη με τον αμερικανό δημιουργό για την, ολότελα διαφορετικού ύφους, τελευταία ταινία του. Κι ένα άρθρο για τη μουσική του Φίλιπ Γκλας, με την οποία η ταινία επενδύθηκε
Σελ. 64
• ***Super 16, το μεγάλο μικρό***
Η ενδιάμεση λύση για τις ανεξάρτητες παραγωγές
Σελ. 68
• ***Surround***
Το ηχητικό σύστημα που θάζει τον θεατή στο κέντρο των κινηματογραφικών δρωμένων
Σελ. 72
• ***Συστήματα Στήριξης φωτιστικών σωμάτων***
Τα «τριπόδια» της αγοράς – και όχι μόνο

Μόνιμες Στήλες

Σελ. 6 ΕΛΤΑ
Σελ. 7 Πλάνα
Σελ. 18 Συμβαίνουν
Σελ. 78 Νέα προϊόντα
Σελ. 82 Κλασικά
Σελ. 86 Αναδρομές
Σελ. 89 Βιβλία
Σελ. 90 Σινε-βίντεο
Σελ. 92 Ανατροπές
Σελ. 95 Κινηματογραφικός οδηγός

Κινηματογραφιστής
ΤΕΥΧΟΣ 6
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1998
Δρχ. 1.500

Ιδιοκτησία
Z-AXIS

Εκδότρια - Διευθύντρια
Ελένη Ράμμου

Αρχισυντάκτης
Ηλίας Κανέλλης

Συντονισμός ύλης
Χριστίνα Μούργκα

Τεχνικά θέματα
Σπύρος Κολαΐτης
Γιάννης Σπηλιόπουλος

Συντάκτες
Σοφία Γεωργιάδου
Νίκος Καλτσάς
Σταύρος Καπλανίδης
Αθηνά Καρτάλου
Βασίλης Κεχαγιάς
Βασίλης Κωνσταντόπουλος
Δήμητρα Λάββα
Βάιος Μαχμουντές
Γιάννης Ράγκος
Κώστας Στρατουδάκης
Μάγδα Τσιάπα

Ανταποκριτές
Λονδίνο: Γιάννης Σκοπετέας
Λος Άντζελες: Νίκος Πανουτσόπουλος

Art Director
Ανδρέας Ρεμούντης

Διεύθυνση Επικοινωνίας
Μάρκος Κομνηνάκης

Δημόσιες Σχέσεις
Δέσποινα Ερρίκου

Διαφήμιση
Ιωάννα Πολύδερα
Σοφία Ααρών

Γραμματεία - Αγγελίες - Συνδρομές
Λίτσα Αντωνέλου

DTP
Z-AXIS

Μοντάζ
Ελένη Κοντονάτση

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, 1998. Απαγορεύεται η ολική ή μερική αναδημοσίευση και αναπαραγωγή ύλης χωρίς την έγγραφη άδεια της εκδότριας

ΕΛΤΑ

«ΤΩΡΑ ΤΟ ΠΗΡΑ ΧΑΜΠΑΡΙ»

☞Γειά σας παιδιά,

Πολύ καλό το περιοδικό! Τώρα στο 5ο τεύχος το πήρα χαμπάρι. Θα ήθελα να δω και τα προηγούμενα τεύχη. Πείτε μου σας παρακαλώ πού μπορώ να τα βρω (βιβλιοπωλεία κ.λπ.) ή αν στείλω λεφτά και μου τα στέλνετε.

Συγχαρητήρια

Σωτήρης Γκορίτσας

Σκηνοθέτης

Απάντηση: *Ευχαριστούμε. Σ' τα στείλαμε ήδη. Χρωστάς συνδρομή – ή κέρασμα.*

ΘΕΛΕΙ ΘΕΩΡΙΑ

☞Αγαπητοί φίλοι,

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον διαβάζω το περιοδικό σας, αν και οφείλω να ομολογήσω ότι το παρακολουθώ μόλις από το 3ο του τεύχος. Πράγματι, ο *Κινηματογραφιστής* είναι ένα εξειδικευμένο κινηματογραφικό περιοδικό που έλειπε από το χώρο, αφού τα τελευταία χρόνια είχαμε συνηθίσει σε έντυπα για το σινεμά με... light περιεχόμενο.

Ωστόσο, θα ήθελα να κάνω μια παρατήρηση: νομίζω πως απουσιάζουν κείμενα που να αφορούν τη θεωρία του κινηματογράφου, στο πρότυπο –ας πούμε– κάποιων άρθρων που δημοσιεύονταν στα παλαιότερα κινηματογραφικά περιοδικά *Φιλμ* και *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Νομίζω ότι αυτό που έχουμε πραγματική ανάγκη, όσοι αγαπάμε τον κινηματογράφο, δεν είναι μόνο η πληροφόρηση για τις τρέχουσες κινηματογραφικές εξελίξεις (νέες παραγωγές, νέες τεχνολογίες κ.λπ.), αλλά κυρίως η θεωρητική προσέγγιση στην 7η τέχνη, κάτι που πιστεύω πως λείπει σήμερα στη χώρα μας.

Φιλικά

Μυρτώ Αλαμανή

Θεσσαλονίκη

ΘΕΛΕΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

☞Αγαπητό περιοδικό,

Παρακολουθώ την πορεία σου από το πρώτο κιόλας τεύχος και οφείλω να ομολογήσω πως ο *Κινηματογραφιστής* έρχεται να καλύψει ένα κενό στο χώρο των κινηματογραφικών εντύπων. Με φρέσκες ιδέες, σοβαρές προσεγγίσεις και με χειρισμό των θεμάτων που αρμόζει σε εξειδικευμένο έντυπο, σίγουρα ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα περιοδικά.

Όμως, αυτά τα πλεονεκτήματα δεν με εμποδίζουν να σταθώ κριτικά απέναντι στο 100σέλιδο περίπου έντυπο που δεν παραλείπω να αγοράζω κάθε δίμηνο.

Και για να γίνω πιο σαφής, κατά την άποψή μου, οι αδυναμίες του περιοδικού αφορούν κυρίως την επιλογή των θεμάτων και όχι το ύφος των άρθρων. Συγκεκριμένα, όπως είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς, το περιοδικό έχει δύο πρόσωπα, ένα θεωρητικό και ένα τεχνικό, όπου το ένα εμποδίζει το άλλο ν' αναπνεύσει και να καταλάβει το χώρο που θα έπρεπε δικαιωματικά να του ανήκει για να θεωρείται καλά ενημερωμένο και μέσα στα πράγματα.

Αυτό που θέλω να πω είναι πως το περιοδικό πρέπει επιτέλους να αποφασίσει τι θέλει να είναι, θεωρητικό ή τεχνικό; Γιατί με την παρούσα μορφή το ένα γίνεται εις βάρος του άλλου. (Να διευκρινίσω πρώτα κάτι: ανήκω σ' εκείνους που τους αρέσει να βλέπουν ταινίες και, άρα, μιλάω από αυτή την οπτική γωνία).

Έπειτα, απουσιάζει η κριτική των ταινιών του μήνα. Καταλαβαίνω πως το περιοδικό είναι διμηνιαίο και πως η επικαιρότητα τρέχει με πολύ γρήγορους ρυθμούς με αποτέλεσμα κάτι που σήμερα φαίνεται ενδιαφέρον αύριο να έχει ξεχαστεί. Όμως, τα σοβαρά έντυπα γι' αυτό υπάρχουν: για να μη μας αφήνουν να προσπεράσουμε ταινίες που θα άξιζαν την προσοχή μας, έστω και αν η κριτική έπεται του γεγονότος.

Με εκτίμηση

Δήμητρα Μαντουβάλου

φοιτήτρια Φιλοσοφικής

Καλλιθέα

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

☞Κύριοι,

Παρακολουθώντας το περιοδικό σας διαπιστώνω ότι σας διακρίνει μια παράξενη εμμονή με τη χρήση της γλώσσας. Δεν μπορώ να πω ότι έχετε τυπογραφικά λάθη, μάλιστα διαπιστώνω ότι έχετε πολύ ελάχιστες αβλεψίες τέτοιου είδους – κάτι που μου κάνει θετική εντύπωση για ένα περιοδικό που, απ' όσο αντιλαμβάνομαι, εκδίδεται σε σχεδόν βιοτεχνική βάση και απευθύνεται κυρίως σε τεχνικούς, σε ανθρώπους δηλαδή που δεν έχουν ιδιαίτερες απαιτήσεις από τη γλώσσα.

Ωστόσο, μου κάνει εντύπωση το ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείτε δεν είναι η τρέχουσα γλώσσα της εκπαίδευσης και της (δημοσιογραφικής τουλάχιστον) πρακτικής, δεν στηρίζεται στην αναθεωρημένη γραμματική του Τριανταφυλλίδη από το ΚΕΜΕ, αλλά μια παλιότερη δημοτική, που επιμένει να κρατά την ετυμολογική ρίζα των ξένων λέξεων. Επιπλέον, μου κάνει εντύπωση (όχι ευχάριστη, ομολογώ) ότι προσπαθείτε να αποδώσετε στα ελληνικά όλα τα ονόματα των ξένων κινηματογραφιστών στους οποίους αναφέρεστε. Δεν φοβάστε μήπως έτσι κάνετε λάθη στην απόδοση των ονομάτων; Και γιατί αποφεύγετε τα λατινικά στοιχεία; Δόξα τω Θεώ, όλοι οι αναγνώστες ενός ειδικού εντύπου μπορούν να συλλαβίσουν ένα με λατινικά γραμμένο όνομα – έτσι, και πιο κοντά στη σωστή γραφή του ονόματος θα είστε και δεν θα διακινδυνεύετε να αποδώσετε λάθος κάποια από τα ονόματα, των περισσότερο αγνώστων στο μεγάλο κοινό προσώπων στα οποία αναφέρεστε.

Αλήθεια, γιατί αυτή η εμμονή στα ελληνικά, όταν μάλιστα μεταφράζετε το *American Cinematographer;*

Με εκτίμηση

Φώτης Παπούλιας,

φιλόλογος

Αθήνα

Απάντηση: *Αγαπητέ φίλε, επιτρέψτε μας να δίνουμε βαρύτητα στη γλώσσα που χρησιμοποιούμε – και να θεωρούμε τη σωστή χρήση της μια (συμβολική, έστω) αντίσταση στην προχειρότητα η οποία έχει εισβάλει στην τυπογραφία. Όσο για τα ξένα ονόματα, πιστεύουμε ότι αφού μπορούν να αποδοθούν άριστα στα ελληνικά, η λατινική γραφή τους περισσεύει. Όταν μιλάμε, δεν σκεφτόμαστε στα λατινικά. Κι αν κάνουμε και κανένα λάθος, θα το διορθώσει ο χρόνος (στις περιπτώσεις που τα άσημα καταρχάς πρόσωπα καθιερωθούν). Αλλιώς, ο χρόνος θα το καταπιεί.*

Εκσυχρονισμός με Ρίσκο

του Ηλία Κανέλλη

Με αφορμή το σχέδιο της νέας γενικής πολιτικής του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

ΜΕ ΤΗΝ «εισήγηση για τη γενική πολιτική του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου» που πρωτοπαρουσιάστηκε από τον νέο πρόεδρό του, κ. **Μάνο Ευστρατιάδη**, στην έκτακτη γενική συνέλευση που συγκλήθηκε στις 15 του περασμένου Οκτωβρίου, η νέα διοίκηση του ΕΚΚ επιχειρεί να εξειδικεύσει τις προθέσεις της για οριακές αλλαγές στον τρόπο αντιμετώπισης της κινηματογραφικής παραγωγής αλλά και να «τεστάρει» την υποδοχή των προτάσεών της από τους εκπροσώπους του κινηματογραφικού κόσμου.

Η εισήγηση πολιτικής αναφέρει ότι το νέο θεσμικό πλαίσιο για τον κινηματογράφο επιτρέπει στο ΕΚΚ να ξαναβρεί «το ρόλο αναπτυξιακού φορέα, για τον οποίο είχε αρχικά σχεδιαστεί». Προς αυτή την κατεύθυνση θέτει τους βασικούς στόχους για τα επόμενα τέσσερα χρόνια που θα διαρκέσει η θητεία της παρούσας διοίκησης. Στους στόχους αυτούς συγκαταλέγονται η ανασυγκρότηση της υποδομής της ελληνικής κινηματογραφίας, η προσέλκυση περισσότερων θεατών στις αίθουσες, η ουσιαστική εμπορική προώθηση και διανομή της ελληνικής ταινίας, η ανασυγκρότηση των υπηρεσιών του ΕΚΚ αλλά και –πιο μακροπρόθεσμα– η δημιουργία εθνικού κινηματογραφικού αρχείου. Για όλα αυτά τα, ούτως ή άλλως γενικευτικά, χαρακτηριστικά μιας πολιτικής που αναζητείται ήταν φυσικό να μην ακουστούν σοβαρές αντιρρήσεις.

Η συζήτηση και οι αντιρρήσεις ήταν αναμενόμενο να προκληθούν από τη στιγμή που η πρόταση πολιτικής θα εξειδικευόταν στα χρηματοδοτικά προγράμματα. Άλλωστε, πάντα, πίσω από τις συζητήσεις για αισθητικές αναζητήσεις, καλλιτεχνικά οράματα, δημιουργικές προτάσεις, κρύβονται πάντα οι στόχοι των κινηματογραφιστών για την όσο πιο ενεργή παρουσία τους στην κινηματογραφική παραγωγή – στόχοι κατ' εξοχήν θεμιτοί και κατανοήσιμοι. Τα τρία βασικά χρηματοδοτικά προγράμματα που συγκέντρωσαν και το μεγαλύτερο μέρος των αντιρρήσεων ήταν οι «Ορίζοντες 2», το «Κίνητρο 2» και η «Νέα Ματιά 2» (που τη λογική της δεν θα αγγίξουμε σ' αυτό το σημείωμα αφού και στο ΕΚΚ παραδέχονται ότι πρόκειται για πρόταση υπό διαμόρφωση), μετεξέλιξη των ομώνυμων προγραμμάτων της προηγούμενης διοικητικής περιόδου του ΕΚΚ .

Οι «Ορίζοντες 2» είναι το βασικό χρηματοδοτικό πρόγραμμα οι ταινίες του οποίου λέγεται με σαφήνεια ότι έχουν καλλιτεχνικό στόχο, «υψηλό επίπεδο παραγωγής» και «αποβλέπουν στις διεθνείς διακρίσεις και την προσέλκυση του κοινού». Το ΕΚΚ συμμετέχει με 100 εκατ. δρχ. και η τελική κρίση των φακέλων παραγωγής γίνεται από το Συμβούλιο Κρίσεων. Για να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους, οι περισσότεροι κινηματογραφιστές εκτιμούν ότι στο πρόγραμμα αυτό δεν μένει παρά ελάχιστος χώρος για τις νεότερες δυνάμεις – αφού η μερίδα του λέοντος ανήκει στους ήδη καθιερωμένους στον κινηματογραφικό χώρο. Επαφίενται λοιπόν στα υπόλοιπα προγράμματα. Το «Κίνητρο 2», όμως, που σκοπό έχει «την ενίσχυση της ανεξάρτητης κινηματογραφικής παραγωγής και τη δημιουργία υποδομής της ελληνικής κινηματογραφίας», δεν στηρίζεται στο ήδη γνωστό μοντέλο κινηματογραφικής παραγωγής της χώρας μας, αλλά (προσπαθώντας να προσαρμοσθεί στις νέες συνθήκες των κανόνων της αγοράς) επιχειρεί να μετακυλήσει την ευθύνη για το τελικό αποτέλεσμα (αισθητικό και εμπορικό) στους παραγωγούς. Με δεδομένο ότι επαγγελματίες επενδυτές-παραγωγοί έχουν πάψει να υφίστανται από την εποχή της κατάρρευσης του εμπορικού κινηματογράφου αλλά και με επίσης δεδομένες τις κριτικές που έχουν ακουσθεί, ότι πολλοί από όσους εμφανίζονται σήμερα ως παραγωγοί απλώς διαχειρίζονται (με σχετικά αποτελέσματα) χρηματοδοτήσεις και χορηγίες, ο ελληνικός κινηματογραφικός κόσμος είναι εξαιρετικά επιφυλακτικός. Το πρόγραμμα προβλέπει ότι την ευθύνη για τις παραγώμενες ταινίες την έχουν εξ ολοκλήρου οι παραγωγοί, μοναδική υποχρέωση των οποίων είναι η εξασφάλιση ενός αρχικού κεφαλαίου 30 εκατ. δρχ. προκειμένου να εξασφαλίσουν, a priori, περίπου 40 εκατ. δρχ. ακόμα από το ΕΚΚ. Οι επιφυλάξεις που έχουν εκφρασθεί εστιάζονται στο ότι δεν υπάρχει επί της ουσίας τρόπος να ελεγχθεί ότι οι επίδοξοι παραγωγοί θα επενδύσουν πραγματικά κεφάλαια, ότι η αναζήτηση της εμπορικότητας από μέρους τους θα βαρύνει αρνητικά στο αισθητικό αποτέλεσμα της ταινίας κι ότι υποβαθμίζεται ο (κυρίαρχος, ώς σήμερα) ρόλος του παραγωγού-σκηνοθέτη. Η διοίκηση του ΕΚΚ, αντίθετα, προσβλέπει ιδιαίτερα σ' αυτό το πρόγραμμα, εκτιμώντας ότι αν κατορθωθεί να παραχθούν κάποιες εμπορικές επιτυχίες θα αρθεί η δεδομένη επιφυλακτικότητα του κοινού απέναντι στην ελληνική ταινία.

Η αλήθεια είναι ότι, με αυτό το πρόγραμμα, η διοίκηση αναλαμβάνει ένα μεγάλο ρίσκο: το ρίσκο της απόλυτης αποτυχίας. Στις σύγχρονες συνθήκες, είναι εξαιρετικά δύσκολο να ανευρεθούν τα ορματικά εκείνα πρόσωπα που θα αντιμετωπίσουν την ταινία ως καλλιτεχνικό προϊόν, που θα ρισκάρουν να επενδύσουν χρήματα και, κυρίως, καλλιτεχνικό όραμα στον κινηματογράφο (σε συνθήκες όπου το διευρυμένο οπτικοακουστικό σύμπαν παρέχει δυνατότητες αποκόμισης κέρδους από άλλες, πιο ανώδυνες δραστηριότητες – π.χ., διαφήμιση, τηλεόραση, επιμορφωτικά ντοκυμανταίρ κ.λπ.). Προσωπικά, θα έβλεπα πιο ρεαλιστική την πρόσληψη με σύμβαση έργου από το ΕΚΚ εκτελεστών παραγωγής, οι οποίοι θα είχαν μοναδική αρμοδιότητα τη διεκπεραίωση των υπό παραγωγή ταινιών – και οι οποίοι θα μπορούσαν να κρίνονται από τη διοίκηση. Όπως και να 'χει, ωστόσο, ο κύβος ερρίφθη. Η νέα διοίκηση του ΕΚΚ φαίνεται αποφασισμένη να εξασφαλίσει την όσο το δυνατόν πιο πλατιά συναίνεση από τον κινηματογραφικό χώρο (δύσκολο στοίχημα) και, με όσο το δυνατόν πιο λίγες αλλαγές, να προχωρήσει στη διαγεγραμμένη πορεία της.

Την πορεία αυτή, με κριτικό πνεύμα, θα παρακολουθήσει το περιοδικό μας συστηματικά. Εξυπακούεται ότι η συζήτηση μόλις αρχίζει. Οι εξελίξεις θα κρίνουν και τις επιλογές της διοίκησης του ΕΚΚ αλλά και όσους τις κρίνουν. Ο *Κινηματογραφιστής* θα προσπαθήσει, με νηφαλιότητα, να συμβάλει σε έναν όσο το δυνατόν πιο εποικοδομητικό διάλογο. Το σίγουρο είναι ότι θα επανέλθουμε.

39ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Το 39ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σηκώνει την αυλαία του στις 13 Νοεμβρίου, με ανανεωμένο πρόσωπο – και με τον ελληνικό κινηματογράφο περίπου αποσυνάγωγο. Μέσα σε 10 ημέρες φιλοδοξεί να παρουσιάσει τις βασικότερες τάσεις του σύγχρονου παγκόσμιου κινηματογράφου. Η ελληνική παραγωγή φιλοξενείται «γενναιόδωρα» σε ένα Πανόραμα – με άλλοθι την απονομή σ' αυτή των ιδιαίτερα αμφισβητημένων για την αποτελεσματικότητά τους Κρατικών Βραβείων.

ΤΟ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΟ ραντεβού των εγχώριων κινηματογραφόφιλων αλλά και των ανθρώπων που εργάζονται και δημουργούν στο χώρο του κινηματογράφου δίνεται κάθε χρόνο στη Θεσσαλονίκη. Φέτος, στον 39ο χρόνο της ζωής του, το Φεστιβάλ παρουσιάζεται διαφορετικό όσον αφορά το ελληνικό του πρόσωπο. Το ελληνικό διαγωνιστικό τμήμα, πόλος έλξης αλλά και συχνά σημείο τριβής και αντιπαραθέσεων, από αυτή τη χρονιά μετατρέπεται σε Πανόραμα Ελληνικού Κινηματογράφου – η συμμετοχή μάλιστα των ελληνικών ταινιών στο Πανόραμα είναι αναγκαία προϋπόθεση αν οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες τους επιθυμούν να διεκδικήσουν κάποιο από τα Κρατικά Βραβεία. Τα Κρατικά Βραβεία, για τα οποία θα αποφασίσει 50μελής κριτική επιτροπή, θα απονεμηθούν στο τέλος του Φεστιβάλ. Στη διάρκεια του φετινού Πανοράματος θα προβληθούν 20 ταινίες, αρκετές από αυτές μάλιστα έχουν ήδη δοκιμάσει την τύχη τους στις αίθουσες: *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* του **Θ. Αγγελόπουλου** (εκτός των άλλων, και πρόεδρος του οργανισμού του Φεστιβάλ), *Μοναξιά μου, όλα* του **Δημήτρη Παναγιωτάτου**, *Οι αριθμημένοι* του **Τάσου Ψαρρά**, *Όλα είναι δρόμος* του **Παντελή Βούλγαρη**, *6 με έξι* του **Γιάννη Πετρόπουλου** κ.ά.

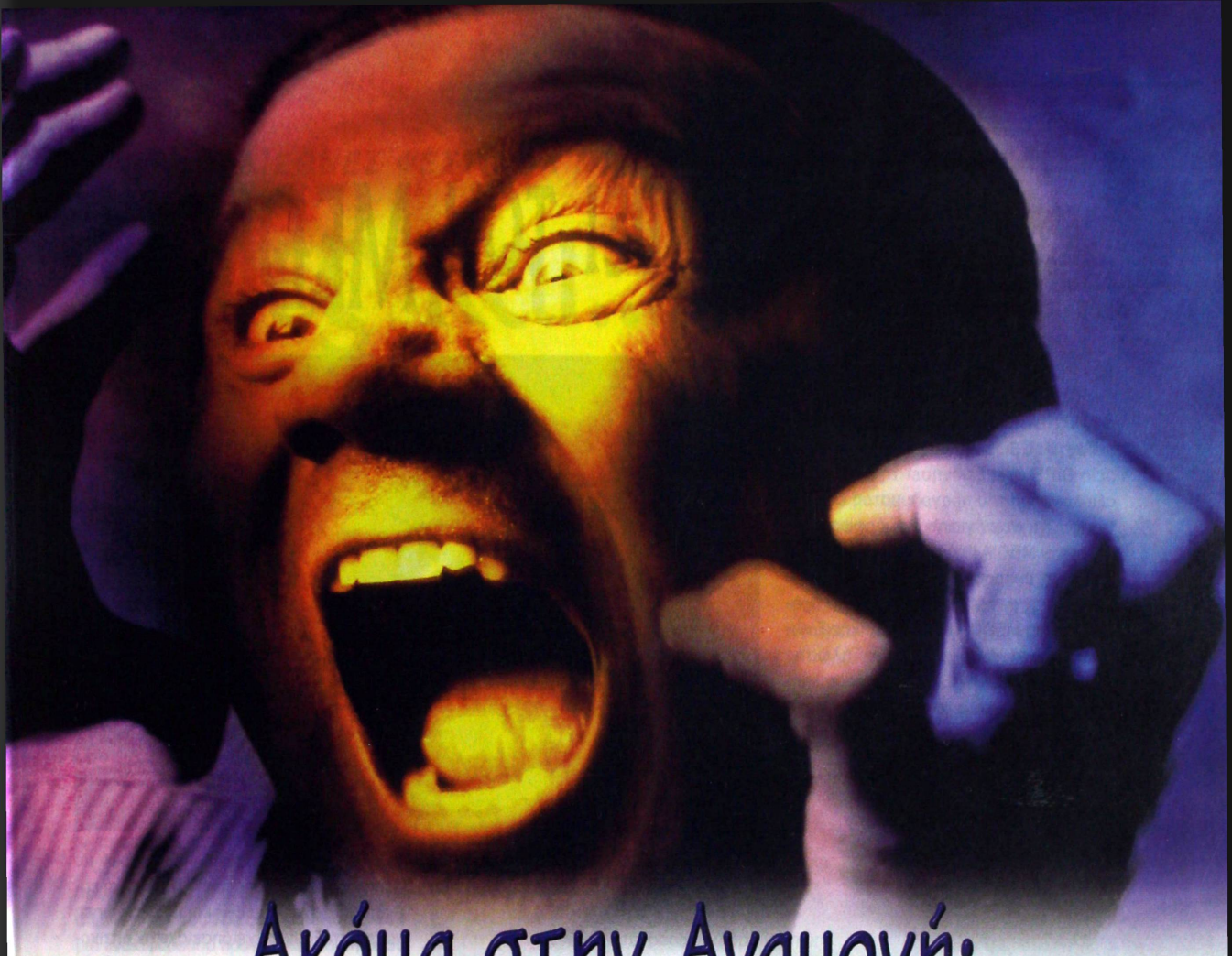
Η παλιά γενιά του ελληνικού κινηματογράφου θα εκπροσωπηθεί από τον **Νίκο Κούνδουρο** (*Οι Φωτογράφοι*) και τον **Σταύρο Τσιώλη** (*Ας περιμένουν οι γυναίκες*), ενώ νέοι κινηματογραφιστές όπως ο **Ευθύμης Χατζής** (*Ρόδινα ακρογιάλια*) και ο **Κωνσταντίνος Γιάνναρης** (*Από την άκρη της πόλης*) θα δώσουν τα διαπιστευτήριά τους στη Θεσσαλονίκη και θα διεκδικήσουν κάποια από τα 24 Κρατικά Βραβεία.

Ο μεγαλύτερος όγκος, όμως, των ταινιών που πρόκειται να προβληθούν πιέζεται ασφυκτικά στο διεθνές τμήμα του φεστιβάλ, το οποίο θα ξεκινήσει την Παρασκευή, 13 Νοεμβρίου, με την *Πυριτιδαποθήκη των Βαλκανίων* του **Γκόραν Πασκάλιεβιτς**, που πολλοί εξεθείασαν στο τελευταίο Φεστιβάλ Βενετίας. Το Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα αποτελείται από πρώτες ή δεύτερες ταινίες νέων κινηματογραφιστών απ' όλο τον κόσμο (την ώρα που γράφονταν αυτές οι γραμμές δεν είχε ανακοινωθεί ποιες ελληνικές ταινίες θα διαγωνισθούν). Οι ταινίες που έχουν επιλεγεί θα διεκδικήσουν τον Χρυσό και τον Αργυρό Αλέξανδρο (12,5 και 7,5 εκατ. αντιστοίχως).

Με ενδιαφέρον αναμένονται και οι φετινοί Νέοι Ορίζοντες, ένα πρόγραμμα που επιχειρεί να καλύψει τον χώρο του ανεξάρτητου κινηματογράφου, που δεν διακινείται από τα παραδοσιακά εμπορικά γραφεία εισαγωγής ταινιών, αναζητώντας νέα ταλέντα που ξεχωρίζουν για τη ματιά των δημιουργών τους στον σημερινό κόσμο. Φέτος, θα προβληθούν 36 ταινίες που κατανέμονται σε τρία παράλληλα τμήματα: Ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος, Πτυχές του νέου γαλλικού κινηματογράφου και 3Χ3 (τρίπτυχο αφιέρωμα στους **Βεντούρα Πονς, Άμος Κόλλεκ, Φρανσουά Οζόν**). Το τιμώμενο πρόσωπο της φετινής διοργάνωσης, ο **Κεν Λόουτς**, θα επισκεφθεί τη Θεσσαλονίκη για να παραβρεθεί στην πρεμιέρα της ταινίας του *Το Όνομά μου είναι Τζο*, ενώ θα προβληθεί το σύνολο του έργου του (και οι τηλεοπτικές παραγωγές του για το BBC).

Εξάλλου, σε συνεργασία με το Φεστιβάλ του Τορίνο, τιμάται ο γάλλος σκηνοθέτης **Ζαν-Ντανιέλ Πολέ**. Θα τιμηθεί για την προσφορά του ο παλαίμαχος ηθοποιός **Ντίνος Ηλιόπουλος** ενώ τα αφιερώματα θα ολοκληρωθούν με ρετροσπεκτίβα στο έργο του **Νίκου Κούνδουρου**.

Το φετινό Φεστιβάλ θα διαθέτει και το «έθνικ» στοιχείο του. Θα υπάρχει ειδική ενότητα προβολών με τίτλο «Παράθυρο στην Ασία» – με ταινίες από την Σιγκαπούρη, Ταϋλάνδη, Ιαπωνία, Ινδία, Σρι Λάνκα, Φιλιππίνες και Ταϊβάν. Μήπως όμως ο εξωτισμός δεν φτάνει για να καλύψει ένα διαμφισβητούμενο κύρος – όταν μάλιστα το κόστος του θεσμού υπολείπεται σε μερικές εκατοντάδες εκατομμύρια της Μόστρας;



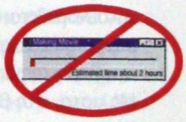
Ακόμα στην Αναμονή;

Πάρτε το ReelTime και σταματείστε να ουρλιάζετε

PINACLE SYSTEMS

Εάν περιμένετε μια αιωνιότητα για να εμφανιστούν τα video effects σας κι αυτό σας κάνει να θέλετε να ουρλιάξετε, μην τρελαίνεστε, πάρτε το ReelTime. Η επαστατική νέα κάρτα ReelTime είναι εδώ. Τώρα μπορείτε να συγκεντρωθείτε στην δημιουργικότητά σας αντί στον υπολογιστή σας. Το ReelTime είναι βασισμένο σε Windows NT, dual-stream (διπλής ροής), ψηφιακή κάρτα video, που σας δίνει τη δυνατότητα για πάνω από 130 wipes και dissolves σε πραγματικό χρόνο, με χρήση του Adobe Premiere. Διαθέτει:

•Διπλής ροής (dual-stream), ψηφιακό video σε πραγματικό χρόνο για Windows NT.
•130 τρόπους μετάβασης σε πραγματικό χρόνο στο Adobe Premiere.
•Συμπίεση χωρίς απώλειες.
•Με στάνταρ εισόδους εξόδους component, S-video και composite video.
•Προαιρετικά διαθέσιμες είσοδοι-έξοδοι DV/Firewire και Serial digital.
•Είσοδοι-έξοδοι ήχου σε balanced XLR και unbalanced.
•Chroma, luminance και linear keyers σε πραγματικό χρόνο.
•Προαιρετικά Genie 3D DVE για κίνηση σε τρισδιάστατο χώρο, γύρισμα σελίδας, κυματισμός, σφαίρα, κ.λπ.
•Προαιρετικά DEKO RT για πρόσθετη επαγγελματική γεννήτρια χαρακτήρων με: Rolls, Crawls, Edge, Shadow, κ.λπ.



Έτσι, σταματείστε να περιμένετε και καλέστε την KEM ELECTRONICS σήμερα!

KEM electronics
PRO SOUND & VISION SYSTEMS

Κατεχάκη 32, 11525 Αθήνα
Τηλ. 67.48.514-5
Fax: 67.46.384
Service: 67.45.659

Το ευρωπαϊκό πρόγραμμα MEDIA αξιολογεί το δεύτερο σκέλος του με στόχο το σχεδιασμό ενός τρίτου.

Εν όψει του MEDIA III

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ MEDIA της Ευρωπαϊκής Ένωσης περιλαμβάνει μέτρα για τη στήριξη της ανταγωνιστικότητας της οπτικοακουστικής βιομηχανίας. Η γαλλική εταιρεία BIPE έχει ξεκινήσει τη διαδικασία αξιολόγησης του προγράμματος εν όψει των συζητήσεων για τη διαμόρφωση του διαδόχου MEDIA III. Στο πλαίσιο της αξιολόγησης, εκπρόσωποι της εταιρείας συναντήθηκαν με τους συντονιστές του προγράμματος MEDIA της Ευρωπαϊκής Ένωσης, κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης MIPCOM 1998. Την Ελλάδα εκπροσώπησε η διευθύντρια του MEDIA DESK HELLAS του υπουργείου Τύπου, κ. **Ιωάννα Χαριτάτου**.

Από τη έναρξή του μέχρι σήμερα, το πρόγραμμα MEDIA έχει στόχο να συμπληρώσει με μέτρα την εθνική πολιτική στην οπτικοακουστική βιομηχανία, αλλά σε καμία περίπτωση να την αντικαταστήσει. Η επιδοματική ενίσχυση που προβλέπει το πρόγραμμα για την ανάπτυξη της οπτικοακουστικής βιομηχανίας προϋποθέτει και συνδυάζεται πάντα με εθνικά μέτρα στήριξης της οπτικοακουστικής βιομηχανίας, στη βάση της αρχής της επικουρικότητας. Μάλιστα, στη βιομηχανία αυτή περιλαμβάνονται σήμερα, εκτός από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, και τα πολυμέσα με υπόθεση (fiction).

Η λογική των ποσοστώσεων και των επιδοτήσεων δεν εξυπηρετεί μια δυναμική ευρωπαϊκή πολιτική που θα ανταποκριθεί αποτελεσματικά στην αμερικανική πρόκληση και θα περιορίσει την κυριαρχία της στο χώρο. Εφόσον το τελικό στάδιο του προγράμματος είναι η διανομή, τότε θα πρέπει να υιοθετηθεί μια στρατηγική παραγωγής σαφώς προσανατολισμένη προς αυτή την κατεύθυνση.

Το MEDIA I κρίθηκε αναποτελεσματικό λόγω του επιδοματικού του χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, κατακερματίστηκε σε μικρά προγράμματα πελατειακού τύπου, τα οποία εξυπηρετούσαν πολύπλοκα συστήματα ποσοστώσεων, χωρίς να υπάρχει μια ενιαία γραμμή πλεύσης. Στη συνέχεια, το MEDIA II στράφηκε σε μια πολιτική ενίσχυσης με τη μορφή δανειοδότησης και έδωσε έμφαση στον τομέα της εκπαίδευσης. Το MEDIA III, που έρχεται να ενισχύσει τον τομέα της παραγωγής, προβλέπεται να είναι ακόμα αυστηρότερο από το προηγούμενο πρόγραμμα, όσον αφορά τους όρους συμμετοχής στη στήριξη. Όπως έδειξε και η Διάσκεψη του Μπέρμιγχαμ, η οπτικοακουστική πολιτική της ΕΕ υιοθετεί όλο και περισσότερο στρατηγικές στήριξης για κοινοτικά προγράμματα και απομακρύνεται από τη λογική των ποσοστώσεων.

Όσον αφορά τις λεγόμενες μικρές και μεγάλες χώρες, το πρόγραμμα προβλέπει ορισμένες θετικές διακρίσεις, που όμως δεν απορρέουν από το μέγεθος της χώρας. Έχουν κυρίως να κάνουν με τα ανταγωνιστικά μειονεκτήματα των αγορών με περιορισμένη γεωγραφική ή γλωσσική εμβέλεια. Στόχος του είναι οι μικρές χώρες να αναπτύξουν επιχειρήσεις στον οπτικοακουστικό χώρο ικανές να ανταποκριθούν στον αυξανόμενο ανταγωνισμό και όχι να τις προστατέψει από τη μάχη αυτή που θα αναδείξει τις δυνάμεις τους. Άλλωστε, η διαπίστωση της Ευρωπαϊκής Ένωσης ήταν ότι αυτή ακριβώς η πολιτική προστατευτισμού που διαμορφώθηκε εν μέρει από το MEDIA I διεύρυνε, αντί να μειώσει, το πολιτιστικό έλλειμμα της Ευρώπης ως προς την Αμερική. Και επιπλέον, οι θέσεις εργασίας μειώθηκαν σε τομείς που ακριβώς υστερούσαν σε δυναμικό.

Η εφαρμογή του συστήματος θετικών διακρίσεων κρίνεται αποτελεσματική, αφού και οι ίδιοι οι επαγγελματίες συμφωνούν ότι οι διακρίσεις αυτές εφαρμόζονται αυτόματα και όχι κατόπιν επιλογής από το πρόγραμμα MEDIA. Δεν έχει νόημα το αίτημα αυτό να προβάλλεται ως μια γενική επίκληση στο μέγεθος της χώρας.

Εξάλλου, «εθνικά» κριτήρια αξιολόγησης ή επιλογής δίνουν έναυσμα σε διακρίσεις που θα ωφελούσαν «μεγάλες» χώρες, οι οποίες μάλιστα ασκούν και μια μεγαλύτερη επιρροή στη διαμόρφωση του προγράμματος MEDIA. K

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ '98

Ελιές και... Ταινίες

του Νίκου Πανουτσόπουλου

Από τις 28 έως και τις 31 Οκτωβρίου διεξήχθη το Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκυμανταίρ της Καλαμάτας. Πρόκειται για την πρόβα τζενεράλε του πρώτου «κανονικού» φεστιβάλ που θα διεξαχθεί τον προσεχή Μάιο. Η Καλαμάτα, εκτός από καλό λάδι, θέλει να ξέρει και για καλές ταινίες. Θα τα καταφέρει;

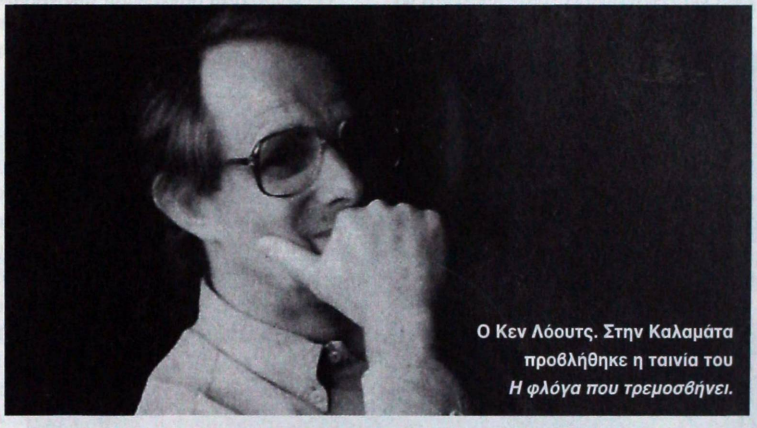
ΣΤΗΝ ΠΡΟΒΑ ΤΖΕΝΕΡΑΛΕ της Καλαμάτας προβλήθηκαν ταινίες της σύγχρονης ελληνικής παραγωγής, μερικά κλασικά ξένα ντοκυμανταίρ όπως η *Γη χωρίς ψωμί* του **Λουίς Μπουνιουέλ** και *Η ώρα των Υψικαμίνων* του **Φερνάντο Σολάνας**, ταινίες που έχουν πρόσφατα βραβευτεί με το βραβείο Τζων Γκρίερσον και δύο ταινίες του **Βασίλη Μάρου**, *Η τραγωδία του Αιγαίου* και *Ελλάς χωρίς κολώνες*, στον οποίο απονεμήθηκε το ειδικό τιμητικό βραβείο του φεστιβάλ για την πολύχρονη προσφορά του στο ελληνικό ντοκυμανταίρ.

Η μοναδική ταινία που προβλήθηκε για πρώτη φορά σε αίθουσα ήταν *Το τέλος της αιωνιότητας* του **Αλέξανδρου Λαμπρίδη**, μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο εργάζεται στο γύρισμα ο **Θόδωρος Αγγελόπουλος**.

Η ημερίδα με θέμα «Το ντοκυμανταίρ ως μέσο διαμόρφωσης ιδεών» που διοργανώθηκε με πάνελ ομιλητών –οι παλαίμαχοι **Ροβήρος Μανθούλης** και **Πάνος Γλυκοφρύδης**, ο γάλλος θεωρητικός **Μαρσέλ Μαρτέν** και οι κριτικοί **Πήτερ Κάργκιν** και **Μπόζινταρ Ζέζεβιτς**– περιορίστηκε σε επαναδιατυπώσεις γνωστών διαπιστώσεων. Αντίθετα, η προβολή των ταινιών, *Το σύστημα: Η φύση του τέρατος* του **Πήτερ Νταίηλ**, *Περπατώντας με τον Ζιρινόφσκι* του **Πωλ Πολικόφσκιν** και *Η φλόγα που τρεμοσβήνει* του **Κεν Λόουτς**, κίνησε το ενδιαφέρον για το σύγχρονο πολιτικό ντοκυμανταίρ και δημιούργησε προβληματισμό για την έλλειψη του είδους στη χώρα μας.

Το συνέδριο του Βαλκανικού Επιμελητηρίου Κινηματογράφου, που ακολούθησε, κατέγραψε την κατάσταση που επικρατεί στην κινηματογραφική παραγωγή και διανομή της κάθε χώρας, χωρίς να γίνουν συγκεκριμένες προτάσεις για συνεργασίες ή συμπαραγωγές.

Τα ερωτηματικά που έμειναν ως προς τους λόγους διοργάνωσης αυτής της προφεστιβαλικής φιέστας υπάρχει η προσδοκία να απαντηθούν από το Φεστιβάλ του Μαΐου. Οι πόροι του Κέντρου Ελληνικού Ντοκυμανταίρ από το υπουργείο Ανάπτυξης και τον ΕΟΤ παρέχουν τη δυνατότητα για μια διοργάνωση με σημαντική προσφορά.



Ο Κεν Λόουτς. Στην Καλαμάτα προβλήθηκε η ταινία του *Η φλόγα που τρεμοσβήνει.*

Η Καλαμάτα είναι μια πόλη δεκτική σε πολιτιστικούς θεσμούς και έχει υποδομή κατάλληλη για να στηρίξει ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ. Οι χώροι του Πνευματικού Κέντρου και του ΔΗΠΕΘΕ πρόκειται (όπως μας διαβεβαίωσαν) να συμπληρωθούν, για τις ανάγκες του φεστιβάλ, με μια ανακαινισμένη κινηματογραφική αίθουσα. Η πρόταση για διαχωρισμό του Διαγωνιστικού Προγράμματος σε Δημιουργικό, Σπουδαστικό και Τουριστικό τμήμα είναι απολύτως αδόκιμη, αλλά οι επιλογές των ταινιών που θα προβάλλονται είναι τελικά αυτές που θα προσδώσουν στο φεστιβάλ τον χαρακτήρα του. Η επιτυχία του θεσμού προϋποθέτει μεγαλύτερη συμμετοχή του τοπικού στοιχείου. Απαιτείται μεγαλύτερη προσπάθεια να ενταχθεί το νεογέννητο φεστιβάλ στη ζωή της πόλης και να αγκαλιαστεί από το φιλότεχνο κοινό της.

Η βασική ανάγκη που πρέπει να καλυφθεί από ένα Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκυμανταίρ στην Ελλάδα είναι η προώθηση της ελληνικής παραγωγής, η ενημέρωση για τα σύγχρονα ρεύματα και τη δουλειά γνωστών και νέων κινηματογραφιστών, καθώς και η παροχή δυνατότητας επαφών μεταξύ συντελεστών παραγωγής και διανομής. Εάν το φεστιβάλ γίνει μια πολυήμερη εορταστική τελετή χωρίς ουσιαστική προσφορά, τότε ακυρώνεται και κάθε καλή πρόθεση για το θεσμό.

Το σχέδιο του ΚΕΝ για τη διοργάνωση αγοράς ντοκυμανταίρ (Doc-market) είναι φιλόδοξο και χρήσιμο για το ελληνικό ντοκυμανταίρ. Παράλληλα, με ένα διαγωνιστικό πρόγραμμα υψηλής ποιότητας, μπορεί να αποτελέσει ένα ολοκληρωμένο Φόρουμ που θα ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του κινηματογραφικού και τηλεοπτικού ντοκυμανταίρ.

Η θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ Ντοκυμανταίρ Καλαμάτας μπορεί να κριθεί όταν θα έχει δώσει αρκετά δείγματα γραφής και οι επιλογές θα δικαιωθούν ή όχι από τα αποτελέσματα.

Τι έκανες στο πόλεμο Στήβεν;

του Νίκου Πανουτσόπουλου

***Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν* μπορεί να αποτυπώνει με ωμό ρεαλισμό τη φρίκη του πολέμου αλλά δεν είναι μια αντιπολεμική ταινία. Κάθε άλλο...**

ΤΟ CENTURY CITY είναι μια περιοχή του Λος Άντζελες που σφύζει από οικονομική δραστηριότητα, γεμάτη με μοντέρνα κτίρια εταιρειών και ένα τεράστιο mall, το εντυπωσιακό εμπορικό κέντρο που λέγεται ότι ανήκει στον **Στήβεν Σπίλμπεργκ**.Το multiplex της AMC με τις 14 αίθουσες, που βρίσκεται μέσα στο συγκρότημα αυτό, δεν παίζει ποτέ μη χολλυγουντιανές ταινίες. Όσο για ξενόγλωσσες, ούτε κουβέντα να γίνεται. Το περασμένο καλοκαίρι, ουρές νεαρών όλων των κοινωνικών στρωμάτων –η σύνθεση του κοινού ήταν πιό «αντρική» από εκείνη του *Τιτανικού*– στοιβάζονταν στα γκισέ των εισιτηρίων για να δουν τον *Στρατιώτη Ράιαν* να σώζεται στο τελευταίο έργο του Στήβεν Σπήλμπεργκ. Η ταινία πλασαρίστηκε στις ΗΠΑ ως η τελευταία μεγάλη ταινία για τον τελευταίο μεγάλο πόλεμο.

Ο Τομ Χανκς και οι υπόλοιποι αμερικανοί καταδρομείς ακούν το... λοχαγό τους.

Το εφιαλτικό πρώτο 20λεπτο του φιλμ αίρει κάθε αμφιβολία του θεατή ότι αυτό που βλέπει είναι η πραγματικότητα. Σκηνές πολεμικής βίας από την αμερικανική απόβαση στη Νορμανδία, πιο άγριες από κάθε άλλη αναπαράσταση, γυρισμένες με τρόπο ώστε να δείχνουν σαν αυθεντικά επίκαιρα. Οι νεαροί Αμερικανοί μέσα στην αίθουσα είναι καθηλωμένοι από την αγριότητα της μάχης. Αλλιώς τα ξέρανε από το CNN.

Η ταινία αποκτά χαρακτηριστικά ντοκυμανταίρ. Υποτίθεται ότι καταγράφει την πραγματικότητα. Είναι η ιλουζιόν της αλήθειας. Τώρα, ο σκηνοθέτης μπορεί να εκμεταλλευτεί τη συγκινησιακή λειτουργία της ιστορίας του όσο θέλει. Ό,τι πει αυτός είναι η αληθινή ιστορία.

Ως εσωτερική σύγκρουση των χαρακτήρων της ταινίας χρησιμοποιείται σεναριακά το ερώτημα, εάν αξίζει να ριψοκινδυνεύσουν οι πολλοί για τη σωτηρία του ενός. Μπορεί να είναι το αντίθετο από το ερώτημα εάν μπορεί να θυσιαστεί ο ένας «Τζων Γουαίην» χαρακτήρας για να σωθεί ο κόσμος, κλισσέ στο αμερικανικό σινεμά, αλλά δεν είναι καινούργιο. Το έχουν απαντήσει όλες οι υπηρεσίες διάσωσης και όλοι οι στρατοί και τα σώματα ασφαλείας στον κόσμο. Οι κάθε είδους σωματοφύλακες ηγετών, πολεμάρχων και επιχειρηματιών, το ίδιο δεν κάνουν; Εδώ, όμως, ο διασωθείς Ράιαν είναι ο μέσος Αμερικανός που, ακολουθούμενος από την ευγνωμονούσα οικογένεια, αποτίει φόρο τιμής στους ανθρώπους που θυσιάστηκαν γι' αυτόν. Λειτουργεί ως ο εκπρόσωπος όλων. Το πλάνο της αμερικανικής σημαίας ανοίγει και κλείνει την ταινία, εξηγώντας γιατί έγιναν όλες οι θυσίες. Το ερώτημα των στρατιωτών δεν είναι βέβαια το θέμα που πραγματεύεται η ταινία. Το ερώτημα του Σπήλμπεργκ είναι εάν η Νέα Τάξη Πραγμάτων δικαίωσε τη σφαγή. Ο σκηνοθέτης που κατάφερε να κάνει ταινία με happy end για το Ολοκαύτωμα (!), τώρα μας δείχνει μια Ευρώπη μόνο ως κόλαση πολέμου και τωρινό νεκροταφείο, σαν ένα *Τζουράσικ Παρκ* γεμάτο δεινοσαύρους, στο οποίο δεν πρέπει να υπολογίζει κανείς. Οι στρατιώτες του είναι όπως οι πιστολέρο στα γουέστερν ορισμένων προκατόχων του. Εκείνοι κατέκτησαν τη Δύση. Οι ήρωες του Σπήλμπεργκ όλα τα υπόλοιπα. Στην αίθουσα του Century City, οι θεατές γύρω μου φωνάζουν όταν βλέπουν Γερμανούς στην οθόνη: «Kill the fucking bastards· σκοτώστε τους». Χειροκροτούν όταν οι Αμερικανοί εκτελούν αιχμαλώτους, εξοργίζονται όταν ο «δειλός» στρατιώτης δεν πατά τη σκανδάλη πρώτος. Στον αχό της μάχης, οι ήρωες είναι σκληροί.

«Ήμουν καλός άνθρωπος;», ρωτά ο Ράιαν τη γυναίκα του. «Είσαι», απαντά ο Στήβεν Σπήλμπεργκ καδράροντας τη σημαία του να κρύβει τον ήλιο.

Η ταινία του συγκεντρώνει τα καλύτερα και χειρότερα στοιχεία της κινηματογραφικής του γραφής. Η εντυπωσιακή χρήση της κάμερας και του ρυθμικού μοντάζ που σε συνεπαίρνει αλλά και οι φθηνοί μελοδραματισμοί, οι σεναριακές αδυναμίες με τις ιδεολογικές φορτίσεις και ο ηθικοπλαστικός διδακτισμός.

Ο στρατιώτης Ράιαν είναι –ευτυχώς– μια ταινία που δεν μπορεί να κρύψει τις προθέσεις της. Γοητευμένος από τον πόλεμο που αναπαριστά με δεξιοτεχνία, ο σκηνοθέτης καπηλεύεται τις θυσίες των θυμάτων για να τον μυθοποιήσει αποτελεσματικά – καταλήγοντας να τον εξυμνεί. **Κ**

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

ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

CAMBRIDGE 1998

της Αθηνάς Καρτάλου

Ένα συνέδριο για τον ελληνικό κινηματογράφο, με τη συμμετοχή ελλήνων αλλά και ξένων πανεπιστημιακών σε συντηρητικό πανεπιστήμιο της Αγγλίας, διεξάγεται σίγουρα σε χαμηλούς τόνους. Άλλωστε, από την ίδια του τη λειτουργία, κάθε συνέδριο μας καλεί, πέρα από αντιπαλότητες, να ανακαλύψουμε έναν άλλο τρόπο θεώρησης των πραγμάτων.

Ο ΑΡΧΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ του συνεδρίου, το οποίο έλαβε χώρα στις 17 και 18 Σεπτεμβρίου 1998 στο Καίμπριτζ, προσδιόριζε μια ειδικότερη θεματική που συσχέτιζε πόλεμο και ελληνικό κινηματογράφο: *Theatres of War: Fifty Years of Greek Cinema / Θέατρα Πολέμου: Πενήντα χρόνια ελληνικού κινηματογράφου.* Ωστόσο, οι προτάσεις για τις εισηγήσεις διεύρυναν πολύ τη θεματική που διαμορφώθηκε, έτσι ώστε να περιλαμβάνει θέματα κάθε είδους σε σχέση με την κινηματογραφική δημιουργία, την υποδοχή των ταινιών και την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα.

Το ερώτημα, που όπως είναι φυσικό προκύπτει, συνίσταται στο εξής: Τι δουλειά έχει ο ελληνικός κινηματογράφος σε ένα πανεπιστήμιο του εξωτερικού; Μπορούν ξένοι να μιλήσουν για κάτι δικό μας;

Μια πρώτη απάντηση μπορεί να δοθεί αν κανείς κοιτάξει την ανθρωπογεωγραφία του συνεδρίου, το οποίο περιέλαβε 24 εισηγήσεις και 2 προβολές ελληνικών ταινιών σε διάστημα 2 μόλις ημερών. Εκεί, λοιπόν, ήταν παρόντες 17 ελληνικής και 1 κυπριακής καταγωγής εισηγητές – οι οποίοι εργάζονται στην Ελλάδα αλλά και εκτός αυτής, ενώ η εισαγωγική ομιλία έγινε από την εκπρόσωπο του ελληνικού κράτους. Τις απόψεις τους διατύπωσαν ακόμη Αμερικανοί, Άγγλοι και μία Βουλγάρα – οι οποίοι διδάσκουν ή/και διεξάγουν έρευνα σε πανεπιστημιακά ιδρύματα. Ήταν ιδιαιτέρως ευχάριστο ότι στο ακροατήριο βρίσκονταν όχι μόνο πανεπιστημιακοί από την Ελλάδα και τη Βρετανία, αλλά και –έστω λίγοι– δημιουργοί του κινηματογράφου ή άνθρωποι της τηλεόρασης, καθώς και αρκετοί έλληνες φοιτητές πανεπιστημίων από διαφορετικές σχολές.

Ο Άντονυ Κουίν με τον Γιώργο Φούντα στην κλασική πλέον ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, Ζορμπάς.

Αν δεχτούμε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει –και πράγματι αποτελεί σε πολλές περιπτώσεις– αντικείμενο κριτικής και θεωρητικής σκέψης και αναστοχασμού, καθώς και νομιμοποιημένο χώρο επιστημονικής και ακαδημαϊκής έρευνας*, ας δούμε τι φανέρωσε σε σχέση με τη μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου το συνέδριο στο Καίμπριτζ. Η πανεπιστημιακή καταγωγή των συνέδρων παρείχε το υλικό για μια πρώτη χαρτογράφηση του χώρου της θεωρητικής ενασχόλησης με τον ελληνικό κινηματογράφο. Υπήρχαν μελετητές που προέρχονταν από αμιγώς κινηματογραφικά τμήματα πανεπιστημίων της αλλοδαπής και οι οποίοι είχαν ενδιαφέρον για τον ελληνικό κινηματογράφο κυρίως λόγω της ελληνικής καταγωγής τους και –σε κάποιες περιπτώσεις– εκτός των άμεσων ερευνητικών τους αντικειμένων. Άλλοι πάλι, ανεξαρτήτως καταγωγής, στελεχώνουν τα τμήματα νεοελληνικών σπουδών τόσο στην Ευρώπη όσο και στις άλλες ηπείρους. Η γνωριμία με τον κινηματογράφο αποτελεί ένα μέρος της επαφής με την ελληνική κουλτούρα και τον ελληνικό πολιτισμό και, έτσι, νομιμοποιείται να εντάσσεται στα προγράμματα σπουδών των τμημάτων αυτών, πλάι στη μελέτη της ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας, τους κατ' εξοχήν μέχρι πρότινος τομείς δραστηριοποίησης των τμημάτων αυτών. Τα ξενόγλωσσα τμήματα υπήρξαν ανέκαθεν –για τον αγγλοσαξωνικό τουλάχιστον χώρο– ο δούρειος ίππος για την εισαγωγή καινών δαιμονίων στους παραδοσιακούς και, αρκετά συχνά, συντηρητικούς χώρους τού πανεπιστημίου.

** Η θέση αυτή δεν είναι πιθανώς καθόλου αυτονόητη, ειδικά στο πλαίσιο του ελληνικού πανεπιστημίου, αλλά και της ελληνικής κινηματογραφίας. Ωστόσο, δεν είναι ο κατάλληλος χώρος και χρόνος εδώ για την ανάπτυξη επιχειρηματολογίας.*

Με βάση αυτά τα δεδομένα, η συνάντηση στο Καίμπριτζ πήρε πανηγυρικό χαρακτήρα, υπό την έννοια ότι συγκέντρωσε επιστήμονες που δεν είχαν ώς εκείνη τη στιγμή τη δυνατότητα να βρεθούν με συναδέλφους σε έναν χωρόχρονο αποκλειστικά αφιερωμένο στον ελληνικό κινηματογράφο. Εδώ ο κινηματογράφος δεν ήταν το μέσο για τις νεοελληνικές σπουδές, ούτε ήταν υποταγμένος στα ΜΜΕ ή στο θέατρο. Είχε τον δικό του χώρο ανάπτυξης, όπου δεν χρειαζόταν να δικαιολογηθεί το ενδιαφέρον γι' αυτόν, αλλά ακριβώς αυτό το ενδιαφέρον λειτουργούσε ως εφαλτήριο για κάθε ανάλυση και συζήτηση.

Επιπλέον, η πραγματοποίηση του συνεδρίου στο εξωτερικό ήταν φορέας διπλών σημασιών. Αφενός έδινε την ευκαιρία να αναπτυχθούν τα κλασικά και χιλιοειπωμένα για τη θεσμική κατάσταση στην Ελλάδα και την αδυναμία άρθρωσης αυτόνομου λόγου εντός των συνόρων, όπου για άλλη μία φορά το «ουδείς προφήτης στον τόπο του» θα μπορούσε να αποτελέσει το σταθερό μότο. Ωστόσο, αυτή η οπτική νομίζω ότι δεν επικράτησε· αντίθετα, η θετική στάση τού «από έξω βλέπεις καλύτερα» έδωσε κίνητρο για περαιτέρω συζητήσεις. Το Καίμπριτζ, από την άλλη, παρείχε έναν χώρο ιδιαίτερου συμβολισμού. Όταν ένα από τα παλαιότερα και εγκυρότερα πανεπιστήμια στον κόσμο, που δύσκολα αποδέχεται αλλαγές και ακραίους νεωτερισμούς, φιλοξενεί ένα τέτοιο συνέδριο, τότε γίνεται ένα είδος συμβολικής βάπτισης του αντικειμένου στα ύδατα των θεσμών. Όσοι παραβρέθηκαν εκεί, ήταν παρόντες σε μία τομή στη μελέτη του αντικειμένου, ήταν παρόντες στη δημιουργία ενός νέου επιστημονικού πεδίου, στον βαθμό που αυτό διαμορφώνεται από τη διασταύρωση πάνω στον επιστημονικό χάρτη των διαδρομών που οδηγούν από τον έναν μεμονωμένο ερευνητή στον άλλον.

Ερχόμενοι, τώρα, στις εισηγήσεις που έγιναν στο πλαίσιο του συνεδρίου αυτές θα μπορούσαν να καταταχθούν πολύ γενικά σε έξι κατηγορίες:

—Εμπορικός και νέος ελληνικός κινηματογράφος

—Ξεριζωμός και πέρασμα των συνόρων

—Φαντασιώνοντας το έθνος

—Συνέχειες και ασυνέχειες: φαντασιώνοντας το παρελθόν

—Σύγκρουση και Αντίσταση

—Λογοτεχνία και κινηματογράφος

Είναι σαφές ότι πολύ περισσότερες πτυχές από αυτές που φανερώνουν οι θεματικές αυτές κατηγορίες καλύφθηκαν, καθώς μάλιστα χρησιμοποιήθηκαν πολλές και διαφορετικές επιστημολογικές προσεγγίσεις: από τον παραδοσιακό μαρξισμό στις πολιτισμικές σπουδές, από την αυτόνομη κειμενική μελέτη στην κοινωνιολογική προσέγγιση και στον συσχετισμό ιστορίας και κινηματογραφίας, από την αναζήτηση των πραγματικών συνθηκών μέσα στις οποίες το ελληνικό κοινό υποδεχόταν τις ταινίες στον συσχετισμό κινηματογράφου και λογοτεχνίας, καθώς και στη μελέτη του θεσμικού πλαισίου. Το δείγμα ταινιών που χρησιμοποιήθηκαν κάλυπτε ένα ευρύτατο φάσμα της ελληνικής κινηματογραφίας, από το *Μια Ιταλίδα από την Κυψέλη* μέχρι τους *Κυνηγούς*, από το *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση*; μέχρι το *Βλέμμα του Οδυσσέα* και το *Όλα είναι δρόμος*, από τους *Γενναίους τού Βορρά* μέχρι το *Βαλκανιζατέρ*, από τις *Θαλασσιές Χάντρες* μέχρι τον *Θίασο*, από τον *Ζορμπά* μέχρι την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, από το *Ρεπό* μέχρι το *Δύο Ήλιοι στον Ουρανό* και το *Δοξόμπους*, από το *Μιρουπάφσιμ* ώς το *No budget story*.

Υπήρξε σαφές τελικό συμπέρασμα και θεωρητική συνισταμένη; Όχι βέβαια, καθώς σε καμία περίπτωση αυτό δεν ήταν το ζητούμενο. Αυτό που ενδιέφερε από την αρχή ήταν η διαφορά, η ανταλλαγή απόψεων, η μετακύληση της γνώμης, η παρουσίαση και η αποκάλυψη μιας άλλης οπτικής γωνίας. Η αίσθηση ήταν ότι, τελικά, όλα αναμείχθηκαν μεταξύ τους. Δεν υπήρξαν παράλληλοι κόσμοι, άλλος αυτός του εμπορικού, άλλος αυτός του λεγόμενου νέου ελληνικού κινηματογράφου, άλλος της μίας θεωρητικής σχολής, άλλος της άλλης. Όλα διασταυρώνονταν μέσα στο κοινό πλαίσιο αναφοράς, με αποκορύφωση εισηγήσεις που έφερναν πλάι πλάι αντιπαρατιθέμενες πλευρές, πραγματώνοντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτό που το συνέδριο μας είχε καλέσει στην ουσία να κάνουμε: να δούμε πέρα από τα θέατρα πολέμου και πέρα από αντιπαλότητες και να βρεθούμε στο μεταίχμιο, στο σημείο διάβασης των συνόρων, κάθε είδους συνόρων, και ανάλογα με το βήμα μας –μετέωρο ή σταθερό– να διασχίσουμε το όριο, να επανέλθουμε στα πάτρια ή να εγκατασταθούμε εκεί.

Αν υπήρξε κάποιο συμπέρασμα, αυτό ήταν μεταθεωρητικό. Όλοι συμφώνησαν ότι έπρεπε σύντομα να ξαναβρεθούν – ίσως και για να αποκτηθεί η οικειότητα που είναι αναγκαία για τη διατύπωση διαφωνίας και την παραπέρα εξέλιξη του θεωρητικού παραδείγματος. Αυτός που βγήκε σίγουρα κερδισμένος ήταν ο ελληνικός κινηματογράφος, του οποίου τα δημιουργήματα γίνονται ξανά αντικείμενο συζήτησης, που σχεδόν σίγουρα δεν θα χαρακτηρίζεται ούτε από παρελθοντολαγνία και νοσταλγία για χαμένα μεγαλεία και νύχτες με αγιόκλημα, ούτε θα μεμψιμοιρεί συνεχώς για την κακή του τύχη. K

Πάνω: Σκηνή από το *Μιρουπάφσιμ* των Γ. Κόρρα και Χ. Βούπουρα, που θίγει το πρόβλημα των αλβανών μεταναστών και της αδυναμίας ενσωμάτωσής τους στην ελληνική κοινωνία.
Κάτω: Ο Ρένος Χαραλαμπίδης στη χαμηλού προϋπολογισμού ταινία του *No budget story*.

Φωτογράφος πάνω απ' Όλα

του Σταύρου Καπλανίδη

Η Άννα Βιχ, που εργάστηκε στον κινηματογράφο ως φωτογράφος πλατώ, μοντέζ αρνητικού και δασκάλα σε κινηματογραφική σχολή, δεν είναι πια ανάμεσά μας. Το κείμενο που ακολουθεί, επιχειρεί να φωτίσει την άγνωστη πλευρά της: της ανήσυχης καλλιτέχνιδος φωτογράφου και της γυναίκας που έβλεπε την τέχνη της σαν απλή, καθημερινή δοσοληψία με την καθημερινή, την πραγματική ζωή.

ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ του 1973 βρέθηκα στη Φρανκφούρτη. Εκεί γνώρισα την Άννα. Ένα κορίτσι ιδιαίτερα όμορφο, με ισχυρή προσωπικότητα και χαρακτήρα. Ήταν 23 χρόνων. Γυρίσαμε μαζί στο Παρίσι, όπου ζούσα. Από τότε ίσαμε σήμερα, η ζωή μας δεν ήταν παρά μια συνεχής γλυκιά, αλλά και οδυνηρή πολλές φορές, προσπάθεια η σχέση μας να μην είναι δέσμια του δεσμού μας. Χτίσαμε, με πνευματικό κόπο, μια αγάπη και μια συ-

Άννα Βιχ (1992)

ντροφικότητα, που 25 ολόκληρα χρόνια δεν μας εγκατέλειψε ποτέ.

Μετά την πτώση της χούντας, το 1975, ήρθαμε στη μεταπολιτευτική Ελλάδα με το σακίδιο του Μάη του '68 στην πλάτη, ακομμάτιστοι, ανήσυχοι κι ανυπόμονοι, για να συμμετέχουμε στη δημιουργία ενός κόσμου που θα είχε βάση του, ευχόμασταν, όλα αυτά που τότε ήλπιζε κι ονειρευόταν η γενιά μας.

Όμως, η συνέχεια μας επιβεβαίωσε ότι η ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, από το 1821 και μετά, συνοψίζεται κυρίως μέσα από «χαμένες ευκαιρίες» (όπως και ο ελληνικός κινηματογράφος, άλλωστε). Με μερικές εξαιρέσεις – φυσικά. Όλους αυτούς που τις εκμεταλλεύτηκαν. Τελικά, η Ελλάδα δεν τρώει τα παιδιά της – μάλλον το αντίθετο συμβαίνει. Τρώει όμως σίγουρα εκείνα που την αγαπούν· κι η Άννα ήταν ένα απ' αυτά.

Οι νεωτεριστικές φωτογραφικές τάσεις που κυριαρχούσαν τότε, και που ήδη γνώριζε από πρώτο χέρι, δεν την αφορούσαν. Αυτό που την ενδιέφερε ήταν τα «απλά πράγματα» και η πραγματική τους διάσταση – «αυτή η αίσθηση ζωής», όπως έλεγε. Αντιστάθηκε με «γαϊδουρινή επιμονή» στα φωτογραφικά πρότυπα για αισθητική κατανάλωση, με άλλοθι την καλλιτεχνική φωτογραφία, που παρουσίαζαν τα ιλουστρατιόν έντυπα, μέχρι το τέλος.

Γνώρισε όλη την τότε φωτογραφική «πιάτσα». Πρόσωπα και πράγματα. Συνεργάστηκε με το περιοδικό *Ένα* αλλά γρήγορα είδε «το κακό με δρασκελιές να πλησιάζει» – κι έφυγε. Δούλεψε στη φωτογραφία μόδας. Όμως, οι φρέσκες και δημιουργικές ιδέες της την έφεραν σε ρήξη με τον φωτογραφικό κυνισμό που κυριαρχεί στο είδος.

Διορατική και πάντα ακριβής στη σκέψη και τις εκφράσεις της, παραδεχόταν από τότε: *«Μπορούμε μόνο να προσπαθήσουμε»*. Η Άννα, που είχε κάτι από τη στόφα του **Ντασσέν**, ευγενική, χαμηλότονη, χωρίς περιττούς φιλελληνισμούς, επιδίωκε να είναι ισότιμη στον υιοθετημένο τόπο και είχε μια βαθιά αγάπη για τους ανθρώπους. Το προσπάθησε με όλες της τις δυνάμεις. Έμαθε γρήγορα τα ελληνικά και κατάφερε να κατακτήσει ένα πλούσιο και αξιόλογο λεξιλόγιο, τέτοιο που να της επιτρέπει να πραγματεύεται σε συζητήσεις θέματα ανάλογα με τα φιλοσοφικά κείμενα και τους συγγραφείς που διάβαζε: **Σόνταγκ**, **Μπένγιαμιν**, **Λάιμπνιτζ**, **Παπαδιαμάντης**, **Πλάτων**, **Αριστοτέλης**... Ήξερε να συζητά – διέθετε σαρκαστικό χιούμορ και έθετε συνεχώς ερωτηματικά.

Η στάση ζωής της και η γνώση της φωτογραφίας, της όξυναν το αισθητήριο όσο παρατηρούσε τον κόσμο – το χώρο της καθημερινότητας, όπου και τα πιο μικρά πράγματα αποκτούν αξία. «Τα πολλά μικρά πράγματα κάνουν τα μεγάλα», έλεγε. Εύρισκε ένα θέμα και δούλευε χρόνια πάνω σ' αυτό. Εμβάθυνε αναλύοντάς το, στη αρχή θεωρητικά και στη συνέχεια φωτογραφικά – μετατρέποντας την εικόνα σε φωτο-γραφία. Σε Γραφή.

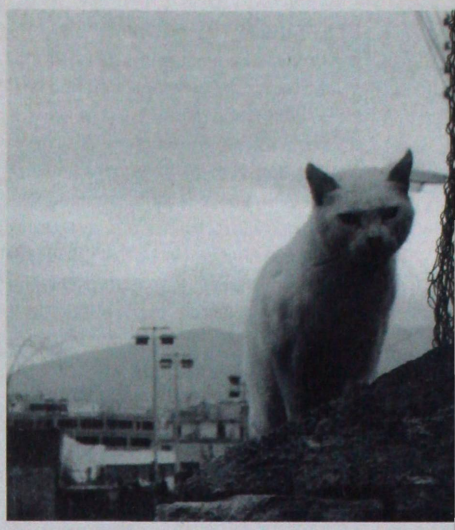
Οι φωτογραφικές της αναζητήσεις πηγάζουν, κυρίως, μέσα από την παράδοση των μεγάλων κλασικών φωτογράφων. Για την πρώτη της έκθεση στην Ελλάδα, το 1984, είχε επίμονα ασχοληθεί ώσπου να κατακτήσει την τεχνική του «τονισμού», παρουσιάζοντας τοπία με τρόπο που να αποκαλύπτονται: ούτε με την τρέχουσα τουριστική οπτική ούτε με αισθητικούς ακκισμούς. Αποφεύγοντας τη φωτογραφική «εκκεντρικότητα» και τον εύκολο εντυπωσιασμό, το βλέμμα της, βαθιά πνευματικό, περιπλανιόταν στην απλή καθημερινότητα, ως πηγή της καλλιτεχνικής στάσης απέναντι στη ζωή. Αυτό υποδηλωνόταν με σαφήνεια και στην έκθεση του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων το 1992, με τις φωτογραφίες των δένδρων του Ελαιώνα της Αθήνας – τα δέντρα, «αυτά τα ζωντανά μνημεία», έλεγε.

Με αφορμή την έκδοση του βιβλίου της *Εν Αθήναις... 1977*, το Μάιο του 1992, έδωσε μια συνέντευξη στην Ελευθεροτυπία, στον δημοσιογράφο Β. Καλαμαρά: *«Μ' αρέσει πολύ ο φακός νορμάλ, γνωρίζοντας βέβαια, ότι σήμερα θεωρείται ο ευρυγώνιος ο φακός της εποχής μας. Θέλω να έχω άμεση επαφή με το θέμα μου. Η φόρμα και το καδράρισμα μ' ενδιαφέρουν μόνο σε σχέση με το περιεχόμενο – και όχι αυτά καθεαυτά. Η φωτογραφία πρέπει να απελευθερώνει την πραγματικότητα και τους ανθρώπους»*.

Η Άννα δεν έκανε φολκλορίστικες ή σαγηνευτικές φωτογραφίες που κολακεύουν το θέμα και εγκλωβίζουν τον θεατή. Γι' αυτό άλλωστε μια σύμβουλος των εκδόσεων Καστανιώτη είχε αντιταχθεί στην έκδοση ενός βιβλίου της με θέμα τις γάτες στους δρόμους της πόλης. Τις έβρισκε θλιβερές!

Στην ταινία του **Σταύρου Τορνέ** *Ενας ερωδιός για την Γερμανία*, όπου υποδύεται μια γερμανίδα ορνιθολόγο, λέει:

«Α! Ώστε έτσι! Η ποίηση ζει από τα βαλσαμωμένα και τα βαλσαμωμένα ζουν από την ποίηση! Είναι μια άλλη αντίληψη για τη ζωή». Ο **Σταύρος Τσιώλης**, εκδότης βιβλίων ποίησης σε οικονομικό αδιέξοδο, της απα-



Δύο από τις εκατοντάδες φωτογραφίες της Άννας Βιχ με θέμα τις αλανιάρες γάτες της Αθήνας. Πριν απ' όλα φωτογράφος, η Άννα εργάστηκε στον κινηματογράφο επειδή «η μία δουλειά στηρίζει την άλλη».

ντά: *«Ναι. Έτσι το έχουμε εδώ. Δύο δουλειές... η μία στηρίζει την άλλη»*.

Η Άννα εργάστηκε περιστασιακά και ως φωτογράφος πλατώ στον κινηματογράφο, όμως οι βιοποριστικές ανάγκες την υποχρέωσαν να αναζητήσει κάτι πιο σταθερό. Έτσι, στράφηκε στην κοπή αρνητικού. Έψαξε στην αγορά του εξωτερικού, και έφερε πρώτη στην Ελλάδα μια εξαιρετική κολλέζα.

Με την ευαισθησία που είχε ως φωτογράφος για το ίδιο το υλικό του φιλμ, και τη μεθοδικότητά της, ανέπτυξε έναν ιδιαίτερα δικό της τρόπο κοπής αρνητικού που γρήγορα την έκανε ένα από τα πρώτα ονόματα σ' αυτή την «υποτιμημένη» –όπως έλεγε– ειδικότητα. Ωστόσο, υπέστη την οικονομική ανέχεια, τις προσωπικές προσβολές, την ψευτομαγκιά και πολλά άλλα.

Αναγκάστηκε να βρεί κι άλλη δουλειά. Δίδαξε στατική φωτογραφία στη σχολή κινηματογράφου της Ευγ. Χατζίκου. Για να ανταποκριθεί, υπεύθυνη και συνεπής όπως πάντα, «έφτιαξε» ένα υποδειγματικό χειρόγραφο βιβλίο μαθημάτων φωτογραφίας, προσαρμοσμένο στις ανάγκες της σχολής, καθώς και τρία ντοσιέ με πολύτιμες φωτογραφικές ασκήσεις, καταστάλαγμα έρευνας στα χημικά και δουλειάς ετών.

Παρ' όλα αυτά, δεν εγκατέλειψε ποτέ τις δικές της φωτογραφικές περιπλανήσεις. Φωτογράφιζε επίμονα ώς το τέλος. Πορεύτηκε δύσκολα κι έφυγε πρόωρα, χωρίς να προλάβει να δείξει, να κοινωνήσει ευρύτερα, τις σκέψεις της μέσα από την τέχνη της.

Η Άννα έχει πολλές ολοκληρωμένες φωτογραφικές δουλειές στο συρτάρι, που η δική της καθημερινότητα, σκληρή και βαλσαμωμένη, δεν της επέτρεψε να δημοσιοποιήσει. Μακάρι αυτά τα φωτογραφικά της πονήματα, να εκτεθούν ή να εκδοθούν σύντομα.

Πολίτης του κόσμου, αριστοκρατική, αξιοπρεπής, έμεινε πιστή μέχρι το τέλος σ' αυτό που ονόμαζε, «η όρθια στάση του ανθρώπου». «Την κάνω νωρίς», μου είπε με παράπονο. K

Άννα, σ' αγαπώ.

Δασκάλα

Αρχές Οκτώβρη 1992, ξεκινήσαμε τις σπουδές μας στην κινηματογραφική σχολή της Χατζίκου, διστακτικά στην αρχή, με φόβους αλλά και με πολλά όνειρα μαζί.

Την ίδια χρονιά ξεκινούσε και η Άννα Βιχ να διδάσκει στη σχολή. Ήμασταν δηλαδή το πρώτο τμήμα που αναλάμβανε η Άννα να διδάξει φωτογραφία κι αυτό, το λιγότερο που θα μπορούσε να πει κανείς, ήταν τύχη βουνό.

Η Άννα δεν ήταν απλώς δασκάλα που γέμιζε μια ώρα μάθημα με κάποιες πληροφορίες για τη φωτογραφία· ήταν ένας άνθρωπος που μετέδιδε το πάθος και την αγάπη που η ίδια είχε για την τέχνη της φωτογραφίας – κι αυτό με μεθοδικότητα.

Με τον πιο απλό κι άμεσο τρόπο αλλά και με μεγάλη ευαισθησία μας παρουσίασε τα φωτογραφικά θέματα και μας συνέστησε την προσοχή για τις αλλαγές που μπορεί να επέλθουν με τον χρόνο.

Η Άννα έβλεπε τον απέναντι, ήξερε με τι είχε να κάνει· έτσι και στη σχολή ήξερε ότι απευθυνόταν περισσότερο σε μαθητές της κινούμενης εικόνας, γι' αυτό κι η γνώση που προσέφερε δεν περιοριζόταν στη στατική φωτογραφία αλλά, ξεκινώντας από εκεί και περνώντας από κοινά σημεία, κατέληγε στην κινούμενη εικόνα. Βαθαίνοντας μάλιστα τη σχέση μ' αυτή. Παράδειγμα, η πετυχημένη συσχέτιση της κίνησης στη φωτογραφία με το σλόου μόσιον στο σινεμά. *«Στη φωτογραφία φωτογραφίζουμε τη στιγμή· στο σινεμά μπορούμε να διαλέξουμε τη στιγμή που θέλουμε να αναδείξουμε με το σλόου μόσιον»*.

Η Άννα δεν είναι πια εδώ κι αυτό σχεδόν αλλάζει τη ζωή μας. Χάσαμε μια μεγάλη δασκάλα και μια αξέχαστη φίλη. Παρατηρητής της ζωής και λάτρης, χειριστής του φωτός, έχουμε πειστεί ότι, εκεί που βρίσκεται, πλημμυρισμένη από φως, θα 'ναι και θα 'χει αρκετό ακόμα για να παίξει μαζί του...

Καλό ταξίδι Άννα. Σ' ευχαριστούμε για ό,τι μας έδωσες.

Κώστας Λαζανάς, Δημήτρης Μπηλιώνης
μαθητές και φίλοι της Άννας

ΟΙ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΤΟΥ MEDIA II

☛Προχωρούν οι διαδικασίες για την αξιολόγηση του Προγράμματος MEDIA II (1996-2000), που σκοπό έχει την ενίσχυση της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας. Η αξιολόγηση είχε προβλεφθεί από τη θεσμοθέτηση του προγράμματος, πραγματοποιείται από ανεξάρτητη εταιρεία εμπειρογνωμόνων (BIPE) και περιλαμβάνει μια μελέτη για την επιρροή του προγράμματος στην ευρωπαϊκή οπτικοακουστική αγορά. Τα αποτελέσματά της θα χρησιμεύσουν στον προσανατολισμό για ένα πρόγραμμα MEDIA III. Με κύριο θέμα την εξέλιξη της αξιολόγησης συνήλθε πρόσφατα στις Βρυξέλλες η Διαχειριστική Συμβουλευτική Επιτροπή του Προγράμματος MEDIA II. Η ελληνική αντιπροσωπεία, η κ. **Όλγα Δ. Κλειαμάκη**, πρόεδρος-διευθύντρια του Ινστιτούτου Οπτικοακουστικών Μέσων και ο κ. **Γιάννης Μπακογιαννόπουλος**, πρόεδρο του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Κινηματογραφίας, έθεσε καίρια ζητήματα όπως:

- *Την ανάγκη συνολικής αύξησης του προϋπολογισμού εν όψει του προγράμματος MEDIA III.*
- *Στον τομέα της κατάρτισης, την ύπαρξη υποτροφιών για τους επαγγελματίες των λεγόμενων «μικρών χωρών» και τη διεξαγωγή περισσότερων σεμιναρίων με αντικείμενο το επιχειρησιακό σχέδιο (business plan).*
- *Στον τομέα της ανάπτυξης, την εντονότερη υποστήριξη του ντοκυμανταίρ.*
- *Τέλος, στη διανομή, στο πλαίσιο του γνωστού ως «αυτόματο σύστημα υποστήριξης», την ενίσχυση της επανεπένδυσης σε ταινίες που προέρχονται από τις λεγόμενες «μικρές χώρες».*

Οι υπεύθυνοι του Προγράμματος MEDIA ενημέρωσαν τα μέλη της Διαχειριστικής Επιτροπής για συγκεκριμένα αποτελέσματα. Για τη χώρα μας, σημειώνεται η υποστήριξη στο προπαραγωγικό στάδιο με χρηματοδότηση 131 εκατ. ECU και στη διανομή με 393.357 ECU. Στην προώθηση, μέσω της εκδήλωσης Cartoon Forum Syros, η ενίσχυση από το MEDIA II ήταν 430.000 ECU.

ΝΕΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ

☛Το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Νέων Μέσων Πάνω στην Τέχνη θα πραγματοποιηθεί από τις 2 ώς τις 6 Δεκεμβρίου στο κτίριο της Σχολής Καλών Τεχνών και στο Πολιτιστικό Κέντρο του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού, στην οδό Πειραιώς.

Το φεστιβάλ αυτό επικεντρώνεται στην παρουσίαση δημιουργικών ντοκυμανταίρ και multimedia ελληνικής και διεθνούς επιλογής, αναδρομικά αφιερώματα, computer generated art, docudramas και essay films πάνω σε διάφορους τομείς της τέχνης, καθώς και στη φιλοξενία διαλέξεων για την τέχνη του κινηματογράφου και το σχεδιασμό multimedia εκδόσεων με αντικείμενο την τέχνη.

Τα CD-ROM θα παρουσιαστούν σε ειδικά σχεδιασμένη έκθεση-εγκατάσταση στο κτίριο της σχολής Καλών Τεχνών. Τα CD-ROM αλληλεπίδρασης με θέμα τη μουσική και το χορό θα παρουσιαστούν με τη συμμετοχή του κοινού.

Για περισσότερες πληροφορίες και συμμετοχές:
•Τηλ: 01-7520065, φαξ: 01-9242407. e-mail:ermis72@ath.forthnet.gr

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

☛Ο Δήμος Κορυδαλλού και η Κινηματογραφική του Λέσχη, σε συνεργασία με τον τομέα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών, διοργανώνουν από τις 25 Νοεμβρίου και κάθε Τετάρτη προβολές εστιασμένες στον **Θόδωρο Αγγελόπουλο**. Θα προβληθεί το σύνολο του έργου του – από την *Εκπομπή* ώς τη βραβευμένη *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*.

Επίσης, από την Τρίτη 24 Νοεμβρίου και κάθε Τρίτη ώς το τέλος Φεβρουαρίου, διοργανώνεται στην αίθουσα Πλειάδες του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων σεμινάριο με θέμα το έργο του Αγγελόπουλου. Την επιστημονική ευθύνη του σεμιναρίου έχει η διδάκτωρ Ιστορίας και Αισθητικής Κινηματογράφου κ. **Ειρήνη Στάθη**, ενώ θα διδάξουν ακόμη η καθηγήτρια του πανεπιστημίου Αθηνών, κ. **Μαρία Κομνηνού**, και άλλες προσωπικότητες του χώρου.
•Για περισσότερες πληροφορίες: *κ. Κώστας Γασπαρινάτος, τηλ. 4970475, 4963914.*

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

☛«Προβολές ραδιοκινηματογραφικές» είναι ο γενικός τίτλος του δίμηνου προγράμματος (Νοέμβριος-Δεκέμβριος '98) που συνδιοργανώνει η Λέσχη Κινηματογράφου του Εργατοϋπαλληλικού Κέντρου Θεσσαλονίκης με το Ραδιοφωνικό Σταθμό Μακεδονίας 102FM της ΕΡΤ-3, σε συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και την Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας. Το δίμηνο πρόγραμμα περιλαμβάνει τρία αφιερώματα με τίτλους:

- *Το σινεμά του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** – η μοναχική συλλογικότητα ενός λαού.*
- *Από τη χαμένη αθωότητα του '60 στις οθόνες του Internet – η νεολαία ακόμα αναπνέει.*
- *Ένα χρωματιστό χαμόγελο κόντρα στο γκρίζο.*

ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΑ

☛Η Κινηματογραφική Λέσχη Πάτρας ξεκινά τις προβολές της στο χώρο του κινηματογράφου Πάνθεον για τη σαιζόν 1998-1999. Από 1-10-98 ώς 17-12-98 πρόκειται να προβληθούν ταινίες που καλύπτουν ευρύτατο γεωγραφικό φάσμα, όπως *Η γεύση του κερασιού* του **Α. Κιαροστάμι**, *Καλωσήρθατε στο Σαράγιεβο* του **Μ. Γουίντερμποτομ**, *Βαθύ κόκκινο* του **Α. Ριποτάιν**.

Φέτος, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 20 ετών από την ίδρυση της Λέσχης, έχουν προγραμματιστεί και αρκετές παράλληλες εκδηλώσεις, όπως η πρεμιέρα της νέας παράστασης *Τρέλες Γυναικών* που περιλαμβάνει προβολή της ομώνυμης βωβής ταινίας του **Έριχ Φον Στροχάιμ** και ζωντανή μουσική από τους **Σάκη Παπαδημητρίου** (πιάνο) και **Γεωργία Συλλαίου** (φωνή). Επίσης, με συνδιοργανωτή το Μορφωτικό Κέντρο της Εθνικής Τράπεζας θα πραγματοποιηθεί έκθεση κινηματογραφικής αφίσας με τίτλο «Αφίσες του Ελληνικού Κινηματογράφου» στο Πολιτιστικό Κέντρο της Εθνικής Τράπεζας. Το υλικό προέρχεται από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος.

Η ΕΡΤ ΔΕΝ ΞΕΧΝΑ ΤΟ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ

☛Η ξεχωριστή ποιότητα που διακρίνει το ντοκυμανταίρ ως τηλεοπτικό είδος, προέτρεψε την ΕΡΤ να το συμπεριλάβει στο νέο της πρόγραμμα, προσφέροντας μια διαφορετική ψυχαγωγία που αφορά τα κοινωνικά, πολιτιστικά, θεατρικά και εκπαιδευτικά θέματα. Κατά τη διάρκεια του φετινού χειμώνα θα προβληθούν οκτώ ντοκυμανταίρ που σκοπό έχουν να στηρίξουν την ελληνική παραγωγή και νέους

δημιουργούς που ασχολούνται μ' αυτό το είδος.

Αναλυτικά, οι τηλεθεατές θα έχουν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν τις εξής θεματικές ενότητες:

•Επταήμερο*: σειρά ντοκυμανταίρ που αφορά μια κοινότητα εφήβων με νοητική καθυστέρηση.*

•Εξ Ομονοίας:*σειρά 13 ντοκυμανταίρ για το χώρο της πλατείας Ομονοίας, εκεί ακριβώς που η ιστορία διασταυρώνεται με τα σύγχρονα προβλήματα.*

•Αθήνα, χειροποίητη πόλη: *από το ομώνυμο βιβλίο του* ***Β. Καραποστόλη****, που καταγράφει τη ζωή στη Βαρβάκειο Αγορά.*

•Ρυθμοί και Δρόμοι: *βίντεο από διάφορες πόλεις της Ελλάδας – μια μοντέρνα ματιά στους ρυθμούς της σύγχρονης χώρας.*

•Με φλόγα: *σπονδυλωτά ντοκυμανταίρ με αφορμή έναν πίνακα ζωγραφικής, μια φωτογραφία, ένα αντικείμενο.*

•Θράκη, χθες-σήμερα-αύριο: *οδοιπορικό στη Θράκη.*

•Κλειστοί χώροι: *ιδρύματα, φυλακές, ορφανοτροφεία, αλλά και ομάδες ανθρώπων που βρίσκονται σε κοινωνικό αποκλεισμό.*

•Σαν παραμύθι: *ζουμ στους τελευταίους τεχνίτες της πληροφορικής παράδοσης.*

ΤΟ MEDIA II ΔΙΝΕΙ ΩΘΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

☛Η ενίσχυση της ελληνικής οπτικοακουστικής βιομηχανίας ήταν το αντικείμενο συνάντησης που πραγματοποιήθηκε το Σεπτέμβριο μεταξύ του Δ.Σ. του Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης και Βίντεο και της προέδρου του Ινστιτούτου Οπτικοακουστικών Μέσων, κ. **Όλγας Κλειαμάκη**. Από τη συνάντηση προέκυψε η ανάγκη συντονισμού του ΙΟΜ με όλους τους εμπλεκόμενους στο αντικείμενο φορείς – το Γνωμοδοτικό Συμβούλιο Κινηματογραφίας, το Media Desk Hellas, τον Οργανισμό Πνευματικής Ιδιοκτησίας και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Σημαντική, επίσης, θεωρήθηκε και από τις δύο πλευρές η χρηματοδότηση των ελλήνων παραγωγών από το πρόγραμμα MEDIA II, με έμφαση στην ενίσχυση των μικρομεσαίων εταιρειών, οι περισσότερες από τις οποίες αντιμετωπίζουν σοβαρά προβλήματα. Επιπλέον, συζητήθηκαν η νομική και δικαστική προστασία των δικαιωμάτων των ελλήνων παραγωγών από την τηλεοπτική πειρατεία και τα ενδεχόμενα μέτρα που μπορούν να ληφθούν για την προστασία τους.

ΣΥΜΜΑΧΙΑ ΕΡΤ-ARTE

☛Η ΕΡΤ βρίσκεται σε διαπραγματεύσεις με το γαλλογερμανικό κανάλι Arte, επιδιώκοντας τη μετάδοση προγραμμάτων υψηλής ποιότητας. Η ΝΕΤ πρόκειται να εισάγει μια σταθερή ζώνη ARTE μέσα στο καινούργιο χειμερινό πρόγραμμα, η οποία θα προβάλλεται μία ή περισσότερες φορές την εβδομάδα, με τη μετάδοση του σήματος του ARTE. Ανταλλαγές προγραμμάτων, αγορές μουσικών εκπομπών, ντοκυμανταίρ ποικίλης ύλης, πορτραίτα καλλιτεχνών αλλά και συμπαραγωγές είναι τα τηλεοπτικά είδη που επιδιώκει η ΕΡΤ να εξασφαλίσει μέσω αυτής της συνεργασίας. Στο πλαίσιό της, η ΕΡΤ έχει ήδη αρχίσει να προβάλει σειρά μουσικών ντοκυμανταίρ *Music Planet*, που αναφέρονται σε πορτραίτα καλλιτεχνών έθνικ μουσικής.

«ΕΦΥΓΕ» Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΗΣΙΜΑΤΟΣ

☛Ένας από του παλιότερους ηθοποιούς του ελληνικού κινηματογράφου (και του θεάτρου), ο **Ανδρέας Ζησιμάτος**, «έφυγε» στις 26 Οκτωβρίου. Ο Ανδρέας Ζησιμάτος είχε φοιτήσει στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, όπου έκανε την πρώτη του θεατρική εμφάνιση στο πλευρό του **Δ. Ροντήρη** και, για τριάντα χρόνια, ήταν ένας από τους βασικούς πρωταγωνιστές του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, ενώ παράλληλα έπαιζε στο σινεμά. Η τελευταία του εμφάνιση ήταν στην παράσταση *Βολπόνε* του Εθνικού Θεάτρου, κατά την περίοδο 1996-97.

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΓΙΑ ΤΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΛΥΜΕΣΑ

☛Για δεύτερη συνεχή χρονιά διεξάγεται φέτος στη χώρα μας το Ευρωπαϊκό Master με θέμα τη Διοίκηση Επιχειρήσεων Οπτικοακουστικών και Πολυμέσων. Το πρόγραμμα στηρίζεται στη συνεργασία πολλών εκπαιδευτικών και ερευνητικών κέντρων της Ευρώπης, όπως το Πολυτεχνείο του Κέμι Τόρνιο στη Φινλανδίας, το Εργαστήριο Νέων Τεχνολογιών του τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Κέντρο Βιομηχανικού Σχεδιασμού, το ανώτερο Ινστιτούτο Εμπορίου Σαιντ Λούις των Βρυξελλών, η πολυτεχνική σχολή Νόβα της Λισσαβώνας και τα Πανεπιστήμια Μετζ και Paris VIII της Γαλλίας, ενώ υποστηρίζεται από το ευρωπαϊκό πρόγραμμα MEDIA II.

Οι συμμετέχοντες παρακολουθούν τουλάχιστον επτά ενότητες μαθημάτων, μία από τις οποίες («Οι νομικές πλευρές της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας») διδάσκεται μόνο στις Βρυξέλλες, στο Κέμι Τόρνιο και στο Μετζ. Τα μαθήματα διαρκούν εννέα μήνες, ακολουθεί τρίμηνη –έως εξάμηνη– επαγγελματική εξάσκηση και το τελευταίο στάδιο για την απόκτηση του master είναι η διπλωματική εργασία. Στην Αθήνα, τα μαθήματα άρχισαν στις 5 Οκτωβρίου, ενώ στη Θεσσαλονίκη πρόκειται να αρχίσουν τον Ιανουάριο του 1999.

•Για περισσότερες πληροφορίες, οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να απευθύνονται στον *κ. Μιχάλη Μεϊμάρη (Πανεπιστήμιο Αθηνών, τηλ. 3226691) ή στην κ. Φωτεινή Λεανδρή (ΚΕΒΙΣ, τηλ. 7251893).*

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και η *Αιωνιότητα*... έχουν την τιμητική τους σε μια σειρά από κινηματογραφικά σεμινάρια και προβολές.

Η ασταθής ισορροπία των Γονδολιέρηδων

Το πρόσφατο Φεστιβάλ της Βενετίας τελικά δεν απέφυγε την εσωτερική του κρίση – που οδήγησε στην παραίτηση του διευθυντή του. Ωστόσο, η Μόστρα συνεχίζει να φιλοξενεί ανήσυχες ταινίες – έστω κι αν για να τις στηρίξει πρέπει να χρησιμοποιήσει τη βιτρίνα της σπιλμπεργκιανής «εποποιίας»...

του Βασίλη Κεχαγιά

ΤΗΝ ΩΡΑ που οι Κάννες, αγκυροβολημένες από καιρό στο λιμάνι της κοσμικότητας, απολαμβάνουν τη σχετική ασφάλειά του, η Βενετία και το Φεστιβάλ της κλυδωνίζονται στ' ανοιχτά των επιλογών τους, κάπου ανάμεσα στο γκλάμουρ και στην υψηλή ποιότητα. Κι ενώ οι Κάννες, ακόμα και στις χειρότερες στιγμές τους, χαίρουν της ασυλίας της διεθνούς κινηματογραφικής κοινότητας, η Βενετία δέχεται τα πυρά της αμφισβήτησης, ακόμη και όταν επιχειρεί να προωθήσει τις πιο αξιόλογες εναλλακτικές προτάσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου.

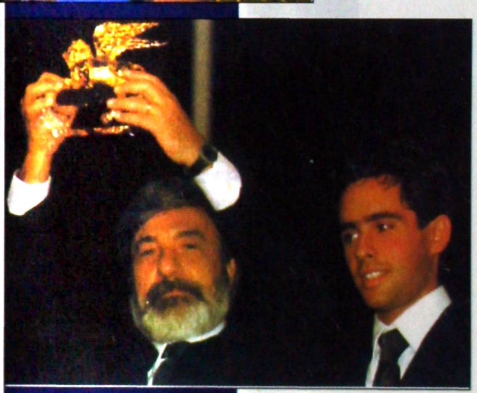
Για παράδειγμα, όλοι απέδωσαν τη φετινή βράβευση του **Τζιάννι Αμέλιο**, με το *Έτσι γελούσαμε*, σε σκοπιμότητες, προσπάθεια ανάδειξης του ιταλικού σινεμά και άλλα παρόμοια, ενώ πρόκειται για ένα φιλμ που άνετα θα προέβλεπε κάποιος την επικράτησή του, αφού ανταποκρίνεται στα κριτήρια ενός ανάλογου θεσμού. Ένα φρέσκο φιλμ της μεταπολεμικής Ιστορίας της Ιταλίας, ώς το 1970, καλογυρισμένο, με στιβαρούς πρώτους ρόλους, εκπληκτική φωτογραφία και σκηνοθετική άποψη. Μπορεί προς το τέλος το έργο να χάνει την πυξίδα του και να πλέει στα τυφλά, με τίποτα, όμως δεν θα παραγνωρίζαμε τη σημαντική αξία του, τη δραματουργική δόμηση των χαρακτήρων, την επιτυχημένη παράλληλη ανάπτυξη των προσωπικών ιστοριών και της Ιστορίας.

Σίγουρα, λοιπόν, δεν ήταν σκάνδαλο ο περιορισμός του **Κουστουρίτσα**, με το *Μαύρος γάτος, άσπρη γάτα*, στο Αργυρό Λιοντάρι, αφού ο Βαλκάνιος κάνει μια «τρελή» ταινία. Έξω από τις γνωστές νόρμες, αυτοσχεδιάζει πάνω στις γνώριμες νότες της τσιγγάνικης μουσικής, μαζεύοντας μια ομάδα αθιγγάνων στις όχθες του Δούναβη και αποδεικνύοντας το ασυμμάζευτο ταλέντο του. Ένα έργο χωρίς άξονα, με μόνο μέλημα το ξεδίπλωμα των σκηνοθετικών αρε-

83 χρόνων, ο Ερίκ Ρομέρ συνεχίζει να βλέπει με φρέσκια ματιά τον κόσμο. Στο Φεστιβάλ Βενετίας συμμετείχε με τη *Θθινοπωρινή ιστορία* – που αποδεικνύει την αλήθεια του ισχυρισμού μας.

τών του Κουστουρίτσα, που αποπειράται να εξευτελίσει το χολλυγουντιανό μεγαθήριο, με την κάμερα-σφεντόνα, αφού κατασκευάζει μια παρωδία αμερικανικής ταινίας με ελάχιστα χρήματα αλλά περίσσια ιδεών και κινηματογραφικής λατρείας.

Πίσω από τη βιτρίνα των πρώτων βραβείων, που συμπλήρωνε η πανευρωπαϊκή πρώτη προβολής της σπιλμπεργκιάδας που φέρει τον τίτλο *Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν*, υπήρξαν κάποιες σημαντικές στιγμές, που οι προβολές τις αγνόησαν. Το σκαπτικό μηχάνημα, όμως, της αβόλευτης κινηματογραφοφιλίας όφειλε να τις εξορύξει. Όπως το σκληρό μέταλλο του **Ερίκ Ρομέρ**, που αντέχει στα 83 χρόνια του και λάμπει μέσα στο σελλυλόιντ. *Η Φθινοπωρινή ιστορία*, συνέχεια των γνωστών εποχιακών ιστοριών του Ρομέρ, φρεσκότατη, διαπνεόμενη από τα καφεκίτρινα χρώματα του φθινοπώρου και το πρώτο δροσερό αεράκι που αναστατώνει τις καρδιές των πρωταγωνιστών, συνδυάζει μια κοινότοπη ιστορία με την πυκνότητα του δεύτερου επιπέδου ανάγνωσής της, που την αναδιατάσσει, την ειρωνεύεται, την υπονομεύει. Ή, πάλι, ο γνώριμός μας από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης **Μοχσέν Μακμαλμπάφ**, με τη *Σιωπή* του, γεμίζει με τους ήχους της Πέμπτης Συμφωνίας του Μπετόβεν την οθόνη και διαποιμαίνει τη φύση, με ταγό ένα τυφλό αγοράκι που έχει το χάρισμα της διορατικότητας. Αυτός ο πιτσιρικάς Τειρεσίας μαζεύει και ήχους, υπενθυμίζοντας την ουσιαστική γεύση της ζωής και την απαξία που οφείλουμε στο θάνατο, υψώνοντας το ανάστημα της τέχνης εμπρός του. Ακόμη και οι αδελφοί **Ταβιάνι**, με συμπτώματα σήψης τελευταία, φαίνεται να ξαναζωντανεύουν, παίρνοντας οξυγόνο από το *Γελάς*, μια ωραία ταινία, πικρή ελεγεία για όλα τα «απωλεσθέντα αντικείμενα» αυτού του βίου. Ταλέντα που ναυάγησαν πριν ανοιχτούν στον ωκεανό της τέχνης, όνειρα που χάθηκαν αύτανδρα στο πέλαγος της ματαιότητας. Οι βαλκάνιοι γείτονές τους δείχνουν να αποτελούν μια ισχυρή δύναμη του σύγχρονου σινεμά, καθώς επ' ονόματι **Λούτσιαν Πιντιλίε** (*Τελευταία στάση παράδεισος*) και **Γκόραν Πασκάλιεβιτς** (*Πυριτιδαποθήκη*) αποδεικνύουν ότι τα δάκρυα της πίκρας από τα πρόσφατα παθήματα της περιοχής καθιστούν ιδιαίτερα εύφορο το κινηματογραφικό έδαφος στο οποίο πέφτουν. Ο πρώτος με την ιστορία μιας πόρνης κι ενός στρατιώτη, που προσπαθούν, όμοια αγρίμια, να ξεσκίσουν τις σάρκες του περίγυρού τους με τα δόντια του έρωτα για να πέσουν από τους πυροβολισμούς της εξουσίας (δεν θυμίζει, αλήθεια, *Ευδοκία*;). Ο δεύτερος απέσπασε πεντάλεπτο χειροκρότημα, συνδέοντας με το φιτίλι της έβδομης τέχνης, το αιμάσσον πεδίο της Βοσνίας με το φαινομενικά ήσυχο αστικό τοπίο της περιοχής. Οι αλυσιδωτές εκρήξεις του τέλους κινδυνεύουν να εξαπλωθούν σε όλη την έκταση της Βαλκανικής, ο πόλεμος γέννησε μια σειρά από αιμοσταγή τέρατα, που κυκλοφορούν ελεύθερα στη ζούγκλα της. Ευτυχώς, η τέχνη βρήκε μια μαγική έκταση εικόνων για να τα περιθάλψει! K



Πάνω: *Άσπρος γάτος, μαύρη γάτα*, του Εμίρ Κουστουρίτσα (Αργυρό Λιοντάρι). Δεξιά: Η ώρα της απονομής για τον Τζιάννι Αμέλιο, για την ταινία *Έτσι γελούσαμε*. Το φετινό Χρυσό Λιοντάρι – που δεν είναι βέβαιο ότι αμφισβητήθηκε σωστά.

ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

Ο πόλεμος των Σαλτιμπάγκων

της Σοφίας Γεωργιάδου

«Δεν μαλώνω ποτέ με τη φαντασία μου, εκείνη είναι που αποφασίζει», έλεγε ο Μπέργκμαν. Ο κινηματογράφος του σουηδού δημιουργού δεσπόζει στις οθόνες μέχρι σήμερα, που η φήμη του συντηρείται από τα αναδρομικά αφιερώματα στο έργο του. Η σκηνοθετική αυστηρότητα εκπορεύεται από τα δαιμόνια του, ενώ τα πρόσωπα των ηθοποιών προδίδουν τα πάθη τους.

Ο **ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ** δεν έχει τίποτα να κρύψει. Συμφωνεί ότι πάσχει από ανεπιτήδευτο ναρκισσισμό. Ότι παλιμπαιδίζει. Ότι έχει κλειστοφοβία. Ότι είναι αθεράπευτα πολυγαμικός. Και κυκλοθυμικός. Δεν θέλει να πεθάνει. Απορεί που ζει. Απορεί για το θεό. Βασανίζεται από υπαρξιακά άγχη και τρέμει τους ανελκυστήρες. Ο κ. Μπέργκμαν συμφωνεί σε όλα. Απλώς, δεν παραδέχεται τίποτα. Σε μια περιβόητη τηλεοπτική συνέντευξη, ο παρουσιαστής Ντικ Κάβετ ρώτησε τον Μπέργκμαν αν θα έκανε ποτέ ψυχανάλυση. Ο Μπέργκμαν απάντησε ότι είχε επισκεφθεί κάποιον ψυχαναλυτή το 1986 αλλά, έπειτα από τρεις συναντήσεις, κηρύχθηκε παντελώς υγιής. Λίγο αργότερα, η ερωτική σύντροφος του Μπέργκμαν, **Μπίμπι Άντερσον**, υπενθύμισε στον σουηδό δημιουργό ότι στην πραγματικότητα ο ψυχαναλυτής είχε απλώς δηλώσει: «Πάσχεις από τόσες πολλές νευρώσεις, που δεν σε θεραπεύω από φόβο μήπως σταματήσεις να κάνεις ταινίες».

Ο Μπέργκμαν διευθύνει κάποιο γύρισμα. Η φωτογραφία είναι τραβηγμένη το Φεβρουάριο 1998, από τον φωτογράφο Μπενγκστ Βανζέλιους, έναν από τους λίγους φωτογράφους που του δόθηκε το δικαίωμα να απαθανατίσει τον δημιουργό την ώρα της δουλειάς του.

Το 1982, ο Μπέργκμαν ανακοινώνει την απόσυρσή του από το κινηματογραφικό προσκήνιο. Το *Φάννυ και Αλέξανδρος* θα είναι η τελευταία του ταινία. Το 1983 γυρίζει τη μικρού μήκους *Το πρόσωπο της Καρίν* (αφιερωμένη στην μνήμη της μητέρας του) και το 1984 το *Μετά την Πρόβα* (γυρισμένο για την τηλεόραση). Δεν τίθεται θέμα απορίας για έναν κινηματογραφιστή που αυτοαναιρείται. Όπως άλλωστε είχε πει και ο **Γουώλτ Γουίτμαν**: «Φυσικά και αντιφάσκω. Είμαι τεράστιος και χωράω τα πάντα».

Το παιδί της Κυριακής

Μπεργκμανικό γνωμικό: «Το να κάνεις ταινίες προαπαιτεί το κουράγιο να βουτήξεις στα έσχατα βάθη της παιδικής ηλικίας». Ο κ. Ερνστ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν γεννιέται στις 14 Ιουλίου 1918, ημέρα Κυριακή. Για τον σπουδαίο δραματουργό **Στρίντμπεργκ**, τα *Παιδιά της Κυριακής* είναι κληρονόμοι της μεταφυσικής προίκας. Χαρισματικά ώς προς την κατανόηση της θείκής αλήθειας, προικίζονται με ενορατική ματιά και ανεπτυγμένη διαίσθηση. *Τα παιδιά της Κυριακής* ξεσκεπάζουν σιωπηλά τα προσωπεία.

Ο μικρός Ίνγκμαρ επινοεί πολύ σύντομα μια λίστα συμπεριφορών. Ανταγωνιστικός στον μεγαλύτερο αδελφό του Νταγκ. Ήσυχος απέναντι στον πατέρα του Έρικ. Απαιτητικά τρυφερός στη μητέρα του Καρίν. Απόμακρος και επιθετικός στη μικρότερη αδελφή Μαργαρίτα. Διαβολικά πολυμήχανος, αποφεύγει να πάει σχολείο μέχρι τα 7 του χρόνια. Προφασίζεται αδιαθεσία, στομαχόπονο και κλειστοφοβία. Όταν τον αναγκάζουν να πάει, εξοργίζεται σε βαθμό λιποθυμίας. Η μητέρα του συμβουλεύεται φημισμένο παιδίατρο που συστήνει αυστηρότητα. Ως επακόλουθο, η Καρίν απορρίπτει τη λατρεία του γιου της εξασκώντας συμβολικό απογαλακτισμό. Από δω και στο εξής, αρχίζουν οι ταπεινωτικές τιμωρίες: εθιμοτυπικό χτύπημα με βέργα, εξαναγκασμός να περπατήσει στο δρόμο φορώντας το κόκκινο φουστάνι της αδελφής του, σιωπή που κρατούσε για μέρες (σκηνές γονικής τιμωρίας εμφανίζονται αργότερα στην *Ώρα του λύκου*, στο *Πρόσωπο με πρόσωπο* και στο *Φάννυ και Αλέξανδρος*).

Η ιδιαιτερότητα του οικογενειακού αυτού φάσματος θα είναι πάντα παρούσα στη φιλμογραφία του Μπέργκμαν. Ως συνέπεια, η γνώση βιογραφικού υλικού γίνεται απαραίτητο κριτήριο για την εγκυρότητα των εκάστοτε κινηματογραφικών αναλύσεων. Άλλωστε, ο ίδιος ο Μπέργκμαν θεωρεί το σινεμά «το βωμό όπου εξασκείς την τέχνη της εξομολόγησης» και τους γονείς «ασφυκτικές

εμπνεύσεις». Οι μπεργκμανικές μούσες είναι βασανισμένες και ενοχοποιημένες. Μα πάνω απ' όλα είναι παιδιά· *Παιδιά της Κυριακής*.

Από τη *Μανία*, 1944, στο *Καλοκαίρι με την Μόνικα*, 1952

Ο μαθητευόμενος Μπέργκμαν οραματίζεται τους πρώτους κινηματογραφικούς ήρωες με «κουκλοθεατρικές» συνισταμένες. Είναι το εκκολαπτόμενο σινεμά του Μπέργκμαν και χωρίζεται σε 2 βασικές υποδιαιρέσεις. Αυτοί που κινούν τα νήματα της μαριονέτας και οι μαριονέτες. Στην *Κρίση* (1946), ο άνεργος ηθοποιός Τζακ προσπαθεί να αποπλανήσει τη 18χρονη Νέλλυ κατά τη διάρκεια του ετήσιου χορού μιας μικρής κωμόπολης. Παρασύροντας το πλήθος σε μια χαοτική φασαρία, θα πει στη μεθυσμένη Νέλλυ: «Έχεις δει ποτέ σου τόσο παλαβές μαριονέτες; Και ξέρεις ποιος τις κούρδισε; Εγώ».

Οι θεολογικές αγωνίες του Μπέργκμαν αυτή τη περίοδο εστιάζονται επίσης σε κουκλοθεατρική βάση. Ο θεός σχεδιάζει και παρεμβαίνει όπου αυτός κρίνει απαραίτητο. Στην *Μανία* (1944, το σενάριο γράφει ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και τη σκηνοθεσία υπογράφει ο **Αλφ Σιόμπεργκ**), ο νεαρός Γιαν-Έρικ επαναστατεί στη γονική και σχολική εξουσία και συνάπτει σχέσεις με την Μπέρτα, γυναίκα ελευθερίων ηθών. Όταν όμως ο σαδιστής καθηγητής λατινικών, Καλιγούλα (ο οποίος διατηρεί έναν καταπιεστικό δεσμό με την ίδια γυναίκα), αποκαλύπτει το μυστικό του Γιαν-Έρικ στον λυκειάρχη, ο νεαρός αποβάλλεται από το σπίτι του. Εδώ θα παρέμβει και το θεϊκό σχέδιο διάσωσης: η Μπέρτα τελικά πεθαίνει από αλκοολισμό και ο λυκειάρχης επιστρέφει για να πείσει τελικά τον Γιαν-Έρικ να επανενταχθεί στην κοινωνία. Αυτή την περίοδο, ο θεός υπάρχει – αλλά μηχανορραφεί.

Από τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, 1953 μέχρι τα *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, 1955

Το 1952, ο Μπέργκμαν εξομολογείται στη γυναίκα του, Γκαν Γκρουτ, τον ερωτικό δεσμό που διατηρούσε με τη **Χάρριετ Άντερσον**. Χωρίζουν το 1953 αλλά παραμένουν φίλοι. Πάνω στην Γκρουτ, ο Μπέργκμαν δημιουργεί την ώριμη πλέον γυναίκα. Ο χαρακτήρας Γκρουτ θα είναι παρών στις ταινίες αυτής της περιόδου.

Ο σουηδός δημιουργός ξεκινά την εξάσκησή του στη «γαμήλια κωμωδία», ερευνώντας τις ιδιαιτερότητες του γάμου (περιλαμβάνοντας την απιστία και την ασυμβατότητα). Οι πρωταγωνιστές αυτής της περιόδου είναι ο μεσήλικος άνδρας, ο οποίος σχετίζεται με νεαρές κοπέλες και είναι συνήθως ανυπόφορος νάρκισσος. Η νέα γυναίκα σκιαγραφείται από ματαιόδοξη ώς εγωκεντρική. Ο χαρακτήρας του μεσήλικου ήρωα (είναι γνωστός ως Μπγιόνστραντ) καταλήγει χωρίς ταίρι. Στην καλύτερη περίπτωση, συνειδητοποιούν ότι αγαπούν τη συνομιλήκη που στο παρελθόν είχαν αγνοήσει, προδώσει ή εγκαταλείψει. Η μεσήλικη γυναίκα είναι αυτή που τελικά επικρατεί διότι, σε αντίθεση με τη νεαρή αντίπαλό της, διαθέτει υπομονή, κατανόηση και μητρική υποστήριξη. Αυτή η γυναίκα-Γκρουτ δεν τρέφει ψευδαισθήσεις και δεν έχει καμία αμφιβολία για το ποιον αξίζει να αγαπήσει. Ο γάμος και η οικογένεια αποτελούν γι' αυτή τέτοια ύψιστη ολοκλήρωση, που παραχωρεί το δικαίωμα ευκαιριακών συζυγικών παραστρατημάτων, το δικαίωμα στην απιστία.

Ο Ιππότης και ο Θάνατος στην *Έβδομη σφραγίδα* του Μπέργκμαν. Ο σκηνοθέτης αντλεί από τις παιδικές του μνήμες για να κάνει μια αλληγορική ταινία.

Ο Μπέργκμαν αυτή την περίοδο ασχολείται επίσης μ' αυτό που αποκαλεί «θεραπεία του ναρκισσισμού». «Αυτή τη φορά, η διάσωση του νάρκισσου επιτυγχάνεται μέσα από διαδικασίες δημόσιας ταπείνωσης ή γελοιοποίησης». Ο κλόουν Αλμπέρτι θα γελοιοποιηθεί στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* από μια παρέα στρατιωτικών, που πληρώνουν τη γυναίκα του ώστε να κολυμπήσει μαζί τους γυμνή. Προσπαθώντας να τη βγάλει από το νερό και καταντώντας περίγελος, ο Αλμπέρτι διαπράττει την πρώτη πραγματική θυσία γι' αυτή. Παρόμοια παραδείγματα βρίσκονται στο γνωστότερο έργο αυτής της περιόδου, το *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*. Ο περήφανος Φρέντρικ θα διωχτεί από το διαμέρισμα της ερωμένης του φορώντας μόνο μια ρόμπα. Όταν στη συνέχεια προσπαθεί ν' αυτοκτονήσει παίζοντας ρωσική ρουλέτα, διαπιστώνει ότι έπαιζε με άσφαιρο βλήμα.

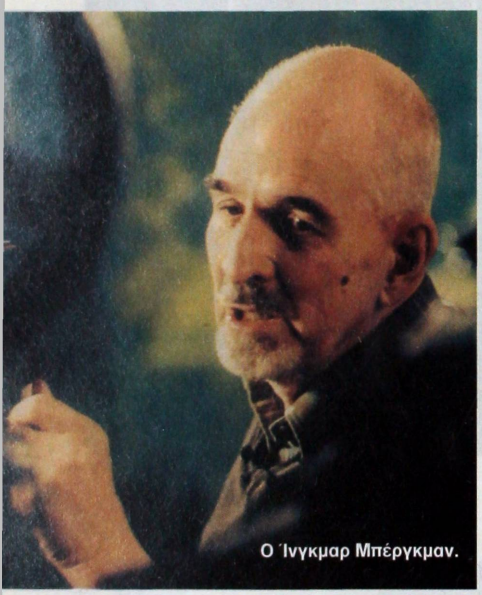
Το 1955, ο δεύτερος γύρος έχει ολοκληρωθεί. Ο Μπέργκμαν έχει ήδη γνωρίσει τη 19χρονη ηθοποιό Μπίμπι Άντερσον και συζεί μαζί της.

Από την *Έβδομη σφραγίδα* μέχρι το *Χειμωνιάτικο φως*

Η περίοδος αυτή θεωρείται από μια μερίδα κριτικών το απαύγασμα των θεολογικών αναζητήσεων του Μπέργκμαν. Για κάποιους άλλους, η *Έβδομη σφραγίδα* σηματοδοτεί τη γέννηση του αυθεντικού Μπέργκμαν. Μια άλλη θεωρία λέει ότι αυτή είναι η τελευταία περίοδος που ο Μπέργκμαν προσφεύγει σε μιμητισμούς ικανούς να του εξασφαλίσουν αποδοχή και αναγνώριση.

Οι γνώμες διίστανται. Αυτό στο οποίο όλοι συμφωνούν είναι ότι η *Έβδομη σφραγίδα* παρουσίασε τον πρώτο αποκαλυπτικό κινηματογραφικό εφιάλτη. Η Σουηδία του 13ου αιώνα μαστίζεται από πανούκλα, τη στιγμή που ολοκληρώνει τον εκχριστιανισμό της. Η ταινία εμπνέει τη συσχέτιση της πανούκλας με το φόβο ενός ατομικού ολοκαυτώματος. Η καινούργια μπεργκμανική αλληγορία κατοχυρώνει τον Σουηδό στα μάτια πιστών και απίστων.

Επιθυμώντας να ξορκίσει τη δική του «παθολογία», ο Μπέργκμαν, σαν άλλος σταυροφόρος, ανακηρύσσει την παρακμή της άρχουσας τάξης. Αυτή την περίοδο, το *Παιδί της Κυριακής* θα αρχίσει επιτέλους το ξεσκέπασμα των προσωπείων. Οι σεβάσμιοι και ευυπόληπτοι θα γίνουν μάρτυρες της μετωπικής σύγκρουσης του Μπέργκμαν με την διαλεχτή κάστα τους. Το θέμα της ημέρας είναι η κραυγαλέα αντίθεση μεταξύ της δημόσιας εικόνας και της ιδιωτικής πτώχευσης. Κατηγορούνται: ο σταυροφόρος Αντόνιος Μπλοκ (*Η έβδομη σφραγίδα*), ο βρα-



Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

βευμένος καθηγητής δρ. Ισαάκ Μπόργκ (*Άγριες φράουλες*), ο πλούσιος κτηματίας Τόρε (*Η πηγή των παρθένων*), ο επίσκοπος Τόμας Έρικσον (*Χειμωνιάτικο φως*).

Η περίοδος αυτή κλείνει με έναν συμφιλιωμένο Μπέργκμαν. Ο σουηδός δημιουργός έχει πλέον αποδεχθεί την Σιωπή του Θεού. Οπλισμένος με μια νέα αυτοπεποίθηση, ο Μπέργκμαν ξεκινά μια νέα σταυροφορία και: «Αυτή τη φορά δεν θα κάνω ερωτήσεις τύπου γιατί Θεέ;».

Ευτυχείς πτώσεις

Το Μάτι του Διαβόλου (1960) θα σημάνει τη νέα έρευνα του Μπέργκμαν. Αυτή τη φορά θα εστιάσει στην κατάκτηση της γνώσης μέσω μιας τραυματικής εμπειρίας. Οι πρωταγωνιστές του είναι γυναίκες (λειτουργούν σαν το alter-ego του δημιουργού) που υποπίπτουν στην αμαρτία της αθωότητας. Στη λίστα του Μπέργκμαν, αυτό είναι ένα θανάσιμο αμάρτημα που διδάχτηκε από τον πρώτο πατέρα Θεό: «Άξιζε η γεύση του απαγορευμένου καρπού, την εξορία από τον παράδεισο; Οπωσδήποτε», συλλογίστηκε ο Μπέργκμαν. Και το ονόμασε «η ευτυχής πτώση».

Οι πτώσεις μπορούν να είναι ένα ψέμα ή ένα φιλί στην, κατά τ' άλλα άμεμπτη, ζωή μιας κοπέλας (*Το μάτι του Διαβόλου*), η ταύτιση μιας ηθοποιού με τους ρόλους που παίζει και η επακόλουθη ψυχολογική της κατάρρευση (*Περσόνα*), ο θάνατος ενός αθώου που είναι απαραίτητος για τη συμφιλίωση των αλλοτριωμένων οικογενειακών μελών (*Κραυγές και ψίθυροι*), η εγκατάλειψη μιας ετοιμοθάνατης αδελφής που θα απελευθερώσει από τον βαμπιρικό κλοιό της (*Η σιωπή*). Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από την επιμονή του Μπέργκαμν να ορίσει τη δική του σκηνοθετική και θεματική γραφίδα. Η κριτικός **Πωλίν Καέλ** θα μιλήσει για ταινίες ανατομίας, «όπου τα πάντα εκτίθενται: καρκινογόνοι ιστοί, νευρικές απολήξεις, κυτταροφάγοι ιοί».

Για μια τέχνη βαμπίρ

Ακολουθούν, *Η Ώρα του Λύκου*, *Ντροπή* και *Το πάθος της Άννας*. Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσονται και *Το αυγό του φιδιού* όπως και το *Από τη ζωή των μαριονεττών* /*Μαριονέττες* (τα οποία γυρίστηκαν αρκετά χρόνια αργότερα). Ο Μπέργκμαν ξεκινά διαδικασία βαθύτερης ενδοσκόπησης και διείσδυσης στα ποικίλα alter-ego του. Οι πρωταγωνιστές του είναι συνήθως καλλιτέχνες – μια «φυλή» που η κοινωνία τείνει να ωραιοποιεί και να χειρίζεται με επιείκεια.

Στις ταινίες αυτής της περιόδου, ο πρωταγωνιστής πάσχει από ευθυνοφοβία. Καταφεύγει σε αυτοεξορία (συνήθως, κάποιο μικρό νησί ή απομονώνεται στη φαντασία του) ή αφήνεται έρμαιο στην τρέλα. Αναμειγνύεται με ανθρώπους ή καταστάσεις που του επιτρέπουν να εκφράσει λανθάνουσες σεξουαλικές διαστροφές και βίαια πάθη. Δολοφονεί ή προκαλεί ένα θάνατο. Το τέλος είναι σχεδόν πάντα ανοιχτό και η μοίρα του πρωταγωνιστή παραμένει άγνωστη.

Αυτή την εποχή, ο Μπέργκμαν ανοίγει το κινηματογραφικό του τηλεσκόπιο και συμπεριλαμβάνει πολιτικές και κοινωνικές πτυχές που επηρεάζουν τους χαρακτήρες. Στην *Ώρα του λύκου*, η κοινωνία συμβολίζεται στο πρόσωπο μιας παρακμασμένης αριστοκρατικής οικογένειας. Στην *Ντροπή*, οι χαρακτήρες δρουν σε μια Σουηδία που αργοπεθαίνει σε έναν φανταστικό εμφύλιο πόλεμο. Στο *Πάθος της Άννας*, ο πόλεμος του Βιετνάμ καθράρει την πλοκή. *Το αυγό του φιδιού* διαδραματίζεται σε μια αποσυντιθέμενη Γερμανία του μεσοπολέμου (Πρώτος Παγκόσμιος) και οι πρωταγωνιστές εμπλέκονται σε πολιτικά παιχνίδια. Στο *Από τη ζωή των μαριονετών* συναντάμε πρόσωπα της κυβέρνησης, του επιχειρηματικού κόσμου και του υπόκοσμου.Η τέχνη είναι δίκοπο μαχαίρι. Οι προσωπικές ανησυχίες του Μπέργκμαν εκδηλώνονται με τη σκιαγράφηση μιας τέχνης-βαμπίρ που είναι τον περισσότερο χρόνο ανενεργή – αλλά, όταν ξυπνά, κατασπαράσσει.

Η τελική άφεση

Η τελευταία περίοδος του Μπέργκμαν (κατά γενική αποδοχή από το 1973 μέχρι το 1993) χαρακτηρίζεται από μια έμμεση συμφιλίωση με τα φαντάσματα του παρελθόντος. Ο Μπέργκμαν θα συγχωρήσει τη μητέρα του μέσα από τις περισσότερες ταινίες αυτής της περιόδου. Πρωταγωνίστρια θα είναι η συνειδητοποιημένη γυναίκα, αυτή που αντιλαμβάνεται ότι η ψυχολογική της ασφυξία και συναισθηματική παράλυση είναι αποτέλεσμα των οικογενειακών και συζυγικών της σχέσεων.

Ταινίες-κλειδιά: *Σκηνές από ένα γάμο*, *Η μαγική φλογέρα*, *Πρόσωπο με πρόσωπο*, *Φθινοπωρινή σονάτα*, *Φάννυ και Αλέξανδρος*.

Σε διάρκεια 40 χρόνων συστηματικής δημιουργίας, οι ταινίες του Μπέργκμαν συνθέτουν μια αξιοπρεπή ποικιλία: οι τοπογραφίες ελίσσονται από μια πρόσφατα εκχριστιανισμένη Σουηδία του 13ου αιώνα μέχρι το μεταπολεμικό τοπίο ενός κοντινού μέλλοντος. Οι πρωταγωνιστές ξεκινούν από την πρώτη μετεφηβική ηλικία που αγωνίζονται για μια θέση στο λαβυρινθικό ενήλικο κόσμο και φτάνουν στον μεσήλικο καθηγητή που ξαναζεί ονειρικά τη νεότητά του. Το είδος τους θα καλύψει κωμωδία μέχρι μοντερνοποιημένο θρησκευτικό δράμα. Στην προσπάθειά τους να κατοχυρώσουν τον Μπέργκμαν ως δημιουργό, οι κριτικοί έχουν καταγράψει αντιθετικούς θεματικούς άξονες: έχουν γράψει για το ψάξιμο του θεού ή τη φυγή από το θεό. Για την ικεσία του αλλοτριωμένου καλλιτέχνη ή την ενοχοποίηση μιας τέχνης υπονομεύτριας. Για τον τρόμο που προκαλεί η επικείμενη κοινωνική αποσάθρωση ή τον μακάβριο ενθουσιασμό που εμπνέει η παρακμή. Για τον εξαγνισμό της Γυναίκας ή τον απροκάλυπτο μισογυνισμό. Για την απόρριψη των

αστικών αξιών ή τη νοσταλγία για την ανενεργή πλέον τάξη.

Οι ετυμολογικοί εξαγνιστές θα καταδιώκουν τον Μπέργκμαν παντοτινά. Καθώς οι κριτικοί θα ξεχωρίζουν σε ενότητες το έργο του, οι δικαστές της ετυμολογίας εκδικάζουν την υπόθεση Μπέργκμαν. Η ετυμηγορία που δέχτηκε κατά καιρούς ο Μπέργκμαν τον υποβίβαζε σε λογοτεχνικό κλέφτη που ασχημονεί στα έργα του **Στρίντμπεργκ**, του **Καμύ**, του **Κίρκεργκαρντ**. Αντιγράφει τον **Μαρσέλ Καρνέ** και εκτονώνει τα φροϋδικά του συμπλέγματα. Η ταυτότητα του Μπέργκμαν έχει πλαστογραφηθεί εις βάρος των αυθεντικών καλλιτεχνών. «Ο Σουηδός απλά αναπαράγει». Τον έχουν αποκαλέσει «απλοϊκό», «κακόγουστα βαρύγδουπο».

Από την άλλη, θα υπάρχει πάντα ο Μπέργκμαν του μαγικού φανού και των σαλτιμπάγκων. Ο ψεύτης Μπέργκμαν που θέλει να τραβήξει την προσοχή. Ο Σουηδός που φοβάται να ταξιδέψει, ο οποίος πάντα κλείνει 2 δωμάτια σε κάθε ξενοδοχείο που επισκέπτεται, φοβούμενος μια επικείμενη κλειστοφοβική κρίση. Και φυσικά, ο Μπέργκμαν που ονειρεύεται. Ο αγαπημένος του Στρίνμπεργκ άλλωστε είχε πει: «Ευλογημένος αυτός που ονειρεύεται. Γι' αυτόν δεν υπάρχουν ούτε μυστικά ούτε εμπόδια ούτε νόμοι».

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1945	KRIS	
1946	DET REGNAR PA VAR KARLEK	
1947	SKEPP TILL INDIA LAND	*ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΨΥΧΩΝ*
1948	MUSIK I MOKER	
1948	HAMNSTAD	
1949	F ANGELSE	
1949	THIRST	*ΠΑΘΟΣ ΚΑΙ ΗΔΟΝΗ*
1949	TILL GL ADJE	
1950	SANT HANDER INTE HAR	
1951	FRANSKILD	
1951	SOMMARLEK	*ΕΡΩΤΕΣ ΕΦΗΒΩΝ*
1952	KVINNORS VANTAN	*ΠΩΣ ΑΠΑΤΗΣΑΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ ΜΑΣ*
1952	SOMMAREN MED MONIKA	*ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΙΚΑ*
1953	GYCKLARNAS AFTON	*Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ*
1954	EN LEKTION I KARLEK	
1955	KVINNODRUM	
1955	SOMMARNATTENS LEENDE	*ΧΑΜΟΓΕΛΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ*
1957	DET SJUNDE INSEGLET	*Η ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ*
1957	SMULTRONSTALLET	*ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ*
1958	NARA LIVET	*ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΖΩΗΣ*
1958	ANSIKTET	*Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ*
1959	JUNGFRUK ALLAN	*Η ΠΗΓΗ ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ*
1960	DJAVULENS OGA	*ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ*
1961	LUSTGARDEN	
1962	SASOM I EN SPEGEL	*ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΚΑΘΡΕΠΤΗ*
1962	NATTVARDS GASTERNA	
1963	TYSTNADEN	*Η ΣΙΩΠΗ*
1964	FOR ATT INTE TALA OM	
	ALLA DESSA KVINNOR	*ΟΛΕΣ ΑΥΤΕΣ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ*
1966	PERSONA	*ΠΕΡΣΟΝΑ*
1967	STIMULANTIA	
1968	VARGTIMMEN	*Η ΩΡΑ ΤΟΥ ΛΥΚΟΥ*
1968	SKAMMEN	*Η ΝΤΡΟΠΗ*
1969	EN PASSION	*ΤΟ ΠΑΘΟΣ*
1969	RITEN	*ΟΙ ΤΙΠΟΤΕΝΙΟΙ*
1970	FARODOKUMENT	*ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΦΑΡΟ*
1971	BERORINGEN	*Η ΕΠΑΦΗ*
1972	VISKNINGAR OCH ROP	*ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ*
1973	SCENER UR ETT AKTENSKAP	*ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ*
1974	TROLLFLUJTEN	*Ο ΜΑΓΕΜΕΝΟΣ ΑΥΛΟΣ*
1976	ANSIKTE MOT ANSIKTE	*ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ*
1978	HUSTSONATEN	*ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ*
1978	DAS SCHLANGENEI	*ΤΟ ΑΥΓΟ ΤΟΥ ΦΙΔΙΟΥ*
1980	AUS DEM LEBEN	
	DER MARIONETTEN	*ΜΑΡΙΟΝΕΤΤΕΣ*
1983	FANNY OCH ALEXANDER	*ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ*
1983	KARINS ANSIKTE	
1984	AFTER THE REHEARSAL	*ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΑ*
1998	LARMAR OCH GOR SIG TILL	*ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΚΛΟΟΥΝ*

ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕ
ΤΟΥΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΥΣ
ΠΟΥ ΜΑΣ ΕΜΠΙΣΤΕΥΘΗΚΑΝ
ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥΣ

«ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ» *Πέτρος ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ*

«ΟΤΑΝ Ο ΣΑΓΚΑΛ ΚΟΣΤΙΖΕ ΛΙΓΟΤΕΡΟ *Γιώργος ΖΕΡΒΑΣ*

ΑΠΟ ΕΝΑ ΚΙΛΟ ΠΑΤΑΤΕΣ» *Γιώργος ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ*

«RANE» *Srdan DRAGOJEVIC*

«ΚΑΜΙΑ ΣΥΜΠΑΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΑΒΟΛΟ» *Δημήτρης ΑΘΑΝΙΤΗΣ*

«ΑΥΡΙΟ ΘΑ ΞΕΡΟΥΜΕ» *Αντρέας ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ*

«ΑΘΩΟΣ» *Κώστας ΝΑΤΣΗΣ*

«AFTER THE END OF THE WORLD» *Ivan NICHEV*

«ΑΥΡΙΟ ΘΑ ΕΙΝΑΙ
ΜΙΑ ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ» *Άγγελος ΑΜΠΑΖΟΓΛΟΥ*

«ΝΥΧΤΟΛΟΥΛΟΥΔΑ» *Νίκος ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ*

«ΠΡΩΙΝΗ ΠΤΗΣΗ» *Ντένης ΗΛΙΑΔΗΣ*

«TENDER» *Χρήστος ΔΗΜΑΣ*

«ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΗΝ ΟΔΗΣΣΟ» *Στέλλα ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ*

«ΑΝΑΣΑ» *Χρήστος ΔΗΜΑΣ*

«ΠΩΣ ΣΕ ΛΕΝΕ;» *Στέλλα ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ*
Θάνος ΑΝΑΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

«ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΜΙΑΣ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑΣ» *Αλέξανδρος ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ*

ΦΙΛΜ ή ΒΙΝΤΕΟ
ΦΙΞΙΟΝ ή ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ
ΜΙΚΡΟΥ ή ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ
Post Production Studio
ΚΑΛΛΙΣΠΕΡΗ 24, 117 42 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ./FAX: +30-1-9226.840

ΚΕΝ ΛΟΟΥΤΣ

Ο Κεν Λόουτς ξεκίνησε δουλεύοντας για την τηλεόραση, περίοδος που άφησε τα χνάρια της και στον κινηματογράφο του, ο οποίος παρατηρεί με εξαιρετική ακρίβεια τους χαρακτήρες και το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούνται.

Ο Κεν Λόουτς κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Ladybird, Ladybird*.

ρεαλισμός ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ

της Χριστίνας Μούργκα

ΗΤΑΝ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ της δεκαετίας του '80, όταν ταινίες όπως το *Ωραίο μου πλυντήριο* (**Στήβεν Φρήαρς**), *Μεγάλες ελπίδες* (**Μάικ Λη**), *Θα 'θελα να 'σουν εδώ* (**Νταίηβιντ Λίλαντ**), *Φιλιά από το Λίβερπουλ* (**Κρίστιαν Μπέρναρντ**), σηματοδότησαν τη στροφή του βρετανικού κινηματογράφου στη ρεαλιστική φλέβα των διδαγμάτων του free cinema, η οποία παραμένει ανεξάντλητη μέχρι σήμερα, όπως αποδεικνύουν το *Εικοσιτέσσερα Επτά* του **Σέην Μέντοουζ** και το *Nil by mouth* του **Γκάρρυ Όλντμαν**.

Ο **Κεν Λόουτς** αποτελεί τον συνεπέστερο ίσως εκπρόσωπο αυτής της τάσης που εκδηλώθηκε στο πλαίσιο του βρετανικού κινηματογράφου αφού, από τα πρώτα του κιόλας βήματα, η θεματολογία των ταινιών του εγγράφεται στο χώρο των λαϊκών στρωμάτων της αγγλικής κοινωνίας.

Προερχόμενος από το χώρο του θεάτρου, θητεύει στην τηλεόραση γυρίζοντας ντοκυμανταίρ χαμηλού προϋπολογισμού, τα οποία εντυπωσιάζουν με το ρεαλισμό και την αμεσότητά τους. Ανάμεσά στις τηλεοπτικές δουλειές του ξεχωρίζει το *Cathy Come Home* (1966), το οποίο εστιάζει στην περίπτωση ενός ζευγαριού που χάνει το σπίτι του, ενώ η κοινωνική πρόνοια το απομακρύνει από το παιδί του. Οι συγγένειες με το *Ladybird, Ladybird* είναι προφανείς. Ο Λόουτς θα πει για την ταινία: «Δεν υπήρχε καμιά πολιτική γραμμή στην Κάθυ, και η διαμαρτυρία της περιορίζεται σ' αυτό. Προσπάθησε να ωθήσει τους ανθρώπους να ενδιαφερθούν για ένα πρόβλημα, αλλά δεν τους έδινε καμιά ένδειξη για το πώς μπορούν να κάνουν κάτι γι' αυτό. Στην καλύτερη περίπτωση, θα ήθελα η Κάθυ να οδηγήσει στην εθνικοποίηση των οικοδομικών επιχειρήσεων και στην ιδιωτικοποίηση της κατοικίας. Μόνο η πολιτική δράση μπορεί τελικά να κάνει κάτι». Φαίνεται όμως, όπως και η τέχνη μερικές φορές, μπορεί να έχει το ίδιο αποτέλεσμα, αφού η συγκεκριμένη ταινία οδήγησε στην δημιουργία του *Charity Shelter*.

Το 1967 σκηνοθετεί το *Όχι δάκρυα για την Τζόυ* (*Poor Cow*), χρησιμοποιώντας την τεχνική του σινεμά ντιρέκτ και του τηλεοπτικού ρεπορτάζ, ενώ, με τη βοήθεια του παραγωγού **Τόννυ Γκάρνετ**, θα γνωρίσει διεθνή επιτυχία με το *Κες* (1969) και την *Οικογενειακή ζωή* (*Family life*, 1971), στην οποία καταγγέλλει την οικογενειακή καταπίεση. Το *Looks and Smiles*, που ακολουθεί ύστερα από το *Black Jack* (1979), αποτελεί ένα θλιβερό σχόλιο πάνω στην ανεργία των νέων και το *Hidden Agenda* (1990) καταπιάνεται με μια άλλη σταθερά του βρετανικού κινηματογράφου, το ιρλανδικό τραύμα. Το 1991 εκπλήσσει με το *Riff-Raff*, στο οποίο περιγράφει τη ζωή μιας ομάδας πλανόδιων εργατών σ' ένα εργοτάξιο του Λονδίνου. Η ταινία γυρίστηκε σε αληθινούς χώρους με ανθρώπους που γνώριζαν την αργκό και τον τρόπο ζωής των ηρώων της ιστορίας.

Στο ίδιο μοτίβο, ο Λόουτς σκηνοθετεί το *Βροχή από πέτρες* (*Raining Stones*, 1993) και, ένα χρόνο αργότερα, κλείνει την τριλογία της θατσερικής Αγγλίας με το *Ladybird, Ladybird*. Η ταινία αφηγείται την αληθινή ιστορία μιας γυναίκας που χάνει τα παιδιά της όταν η κοινωνική πρόνοια αποφασίζει να τα δώσει για υιοθεσία.

Το *Riff-Raff* και το *Raining Stones* περιγράφουν την καθημερινή ζωή των ανέργων και των εργατών που έχουν ως μοναδικό καταφύγιο την αλληλεγγύη και το χιούμορ. Με το *Ladybird, Ladybird*, όμως, το πεδίο στενεύει. Η κοινότητα περιορίζεται πλέον σε δύο μόνο άτομα. Ακολουθούν δύο στρατευμένες ταινίες, το *Land and Freedom* (*Γη και Ελευθερία*, 1995) και το *Τραγούδι της Κάρλα* (*Carla's Song*, 1996), που δυστυχώς δεν κατορθώνουν να ξεφύγουν από την παγίδα της δημαγωγίας και του διδακτισμού.

Η τεχνική

Συχνά επικαλούμαστε τον ρεαλισμό όταν μιλάμε για τον Κεν Λόουτς. Δεν θα αμφισβητήσουμε εδώ την προσήλωσή του στην πραγματικότητα, την οποία επιχειρεί κάθε φορά να περιγράψει, αλλά θα εντοπίσουμε τα στοιχεία που χρησιμοποιεί στην προσπάθειά του να μην προδώσει την αλήθεια. Γιατί πάνω απ' όλα ο Λόουτς είναι ένας σκηνοθέτης ακριβής και αποτελεσματικός, ο οποίος προβαίνει σε διαπιστώσεις – και η βασική απαίτηση από τον λόγο του είναι να είναι σαφής και κατανοητός.

Η αξία του κινηματογράφου του Λόουτς συνίσταται στην ικανότητα που έχει να αναμειγνύει τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα, χωρίς να ξεχνά ούτε λεπτό ότι μπροστά του έχει ένα κοινό που παρακολουθεί την ταινία του και οφείλει να κρατήσει αμείωτη την προσοχή του.

Η πρώτη σεκάνς του *Ladybird, Ladybird* προσφέρει ένα αποκαλυπτικό παράδειγμα ως προς αυτή την κατεύθυνση. Τα πρώτα πλάνα ανιχνεύουν τους πελάτες ενός μπαρ: μερικοί συζητούν ενώ άλλοι παρακολουθούν εκείνους που τραγουδούν. Τα πάντα εδώ μας οδηγούν να πιστέψουμε ότι έχουμε να κάνουμε με σινεμά ντιρέκτ (σύγχρονος ήχος, φυσικός φωτισμός), όμως ο τρόπος που εισάγει ο σκηνοθέτης την Μάγκυ (επιλέγει να τραγουδήσει ένα ερωτικό τραγούδι, κοιτάζει προς το μέρος του Χόρχε και εκείνος προς το δικό της, η συζήτηση που ακολουθεί ανάμεσά τους διακόπτεται από πλάνα πότε του κοινού και πότε των τραγουδιστών...) ακολουθεί τις συμβάσεις των ταινιών μυθοπλασίας. Ένα άλλο επιχείρημα στο οποίο μπορεί να στηριχθεί αυτή η άποψη είναι ότι ο Λόουτς αποφεύγει τα μονοπλάνα και, πάντα, κάνει εσωτερικό μοντάζ, ενώ από τις πρώτες κιόλας ταινίες του (*Οικογενειακή ζωή*) καταφεύγει στο φλας μπακ. Δεν προσποιείται, δηλαδή, ότι αιχμαλωτίζει την πραγματικότητα, αυτή καθ' εαυτήν, αλλά κάνει πιο ευανάγνωστη μια πραγματικότητα την οποία έχει ήδη σχηματίσει κομμάτι κομμάτι με την έρευνα και έχει ανασυστήσει με το σενάριο – τα σενάρια γράφονται πάντα από πρόσωπα που έχουν ζήσει από πολύ κοντά τα γεγονότα που περιγράφουν, όπως για παράδειγμα στο *Τραγούδι της Κάρλα*, που το σενάριο έγραψε ο **Πωλ Λέιβερτυ**.

Μια τέτοια περιγραφή ωστόσο μπορεί να κάνει κάποιους να πιστέψουν ότι πρόκειται για μια ανούσια τηλεταινία. Ο Λόουτς, όμως, ξεφεύγει απ' αυτή την παγίδα χάρη στο ιδιαίτερο ύφος του: η κάμερα ακολουθεί από πολύ κοντά τους ήρωες σε μεσαίο συνήθως πλάνο, και τους εγκαταλείπει μόνο στο τέλος του πλάνου.

Στρατευμένος κινηματογράφος

Οι ήρωες του Λόουτς είναι θύματα ενός κοινωνικού ντε-

«Δεν υπήρχε καμιά πολιτική γραμμή στην Κάθυ, και η διαμαρτυρία της περιορίζεται σ' αυτό. Προσπάθησε να ωθήσει τους ανθρώπους να ενδιαφερθούν για ένα πρόβλημα, αλλά δεν τους έδινε καμιά ένδειξη για το πώς μπορούν να κάνουν κάτι γι' αυτό».

Πάνω: Σκηνή από το *Riff-Raff*, όπου περιγράφεται η ζωή μιας ομάδας πλανόδιων εργατών σε ένα εργοτάξιο του Λονδίνου. Κάτω: Σκηνή από το *Τραγούδι της Κάρλα*. Δεύτερος από αριστερά, ο Ρόμπερτ Καρλάυλ.

Σκηνή από το *Ladybird, Ladybird,* όπου η Κρίσυ Ροκ υποδύεται μια μητέρα που προσπαθεί να κρατήσει κοντά της τα παιδιά της, όταν η κοινωνική πρόνοια την κρίνει ακατάλληλη ως μητέρα λόγω του νευρικού χαρακτήρα της.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1967	POOR COW	ΟΧΙ ΔΑΚΡΥΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΖΟΥ
1969	KES	ΚΕΣ
1971	FAMILY LIFE	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ
1979	BLACK JACK	
1980	THE GAMEKEEPER	
1981	LOOKS AND SMILES	
1981	A QUESTION OF LEADERSHIP	
1986	FATHERLAND	
1990	HIDDEN AGENDA	
1991	RIFF-RAFF	
1993	RAINING STONES	ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ
1994	LADYBIRD, LADYBIRD	
1995	LAND AND FREEDOM	ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
1996	CARLA'S SONG	ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΑΡΛΑ
1997	MY NAME IS JOE	ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΖΟ

τερμινισμού και το σενάριο δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να περιγράφει και να αποκαλύπτει τους μηχανισμούς που τους συντρίβουν. Γι' αυτό, άλλωστε, μερικά από τα πρόσωπα που εμφανίζονται δεν έχουν ειδικό βάρος, υπόσταση, αλλά αποτελούν αφορμές για να πει ο σκηνοθέτης εκείνο που θέλει. Για παράδειγμα, στο *Βροχή από πέτρες*, ο Τάνσεϋ (**Τζόναθαν Τζαίημς**), ένα είδος ενεχυροδανειστή και τοπικού γκάνγκστερ, εκπροσωπεί την εκμετάλλευση και τον κυνισμό. Ο θάνατός του μας αφήνει αδιάφορους, αφού στην ταινία δεν αποτελεί αυτόνομο χαρακτήρα αλλά ένα σύμβολο, μια φιγούρα χωρίς περίγραμμα. Το σενάριο για τον Λόουτς είναι πάντα πιο δυνατό, πιο σημαντικό από τον χαρακτήρα που επιχειρεί να περιγράψει.

Οι ταινίες του Λόουτς, ιδιαίτερα της τελευταίας περιόδου του, θα έμπαιναν άνετα κάτω από την ετικέτα του «στρατευμένου κινηματογράφου» μαζί με τις ταινίες που ο **Γαβράς** γύρισε στη Χιλή και την Αργεντινή ή με το *Beyond ragoon* του **Τζων Μπούρμαν**.

Στο *Γη και Ελευθερία* περιγράφει την ιστορία ενός νεαρού Άγγλου που συνδέεται με τους Ισπανούς οι οποίοι πολέμησαν ενάντια στο φασισμό το 1937, ενώ το *Τραγούδι της Κάρλα* αναφέρεται στο πρόσφατο παρελθόν, στη Νικαράγουα του 1987, την εποχή που οι Κόντρας, με την υποστήριξη της Ουάσινγκτον, έσπερναν τον τρόμο στις περιοχές που συνόρευαν με την Ονδούρα.

Όμως οι πρωταγωνιστές, τόσο της μιας όσο και της άλλης ταινίας, δεν συμμετέχουν ποτέ πραγματικά στη δράση. Στο *Τραγούδι της Κάρλα*, για παράδειγμα, μόλις η περιπέτεια τελειώνει, ο Τζωρτζ επιστρέφει απογοητευμένος πίσω στη Σκοτία – η λήξη της περιπέτειας σημαίνει και το τέλος της διαδρομής του. Η συνάντηση ανάμεσα στην ουτοπία και την πραγματικότητα, ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη, δεν μπορεί παρά να καταλήξει στην παραίτηση, μοιάζει να λέει ο Λόουτς. Οι ήρωές του απέναντι στην πολιτική, απέναντι στα έργα, δεν έχουν να προτάξουν τίποτα άλλο εκτός από την ευαισθησία, το συναίσθημα, γι' αυτό και δεν καταφέρνουν να γίνουν πειστικοί. Μόνο στις περιπτώσεις που κατορθώνουν να αποκρυσταλλώσουν σε έργα τις πεποιθήσεις του, όπως στο *Ladybird, Ladybird*, στο *Riff-Raff* και το *Raining Stones*, αποκτούν τις διαστάσεις ενός πραγματικού ήρωα. **K**

ARRI®

ARRIFLEX 535

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

Ποικιλομορφία και Ευρηματικότητα

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΗΛΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟ

Η φωτογραφία της ταινίας *Black out* του Μενέλαου Καραμαγγιώλη χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακή ποικιλομορφία υλικών και τεχνικής και, σίγουρα, ο διευθυντής φωτογραφίας Ηλίας Κωνσταντακόπουλος κέρδισε το στοίχημα της οπτικοποίησής της. Μένει να δούμε αν η ταινία κερδίζει το δικό της στοίχημα, ενοποιώντας αυτή την ποικιλομορφία σε έναν ενιαίο θεματικό άξονα.

της Ελένης Ράμμου

Ο Μενέλαος Καραμαγγιώλης και ο Ηλίας Κωνσταντακόπουλος συνεργάστηκαν επίπονα για το *Black out*, μια ταινία με συμπυκνωμένα διαφορετικά στυλ – άρα, με διαφορετικούς μεταξύ τους φωτιστικούς τρόπους.

ΣΥΝΑΝΤΗΣΑΜΕ τον διευθυντή φωτογραφίας Ηλία Κωνσταντακόπουλο και μαζί του είχαμε τη συζήτηση που ακολουθεί.

•Ποιοι ήταν οι βασικοί σας συνεργάτες;

—Βοηθοί μου ήταν ο **Ηλίας Αδάμης** και ο **Γιώργος Μιχελής**, η προσφορά των οποίων ήταν πολύτιμη, όχι μόνο σε επίπεδο τεχνικής κάλυψης αλλά και σε επίπεδο φωτογραφικής προσέγγισης, με τις παρατηρήσεις και τις συμβουλές τους. Η προστασία του βοηθού είναι καθοριστική στη διάρκεια των γυρισμάτων, γιατί η πίεση είναι τρομερή, με αποτέλεσμα να γίνονται απλοϊκότατα λάθη.

•Πού έγιναν τα γυρίσματα της ταινίας;

—Ένα μεγάλο μέρος τους έγινε στην Ελευσίνα, στην Ελαιουργική. Πρόκειται για ένα παλιό εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, που διαμορφώθηκε κατάλληλα για να χρησιμεύσει ως στούντιο στον Σταύρο. Γυρίσματα έγιναν ακόμα σε διάφορα αεροδρόμια (Τανάγρα, Αγχίαλος), στη βάση ελικοπτέρων της Ελευσίνας, στη Σχολή Καλών Τεχνών και σε μπαρ, ντίσκο κ.λπ.

Υλικά και πειραματισμός

•Ποια κάμερα χρησιμοποιήσατε και τι είδους φιλμ;

—Στα περισσότερα γυρίσματα χρησιμοποιήσαμε την ARRIFLEX BL-3 με φακούς της σειράς ZEISS high-speed 1.3. Χρησιμοποιήθηκε και η ARRI-3 με high-speed unit για πολλά καρρέ. Επιπλέον, δουλέψαμε με τους φακούς ARRI MACRO 100 επειδή υπήρχαν αρκετά κοντινά πλάνα και CANON 150-600. Όσον αφορά τα φιλμ, για το ασπρόμαυρο μέρος της ταινίας χρησιμοποιήθηκε PLUS-X και DOUBLE-X της KODAK και για το έγχρωμο FUJI 125 και 500. Βέβαια, τα υλικά είναι πολύ περισσότερα· χρησιμοποιήθηκε Video-8, High-8, Mini Digital, Beta Digital, Beta αναλογικό. Επιπλέον, εκτός από τα βασικά φιλμ 35mm, δουλέψαμε με 16mm και με Super 16mm, το οποίο έγινε blow-up σε 35mm.

Εν ολίγοις, εκτός από Super-8, έχουν χρησιμοποιηθεί όλα τα είδη φιλμ και βίντεο, τα οποία τελικά μετατράπηκαν στα δύο βασικά φιλμ: το Super-16 με blow-up και τα απλά 16mm σε 35mm με προβολή – πολλές φορές και με το πλαίσιο της οθόνης μέσα στο κάδρο.

•Πειραματιστήκατε με σκοπό να εφαρμόσετε κάποιες ιδιαίτερες τεχνικές σε σχέση με υλικά ή μηχανήματα;

—Καταρχάς, υπάρχουν στην ταινία background projections, για τα οποία χρησιμοποιήσαμε βιντεοπροβολέα BARCO 2000 καθώς και ιδιαίτερες προβολές βίντεο, όπως όταν η πρωταγωνίστρια τραγουδάει σε ένα σώου που διαδραματίζεται σε κάποιο νυχτερινό κέντρο και βλέπουμε πάνω στο γυμνό της σώμα, σε προβολή βίντεο, τις κινήσεις που έκανε λίγο πριν. Επίσης, εκτός από τα κλασικά κινηματογραφικά φώτα, χρησιμοποιήθηκαν και φώτα θεάτρου, τα οποία

έχουν κάποια προτερήματα που δεν συναντάς στα κινηματογραφικά. Για παράδειγμα, το PAR 64 δημιουργεί έναν πολύ ιδιόμορφο σποτ φωτισμό και τα SB δημιουργούν μια πολύ λεπτή έντονη φωτιστική δέσμη (sealed beam).

Για τις φωτιστικές ανάγκες των γυρισμάτων στο στούντιο του φωτογράφου χρησιμοποιήθηκαν λάμπες φθορίου. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι στα 4000 Κέλβιν, πράγμα που σου επιτρέπει, με κάποια ζελατίνα, να το μετατρέψεις είτε σε 3200Κ είτε σε 5500Κ – ανάλογα με τις ανάγκες σου. Το ζητούμενο στις συγκεκριμένες σκηνές ήταν ένας διάχυτος μαλακός φωτισμός από μια μεγάλη φωτιστική πηγή που να αγκαλιάζει γλυκά τα πρόσωπα των ηθοποιών, χωρίς όμως να απλώνεται παντού – κάτι που ελέγχεται με ογκώδη υλικά (αμερικάνες, μεγάλα χαρτόνια, φελιζόλ). Οι λάμπες φθορίου είναι πολύ χρήσιμα φώτα γιατί μπορούν να τοποθετηθούν όρθια, στο πάτωμα, στον τοίχο, αυξομειώνεται η φωτιστική τους ισχύ με την αυξομείωση του αριθμού τους και, γενικά, έχουν μεγάλη ευελιξία.

•Χρησιμοποιήσατε σ' αυτή την ταινία μακιγιστικά συστήματα; Και με ποιον τρόπο;

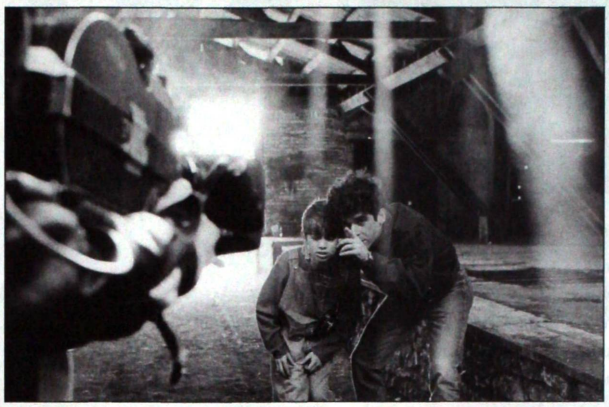
—Χρησιμοποιήσαμε κυρίως τράβελινγκ με πάνθηρα. Για τις ανάγκες κάποιων σκηνών δουλέψαμε με steadicam το οποίο χειρίστηκε ο **Τίμος Κορονετόπουλος**. Υπάρχουν και ντοκυμανταιριστικα πλάνα στην ταινία, που γυρίστηκαν με την κάμερα στο χέρι, όπως η στρατιωτική παρέλαση στο κέντρο της Αθήνας. Με μηχανή στο χέρι γυρίστηκαν επίσης και τα 16mm φιλμ – που έπρεπε να μοιάζουν με ερασιτεχνικό Super 8. Επομένως, αντίθετα από τη συνήθη πρακτική, έπρεπε νε προσέξω ώστε να έχω κακή κίνηση της κάμερας, άσχημο καδράρισμα, απότομα ζουμ κ.λπ. Τα πλάνα αυτά είναι γυρισμένα στα 18 καρρέ και, κάποιες φορές, στη διάρκεια της λήψης, μειώνοντας απότομα τα καρρέ ή αλλάζοντας βιαστικά το διάφραγμα, έχουμε μια εικόνα «καμένη».

• Είναι γνωστό ότι τα γυρίσματα κράτησαν πολύ καιρό. Πότε ακριβώς ξεκίνησαν;

—Η ταινία άρχισε να γυρίζεται το καλοκαίρι του 1995 με άλλον οπερατέρ, με άλλον πρωταγωνιστή, με άλλον διευθυντή παραγωγής και με σχεδόν άλλο συνεργείο. Πρωταγωνιστής ήταν ο **Μάριος Φραγκούλης** και διευθυντής φωτογραφίας ο **Νίκος Σμαραγδής**. Απ' αυτά τα γυρίσματα, που κράτησαν περίπου τρεις εβδομάδες, έχουν χρησιμοποιηθεί τρεις σκηνές τελικά στην ταινία: η κηδεία στην αρχή, η **Χάνα Συγκούλα** στο Ηρώδειο και η σκηνή στον Βοϊδομάτη. Τα βασικά γυρίσματα της ταινίας με πρωταγωνιστή τον **Άλκη Κούρκουλο**, νέο συνεργείο και διευθυντή φωτογραφίας εμένα, έγιναν το 1996 και κράτησαν περισσότερο από 20 εβδομάδες. Λίγα ακόμα γυρίσματα έγιναν το 1997 και μερικά ακόμα το 1998.

•Για ποιο λόγο κράτησαν τόσο πολύ τα γυρίσματα της ταινίας;

—Το σενάριο, με τη μορφή που είχε, χρονομετρήθηκε και υπολογίστηκε ότι βγαίνει 4 ώρες και 40 λεπτά. Εκ των υστέρων, αφού αφαιρέθηκαν κάποιες σκηνές και έγινε πιο σφιχτό, το πρώτο cut βγήκε περίπου 4 ώρες και 10 λεπτά. Υπάρχουν συνολικά 6 ώρες υλικό, από το οποίο η ταινία θα μονταριστεί και για την τηλεόραση. Πάντως, τελικά, η κι-



Πάνω: Ο Κίμων Γρηγοριάδης με τη Μυρτώ Αλικάκη σε σκηνή του *Black out*. Αριστερά: Ο σκηνοθέτης καθοδηγεί τον μικρό ηθοποιό του. Κάτω: Η Χάνα Συγκούλα σε σκηνή της ταινίας, με φόντο το Ηρώδειο.

Πάνω: Ο σκηνοθέτης του *Black out*, Μενέλαος Καραμαγγιώλης, καθοδηγώντας τους ηθοποιούς του. Δεξιά: Βιντεοπροβολείς, καπνοί και προσηλωμένοι θεατές. Μια από τις εντυπωσιακές σκηνές της ταινίας.

νηματογραφική της εκδοχή διαρκεί 2:30 ώρες και αποτελείται από 2.000 πλάνα. Για να γυριστεί, καταναλώθηκαν γύρω στα 62 χιλιόμετρα φιλμ 35mm.

Άξονες και υποάξονες

•Η ταινία φωτογραφικά αποτελείται από ένα πλήθος τεχνικών, φορμά, χρωμάτων. Για έναν διευθυντή φωτογραφίας αυτό είναι μεγάλη πρόκληση. Όμως, τελικά, ποιος είναι ο κεντρικός άξονας, ο συνδετικός κρίκος των διαφορετικών αυτών στοιχείων;

—Η ταινία κινείται σε διάφορους άξονες – κύριους και δευτερεύοντες. Υπάρχει μια ποικιλία υλικών και καταστάσεων, υπάρχουν εικόνες όπου ταυτόχρονα βλέπεις πραγματική δράση, δράση μέσα από μόνιτορ, μαγνητοσκοπημένη δράση και κάποια προβολή. Το κατά πόσον όλα αυτά μπορούν να αποτελέσουν ένα σύνολο είναι τελικά και το «στοίχημα» της ταινίας. Η πολυπλοκότητα των σκηνών καθώς και τα διαφορετικά υλικά είναι σαφώς προκλητικά για τον φωτογράφο· δοκιμάστηκα σε πάρα πολλά πράγματα που δεν τα ήξερα κιόλας – όπως στις λήψεις αεροπλάνων. Συγκεκριμένα, γι' αυτά τα πλάνα δεν υπήρχε άδεια να πετάξω και να κάνω ο ίδιος την κινηματογράφηση· οπότε χρησιμοποιήσαμε έναν πιλότο οπερατέρ που τράβηξε σε Super 16, τους κανονικούς πιλότους τους οποίους εφοδιάσαμε με μικρές DV κάμερες και τραβάγανε στις προγραματισμένες πτήσεις τους, και, επιπλέον, προσάρμοσα επάνω σε κάποια αεροπλάνα μία κάμερα «στυλό» η οποία κατέγραφε όλη τη διαδρομή. Βέβαια, έγιναν και πάρα πολλές λήψεις από το έδαφος. Επιπλέον, η ταινία περιλαμβάνει και υποβρύχια κινηματογράφηση. Για πρώτη φορά, χρειάστηκε να τοποθετήσω ένα φως (HMI 1200 Sinepar με ειδικό housing) μέσα στο νερό. Πάντως, δεν βραχήκαμε, καθώς στεκόμαστε πίσω από ένα τζάμι κάτω από το νερό στην πισίνα των εγκαταστάσεων του ολυμπιακού κολυμβητηρίου, στην Καλογρέζα.

•Με ποιο τρόπο «ενοποιήθηκαν» τα διαφορετικά φορμά που χρησιμοποιήθηκαν;

—Κάποιο από το βίντεο υλικό μεταγράφτηκε κατευθείαν από μόνιτορ, κάποιο άλλο έχει περάσει από τη διαδικασία του Domino. Υπάρχει και κινηματογραφημένο υλικό με ψηφιακή επεξεργασία, το οποίο έγινε εν μέρει στην Αγγλία και εν μέρει στην Ελλάδα· πρόκειται για τα ασπρόμαυρα πλάνα που έχουν ένα μικρό κομμάτι χρώμα. Τα παιδικά φλας μπακ είναι επεξεργασμένα στο χέρι – γρατσουνιές στο φιλμ, χημικά, καψίματα, κ.λπ.

Ποικιλομορφία και ευρηματικότητα

•Όλες αυτές οι τεχνικές δεν δημιούργησαν προβλήματα στο εταλονάζ;

—Τεράστια προβλήματα. Αλλά είμαστε ευτυχείς, γιατί έχουμε πετύχει μια πολύ καλή κόπια ζερό από τον βετεράνο εταλονέρ, κ. **Νίκο Κορώνη**. Έμεινα έκπληκτος με το αποτέλεσμα, δεν το περίμενα με τέτοιο φωτογραφικά ετερογενές υλικό που υπήρχε.

•Τι σηματοδοτούν θεματολογικά τα διαφορετικά υλικά;

—Ξεχωρίζουν δύο βασικοί άξονες – το ασπρόμαυρο και το έγχρωμο. Στο ασπρόμαυρο, το ζητούμενο ήταν το πολύ υψηλό κοντράστ που επιτεύχθηκε κυρίως φωτιστικά, αλλά και με έλεγχο της εμφάνισης του αρνητικού. Το έγχρωμο κινείται γενικά σε δύο χρωματικές ενότητες – μία θερμή και

FOTO TECNICA®
ΠΑΤΗΡΗΣ
Lamps & Lighting

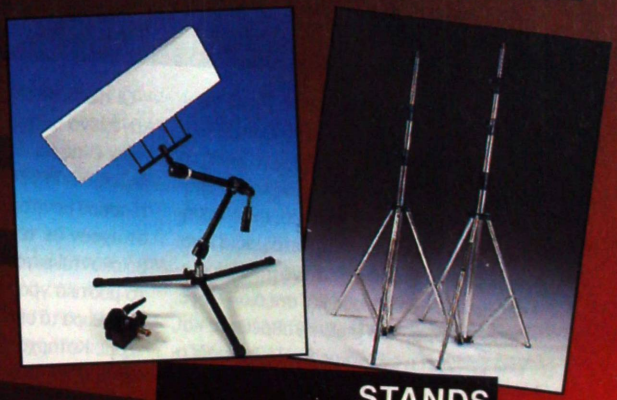
Q800 - Q1000
Q800 → MOD. 101 P
Q1000 → MOD. 102 P
BARNDOORS → MOD. 1800 GR

ΛΥΧΝΙΕΣ
XENON
FOTO
VIDEO
T.V.
CINE
THEATRE

MINILITE
1000 → MOD. 170

FILTERS
COLOR
DIFFUSION
POLARISIVE
COLOR
CORRECTIVE

HMI LIGHTING
STRAND
ARRI
IANIRO
LAMPO
SACHTLER



STANDS
ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΡΙΞΕΩΣ ΠΡΟΒΟΛΕΩΝ

ΠΑΤΗΡΗΣ
Κλεισοβής 12, Αθήνα 10677 • Τηλ. 3822.002, 3825.776 • Fax: 3822.182

μία ψυχρή. Η κυριαρχία των θερμών χρωμάτων εμφανίζεται όταν το ζευγάρι των «καλών» πρωταγωνιστών βρίσκεται μαζί, κυρίως στα φλας μπακ. Στο παρόν κυριαρχεί το ψυχρό χρώμα γιατί τα προβλήματα είναι πιο έντονα, τα συναισθήματα ακραία, μεσολαβεί ένας θάνατος και, γενικά, όλα κατευθύνονται προς μια δραματική κορύφωση. Βασικά, η ταινία χρωματικά ακολουθεί την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων: θερμά χρώματα όταν υπάρχουν σκηνές ερωτικές, γλυκά συναισθήματα κ.λπ., και ψυχρά όταν συμβαίνουν ακραία γεγονότα και ίντριγκες. Συνολικά, η ταινία χαρακτηρίζεται από μια ποικιλομορφία, τόσο στη φωτογραφία όσο και στο σενάριο.

•Σε κάποιες σκηνές της ταινίας υπάρχει μεγάλος αριθμός από καθρέφτες – που μάλιστα σπάνε. Πόσο δύσκολη ήταν η κινηματογράφηση αυτών των πλάνων;

—Ηταν μεγάλη σπαζοκεφαλιά αλλά, ταυτόχρονα, και μεγάλη πρόκληση. Ουσιαστικά, είναι θέμα γεωμετρίας, μπορείς να βρεις τη λύση, αρκεί να έχεις την άνεση και το χρόνο. Επειδή όμως, στο γύρισμα, αυτό συνήθως είναι πολυτέλεια, η προετοιμασία είναι απαραίτητη. Υπάρχει μια ενότητα με φωτιές, με πυροβολισμούς και σπέσιαλ εφφέ. Πυροβολισμοί που σπάνε καθρέφτες και, ενώ ξεκινάει η εικόνα με 8 είδωλα, σπάζοντας ο καθρέφτης βγαίνουν από πίσω άλλα 5. Ο πολλαπλασιασμός των ειδώλων γίνεται φωτογραφικά. Όλα αυτά γίνονται στη λήψη. Πολλοί καθρέφτες έχουν μπει σε τέτοια διάταξη ώστε, σπάζοντας κάποιον, βλέπεις από πίσω άλλους δύο κ.λπ. Και βέβαια, χρειάστηκε ειδική μελέτη για να βρεθεί η κατάλληλη θέση που έπρεπε να σταθεί ο ηθοποιός. Ο ηθοποιός που κρατάει ένα πιστόλι –από το οποίο φαίνεται η φλόγα που βγάζει και ο κάλυκας που πετιέται– πρέπει να συγχρονίζεται με τον **Μιχάλη Σαμιώτη** (ειδικά εφφέ στην ταινία), που πυροβολεί και σπάει τον καθρέφτη.

•Αυτό γίνεται σε κανονικό χρόνο ή σε slow motion;

—Είναι τραβηγμένο με πολλά καρρέ, συγκεκριμένα με 100 και με 130. Κι αυτό γίνεται για να προλάβει ο θεατής να δει και το σπάσιμο των τζαμιών, και τον κάλυκα που φεύγει, και όλα τα υπόλοιπα.

•Ποια ήταν η πιο δύσκολη σκηνή φωτογραφικά;

Η κινηματογράφηση των υποθρύχιων σκηνών έγινε πίσω από ένα τζάμι, κάτω από το νερό, στην πισίνα των ολυμπιακών εγκαταστάσεων στην Καλογρέζα.

—Οι πιο δύσκολες σκηνές ήταν μέσα στο λεγόμενο μυστικό γραφείο του Σταύρου. Ήταν ένας πολύ μικρός χώρος, με πλάτος περίπου δύο μέτρα, στον οποίο υπάρχουν τέσσερα μόνιτορ. Τα τέσσερα μόνιτορ αντιστοιχούν σε τέσσερις κάμερες, οι οποίες βρίσκονται εκτός του χώρου. Μέσα σ' αυτό το μυστικό γραφείο υπάρχουν επίσης τρία παράθυρα τα οποία υποτίθεται ότι έχουν ένα τζάμι. Καταρχάς, ονομάζεται μυστικό επειδή το τζάμι είναι διαφανές με τέτοιο τρόπο ώστε εμείς βλέπουμε έξω ενώ οι έξω το βλέπουν σαν καθρέφτη. Στην πραγματικότητα, είναι ένα απλό τζάμι με κάποια ζελατίνα. Η δυσκολία εκεί ήταν ότι υπήρχαν πλάνα που ξεκινούσαν από ένα μόνιτορ όπου χώραγε το travelling και έπρεπε να δεις άλλα τέσσερα μόνιτορ με μια δράση που διαδραματίζεται έξω από το τζάμι. Ταυτόχρονα, έβλεπες και την ίδια τη δράση ή κάποιο κομμάτι της, οπότε έπρεπε να συντονίσεις τις εικόνες σε τέσσερα ή πέντε μόνιτορ. Μερικές φορές, ήταν τα τέσσερα μόνιτορ και η μηχανή προβολής που δούλευε παράλληλα μαζί με τις εικόνες που έπαιρνες μέσα στο γραφείο, αλλά και μέσα απ' το τζάμι έξω απ' το γραφείο. Έβλεπες, δηλαδή, όλο το στούντιο. Υπήρχε πλέον το πρόβλημα της φωτιστικής ισορροπίας των πραγμάτων.

•Πώς αντιμετωπίσατε το πρόβλημα του συγχρονισμού μεταξύ της ταχύτητας των μόνιτορ και της κινηματογράφησής τους, ώστε να μη φαίνεται η μπάρα;

—Κινηματογράφησα σε 25 καρρέ, για να μπορέσει να συγχρονιστεί και να μη φαίνεται η μπάρα. Ταυτόχρονα, επειδή ήταν πολλά μόνιτορ με πολλές πηγές, υπήρχε και το λεγόμενο TBC (Time Base Corrector), ένα μηχάνημα που οδηγούσε τα πάντα ώστε να έχουν ταυτόχρονη συχνότητα· δηλαδή μπορείς να παίρνεις δύο μόνιτορ διαφορετικά και στο ένα να έχεις βγάλει τη μπάρα ενώ στο δεύτερο να φαίνεται. Το TBC «σκλαβώνει» τα υπόλοιπα μηχανήματα ώστε να δουλέψουν με τον παλμό που τους δίνει αυτό – και έτσι μπορείς να έχεις πολλές διαφορετικές πηγές.

•Πόσο συνετέλεσε η δυσκολία της φωτογραφίας στη μεγάλη διάρκεια των γυρισμάτων;

—Οι απαιτήσεις του σεναρίου, οι πολλές και διαφορετικές σκηνές, καθώς και οι ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η ταινία είναι βασικά οι λόγοι που επιμήκυναν το χρόνο παραγωγής της. Υπήρξαν ελάχιστες «εύκολες» σκηνές, είτε σε επίπεδο φωτισμού είτε σε επίπεδο ηθοποιών. Πάντα υπήρχε ένα κομμάτι της παραγωγής που παρουσίαζε μια ιδιαίτερη δυσκολία.

Η συνεργασία με τον σκηνοθέτη

*•Πώς ήταν η συνεργασία με τον **Μενέλαο Καραμαγγιώλη**; Ήταν οργανωμένη παραγωγή, δουλέψατε βάσει πλάνου;*

—Η συνεργασία κρίνεται εκ του αποτελέσματος. Ήμασταν πολύ καλά οργανωμένοι. Η καλή φωτογραφία δεν μπορεί να γίνει ερήμην του σκηνοθέτη. Έχει τέτοια δικαιώματα επέμβασης που, αν δεν σου το επιτρέψει, δεν κάνεις καλή φωτογραφία.

•Με ποιον τρόπο συνεργάζεστε, γενικότερα, με τον σκηνοθέτη μιας ταινίας;

—Αυτό εξαρτάται άμεσα από τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Υπάρχουν σκηνοθέτες που ενδιαφέρονται κυρίως για το εικαστικό μέρος της ταινίας και άλλοι κυρίως για το υποκριτικό μέρος, τους ηθοποιούς. Ένας καλός φωτογράφος οφείλει να μπορεί να αντεπεξέλθει και στις δύο περιπτώσεις. Βεβαίως, ένας σκηνοθέτης που ενδιαφέρεται περισσότερο για το εικαστικό μέρος, σου δίνει τη δυνατότητα να κάνεις καλύτερη φωτογραφία.

•Ποια άποψη, κατά τη γνώμη σας, υπηρετεί καλύτερα μια ταινία;

—Η φωτογραφία είναι βασικό κομμάτι μιας κινηματογραφικής ταινίας – δεν είμαι υπέρ της άποψης που υποστηρίζει το σινεμά των ηθοποιών. Η απλή καταγραφή των διαλόγων δεν με ενδιαφέρει. Πρόκειται μάλλον για κινηματογραφημένο θέατρο, δεν πρόκειται για σινεμά. Για μένα λοιπόν είναι πιο ενδιαφέρουσα μια συνεργασία με κάποιον σκηνοθέτη που ενδιαφέρεται για την εικαστική πλευρά του έργου. Αυτό βεβαίως σημαίνει ότι η συνεργασία είναι και πιο επίπονη, καθώς τα αισθητικά κριτήρια είναι πολλές φορές διαφορετικά. Εξάλλου, ο διευθυντής φωτογραφίας, λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης (video-assist), είναι πλέον άμεσα ελεγχόμενος από τον σκηνοθέτη. Ο ρόλος έχει χάσει την παλιά του αίγλη· κάποτε ήταν ο «μάγος» του συνεργείου, ο μόνος που ήξερε τι εικόνα τελικά θα αποτυπωθεί στο φιλμ.

•Ο operatér, ως συντελεστής, επιλέγεται. Ο ίδιος επιλέγει ταινίες και, αν ναι, γιατί;

—Πρέπει να επιλέγει. Δεν είναι όλα τα σενάρια καλά ή μπορεί και να μην ταιριάζουν με το ύφος και τη φιλοσοφία του συγκεκριμένου operatér. Αν και καλό είναι, ως επαγγελματίας, να μπορεί κανείς να συνεργαστεί με σκηνοθέτες που γνωρίζει ότι υπηρετούν διαφορετικά είδη. Δεν σημαίνει όμως ότι είναι εφικτή η συνεργασία με οποιονδήποτε. Καλό είναι να προσέχεις και να επιλέγεις τους συνεργάτες σου.

Ο φωτογράφος του μέλλοντος

•Πώς νομίζετε ότι διαμορφώνεται ο ρόλος του διευθυντή φωτογραφίας με την εξέλιξη της τεχνολογίας;

— Παραδοσιακά, η δημιουργική εργασία για την κατασκευή των κινούμενων εικόνων γινόταν στο γύρισμα και ολοκληρωνόταν με το εταλονάζ και την τελική εκτύπωση στο εργαστήριο· διαδικασίες, δηλαδή, άμεσα ελεγχόμενες από τον διευθυντή φωτογραφίας. Τώρα, με τις δυνατότητες που δίνει η ψηφιακή επεξεργασία, το τοπίο αλλάζει και το δημιουργικό της εικόνας περνάει στο post production. Ο ρόλος του κινηματογραφιστή –έτσι όπως τον ξέραμε– μάλλον καταργείται ή αλλάζει πολύ σημαντικά. Παλιότερα, ήταν ο μάγος που τα ήξερε όλα (και μόνο αυτός)· μετά, βγήκε το βίντεο και ξέρουμε όλοι τι γίνεται· και τώρα, με την ψηφιακή επεξεργασία, του παίρνουν και το δημιουργικό μέρος. Δηλαδή, όταν ο άλλος μπορεί να πάρει μια εικόνα, να προσθέσει σκιά, γυαλάδα, να εξαφανίσει κάτι που δεν του αρέσει, να αλλάξει χρώμα ή φωτισμό, αυτό σημαίνει ότι φεύγει πλέον από τα χέρια του διευθυντή φωτογραφίας η όλη διαδικασία και ο έλεγχος που είχε ώς σήμερα – έστω καθοδηγούμενος από τον σκηνοθέτη. Αλλάζει ο ρόλος του διευθυντή φωτογραφίας: δηλαδή, κάποιοι θα γίνουν κάμεραμαν και οι υπόλοιποι θα πρέπει να γίνουν designers – σχεδιαστές φωτισμού. Θα σχεδιάζουν ένα φωτισμό πάνω στον οποίο θα δουλεύει ο κάθε σκηνοθέτης κατά βούλησιν. K

Πάνω: Η σωστή προετοιμασία, η επιμονή, η συνεργασία του με τον σκηνοθέτη και η ευρηματικότητα του operatér έδωσαν λύση στα προβλήματα της σκηνής με τους καθρέφτες. Κάτω: Ο Ηλίας Κωνσταντακόπουλος με τους συνεργάτες του κινηματογραφούν μια ακόμα δύσκολη σκηνή του *Black out*.

The Balloon of Light

airstar

ΕΔΡΑ: Βερανζέρου 20 & Γ' Σεπτεμβρίου 16
Τ.Κ. 104 32 Αθήνα
•Τηλ.: 52.22.711, 52.46.475 •Fax: 52.46.475

ΥΠ/ΜΑ Α': Αχαρνών 95 •Τ.Κ. 104 40
•Τηλ.: 82.31.044 •Fax: 82.19.527

ΥΠ/ΜΑ Β': Ηπείρου 5 •Τ.Κ. 104 33
•Τηλ.: 82.26.829

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.

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

Βασιλείου

Τα πάντα
γύρω από το Φως

DeSisti LIGHTING

coemar

LEE Filters

rosco

tas

IANIRO LIGHTINGEQUIPMENT

airstar

kobold licht

TRE ENG

CONDOR FOTO

PANTHER

PULSAR LIGHTING FOR EFFECT

Le Maitre

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ...»/1

Πόσο Κρατάει το Αύριο;

της Ειρήνης Στάθη
δρος Ιστορίας και Αισθητικής του κινηματογράφου

Η βραβευμένη με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* προκάλεσε διαφωνίες, πολύ περισσότερες απ' όσες αναμενόταν. Η ταινία, αλλά και το φαινόμενο Αγγελόπουλος, δεν μπορούσε να μην απασχολήσει και τον *Κινηματογραφιστή*. Ευνοώντας το διάλογο, αποφασίσαμε να δημοσιεύσουμε δύο ολότελα διαφορετικές προσεγγίσεις. Τις θέτουμε στην κρίση των αναγνωστών, με την ελπίδα ότι ο διάλογος θα συνεχιστεί.

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ που αναζητεί τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου. Μια ταινία στοχασμός πάνω στο χρόνο που περνά, στο χρόνο που ο καλλιτέχνης παρατηρεί από την αντίπερα όχθη της χρονικότητας και στην ίδια με την κατάλυσή της. Μια ταινία για το πριν τού μετά και το μετά τού τώρα. Μια ταινία που ξετυλίγεται μπροστά μας και, όσο περισσότερο την ακολουθούμε, τόσο περισσότερο μας αρπάζει και δεν μας αφήνει ούτε με το τέλος της. Μια ταινία που μας επισημαίνει τη μια και μόνη της αλήθεια, που συμβαίνει να είναι και για μας η μία και μόνη μας αλήθεια: μέσα από το στίχο του **Τσέλαν**, *«όλα είναι αληθινά και μια αναμονή τ' αληθινού»*, τη μόνη μέρα που θα διανύσουμε όλη τη ζωή στο απόλυτο παρόν, στο εδώ και τώρα της ασήμαντης και τετριμμένης καθημερινότητας, που δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε καμία άλλη μέρα.

Μνήμη, ποίηση, περιπλάνηση

Ο **Αγγελόπουλος** έκτισε μια μοναδική ταινία, με έναν νέο, πιο απλό, πιο συγκινητικό και τρυφερό τρόπο από αυτόν που μας είχε συνηθίσει στο παρελθόν. Με νέο τρόπο αφήγησης, χωρίς να λείπει η προσωπική του σφραγίδα, ένωσε τρία στοιχεία: τη μνήμη, την ποίηση, την περιπλάνηση. Τα ενοποίησε σε έναν χρόνο και έναν χώρο και συνέθεσε μια συμφωνία αποχαιρετισμού για τα πράγματα που χάθηκαν, γι' αυτά που δεν ήρθαν και αυτά που προσπέρασαν. Με γνώριμες τεχνικές για τους μυημένους, με τα γνωστά πλάνα σεκάνς, με τις υποβλητικές πανοραμικές λήψεις. Παρ' όλα αυτά, πιο κοντά στην ανθρώπινη αγωνία, χωρίς αποστασιοποίηση, σκύβει πάνω στον άνθρωπο και όχι στο περίγραμμά του. Οι σχέσεις των ηρώων είναι σχέσεις ανθρώπων που πονούν, όχι συμβόλων που σηματοδοτούν σχέσεις. Η αγωνία των ανθρώπων οφείλεται στο ότι συνειδητοποιούν όλα όσα άφησαν πίσω τους και δεν γίνεται να αγνοήσουν. Αυτό που κουβαλούν είναι αυτό που μπορούν να ζήσουν σε χρόνο παρόντα – και όχι αυτό που απλώς τους κάνει να νοσταλγούν.

Αυτή η αίσθηση φτάνει και στον θεατή, ο οποίος αναγνωρίζει κάτι που δεν είναι δικό του, δεν μοιάζει με τη ζωή του, αλλά έχει αντιστοιχία με τη ζωή του και τον τρόπο που κουβαλάει αυτούσιες αληθινές ή υποθετικές εμπειρίες.

Η *Αιωνιότητα...* είναι μια ταινία κατάθεση κοινών ανησυχιών και γενναία παραδοχή της αναγνώρισης όλων όσα απωλέσαμε στο όνομα μιας εμμονής. Της ίδιας ίσως εμμονής που μας σπρώχνει να ανασύρουμε στη μνήμη και να ξαναζήσουμε πράγματα.

Ταξίδι και εξορία

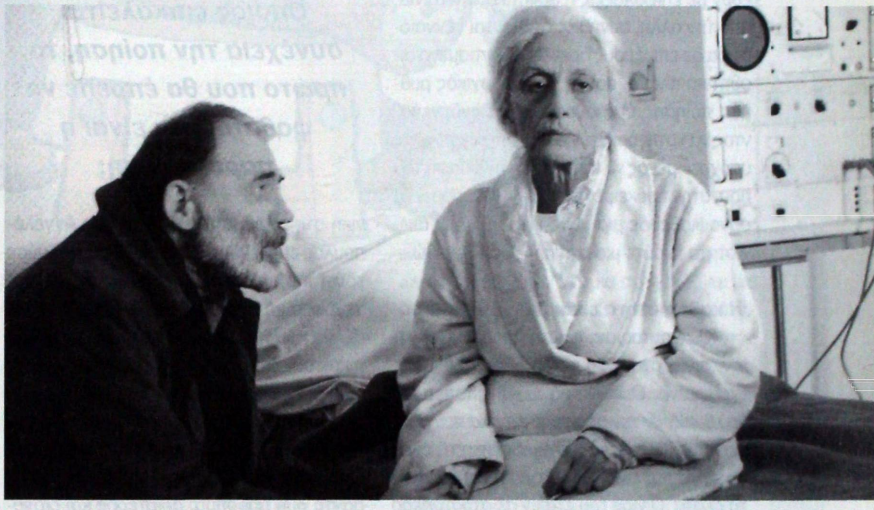
Υπάρχει μια έντονη σχέση της ταινίας αυτής με το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Δύο ήρωες εξόριστοι. Ο ένας που επιστρέφει απ' την εξορία του και ξαναβρίσκεται εξόριστος, ο άλλος εξόριστος στην ίδια του την πόλη, εξόριστος από τη γλώσσα του, ξενίτης σε έναν κόσμο που προσπαθεί να αποκρύψει την κενότητα των ιδεών και των ιδεολογιών. Ο ήρωας της *Αιωνιότητας*... δεν αναπολεί, δεν θρηνεί και δεν επικαλείται το χαμένο παρελθόν, τον χαμένο έρωτα, την απώλεια των συναισθημάτων – όλα αυτά τα ζει και τα αισθάνεται ως κατασταλαγμένο βίωμα σε μια μοναδική στιγμή ολικής ανάκτησής τους, στο γύρο μιας μέρας, της τελευταίας μέρας της ζωής και της πρώτης της αιωνιότητάς του. Τη στιγμή της μεγάλης αναμέτρησης με λόγια και λέξεις χαμένες, με εικόνες του κόσμου του ξεθωριασμένες και θαμπές στην ομίχλη του χρόνου και της μοναξιάς. Οπλισμένος με τρεις λέξεις ανοίγει το τελευταίο μονοπάτι της ζωής που αντιστέκεται στο άνοιγμα των δρόμων, στο ξεπέρασμα των

Ο Φαμπρίτσιο Μπεντιβόλιο στο ρόλο του ποιητή που ανασύρει λέξεις από τη μνήμη.

ορίων. Μ' αυτές τις τρεις λέξεις ανοίγει τελικά το μοναδικό μονοπάτι της κοινωνίας: τη γλώσσα με την ευρεία έννοια του όρου.

Στο σημερινό παραγλωσσικό συνονθύλευμα, στο σημερινό πολύχρωμο αλλά και εφήμερο τίποτα, η ταινία είναι ένας στοχασμός ή αφορμή για στοχασμό πάνω στη φευγαλέα στιγμή – τη φευγαλέα στιγμή που μόνο ένας πραγματικός καλλιτέχνης ή ένας ποιητής μπορεί να φυλακίσει στη μοναχικότητα της δικής του ψυχής, στη μοναχική στιγμή όπου το γαλάζιο φως της σκληρής νύχτας έχει τη δύναμη να μετατρέψει τη σχέση μας με τον κόσμο σε ένα ταξίδι διαλεκτικής με τη ζωή.

Το ταξίδι υπήρξε για τις προηγούμενες ταινίες του Αγγελόπουλου βασικό στοιχείο της αφηγηματικής δομής. Και εδώ αυτό, όπως και η εξορία, γίνεται μια υπόθεση εσωτερική, με εμφανή τα σημάδια του φανταστικού. Δεν έχουμε κυριολεξία του ταξιδιού, δεν έχουμε μετακίνηση. Το λεωφορείο, τα σύνορα, το νησί του ποιητή, είναι τόποι που αναδύονται με την ενεργοποίηση των εύθραστων μηχανισμών της συγκινησιακής φόρτισης του ήρωα στη σχέση του με τον μικρό συνταξιδιώτη του. Το ταξίδι του μικρού παιδιού είναι κι αυτό ένας υπαινιγμός. Το καράβι που θα τον πάρει μακριά το βλέπουμε να σαλπάρει αργά μέσα στη νύχτα, αλλά μας απομένει μόνο η αίσθηση του αδύνατου του ταξιδιού, αφού αποτελεί μόνο μια εσωτερική διαδικασία – και αυτό ο Αγγελόπουλος το καταλαβαίνει πολύ καλά, αφού το έκανε εμφανές με το κυκλικό ταξίδι του λεωφορείου που αναχωρεί και καταλήγει στο ίδιο σημείο.



Δυο χαρακτηριστικές σκηνές από τη βραβεθμένη με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών *Αιωνιότητα*... Πάνω: Ο μικρός Αχιλλέας Σκέθης με τον Μπρούνο Γκαντζ. Κάτω: Συνάντηση με τη μητέρα και αποχαιρετισμός. Ο Μπρούνο Γκαντζ και η Δέσποινα Μπεμπεδέλη.

Πραγματεία για τον έρωτα

Αυτή η ταινία, όμως, είναι και μια πραγματεία πάνω στον χαμένο έρωτα. Η ερωτική ιστορία που στέκεται στη βάση της ταινίας αφηγείται με μια γλώσσα απλή αλλά ωστόσο δυνατή. Ιδιαίτερα σήμερα, που ο αμερικανικός κινηματογράφος μας πλημμυρίζει με μια επιθετική ερωτική γλώσσα, με γρήγορο ρυθμό και με απίστευτο αριθμό εικόνων, η *Αιωνιότητα*... έρχεται με τις σιωπές, τις απουσίες και τις αμηχανίες του ερωτικού λόγου να δημιουργήσει έναν έρωτα ποιητικό. Ο Αγγελόπουλος πάντα έλεγε ιστορίες για τους ανθρώπους και, είτε ήταν ιστορίες πολιτικές είτε προσωπικές, πάντα και πάνω απ' όλα ήταν ιστορίες στο μέγεθος των ανθρώπων. Δεν ψάχνει την αντικειμενικότητα του κόσμου αλλά χρησιμοποιεί την αντικειμενική μηχανή που ακολουθεί τη δική του οπτική για τον κόσμο, έναν κόσμο σε πολιτιστική παρακμή, αλλά με δυνατότητα να στοχάζεται, πράγμα που μπορεί να επιτρέψει την ανάπτυξη διαλεκτικής σχέσης μαζί του.

Αν δεν αναπτύξουμε με τη σειρά μας αυτή τη διαλεκτική με την ταινία, τότε θα μας φανεί βαρετή. Η έλλειψη της διαλεκτικής με τη ζωή καθιστά και τη ζωή και τον κινηματογράφο βαρετά. Αν υπάρχει κάτι που μας ενοχλεί στην *Αιωνιότητα* είναι ότι μας υπενθυμίζει πως ίσως κάποτε αρνηθήκαμε τη διαλεκτική με τη ζωή. Ότι σ' αυτό το απειροελάχιστο διάστημα, όπου ο χρόνος προσλαμβάνει απέραντες διαστάσεις σε μια αέναη και απροσδιόριστη ροή, έρχεται κάτι και μας καταλαμβάνει σαν βασανιστικό και καθαρτικό ταυτόχρονα, και αυτή είναι η αισιόδοξη πλευρά της ταινίας. Μια αισιοδοξία κρυμμένη πίσω από την οπτική που εγκαθιστά τον άνθρωπο στην καρδιά της σημερινής πραγματικότητάς μας με τρόπο αποκαλυπτικό και εφιαλτικό. Το φανταστικό και ο συμβολισμός που θα μπορούσε να πει κανείς ότι δεν μπορούν να αποτελέσουν σημείο αναφοράς στην πραγματικότητα του σήμερα έρχονται ως ποιητικό αίτιο, ως στοιχείο που προβάλλεται πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη με τον σύγχρονο ψυχισμό. Οι επιλογές αυτές φαίνεται να ανασύρονται από ένα σύνολο ψυχώσεων που κάθε καλλιτέχνης κουβαλάει. Γι' αυτό και δεν μπορεί να τις αγνοήσει, να τις αποφύγει – αντίθετα οφείλει να τις δέχεται και να τις μελετά. Η ταινία αυτή, όπως και όλες οι προηγούμενες, δεν αναζήτησε απαντήσεις στα ερωτήματα που έθεσε – και έθεσε ερωτήματα βαθιά και δυσεξήγητα. Ο Αγγελόπουλος αφήνει τον θεατή να απαντήσει – και ο καθένας μπορεί να το κάνει με τον δικό του τρόπο. Δεν προσπάθησε ούτε να εντυπωσιάσει ούτε να ευχαριστήσει απλώς το κοινό σε βάρος της δικής του ευχαρίστησης και του δικού του οράματος, γιατί καταθέτει την ψυχή και το στοχασμό του, όπως οφείλει να πράττει κάθε καλλιτέχνης. **Κ**

Μια Αιωνιότητα κι ούτε μια Στιγμή

του Ηλία Κανέλλη

ΓΙΑ ΤΗ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΗ με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* έχουν γραφεί ήδη πάρα πολλά. Οι συνήθεις δημοσιογραφικές κοινοτοπίες (με τη μαγική λέξη «αισθητική» να κυριαρχεί) και αρκετές κριτικές. Οι υπερθετικές απ' αυτές επαναλαμβάνουν διάφορα τετριμμένα για το χρόνο, τον ιστορικό χρόνο, τη συμπύκνωση του ιστορικού χρόνου σε μια στιγμή στο πλαίσιο της αφήγησης κ.λπ. Όσες αντιμετωπίζουν με επιφυλάξεις ή αρνητικά την ταινία, από την άλλη, συνήθως στέκονται γενναιόδωρα σε επιμέρους αρετές: φροντισμένα αισθητικά πλάνα, αργός τελετουργικός ρυθμός, ποίηση... Ο υπογράφων, διακινδυνεύοντας να κατηγορηθεί για προκατάληψη, είναι υποχρεωμένος να καταθέσει την άποψή του που, στην προκειμένη περίπτωση, μπορεί να συνοψισθεί σε μια μόνο φράση: «Μια αιωνιότητα κι ούτε μια στιγμή». Θα εξηγηθώ...

Η καθαριότητα είναι μισή αρχοντιά...

Κλείνοντας μια πρώτη προσέγγιση για την ταινία, στην εφημερίδα *Εξουσία* (24.10), έγραφα: *«...Οι ταινίες του Αγγελόπουλου μου θυμίζουν την περίφημη ιστορία που αφηγείται ο Κούντερα στην* Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι, *με τον γιο του Στάλιν και τα σκατά. Ο γιος του Στάλιν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης αρνείται να καθαρίσει την τουαλέτα, δεν θέλει να έχει καμία σχέση με τα σκατά. Κι όταν τον ζορίζουν, προτιμά να αποδράσει και να πεθάνει πάνω στα ηλεκτροφόρα σύρματα. Ένας ταπεινωτικός θάνατος για ένα τόσο ποταπό ζήτημα, τα σκατά. Πού να χωρέσει ένα τόσο ποταπό ζήτημα (τα σκατά) στο «καθαρό» αισθητικό σύμπαν της* Αιωνιότητας*...; Κι όμως, υποτίθεται ότι είναι μια ταινία που μιλάει για τα σκατά που όλοι αισθανόμαστε ότι μας πνίγουν».*

Από εκεί ξεκινά το πρόβλημα με όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου (από την *Αναπαράσταση* ακόμα). Υποτίθεται ότι ο σκηνοθέτης κάθε φορά επιλέγει ένα θέμα που ξεφεύγει από την «πεπατημένη» της αφήγησης ενός στόρυ που να αφορά πρόσωπα. Τα πρόσωπα που διαλέγει είναι ιδεότυποι, συγκεντρώνουν πάνω τους τα χαρακτηριστικά ομάδων προσώπων κι όχι τη χαρακτηρολογία ενός μοναδιαίου ατόμου. Αυτή η μέθοδος υποτίθεται ότι «απογειώνει» τις ταινίες από τη, σε πρώτο επίπεδο, αφήγηση μιας εύληπτης ιστορίας με κανονικούς ανθρώπους, επιτρέπει στον σκηνοθέτη να μιλήσει για σύνολα. Τον πρώτο καιρό, όταν ο Αγγελόπουλος «κατακτούσε» την ελληνική αγορά, τα θέματά του άπτονταν της πρόσφατης ελληνικής πολιτικής Ιστορίας. Αργότερα, διεθνής πια (από τον *Μεγαλέξανδρο* και εντεύθεν), τα σχόλιά του (πάντα υποτίθεται) στόχευαν την Ιστορία της ανθρωπότητας (και τις ιδέες με τις οποίες προσεγγίζονταν η Ιστορία). Από την ελληνική εθνική συμφιλίωση στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* μέχρι την ανάδυση του νέου εθνικισμού στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* και την κρίση στη Βαλκανική στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Αγγελόπουλος επέλεγε το θέμα που απασχολούσε τον Τύπο αλλά και τους αναλυτές σε πανευρωπαϊκό (τουλάχιστον) επίπεδο.

Όποιος επικαλείται συνέχεια την ποίηση, το πρώτο που θα έπρεπε να φοβάται δεν είναι η παρα-ποίηση;

Τα προβλήματα της πολιτικής, ειδικά (φυσικά), συνήθως προσεγγίζονται από τους ειδικούς με αναφορά στα συγκεκριμένα δεδομένα και πάντα ιδωμένα από τη σκοπιά της ιδεολογίας. Ο Αγγελόπουλος επέλεγε από μια σειρά ιδεολογικά χαρακτηριστικά πάντα δυο πρόσημα: αριστερός και διανοούμενος. Τι μπορούν να σημαίνουν αυτές οι λέξεις χωρίς τα ιδεολογικά τους συμφραζόμενα; Ένας ευαίσθητος στα κοινωνικά μηνύματα; Ένας προνομιακός συνομιλητής με την Ιστορία; Η δρώσα συνείδηση του μέσου πολίτη;

Ό,τι και να σημαίνει, πρόκειται για τεράστια γενίκευση. Τα πράγματα έχουν τις δικές τους λέξεις για να ειπωθούν. Κι οι αναπαραστάσεις ζητούν τις αναγνωρίσιμες εικόνες τους. Στην ιστορία του μοντερνισμού, η αισθητική ουδέποτε έκρυψε τις πραγματικές εμπνεύσεις της. Ο Αγγελόπουλος, αντίθετα, αντιμετωπίζει την πραγματικότητα γενικευτικά – και προσφέρει τη γενικευτική του στάση απέναντί της στον θεατή ως αισθητικό αμπαλάζ. Οι μυρωδιές της ζωής αρωματίζονται, η βία χορογραφείται, τα σώματα αποσπώνται από το υλικό τους βάρος για να λειτουργήσουν ως σύμβολα· κι οι ιδέες των οποίων υποτίθεται τα σώματα είναι φορείς, είναι εξαιρετικά γενικευτικές, ανοιχτές στις ερμηνείες από όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους. Οι ταινίες του Αγγελόπουλου, αισθητική απόπειρα καταγραφής και σχολιασμού της βρωμιάς της Ιστορίας, είναι τελικά καθαρές, απαστράπτουσες αισθητικές ασκήσεις. Τις συνοδεύουν προσεγμένες εικόνες, τσιτάτα, παραπομπές από περιοχές της τέχνης που ήδη έχει καταταγεί στο χώρο του «υψηλού» (από την αρχαία τραγωδία μέχρι τον Σεφέρη). Όλα καθαρά. Διότι, στο βάθος, ο Αγγελόπουλος θυμάται από τα χρόνια που ήταν στο κατηχητικό (βλ. και Χρ. Γιανναρά, Καταφύγιο ιδεών, Δόμος, Αθήνα 1987) ότι «η καθαριότητα είναι μισή αρχοντιά»... Η άλλη μισή;

Η άλλη μισή στην ασάφεια βρίσκεται

Τι κάνει λοιπόν ο Αγγελόπουλος; Πομπώδη συμβολικά δράματα, γεμάτα –πάντα υποτίθεται– παραπομπές, διηθισμένες στην προσωπική του προσέγγιση των προβλημάτων του κόσμου. Τα προβλήματα, βεβαίως, είναι πραγματικά. Είναι πραγματικός, π.χ., ο εμφύλιος στη Γιουγκοσλαβία. Η προσέγγιση των πραγματικών προβλημάτων, ωστόσο, γίνεται με τη μεγαλύτερη δυνατή ασάφεια. Τα προβλήματα στις ταινίες του Αγγελόπουλου υπάρχουν σαν σλόγκαν. Στην *Αιωνιότητα...*, οι αναφορές στην κρίση του πολιτικού οράματος, στον αρνητικό απολογισμό της ζωής ενός συγγραφέα, στον ρατσισμό και στην εκμετάλλευση των ξένων είναι απολύτως ρητορικά. Και συμπυκνώνονται σε ένα σλόγκαν που έχει χιλιοακουσθεί από τα χείλη πολιτικών και αρθρογράφων, αλλά πάλι ως σλόγκαν. «Ο άνθρωπος στο τέλος του αιώνα». Τι θα πει ένα τέτοιο... ρητό; Και τι νοιάζει τον καλλιτέχνη αν ο αιώνας τελειώνει, αρχίζει ή είναι στη μέση του; Οι χρονικές συμπτώσεις ενδεχομένως αφορούν τους αναλυτές ή τους ιστορικούς (ο Έρικ Χόμπσμπομ, π.χ., ταξινομεί τα ιστορικά γεγονότα του αιώνα στο βιβλίο του για τον 20ό αιώνα και τιτλοφορεί το βιβλίο του *Η εποχή των άκρων*, αλλά εκεί υπάρχει πάντα το πρόβλημα της μεθόδου). Δεν αφορούν, δεν μπορούν να αφορούν τους καλλιτέχνες οι οποίοι υποτίθεται ότι δεν ταξινομούν αλλά είναι ανοιχτοί στα ερεθίσματα που δέχονται από την πραγματικότητα. Αλίμονο, η πραγματικότητα είναι πάντα η μεγάλη δεξαμενή της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Κι η πραγματικότητα δεν ταξινομείται στα δημοσιογραφικά σλόγκαν ή στις διακηρύξεις του γενικευτι-

του Δημήτρη Χαντζόπουλου

κού πολιτικού λόγου. Το «τέλος του αιώνα» είναι όρος χωρίς πραγματικό νόημα στη ζωντανή πραγματικότητα. Η ανθρωπότητα συνεχίζει να ζει ερήμην οποιουδήποτε νοητού ορίου, με υλικά, πολιτικά και πνευματικά προβλήματα που τα προσδιορίζουν πραγματικές συνθήκες και πραγματικές ανάγκες.

Πραγματικές συνθήκες και πραγματικές ανάγκες, συνεπώς, δεν υπάρχουν στο σύμπαν του Αγγελόπουλου. Άρα, δεν υπάρχουν και πραγματικές εικόνες. Αλλά, θα μπορούσε να αντείπει ο καθένας, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που αντλεί τις εικόνες του από την πραγματικότητα. Πώς μπορείς να αποκλείσεις την πραγματικότητα από μια ταινία – τους δρόμους, τα αυτοκίνητα, τους διαβάτες, τα βαπόρια, τα αεροπλανα; Μήπως οι εικόνες του Αγγελόπουλου είναι ανοιχτές σε μια πραγματικότητα που αποκαλύπτεται βαθμιαία, μήπως είναι η πραγματικότητα που αποκαλύπτει η διεισδυτική ματιά του δημιουργού, εκείνου που βλέπει τα πράγματα σε βάθος;

Κατηγορηματικά όχι. Δάνεια της πραγματικότητας οπωσδήποτε και υπάρχουν (πιο πραγματικός ηθοποιός από τον μικρό **Αχιλλέα Σκέβη** δεν θα μπορούσε αίφνης να παρουσιαστεί σε ένα πεποιημένο αισθητικό σύμπαν όπως αυτό της *Αιωνιότητας*... – το ίδιο άλλωστε δεν είχε συμβεί με τον πραγματικότατο **Διονύση Παπαγιαννόπουλο** του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*;). Όμως η πραγματικότητα του αγγελοπουλικού σύμπαντος είναι στρεβλή και, τελικά, κάλπικη. Βαρύγδουπες εικόνες που νοηματοδοτούνται κατόπιν εορτής από τις δημόσιες δηλώσεις του σκηνοθέτη και τις ερμηνείες των κριτικών του είναι το συστατικό των ταινιών του Αγγελόπουλου. Αισθητικά σύμπαντα, χώροι και χρόνοι «ποιητική αδεία» (αλλά από πότε η ποίηση είναι μακριά από τη ζωή;), ένα σύμπαν που ασφυκτιά να ξεφύγει από την τελειοθηρία του δημιουργού του είναι αυτές οι ταινίες. Ένα σύμπαν ακαθόριστο, θολό, χωρίς άξονες και χωρίς σταθερές. Ο θεατής είναι υποταγμένος στην ωραιότητά του, στα σκούρα και τα γκρίζα της ατμόσφαιρας, στην τελετουργία των συμβολικών σκηνών, στη γενικευτική επικαιρικότητα την οποία επικαλείται – αλλά απουσιάζει η ωμότητα των πραγμάτων. Βρίσκεται καλά κρυμμένη στην ασάφεια. Στην ασάφεια που κρύβει η αισθητική – ένα καλογυαλισμένο προπέτασμα.

Η *Αιωνιότητα*..., λοιπόν, δεν είναι ούτε μια ταινία «για τα όρια ζωής και θανάτου» ούτε ταινία για την ποίηση ούτε για την αιωνιότητα ούτε καν για μια στιγμή. Είναι μια αποσπασματική κατασκευή για την οποία εργάζονται μια σειρά σημαντικοί συντελεστές του κινηματογράφου, οι οποίοι με την αρτιότητα της δουλειάς τους καλούνται να καλύψουν έναν αυθαίρετο φιλμικό κόσμο. Δεν είναι υποχρεωτικό, φυσικά, κάθε ταινία να ρίχνει άγκυρα στο ρεαλισμό. Είναι υποχρεωτικό, όμως, ο φιλμικός κόσμος να θεμελιώνεται και να δικαιολογείται, να είναι αναγνωρίσιμος και, κυρίως, να είναι ακριβείς οι αναφορές του σε στοιχεία της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα ενώνει κάθε καλλιτεχνική πρόταση, οπουδήποτε κι αν κατατάσσεται, με τους ανθρώπους που την παρακολουθούν. Η «ποιητική αδεία» γενίκευση είναι σόφισμα. Ιδίως όταν χρησιμοποιείται επιλεκτικά. Γιατί, π.χ., ποιητική αδεία, όταν σε κάποιο φλας μπακ στο οποίο μαθαίνουμε πως είναι η εποχή λίγο πριν τη δικτατορία, οι πινακίδες των αυτοκινήτων είναι οι εξαφήφιοι με αριθμούς (και όχι, ας πούμε, πινακίδες με γράμματα) - αλλά όταν μιλάμε για τον Σολωμό, και μάλιστα το έτος Σολωμού, έχουμε το δικαίωμα να χρησιμοποιούμε πλήθος ανακρίβειες; Και όποιος επικαλείται συνεχώς την ποίηση, το πρώτο που θα έπρεπε να φοβάται δεν είναι η παρα-ποίηση;

«Λίγες Νότες...»

του Βάιου Μαχμουντέ

ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΥ

Η μόνιμη συνεργάτις του Θ. Αγγελόπουλου από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* δομεί τις συνθέσεις της σύμφωνα με τον δοκιμασμένο τρόπο της συμφωνικής μουσικής «θέμα και παραλλαγή». Πιστεύει ότι η μουσική δεν πρέπει να λειτουργεί σαν δεκανίκι μιας ταινίας αλλά να συλλαμβάνει την πνοή της.

Φωτ.: Τάσος Βρεττός

Η Ελένη Καραϊνδρου. Ξεκίνησε να συνεργάζεται με τον Θ. Αγγελόπουλο πριν από 15 χρόνια. Ο σκηνοθέτης είχε ακούσει στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τη μουσική της για τη *Ρόζα* του Χριστοφή – και την προσέγγισε.

Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** με την **Ελένη Καραΐνδρου** πραγματοποιήθηκε πριν από περίπου δεκαπέντε χρόνια. Ως τότε, ο σκηνοθέτης είχε συνεργαστεί για τη μουσική επένδυση των ταινιών του με τον **Λουκιανό Κηλαηδόνη** και τον **Χριστόδουλο Χάλαρη**. Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει η Καραΐνδρου, που από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* μέχρι την *Αιωνιότητα...* γράφει πάντα τη μουσική στις ταινίες του σκηνοθέτη, η συνάντησή της με τον Αγγελόπουλο ήταν μια συνάντηση πνευματική. «Ταξιδεύω μαζί του. Αποδέχομαι την πρόκληση για το ταξίδι αυτό. Ένα ταξίδι αυτογνωσίας και λύτρωσης. Σε όλη τη διάρκεια της διαδρομής είμαι εκεί με πολλούς τρόπους. Ψυχικά, πνευματικά και πρακτικά», λέει η συνθέτις.

Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* το 1984 στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* το 1998. Ενδιάμεσοι σταθμοί, *Ο μελισσοκόμος* το 1986, *Τοπίο στην ομίχλη* το 1988, *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* το 1991 και *Το βλέμμα του Οδυσσέα* το 1995. Κάθε ταινία, μια περιπέτεια, μια πρόσκληση για ταξίδια σε ακουστικά τοπία με ομίχλη και χιόνι.

Η Ελένη Καραΐνδρου γράφει μουσική στον κινηματογράφο με τη διαίσθησή της, χωρίς κανόνες και «συνταγές». Ως σήμερα έχει συνθέσει μουσικές σε 18 ταινίες, 35 θεατρικές παραστάσεις και 10 τηλεοπτικές σειρές. «Η διαίσθησή μου με βοηθάει να γράψω σωστή μουσική. Δεν υπάρχει "συνταγή". Αυτό που φτιάχνει η εικόνα μαζί με την μουσική είναι ένα τρίτο πράγμα, μια χημεία, και για να πετύχει και να δώσει την κεντρική ιδέα του σκηνοθέτη είναι πάρα πολύ δύσκολο», επισημαίνει η ίδια. Το μεγάλο κεφάλαιο της ζωής της εκτιμά ότι είναι η ποίηση. Υποστηρίζει ότι ντύνει τις εικόνες με ατμόσφαιρες, θροΐσματα και ψιθύρους και δηλώνει τελειομανής. Δουλεύει ασταμάτητα. Όταν ήταν έξι ετών μετακόμισε με τους γονείς της σ' ένα σπίτι με θέα τη μεγάλη οθόνη ενός θερινού σινεμά. Αυτό πιστεύει ότι είναι η αιτία για την εξοικείωσή της με τη μουσική στον κινηματογράφο.

Συναντήσαμε την Ελένη Καραΐνδρου λίγες μέρες πριν από την έξοδο της βραβευμένης ταινίας με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* στις ελληνικές αίθουσες. Μαζί της μιλήσαμε για τη μακροχρόνια σχέση της με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και για τους τρόπους της δουλειάς της, ιδιαίτερα όταν γράφει μουσική για τον κινηματογράφο.

Η πρώτη της «επαφή» με το σινεμά έγινε το 1979, όταν συνέθεσε την πρώτη της μουσική για την ταινία *Περιπλάνηση* του **Χριστόφορου Χριστοφή**. Ακολούθησε η *Ρόζα*, του ίδιου σκηνοθέτη, το 1982. Τότε μπήκε στη ζωή της ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. «Το 1982, ο Χριστοφής μού ζήτησε να γράψω μια συμφωνική μουσική για τη *Ρόζα*», λέει η Καραΐνδρου. Αυτή η ταινία πήγε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η μουσική μου βραβεύτηκε. Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής ήταν ο Αγγελόπουλος. Άκουσε την μουσική μου και μου ζήτησε να γράψω τα θέματα για το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Έτσι ξεκίνησε η πρώτη μας συνεργασία, η οποία κράτησε 15 χρόνια. Ήταν πολύ σημαντική εμπειρία για μένα. Δεν μπορείς να πεις ότι δεν ήταν οριακή. Θα πω ψέματα. Υπήρξε εξαρχής μια αισθητική και όλα αυτά αποκαλύφθηκαν μετά

την πρώτη μας συνεργασία».

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος έχει έναν εντελώς προσωπικό τρόπο για να «βλέπει» τη μουσική στις ταινίες του. «Δεν είναι ο ορθόδοξος τρόπος που έχουμε συνηθίσει. Με τον Αγγελόπουλο τα πράγματα είναι αλλιώτικα. Είναι πιο ελεύθερα και πιο δημιουργικά. Αντιλαμβάνεται ορισμένα πράγματα σε σχέση με τη μουσική. Τα δουλεύει στο μυαλό του πετυχαίνοντας να εντάξει και ολόκληρα συμφωνικά θέματα. Πάντα του έχω τρομερή εμπιστοσύνη. Υπολογίζει τη μουσική και της δίνει ξεχωριστό ρόλο στις ταινίες του. Αν κάποιο κομμάτι του αρέσει πολύ και τον εμπνέει, μπορεί να το χορογραφήσει έτσι ώστε να χωρέσει ολόκληρο».

Η μουσική της Καραϊνδρου στις ταινίες του ακολουθεί την εξέλιξη του σεναρίου. Η πρώτη αφορμή, συχνά, είναι μια «ζωντανή πηγή». Έτσι, οι κινηματογραφικές εικόνες μαζί με τη μουσική δίνουν μια βαθύτερη σημασία που δύσκολα εκφράζεται με λέξεις. «Αυτό που ψάχνω πάντα είναι ο εσωτερικός ρυθμός. Ο κόκκος και η φωτεινότητα της εικόνας μού δίνουν ό,τι χρειάζομαι για το τελικό χρώμα ενορχήστρωσης – όταν η μουσική δεν έχει ολοκληρωθεί πριν τα γυρίσματα. Ο Αγγελόπουλος είναι ένας "δύσκολος" σκηνοθέτης».

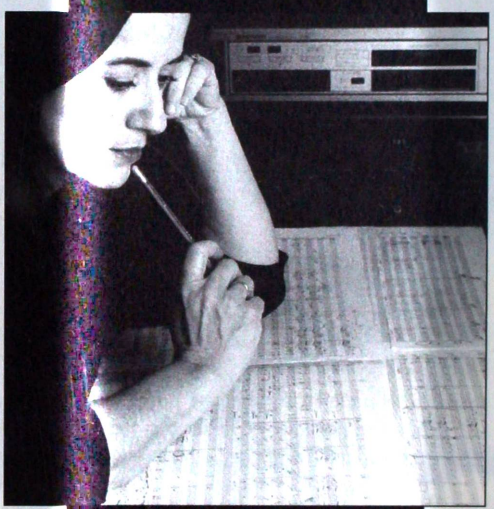
Πώς είναι στις συνεργασίες του; «Από τον Θόδωρο εκμεταλλεύομαι την πολύ ωραία εποχή, πριν τα γυρίσματα. Είναι ένας άνθρωπος πολύ χαλαρός, διαθέσιμος και παραμυθάς. Όταν αρχίσουν τα γυρίσματα διακατέχεται από τρομαχτικό άγχος και καλό είναι να μην του δίνεις να ακούει θέματα γιατί δεν του αρέσει τίποτα. Ούτε αυτά που κάνει αυτός ούτε αυτά που κάνουμε εμείς. Είναι σκληρός και απαιτητικός με τον εαυτό του. Θέτει σε αμφισβήτηση συνεχώς τα πάντα. Φυσικά, υπάρχουν εντάσεις και συγκρούσεις – αλλά τις θεωρώ πολύ δημιουργικές».

Σε κάθε ταινία, για να πετύχουν το σωστό αποτέλεσμα συζητάνε μαζί από τη στιγμή που ακόμη γράφεται το σενάριο για να μπουν στο κλίμα. Μιλάνε με ήχους, καταθέτει η συνθέτις. Επικοινωνούν με τις ιδέες τους και σκέφτονται για το πώς πρέπει να είναι η μουσική. Η σχέση τους βασίζεται στη βαθύτερη επικοινωνία – και όχι μόνο στην τεχνική. «Επικοινωνώ με τις ιδέες του, την ποίησή του και το όραμά του. Σε όλες τις συζητήσεις μας, πριν ακόμη διαμορφωθεί το σενάριο, συλλαμβάνω την κεντρική ιδέα και την εσωτερική του αγωνία». Άλλωστε, η δουλειά ενός συνθέτη είναι να βρίσκει τη συνισταμένη που αγκαλιάζει την κεντρική ιδέα, το όραμα, την ποίηση, τον ψυχισμό και, συγχρόνως, την εποχή. «Αν τύχει και χρειαστεί κάποιες μουσικές για τα γυρίσματα πρέπει να έχω πιάσει τον τόνο. Να έχω συλλάβει ακριβώς τι θέλει να πει. Βρίσκω το θέμα μου. Καμιά φορά θα χρειαστεί να το παίξω στο πιάνο, να το ενορχηστρώσω για να το χρησιμοποιήσει ως play-back».

Αυτό δεν είναι δύσκολη δουλειά για έναν συνθέτη; «Είναι πολύ δύσκολο. Αλλά με γοητεύει». Ένα μουσικό θέμα πάντως δεν είναι εύκολη υπόθεση για οποιονδήποτε συνθέτη. Πολλές φορές δεν το βρίσκει αμέσως. «Άλλες φορές το βρίσκεις πριν από τα γυρίσματα της ταινίας κι άλλες στη διάρκεια των γυρισμάτων. Για παράδειγμα, τη δεκαεπτάλεπτη σουίτα στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* την έπαιξα στο συνθεσάιζερ. Το ίδιο έγινε και στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*». Στην *Αιωνιότητα...*, η Ελένη Καραϊνδρου δεν βρήκε τα βασικό θέμα αμέσως αλλά στη διάρκεια των γυρισμάτων. «Ήταν το πιο λεπτό και πιο δύσκολο πράγμα που έχω κάνει ποτέ σε ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Μας απασχόλησε πάρα πολύ, γιατί το θέμα της ταινίας ήταν ήδη συγκινητικό και δεν έπρεπε να γράψω κάτι μελό. Αυτό που προέκυψε τελικά είναι ό,τι πιο αισιόδοξο έχω γράψει ποτέ. Είναι ένα θέμα που ταξιδεύει και χορεύει...».

«Πρόκειται για μια πολύ δυνατή, συγκινητική, φιλοσοφική και βαθιά ανθρώπινη ταινία», λέει η Ελένη Καραϊνδρου απαντώντας στην ερώτηση τι σήμαινε για την ίδια η *Αιωνιότητα...* Και συνεχίζει. «Ήταν δύσκολη στην πραγματοποίησή της και βασάνισε τον σκηνοθέτη της, επειδή ο τρόπος με τον οποίο άγγιζε τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου απαιτούσε τρομακτική ισορροπία». Πάντως, η βράβευση της ταινίας δεν την ξάφνιασε καθόλου – ίσα ίσα. «Το περίμενα και πίστευα από την αρχή ότι θα βραβευόταν με τον Χρυσό Φοίνικα. Ο Αγγελόπουλος τον άξιζε και για αυτή την ταινία του, αλλά και για τις προηγούμενες. Είναι μια δικαίωση του έργου του».

«Λίγες νότες. Δεν έχει σημασία πόσες θα βάλεις κάθε φορά. Σημασία έχει πού θα μπει ο σωστός τόνος. Να αντηχεί μέσα στα αυτιά σου και στην ψυχή σου σε όλη τη διάρκεια της ταινίας».



Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* ώς την *Αιωνιότητα...*, η Ελένη Καραϊνδρου είναι η αποκλειστική συνθέτις της μουσικής στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

«Η *Αιωνιότητα*... ήταν δύσκολη στην πραγματοποίησή της και βασάνισε τον σκηνοθέτη της, επειδή ο τρόπος με τον οποίο άγγιζε τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου απαιτούσε τρομακτική ισορροπία», λέει σήμερα η Ελένη Καραΐνδρου.

Η μουσική της Ελένης Καραΐνδρου δομείται με έναν δοκιμασμένο τρόπο που χρησιμοποιείται και στη συμφωνική μουσική: «θέμα και παραλλαγή». Δουλεύει με πολλές μικρές παραλλαγές του βασικού θέματος, το οποίο της επιτρέπει να αναπτύσει την κεντρική μελωδία σιγά σιγά, χωρίς να εστιάζει σε συγκεκριμένα σημεία-κλειδιά της ταινίας. Η συνθέτις πιστεύει ότι η μουσική είναι απαραίτητη στον κινηματογράφο, δεν την απασχολεί ωστόσο η «ποσότητα» της μουσικής σε μια ταινία. «Λίγες νότες. Δεν έχει σημασία πόσες θα βάλεις κάθε φορά. Σημασία έχει πού θα μπει ο σωστός τόνος. Να αντηχεί μέσα στα αυτιά σου και στην ψυχή σου σε όλη τη διάρκεια της ταινίας». Πολλοί σκηνοθέτες όμως παραγεμίζουν τις ταινίες τους με μουσική και τραγούδια. «Αυτό σημαίνει αδυναμία στην ταινία», υποστηρίζει η Ελένη Καραΐνδρου. «Ποτέ στην ζωή μου δεν χρειάστηκε να βάλω τη μουσική μου σαν δεκανίκι. Δεν θα τιμούσε ούτε τον εαυτό μου ούτε τον συνεργάτη μου. Πιστεύω ότι ο **Αντονιόνι**, που έχει τις πιο σιωπηλές ταινίες, έχει μια από τις καλύτερες μουσικές στο σινεμά»!

Αφοσιώνεται κυριολεκτικά σε αυτό που κάνει. Μια ταινία της δίνει αφορμή να αφήσει τη φαντασία της ελεύθερη και να δημιουργήσει. «Κάτω οι κανόνες», λέει η ίδια. «Όλα αυτά είναι προκατασκευασμένα και ανατρέπονται». Γράφει πολλή μουσική, ασταμάτητα. Δεν την αφορά αν χωρέσουν όλα στην ταινία. «Δεν είναι νότες τα πράγματα. Είναι μια πνοή. Μια στιγμή. Πρέπει να έχεις το χρόνο να ψάχνεις όλα τα πράγματα και, τη στιγμή που παίρνουν τη πνοή τους, να τη συλλάβεις· τότε μπορείς να δουλεύεις. Κολυμπάω μέσα σε κάτι και έχω τον χρόνο να μπορέσω να βρω τη στιγμή του. Γι' αυτό το λόγο έχω κάνει μόνο δεκαοχτώ ταινίες». Το στούντιο είναι το σπίτι της. Η οικογένειά της. Εκεί γίνονται μαγικά πράγματα. «Είναι η αφετηρία», όπως λέει η ίδια, «για ένα τεράστιο ταξίδι που οδηγεί τους μουσικούς σε χώρες ανεξερεύνητες του ασυνείδητου».

«Θα λέγατε ποτέ όχι σε μια μελλοντική συνεργασία με τον Αγγελόπουλο;», είναι η τελευταία μας ερώτηση. «Δεν μπορώ να προδικάσω τίποτα. Σε όλη μου τη ζωή διεκδικούσα το δικαίωμα να νιώθω ελεύθερη την κάθε στιγμή της. Και το κέρδισα. Δεν μ' αρέσει να προκαθορίζω ούτε πλάνα ούτε σχέδια... Μπορεί και να μην ξαναγράψω ποτέ μουσική. Αύριο να μ' αρέσει να κάνω κάτι άλλο. Ό,τι κάνω, το κάνω από έρωτα. Πώς μπορώ να σου προεξοφλήσω ότι θα έχω αυτή την ερωτική διάθεση για όλη μου τη ζωή;».

Ορίζοντες

Ελληνικο Κεντρο Κινηματογραφου

Ο Τελευταίος ΕΠΙΚΟΣ

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑΣ

του Νίκου Καλτσά

Το *Ρασομόν* και το Χρυσό Λιοντάρι, που απέσπασε ο Κουροσάβα στο Φεστιβάλ της Βενετίας το 1951, άνοιξαν τις πύλες της Δύσης στην ιαπωνική κινηματογραφία. 48 χρόνια αργότερα, ο παγκόσμιος κινηματογράφος μοιάζει πιο φτωχός χωρίς την παρουσία του σκηνοθέτη που έθεσε στο επίκεντρο της θεματολογίας του τον ουμανισμό.

Ο ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ γεννήθηκε το 1910 στο Τόκυο. Μέσα σε μια οικογένεια όπου κυριαρχούσαν η αυστηρότητα και η προσήλωση στη θρησκεία και την ιαπωνική παράδοση, ο πατέρας του, απόγονος γενιάς σαμουράι και γνώστης της τέχνης του Μπουσίντο, συχνά συνόδευε τα παιδιά του στον κινηματογράφο. Εκεί, ο Κουροσάβα πρωτοβλέπει στη μεγάλη οθόνη αμερικανικά σήριαλ και γουέστερν με τον **Γουίλιαμ Σ. Χαρτ**. Εκείνη την εποχή, δύο είναι οι άνθρωποι που τον επηρεάζουν περισσότερο· ο δάσκαλος του, **Τατσικάβα**, ο οποίος θα ενθαρρύνει την αγάπη του για το σχέδιο, και ο –κατά τέσσερα χρόνια μεγαλύτερος– αδελφός του, **Χέιγκο**. Από τον Χέιγκο θα μάθει τον **Ντοστογιέφσκι**, που τόσο θα τον γοητεύσει ενώ, αμέσως μετά τους σεισμούς του 1923, ο Χέιγκο τον αναγκάζει να επισκεφθεί τις κατεστραμμένες περιοχές της πόλης του Τόκυο. «Αν αντιμετωπίσεις κατά πρόσωπο το φόβο, τίποτα πια δεν μπορεί να σε φοβίσει», του λέει.

Μέσω του αδελφού του, ο οποίος εργαζόταν ως αφηγητής σε βωβές ταινίες, γνωρίζει έργα του **Γκρίφφιθ**, του **Τσάπλιν**, του **Κήτον**, του **Ρενουάρ**, του **Λανγκ**, του **Αϊζενστάιν** και του αγαπημένου του **Τζων Φόρντ**. Στα 18 αφήνει τους γονείς του για να ζήσει με τον Χέιγκο σε μια συνοικία καλλιτεχνών. Γράφεται σε σχολή καλών τεχνών και σκέφτεται ν' ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Το 1933 φτάνουν στην Ιαπωνία οι πρώτες ομιλούσες ταινίες. Οι αφηγητές, με επικεφαλής τον Χέιγκο, απεργούν. 28 χρόνων, ο Χέιγκο αυτοκτονεί.

Τα πρώτα βήματα

Δύο χρόνια αργότερα, από μια αγγελία στην οποία αναζητούνταν βοηθοί σκηνοθέτες, ο Κουροσάβα, με μοναδική εμπειρία τις ταινίες που είχε δει ώς τότε, βρίσκεται στα στούντιο της εταιρείας Φωτοχημικό Εργαστήριο. Ύστερα από κάποιες εξετάσεις, σύντομα άρχισε να εργάζεται με τον σκηνοθέτη **Κατζίρο Γιαμαμότο**. Στην ομάδα του Γιαμαμότο κυριαρχούσε πνεύμα ελευθερίας, κάθε συμβουλή του ήταν για τον Κουροσάβα πολύτιμη, αν και ο ίδιος ο Γιαμαμότο, διακρίνοντας το μεγάλο ταλέντο τού τότε βοηθού του, συνήθιζε να λέει πως «το μόνο που έμαθα στον Κουροσάβα ήταν να πίνει – τίποτ' άλλο».

Το 1941, ο Κουροσάβα θα προσπαθήσει να σκηνοθετήσει την πρώτη ταινία του. Όμως, τα σενάρια που γράφει τα απορρίπτει η λογοκρισία των στρατιωτικών της Ιαπωνίας. Ύστερα από δύο χρόνια, μια πρότασή του για τη βιογραφία του Σουγκάτα Σονσίρο, πρωταθλητή του τζούντο, αρχικά δεν θα συναντήσει τις αντιρρήσεις των λογοκριτών, αλλά –και πάλι– το τελικό αποτέλεσμα δεν θα τους ικανοποιήσει. Προτιμούσαν την ταινία με περισσότερες μονομαχίες, πιο «ψυχαγωγική», και η επιτροπή τους προσπάθησε να θέσει εμπόδια στον Κουροσάβα, όμως η παρέμβαση του **Γιασουχίρο Όζου** και τα συγχαρητήριά του στον νέο σκηνοθέτη, άνοιξε στον *Θρύλο του τζούντο* το δρόμο για τις αίθουσες, όπου γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Η εταιρεία Τόχο έσπευσε να του ζητήσει μια συνέχεια. Το *Θρύλος του τζούντο II* θα κατηγορηθεί για αντιαμερικανική προπαγάνδα (1946, στην ηττημένη Ιαπωνία βρίσκονται οι Αμερικανοί) και θα αποσυρθεί από τη διανομή. Ανάμεσα στις δύο ταινίες, ο Κουροσάβα σκηνοθετεί το *Η πιο ωραία* και αργότερα το *Αυτοί που πάτησαν την ουρά της τίγρης*, την πρώτη ταινία του με σαμουράι. Ο ήρωας με τον αυστηρό προσωπικό κώδικα τιμής, από τους *7 σαμουράι* ώς τον *Σανζούρο*, θα επανέλθει συχνά στο έργο του. Μετά το *Όχι τύψεις για τα νιάτα μας*, μια ταινία που αντικατόπτριζε τις απεργιακές κινητοποιήσεις στα στούντιο της Τόχο και το *Μια υπέροχη Κυριακή*, το 1948 σκηνοθετεί τον *Μεθυσμένο άγγελο*.

Η γνωριμία με τον Τοσίρο Μιφούνε

Με τον παλιό συμμαθητή του, **Κεϊνοσούκε Ουεκούσα**, ο Κουροσάβα γράφει ένα σενάριο για τη φιλία ενός γιατρού κι ενός πληγωμένου κακοποιού, μια παράδοξη σχέση «δασκάλου»-«μαθητή». Στους ηθοποιούς, ο **Τακάσι Σιμούρα** και ο πρωτοεμ-

φανιζόμενος **Τοσίρο Μιφούνε**, έκτοτε ο πλέον αγαπημένος συνεργάτης του σκηνοθέτη. Σιμούρα και Μιφούνε βρίσκονται μαζί και στην επόμενη ταινία του Κουροσάβα, στον *Λυσσασμένο σκύλο*, ταινία με επιρροές και απόηχους από το αμερικανικό νουάρ. Το 1951 αποφασίζει να μεταφέρει στην οθόνη δύο νουβέλες του **Ριονοσούκε Ακουταγκάβα**, μια αλληγορία για την υποκειμενικότητα της μαρτυρίας, για τα πολλά πρόσωπα της αλήθειας, το *Ρασομόν*. Ο διευθυντής του στούντιο Νταέι δεν ήταν σύμφωνος με το σχέδιο, οι παραγωγοί πίστευαν πως η ταινία θα αποτύχει.

Κι όμως, το *Ρασομόν* βραβεύεται με τον Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ της Βενετίας. Όταν πια βραβεύεται και με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, καθυστερημένα, κάποιοι συμπατριώτες τού Κουροσάβα αναγνωρίζουν την αξία του.

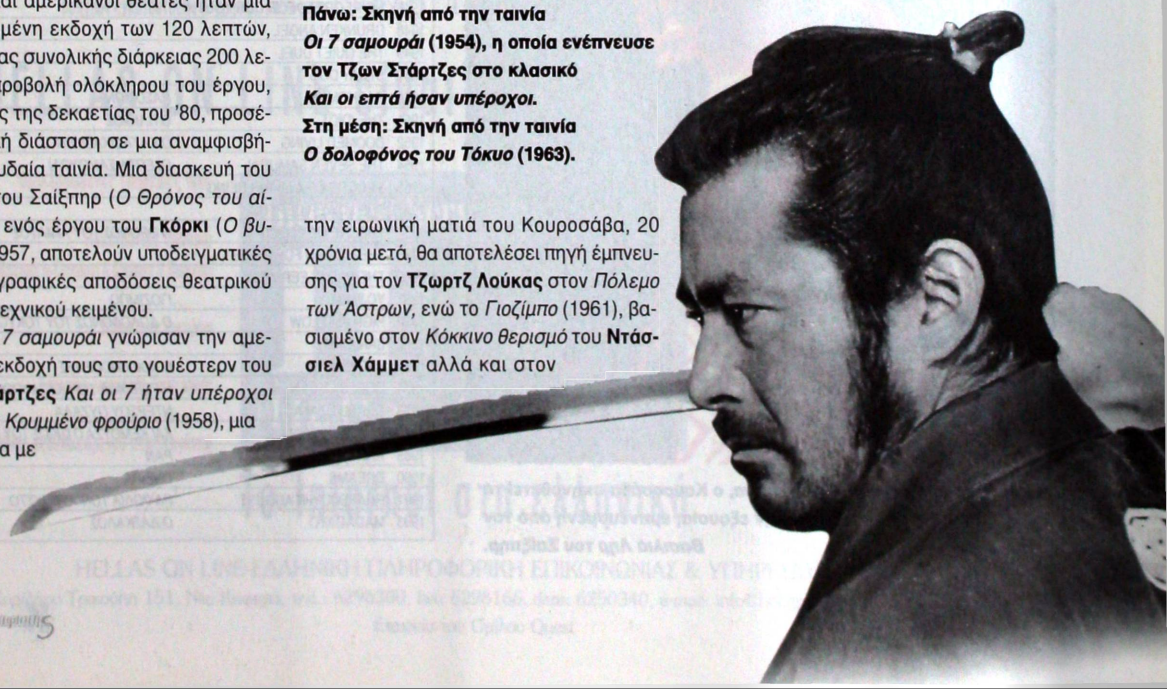
Ενώ στον *Μεθυσμένο άγγελο* και τον *Λυσσασμένο σκύλο* υπήρχαν μόνο μικρά «αποσπάσματα» και αναφορές στον Ντοστογιέφσκι, μετά το *Ρασομόν* θα ασχοληθεί με την κινηματογραφική διασκευή συγκεκριμένου έργου του ρώσου συγγραφέα. Έτσι, το 1951 προβάλλεται ο *Ηλίθιος* με τον Τοσίρο Μιφούνε, ενώ και ο κεντρικός χαρακτήρας της επόμενης ταινίας του, *Ο καταδικασμένος*, 1952, μοιάζει κι αυτός να έχει βγει από το σύμπαν του Ντοστογιέφσκι.

Το 1954 σκηνοθετεί τους *7 σαμουράι*. Ο μύθος, διάσημος – χωρικοί που αναγκάζονται να ζητήσουν τη βοήθεια κάποιων σαμουράι για να αντιμετωπίσουν τις επιθέσεις ληστών. Αυτό που είδαν τότε ευρωπαίοι και αμερικανοί θεατές ήταν μια συντομευμένη εκδοχή των 120 λεπτών, μιας ταινίας συνολικής διάρκειας 200 λεπτών. Η προβολή ολόκληρου του έργου, στις αρχές της δεκαετίας του '80, προσέθεσε επική διάσταση σε μια αναμφισβήτητα σπουδαία ταινία. Μια διασκευή του *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ (*Ο Θρόνος του αίματος*) κι ενός έργου του **Γκόρκι** (*Ο βυθός*), το 1957, αποτελούν υποδειγματικές κινηματογραφικές αποδόσεις θεατρικού και λογοτεχνικού κειμένου.

Αν οι *7 σαμουράι* γνώρισαν την αμερικανική εκδοχή τους στο γουέστερν του **Τζων Στάρτζες** *Και οι 7 ήταν υπέροχοι* (1960), το *Κρυμμένο φρούριο* (1958), μια περιπέτεια με

Πάνω: Σκηνή από την ταινία *Οι 7 σαμουράι* (1954), η οποία ενέπνευσε τον Τζων Στάρτζες στο κλασικό *Και οι επτά ήσαν υπέροχοι*. Στη μέση: Σκηνή από την ταινία *Ο δολοφόνος του Τόκυο* (1963).

την ειρωνική ματιά του Κουροσάβα, 20 χρόνια μετά, θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τον **Τζωρτζ Λούκας** στον *Πόλεμο των Άστρων*, ενώ το *Γιοζίμπο* (1961), βασισμένο στον *Κόκκινο θερισμό* του **Ντάσιελ Χάμμετ** αλλά και στον



Υπηρέτη δύο αφεντάδων του **Γκολντόνι**, θα επηρεάσει τον **Σέρτζιο Λεόνε** στο *Για μια χούφτα δολάρια* (1964).

Υστερα από μια ακόμη ταινία –συνέχεια των περιπλανήσεων του Γιοζίμπο, του σαμουράι δίχως αφέντη, το *Σανζούρ*–, ο Κουροσάβα στον *Δολοφόνο του Τόκυο* (1963) δεν διστάζει, μετά τον Χάμμετ, να διασκευάσει το *King's Ransom*, έργο ενός άλλου σημαντικού συγγραφέα του αμερικανικού «μαύρου» μυθιστορήματος, τον **Εντ Μακ Μπήην**, κάνοντας ένα εξαιρετικό φιλμ νουάρ. Το 1965 επιστρέφει στο θέμα της σχέσης δασκάλου-μαθητή στον *Κοκκινογένη* και, από το 1966 ώς το 1969, γράφει τρία σενάρια για το Χόλλυγουντ, ένα για τον Κάστερ, *Το τραίνο της μεγάλης φυγής* –το οποίο θα σκηνοθετηθεί το 1985 από τον **Αντρέι Κοντσαλόφσκι**– και το *Τόρα, τόρα, τόρα*. Η σχέση του Κουροσάβα με το Χόλλυγουντ εκείνης της εποχής θα περιοριστεί σ' αυτά τα σενάρια, καθώς ποτέ δεν μπόρεσε να συνεννοηθεί με τον **Ντάρυλ Ζανούκ**, ο οποίος τον θεωρούσε τρελό. Ο Κουροσάβα μένει στην Ιαπωνία, ιδρύει τη δική του εταιρεία παραγωγής και σκηνοθετεί τη *Γειτονιά των καταφρονεμένων*, μια ταινία για τη ζωή στο περιθώριο του ιαπωνικού οικονομικού θαύματος, στις παραγκουπόλεις, βασισμένη στο έργο του **Σουγκόρο Γιαμαμότο**. Η ταινία ήταν μια εμπορική αποτυχία. Μια δύσκολη περίοδος αρχίζει για τον σκηνοθέτη. Ο Κουροσάβα αρρωσταίνει. Το 1971 κάνει απόπειρα αυτοκτονίας.

Το μοτίβο του δασκάλου-μαθητή

Υστερα από τέσσερα χρόνια σιωπή, το εξαιρετικό *Ντερσού Ουζάλα* έρχεται από τη Σοβιετική Ένωση. Η νέα παραλλαγή του αγαπημένου του θέματος, της σχέσης δασκάλου-μαθητή (ένας γέρος κυνηγός κι ένας νεαρός ρώσος εξερευνητής) πραγματοποιήθηκε στη Ρωσία, όπου βρέθηκε ύστερα από πρόσκληση του **Σεργκέι Γκερασίμωφ**. Η ταινία κερδίζει το μεγαλύτερο βραβείο του Φεστιβάλ της Μόσχας αλλά, παρά την παγκόσμια επιτυχία της, ο Κουροσάβα θα χρειαστεί πέντε χρόνια και τη βοήθεια του **Φράνσις Κόππολα** και του Τζωρτζ Λούκας για να μπορέσει να κάνει την επόμενη ταινία του. Το *Καγκεμούσα, ο ίσκιος του πολεμιστή*, μια ακόμη ιστορία του Κουροσάβα τοποθετημένη στα χρόνια των εμφυλίων πολέμων της Ιαπωνίας· ο κλέφτης, του οποίου η ομοιότητα με τον νεκρό φεουδάρχη, τον οδηγητή στον θρόνο, μια παραβολή για την εξουσία, εξίσου σημαντική με εκείνη που ακολούθησε πέντε χρόνια αργότερα, η προσωπική ανάγνωση του *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ, στο *Ραν-Χάος*.

Το 1990, ο **Στήβεν Σπήλμπεργκ** και ο Τζωρτζ Λούκας αναλαμβάνουν την παραγωγή στα *Όνειρα*, οκτώ όνειρα του σκηνοθέτη, από τις μνήμες της παιδικής ηλικίας ώς τον εφιάλτη της Χιροσίμα.

Και μετά την 30ή ταινία του, τη *Ραψωδία τον Αύγουστο*, η τελευταία, το *Μανταντάγιο*· η ιστορία του ηλικιωμένου δασκάλου που, όταν οι μαθητές του τον ρωτούν αν είναι έτοιμος ν' αφήσει τη ζωή, επίμονα απαντάει: «Όχι ακόμα»... K

Πέντε χρόνια μετά το *Καγκεμούσα*, ο Κουροσάβα σκηνοθετεί το *Ραν*, μια παραβολή για την εξουσία, εμπνευσμένη από τον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1943	SANSHIRO SUGATA	
1944	THE MOST BEAUTIFUL	
1945	THE MEN WHO TREAD ON THE TIGER'S TAIL	
1946	NO REGRETS FOR OUR YOUTH	
1948	DRUNKEN ANGEL	
1949	THE QUIET DUEL	
1949	STRAY DOG	
1950	RASHOMON	*ΡΑΣΟΜΟΝ*
1951	THE IDIOT	*Ο ΗΛΙΘΙΟΣ*
1952	DOOMED LIVING	*Ο ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ*
1954	THE SEVEN SAMURAI	*ΟΙ ΕΠΤΑ ΣΑΜΟΥΡΑΪ*
1955	RECORD OF A LIVING BEING	
1957	THE LOWER DEPTHS	
1957	THRONE OF BLOOD	*Ο ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ*
1958	THE HIDDEN FORTRESS	
1960	THE BAD SLEEP WELL	
1961	YOJIMBO	*ΓΙΟΖΙΜΠΟ*
1962	HIGH AND LOW	*Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΤΟΚΥΟ*
1962	SANJURO	
1965	RED BEARD	*Ο ΚΟΚΚΙΝΟΓΕΝΗΣ*
1970	DODESKA-DEN	*Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΩΝ*
1975	DERSU UZALA	*ΝΤΕΡΣΟΥ ΟΥΖΑΛΑ*
1980	KAGEMUSHA	*ΚΑΓΚΕΜΟΥΣΑ Ο ΙΣΚΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗ*
1985	RAN	*ΡΑΝ*
1990	DREAMS	*ΟΝΕΙΡΑ*
1991	RHAPSODY IN AUGUST	*ΡΑΨΩΔΙΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ*
1993	MADADAYO	*Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ*

Τι σας έχουν πει για το Internet;

Σας έχουν πει ποτέ ότι η σύνδεσή σας στο Internet μπορεί να γίνει **εύκολα, γρήγορα και αξιόπιστα;**
Γνωρίζετε ότι τώρα μπορείτε να απολαύσετε και εσείς τις υπηρεσίες που προσφέρονται καθημερινά στους **χιλιάδες συνδρομητές της Hellas on Line** στην Ελλάδα, όπως:

• Πρόσβαση στον Παγκόσμιο Ιστό (World Wide Web) • Προσωπική ηλεκτρονική διεύθυνση (e-mail) • Μεταφορά αρχείων (FTP) • 21.000 ομάδες πληροφόρησης (Newsgroups) για καθημερινή ενημέρωση σε θέματα του ενδιαφέροντός σας • Δωρεάν δημοσίευση προσωπικών σελίδων 1 MB • 24ωρη τεχνική υποστήριξη συνδρομητών;

Το HOL Dial είναι το πακέτο σύνδεσης στο Internet της Hellas On Line, για 3μηνη, 6μηνη ή ετήσια συνδρομή, με **απεριόριστη πρόσβαση** στο Παγκόσμιο Διαδίκτυο και περιέχει τον **Microsoft Internet Explorer**, εγχειρίδιο οδηγιών εγκατάστασης & χρήσης, καθώς και **150MB προγραμμάτων χρήσης** για το Internet.

Η HELLAS ON LINE είναι το Internet στην Ελλάδα

Ολοκληρωμένες Υπηρεσίες Web

Ηλεκτρονικό Εμπόριο
(Business to Consumer & Business to Business)

Ασφάλεια Δικτύων

Εταιρικά intranets/extranets

Υπηρεσίες εξειδικευμένου περιεχομένου

Internet Service Provider
HOL
Hellas On Line

Σύνδεση στο Internet συνολικής χωρητικότητας 8 Mbps

Πανελλαδικό δίκτυο 20 σημείων

800 τηλεφωνικές γραμμές

24ωρο Help-Desk

Υπηρεσίες διασύνδεσης Dial-Up, Μισθωμένων Ευθειών, ISDN, VPN (Virtual Private Network), Frame Relay διασύνδεση με το εξωτερικό

Το Internet στα ελληνικά

HELLAS ON LINE-ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ Α.Ε.
Χαριλάου Τρικούπη 151, Νέα Κηφισιά, τηλ.: 6296300, fax: 6296166, data: 6250340, e-mail: info@hol.gr , http://www.hol.gr
Εταιρεία του Ομίλου Quest

AVALON

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΠΡΟΕΔΡΟ ΤΗΣ ΕΤΕΚΤ ΤΑΣΟ ΑΛΕΞΑΚΗ

«Για ποιους Παραγωγούς μιλάμε;»

50 χρόνια λειτουργεί η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεόρασης, η ΕΤΕΚΤ. Πανίσχυρο σωματείο στον κινηματογραφικό χώρο, καλύπτει τα συμφέροντα των τεχνικών – η διοίκησή του όμως δεν υποτιμά ούτε τον πολιτιστικό ρόλο που του αρμόζει. Η επέτειος ήταν η αφορμή για τη συζήτηση με τον πρόεδρο της «συντεχνίας» –όπως συχνά αποκαλούν την ΕΤΕΚΤ– Τάσο Αλεξάκη. Είναι μια συζήτηση «εφ' όλης της ύλης».

του Ηλία Κανέλλη
και της Ελένης Ράμμου

Ο Τάσος Αλεξάκης, πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεόρασης.

ΣΥΝΑΝΤΗΣΑΜΕ τον Τάσο Αλεξάκη στα γραφεία της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεόρασης (Βαλτετσίου 25). Βρεθήκαμε σε ένα τριώροφο κτίριο που ανακαινίζεται εκ βάθρων. Στόχος: να δημιουργηθεί μια κινηματογραφική βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη, αλλά και ένας χώρος συνάντησης των ανθρώπων του κινηματογράφου. Η ξενάγηση κράτησε λίγο – επειδή η συζήτηση έμελλε να κρατήσει πολύ. Σας μεταφέρουμε τα πιο ενδιαφέροντα αποσπάσματά της.

• Κύριε Αλεξάκη, η ΕΤΕΚΤ φέτος έκλεισε 50 χρόνια από την ίδρυσή της. Γιορτάζετε την επέτειο αυτή και, παράλληλα, αναμορφώνετε τα γραφεία σας προκειμένου να τα χρησιμοποιήσετε για πολιτιστική χρήση – βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη αλλά και ως χώρο συγκέντρωσης των μελών σας και ανθρώπων από τον ευρύτερο χώρο του κινηματογράφου. Τι σημαίνει 50 χρόνια ΕΤΕΚΤ;

—Η Ένωση πρωτοϊδρύθηκε το 1948, φαντάζομαι κάτω από μια αναγκαιότητα της εποχής εκείνης, για να μπορέσει να λύσει συγκεκριμένα εργασιακά προβλήματα των τότε εργαζομένων στον κινηματογράφο. Βεβαίως, μόλις το 1982 η πολιτεία μάς αναγνώρισε ως επαγγελματίες κινηματογραφιστές – ώς τότε μας θεωρούσε «ανειδίκευτους εργάτες». Για παράδειγμα, όταν εγώ μπήκα στον κινηματογράφο και πήγα να κάνω δήλωση στην εφορία, ο εφοριακός μου είπε: «Κύριε Αλεξάκη, δεν έχουμε αυτή την κατηγορία της ειδικότητάς σας, αλλά μπορούμε να σας γράψουμε στους τραγουδιστές». Του απάντησα χαριτολογώντας ότι εγώ είμαι φάλτσος και δεν θα μπορούσα ποτέ –έστω και στα χαρτιά– να αποκτήσω τέτοια ειδικότητα... Με αγώνες, από το '48 ώς και σήμερα, πιστεύω ότι η Ένωση έχει κατακτήσει πλέον ένα ισχυρότατο νομικό και θεσμικό πλαίσιο που καθορίζει τις εργασιακές σχέσεις – από συλλογικές συμβάσεις μέχρι τη συμμετοχή της στα κέντρα λήψης αποφάσεων: στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, στο Γνωμοδοτικό Συμβούλιο του ΥΠ.ΠΟ, στη Γενική Συνέλευση του ΕΚΚ, στη Γενική Συνέλευση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, στο Δ.Σ. του Φεστιβάλ Δράμας κ.ά. Βεβαίως, τα περισσότερα προβλήματα έχουν λυθεί σε επίπεδο κατάκτησης, όμως δημιουργούνται καινούργια, διότι οι παραγωγοί/εργοδότες δεν εννοούν να εφαρμόσουν το νομικό και θεσμικό πλαίσιο.

•Σ' αυτό το θέμα θα ήταν καλό να επανέλθουμε αργότερα. Για την ώρα, θέλετε να μας μιλήσετε για τις εργασίες στο κτίριο της Ένωσής σας;

—Εκτίμησή μου είναι ότι τα πρωτοβάθμια συνδικαλιστικά σωματεία σήμερα δεν μπορούν να έχουν μέλλον αν δεν αναπτύξουν και άλλες δραστηριότητες – γι' αυτό άλλωστε περνάμε και την κρίση. Το είχαμε διαπιστώσει από το 1982, όταν αγοράσαμε αυτό το κτίριο. Αντιμετωπίσαμε τεράστιες δυσκολίες. Πέρασαν 15 χρόνια για να μπορέσουμε να το φέρουμε στην κατάσταση που το βλέπετε – έτοιμο να λειτουργήσει ως Πολιτιστικό Κέντρο. Προετοιμαζόμαστε, λοιπόν, γι' αυτό. Οργανώνουμε μια βιβλιοθήκη, στην αρχή με βιβλία που έχουν θέμα τον κινηματογράφο ενώ συνεργαζόμαστε με βιβλιοθηκονόμους σε ό,τι αφορά την ελληνική βιβλιογραφία από το '50 και μετά, για να καλύψουμε όσο το δυνατόν πιο ευρύ φάσμα. Επίσης, θα υπάρχει πλούσια ξένη βιβλιογραφία που, μεταξύ άλλων, θα περιλαμβάνει βιβλία ιστορίας κινηματογράφου, ιστορίας τέχνης, ζωγραφικής, τηλεόρασης, και βιβλία που αφορούν το θέατρο, τη λογοτεχνία, την ποίηση κ.λπ. Η βιβλιοθήκη μας μπορεί να φιλοξενήσει τουλάχιστον 50.000 τόμους. Επίσης, σκοπεύουμε να γίνουμε συνδρομητές σε συγκεκριμένα εξειδικευμένα ξένα περιοδικά. Η τεχνολογία προχωρεί με

μεγάλα άλματα και οι τεχνικοί είμαστε υποχρεωμένοι να την παρακολουθούμε. Παράλληλα, θα δημιουργήσουμε και ταινιοθήκη στην οποία φιλοδοξούμε να συμπεριλάβουμε όλες τις ταινίες για τις οποίες έχουν βραβευτεί έλληνες τεχνικοί στην Ελλάδα και το εξωτερικό, από το 1960 που έγινε η πρώτη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου έως σήμερα. Όταν φτάσουν σ' ένα επίπεδο ικανοποιητικό βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη, που θα εμπλουτίζονται συνεχώς, θα προσπαθήσουμε να οργανώσουμε επιμορφωτικά σεμινάρια κατά κλάδους, με ολιγομελείς ομάδες. Τα σεμινάρια θα είναι ανοικτά και, εκτός από τα μέλη μας, θα μπορούν να τα παρακολουθούν όσοι ενδιαφέρονται – σπουδαστές σχολών, φοιτητές πανεπιστημίου, μέλη κινηματογραφικών λεσχών κ.λπ.

•Ας πάμε λιγάκι πίσω, στο '48. Ποιοι ήταν οι πρωτεργάτες της ίδρυσης της Ένωσης Τεχνικών Κινηματογράφου, με ποιες προδιαγραφές στήθηκε, τι ανέφερε το πρώτο Καταστατικό της, ποια πρόσωπα πρωτοστάτησαν και ποια ήταν τα πρόσωπα του πρώτου Διοικητικού Συμβουλίου της;

—Στο πρώτο Καταστατικό υπογράφουν πρόεδρος ο **Νίκος Κοκκόλης** και γενικός γραμματέας ο **Ιάσων Νόβακ**. Το διάστημα ώς την περίοδο της δικτατορίας υπήρχε πάρα πολύ υλικό, επί δικτατορίας όμως κατασχέθηκε όλο και δεν μας επεστράφη απολύτως τίποτα. Το καθεστώς της δικτατορίας διέλυσε το σωματείο που υφίστατο και στη θέση του συνέστησε ένα σωματείο-σφραγίδα, το λεγόμενο Εθνικό Σωματείο Κινηματογράφου και Τηλεόρασης – όλα «εθνικά» ήταν τότε. Εμείς αρνηθήκαμε επίμονα να συμμετάσχουμε σε οποιαδήποτε συνδικαλιστική διαδικασία – και, βεβαίως, πολλά μέλη της Ένωσης εξορίστηκαν ή έφυγαν από την Ελλάδα. Σε ό,τι αφορά τα πρόσωπα, αυτά που μπορώ να ξέρω, γιατί εγώ ανήκω στην επόμενη γενιά, ήταν ο **Γρηγορίου**, ο **Νιαγάσας**, ο **Σταυράκος**, οι **Αφοί Γιαννικαμπάνη**, ο **Τατασόπουλος** κ.ά. Βλέπετε, τότε ήμαστε μαζί με τους σκηνοθέτες. Μετά τη δικτατορία, οι σκηνοθέτες θέλησαν να δημιουργήσουν τον δικό τους χώρο. Εμείς τότε δεν συμφωνούσαμε μ' αυτή την κίνηση, τη θεωρούσαμε διάσπαση, γιατί εκτιμούσαμε ότι τα προβλήματα ήταν κοινά. Μακάρι να μην το έχουν μετανιώσει.

«Συντεχνία»;

• Από το '74 και μετά, η ΕΤΕΚΤ κατηγορήθηκε κατ' επανάληψιν για συμπεριφορές που στο όνομα των κεκτημένων δικαιωμάτων στρέφονταν κατά της παραγωγής. Κατηγορηθήκατε, π.χ., ότι χάρη και στη συνδικαλιστική σας ισχύ, σε κάποιες περιπτώσεις, επιχειρήσατε να διακόψετε γυρίσματα τα οποία γνωρίζατε ότι γίνονταν με πολύ δύσκολες συνθήκες και με ελάχιστα χρήματα. Υπήρξαν πράγματι, έστω, υπερβολές; Κι αν δεν υπήρξαν, γιατί σας κατηγόρησαν;

—Χαίρομαι που μου κάνετε αυτή την ερώτηση, για να ξεκαθαρίσουμε τα πράγματα. Δεν υπάρχει παράδειγμα που η ΕΤΕΚΤ να έκανε παρέμβαση και να σταμάτησε συνεργείο το οποίο δούλευε για μια ταινία, όταν επρόκειτο για προσωπική παραγωγή. Ποτέ! Τουλάχιστον, δεν γνωρίζω κάτι τέτοιο από τότε που είμαι ενεργό μέλος της Ένωσης. Υπήρχαν περιπτώσεις στις οποίες όντως έγιναν παρεμβάσεις, αλλά τα χρήματα προέρχονταν από κρατικούς φορείς. Θα αναφέρω ένα παράδειγμα: όταν ένας πολύ γνωστός σκηνοθέτης έκανε μια σειρά για την κρατική τηλεόραση πήρε κάποιους συναδέλφους και δεν ξέρω για ποιο λόγο δεν πήγε καλά η συνεργασία, τους έδιωξε (φωτογράφο, σκηνογράφο) και κράτησε τους δεύτερους, τους βοηθούς τους. Εμείς δεν θα κάναμε καμία παρέμβαση αν τα χρήματα τα έβαζε ο ίδιος ο σκηνοθέτης, όπως δεν έχουμε κάνει σε καμία από τις ταινίες του. Όταν όμως τα χρήματα προέρχονται από την κρατική τηλεόραση και ένα μέρος του κονδυλίου αυτού δίνεται για να διατεθεί στους έλληνες εργαζόμενους τεχνικούς, αυτό εμείς διεκδικήσαμε να το πάρουν. Μόνο όταν υπήρχε χρηματοδότηση από κρατικούς φορείς κάναμε τις παρεμβάσεις. Ποτέ δεν υπήρξε άλλη παρέμβαση. Βεβαίως, κάναμε δυναμικές παρεμβάσεις όταν έρχονταν ξένες ταινίες και διεκδικούσαμε απασχόληση ποσοστιαίας αναλογίας. Βεβαίως, ουδέποτε διεκδικήσαμε πρώτες ειδικότητες –όπως είναι ο Διευθυντής Φωτογραφίας– αλλά βοηθητικές ειδικότητες. Οι έλληνες τεχνικοί προσφέρουν ισάξιο αποτέλεσμα δουλειάς, αλλά και φθηνότερο. Ανειδίκευτοι εργάτες ήμαστε τότε, καταξιωθήκαμε μέσα από τη συμμετοχή μας στην παραγωγική διαδικασία. Αν προσμετρήσουμε τα χρέη που οφείλονται από το «χώρο» στους έλληνες τεχνικούς, φτάνουν σ' ένα αστρονομικό νούμερο. Την τελευταία δεκαετία μόνο, οι οφειλές των παραγωγών ελληνικών ταινιών προς τους έλληνες τεχνικούς ξεπερνούν τα 300 εκατ. δρχ. Καταλαβαίνετε λοιπόν ότι όχι μόνο δεν έχουμε εμποδίσει την παραγωγή ελληνικών ταινιών, αλλά, αντίθετα, τη βοηθήσαμε και τη βοηθάμε, ακόμα και με σημαντικό οικονομικό κόστος.

•Δηλαδή, μια μεγάλη εταιρεία παραγωγής...

—Ακριβώς. Οι τεχνικοί λοιπόν που δουλεύουν σε μια ταινία πρέπει να είναι νόμιμοι επαγγελματίες – νομιμότητα που τους

Κλιμακοστάσιο στην οδό Βαλτετσίου 25. Κινηματογραφικές αφίσες προϊδεάζουν για τα ενδότερα.

την εκχωρεί η ίδια η πολιτεία. Δεν επιλέγουμε ποιους ούτε έχουμε την απαίτηση να είναι μέλη της ΕΤΕΚΤ· εξάλλου, δεν είναι όλοι οι τεχνικοί μέλη μας, και ο συνδικαλισμός –βάσει του συντάγματος– δεν είναι υποχρεωτικός. Βεβαίως, κάποια στιγμή κατηγορηθήκαμε για αδράνεια. Υπήρξε απ' τη μεριά της ΕΤΕΚΤ και εσωστρέφεια και έλλειψη ενημέρωσης, οφείλω όμως να πω ότι δεν είχαμε και την καλύτερη αποδοχή από τον Τύπο και τους εκπροσώπους του – πιστεύω ότι οι εκπρόσωποι του Τύπου δεν επεδίωκαν την ενημέρωση και από τις δύο πλευρές...

Η οπτικοακουστική έκρηξη

•Με την έλευση των ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών και την οπτικοακουστική έκρηξη, έχει δημιουργηθεί μια καινούργια συνθήκη: τα κανάλια συνήθως στελεχώνονται από πρόσωπα ανειδίκευτα που, στην ουσία, υπο-

καθιστούν τη δουλειά ενός επαγγελματία τεχνικού, όχι μόνο στα ρεπορταζιακά κομμάτια του προγράμματός τους αλλά και στα φιξιόν (σήριαλ κ.λπ.). Πώς αντιμετωπίζει η ΕΤΕΚΤ αυτή την κατάσταση;

—Το πρόβλημα είναι τεράστιο και πολύπλευρο. Η ιδιωτική τηλεόραση μπήκε στην ελληνική κοινωνία και στο χώρο των εργαζομένων εντελώς άναρχα – η πολιτεία δεν προνόησε να καθορίσει τους κανόνες του παιχνιδιού. Αντί να δημιουργήσει ένα νομικό καθεστώς έτσι ώστε να ενταχθεί η ιδιωτική τηλεόραση και να λειτουργήσει κάτω από συγκεκριμένους κανόνες, έγινε ακριβώς το αντίθετο: λειτούργησαν τα κανάλια, παγιώθηκε ένα καθεστώς και, εκ των υστέρων, προσπαθεί η πολιτεία να επιβάλει κανόνες και ρυθμίσεις – κάτι πολύ δύσκολο φυσικά. Όταν λοιπόν η πολιτεία είναι ανίσχυρη να επιβάλει κανόνες και νόμους σ' ένα χώρο με τρομακτική δύναμη, σωματεία συνδικαλιστικά –σαν το δικό μας– είναι αδύνατον να αντιδράσουν. Η ευθύνη της πολιτείας είναι τεράστια σ' αυτό το θέμα.

•Αντίστοιχα προβλήματα αντιμετωπίζουν και στην Αμερική, που τα κινηματογραφικά σωματεία υποτίθεται ότι είναι πολύ οργανωμένα, με ουσιαστικές παρεμβάσεις στο θέμα της ανάπτυξης του κινηματογραφικού και οπτικοακουστικού χώρου. Ο θεωρητικός ***Ιγνάσιο Ραμονέ*** *εντοπίζει το πρόβλημα σε παγκόσμιο επίπεδο. Εσείς, πού εντοπίζετε τα προβλήματα σε σχέση με την τηλεόραση και τι σκοπούς έχετε;*

—Με την έκρηξη της ιδιωτικής τηλεόρασης εισχώρησαν άνθρωποι στο χώρο που δεν ήταν επαγγελματίες. Απ' την άλλη πλευρά όμως δεν μπορούσαμε να αντιδράσουμε, γιατί δεν υπήρχαν αρκετοί τεχνικοί να καλύψουν τις ανάγκες των καναλιών. Ο χώρος ήταν πολύ μικρός και ανέτοιμος να δεχθεί αυτή την έκρηξη. Έπειτα από 8 χρόνια, το τηλεοπτικό τοπίο έχει αρχίσει να ξεκαθαρίζει και πιστεύουμε ότι η πολιτεία πρέπει να αναλάβει τις ευθύνες της, να οροθετήσει το πλαίσιο της λειτουργίας των ιδιωτικών καναλιών και να επιβάλει τη νομιμότητα. Εμείς διεκδικούμε τη νομιμότητα των εργαζομένων, ανεξάρτητα από το αν είναι μέλη μας ή όχι. Επιπλέον, πιστεύω ότι η πολιτεία έχει την τεράστια ευθύνη να ενεργοποιήσει το νόμο για το 1,5%. Εάν η πολιτεία μάς ζητήσει οποιαδήποτε συμπαράσταση στην επίλυση προβλημάτων, εμείς είμαστε έτοιμοι να βοηθήσουμε.

• Θέλετε να μιλήσουμε για την καλλιτεχνική προσφορά του σωματείου σας στον ελληνικό κινηματογράφο – για το ρόλο του τεχνικού στο συνεργείο;

—Πιστεύω ότι ο έλληνας τεχνικός προσπαθεί για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα – όσο οι συνθήκες το επιτρέπουν. Όταν οι τεχνικοί αντιμετωπίζονται με σοβαρότητα και παροτρύνονται καταλλήλως απ' την πλευρά της παραγωγής, δεν αρνούνται ποτέ να προσφέρουν τις γνώσεις και τις ικανότητές του. Η γνώση, βεβαίως, είναι τεράστιο θέμα – εξαρτάται από την παιδεία ή, καλύτερα, από την έλλειψή της. Παρ' όλα αυτά, και με την άνοδο του επιπέδου λόγω της εκπαίδευσης πολλών συναδέλφων στο εξωτερικό, οι έλληνες τεχνικοί αποδίδουν τα μέγιστα. Έχουμε πια μια μείξη της νέας γενιάς με τους παλιότερους και το αποτέλεσμα καθρεφτίζεται στην ποιότητα και την τεχνική αρτιότητα των νέων ταινιών, που έγινε ιδιαίτερα αισθητή την τελευταία δεκαετία.

•Όλοι επισημαίνουν ότι είναι ορατή η έλλειψη μιας εθνικής σχολής κινηματογραφίας ενώ υποτίθεται ότι υπάρχει δέσμευση για τη δημιουργία της ήδη από το '81, επί υπουργίας της ***Μελίνας Μερκούρη****. Σήμερα, κατά τη γνώμη σας, χρειάζεται μια τέτοια σχολή; Και νομίζετε ότι μπορεί να γίνει;*

—Καταρχάς, δεν πρέπει να μπούμε στη λογική εάν μπορεί ή δεν μπορεί. Πρέπει! Η ΕΤΕΚΤ διεκδικούσε ήδη πριν από τη δικτατορία μια σοβαρή σχολή, την αναβάθμιση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Η εγκληματική αμέλεια του κράτους, που δεν καταλαβαίνει ότι δεν μπο-

Οι χώροι της βιβλιοθήκης, υπό κατασκευή. Απώτερος στόχος είναι η συγκέντρωση 50.000 τόμων, διαφόρων εκδόσεων για τον κινηματογράφο.

ρεί να έχει καλύτερο κινηματογράφο αν δεν βγάλει επιστήμονες κινηματογραφιστές, είναι αδιανόητη. Εάν, σήμερα, που ο πρωθυπουργός και ο υπουργός Πολιτισμού είναι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι δεν δρομολογηθεί λύση αυτού του προβλήματος, μέσω της διαδικασίας που προβλέπεται έτσι κι αλλιώς από τον νέο νόμο –η σχετική παράγραφος προστέθηκε χάρη και στην πίεση που άσκησε όχι μόνο η ΕΤΕΚΤ αλλά ολόκληρος ο κινηματογραφικός κόσμος–, πότε θα δημιουργηθεί η Ακαδημία Κινηματογράφου; Βεβαίως, στο ΥΠΠΟ είχε συγκροτηθεί μια ομάδα εργασίας για να εισηγηθεί επί του θέματος, θεωρούμε όμως ότι είναι αδιανόητο να αφήνουν εκτός της σχετικής συζήτησης τις θέσεις των πλέον αρμόδιων φορέων του χώρου. Το ελάχιστο που πρέπει να κάνει το υπουργείο είναι να λάβει υπόψη του την άποψη και αυτών των φορέων. Η ΕΤΕΚΤ έχει ήδη έτοιμες προτάσεις σχετικές με την Ακαδημία. Θα μπορούσε να δημιουργηθεί μια σχολή βαλκανική ή μεσογειακή, που να μην αφορά μόνο την Ελλάδα. Τα οφέλη από μια τέτοια σχολή θα είναι κυρίως πολιτιστικά και λιγότερο οικονομικά, σε μια δύσκολη περίοδο για τα Βαλκάνια και τη Μεσόγειο γενικότερα – ο κινηματογράφος θα μπορούσε να λειτουργήσει ως συνδετικός κρίκος. Βεβαίως, δεν προτείνουμε τη δημιουργία ενός τεράστιου συγκροτήματος γιατί αυτό θα δημιουργούσε γραφειοκρατικό μηχανισμό που αναπόφευκτα θα λειτουργούσε σε βάρος της ποιότητας της εκπαίδευσης. Τα θεωρητικά μαθήματα θα μπορούσαν να διδάσκονται σε άλλα πανεπιστήμια· αλλά για τα τεχνικά μαθήματα επιβάλλεται η δημιουργία μιας τέτοιας σχολής.

Η αίθουσα συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου της ΕΤΕΚΤ. Χωροταξία μοντέρνου γραφείου με φόντο το όραμα της επανάστασης.

Δεν χαρίζουμε συναίνεση

•Τι θέση έχει η ΕΤΕΚΤ για την επιχειρούμενη αναδιάρθρωση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και τους στόχους που θέτει ο νέος πρόεδρός του – κυρίως, κίνητρα για τη δημιουργία παραγωγών και την υποστήριξή τους μέσα απ' τους μηχανισμούς του ΕΚΚ.

—Ακούσαμε προσεκτικά την εισήγηση του προέδρου στην έκτακτη Γενική Συνέλευση του ΕΚΚ. Επεξεργαζόμαστε την πρόταση που θα καταθέσουμε γραπτώς, με την ελπίδα ότι ώς το τέλος του χρόνου θα έχουμε καταλήξει σε μια λύση αποδεκτή από όλους τους φορείς του χώρου. Ειδικότερα τώρα, όσον αφορά την περιβόητη ιστορία δημιουργίας παραγωγών, αυτά για μένα είναι προφάσεις εν αμαρτίαις. Δεν πιστεύω ότι μπορεί να βρεθεί έλληνας παραγωγός μέσα σε υγιές πλαίσιο αν δεν του δοθούν ουσιαστικά κίνητρα. Για ποιους παραγωγούς μιλάμε; Τους ίδιους που στο διάστημα των τελευταίων 15 ετών «φτιάχτηκαν», έγιναν παραγωγοί και δημιούργησαν ένα σοβαρότατο πρόβλημα μέσα στο χώρο με την ανακολουθία τους; Είναι οι ίδιοι άνθρωποι που ζητάνε την επιχορήγηση από το κράτος επειδή ισχυρίζονται ότι «μπήκαν μέσα», αλλά με ποια κοστολόγια; Παραδόθηκε στο ΕΚΚ κοστολόγιο ύψους 142 εκατομμυρίων και ο ίδιος ο σκηνοθέτης της ταινίας με δύο επιστολές προς το ΕΚΚ διαμαρτυρήθηκε ότι η ταινία δεν ξεπέρασε τα 65 εκατομμύρια. Λοιπόν, όπως καταλαβαίνετε, εμείς δεν πρόκειται να συμφωνήσουμε με ένα τέτοιο μοντέλο παραγωγού.

• Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης λειτούργησε επί 38 χρόνια με κύριο κορμό τον ελληνικό κινηματογράφο. Τώρα, αποκτά αμιγώς διεθνή χαρακτήρα και, πλέον, θα έρχονται οι ελληνικές ταινίες για να διαγωνιστούν για τα Κρατικά Βραβεία, τα περίφημα Ελληνικά Όσκαρ. Τι έχετε να παρατηρήσετε πάνω σ' αυτό το κομμάτι της καινούργιας ελληνικής νομοθεσίας;

—Έχουμε συγκεκριμένες θέσεις τις οποίες καταθέσαμε στο υπουργείο όταν συζητιόταν το πολυνομοσχέδιο. Αυτό που τονίσαμε είναι ότι δεν θα έπρεπε το Διεθνές να λειτουργεί σε βάρος του Ελληνικού Φεστιβάλ. Δυστυχώς, υπάρχουν άνθρωποι που έχουν σοβαρές ευθύνες σε ό,τι αφορά την αποδυνάμωση του ελληνικού φεστιβάλ – και κάποια στιγμή, θα κριθούν. Ο τρόπος απονομής γίνεται αλά -Όσκαρ χάριν εντυπωσιασμού. Η ουσία, όμως, είναι ότι σήμερα δεν υπάρχουν ασφαλιστικές δικλείδες, ώστε να εξασφαλίζεται η ίδια αντιμετώπιση ελληνικού και διεθνούς τμήματος. Επίσης, το φεστιβάλ θα έπρεπε να εξελιχθεί σε μία γιορτή των ελλήνων κινηματογραφιστών, γιατί αυτούς αφορά. Αυτοί πρέπει να το παρακολουθούν επειδή αυτοί το «στήνουν» με τη συμμετοχή τους στην παραγωγική διαδικασία – και σ' αυτούς καταρχήν απευθύνεται. Ειδικότερα, θεωρούμε απαράδεκτο να μην είναι προσκεκλημένοι όλοι οι έλληνες τεχνικοί οι οποίοι συμμετέχουν και διαγωνίζονται. Για να ξεκαθαρίσουμε το θέμα αυτό, τονίζουμε ότι δεν πρόκειται να δεχθούμε το ρόλο του κομπάρσου, που μας επιφύλαξε η

διοίκηση του Φεστιβάλ, καλώντας μας την τελευταία μέρα, επιδιώκοντας να γεμίσει την αίθουσα του Θεάτρου Μακεδονικών Σπουδών για να πραγματοποιήσει τη φιέστα της απονομής. Ελπίζω και εύχομαι τέτοιου είδους ηθελημένες ή αθέλητες παραλήψεις να διορθωθούν, διαφορετικά είμαστε υποχρεωμένοι να αντιδράσουμε με δυναμικούς τρόπους που εμείς γνωρίζουμε. Η διοίκηση του Φεστιβάλ είναι υποχρεωμένη να λάβει και να υλοποιήσει όλες εκείνες τις αποφάσεις ούτως ώστε το ελληνικό φεστιβάλ να βρεθεί στην ίδια τουλάχιστον θέση με το διεθνές.

• Κύριε Αλεξάκη, μήπως όλα αυτά τα λέτε επειδή πιθανόν αισθάνεστε μια πικρία επειδή η ΕΤΕΚΤ είναι κάπου «έξω» απ' αυτή την ιστορία;

—Προσωπικά, πιστεύω ότι είμαστε πολύ «μέσα» – ο μοναδικός φορέας που στέλνει 8 άτομα στην 50μελή επιτροπή για τα Κρατικά Βραβεία είμαστε εμείς. Διεκδικήσαμε την εκπροσώπησή μας, και μάλιστα η προσφορά για τον αριθμό των ατόμων ήταν ακόμη μεγαλύτερη. Δεν αισθανόμαστε καθόλου περιθώριο, ίσα ίσα διεκδικώντας τις συμμετοχικές διαδικασίες εξασφαλίζουμε –τολμώ να διατυπώσω τη λέξη– ποιότητα: δεν μπαίνουμε δηλαδή στη λογική διεκδίκησης θέσεων και αξιωμάτων χρησιμοποιώντας το σωματείο μας. Η ΕΤΕΚΤ δεν ενδιαφέρεται για πρόσωπα και κομματικές τοποθετήσεις, η ΕΤΕΚΤ ενδιαφέρεται και συζητεί με τους αρμόδιους φορείς μόνο για πολιτική. Αρχή του σωματείου μας είναι ότι δεν χρεώνεται πρόσωπα γιατί, αλλιώς, μ' αυτόν τον τρόπο, έρχεται ο φορέας της εξουσίας να σε καταστήσει συμμέτοχο στην απόφαση και συνένοχο στην αποτυχία. Όχι ότι φοβόμαστε να στηρίξουμε πρόσωπα αλλά, με αυτό τον τρόπο, όποτε βολεύει την εξουσία σε χρησιμοποιεί και όποτε όχι σε αγνοεί.

• Η πολιτική των παραγόντων που καθορίζουν τα του ελληνικού κινηματογράφου ζητεί συναίνεση από όλους τους κινηματογραφικούς χώρους. Απ' την πλευρά σας, με τις εξελίξεις που βλέπετε να διαγράφονται, νομίζετε ότι θα την έχει;

—Τη συναίνεση θα την έχουν εκεί που εμείς συμφωνούμε· εκεί που δεν συμφωνούμε, δεν θα συναινέσουμε. Πάντως, θα συνεχίσουμε να διεκδικούμε από την πολιτεία οικονομική ενίσχυση για να προχωρήσουμε το έργο που έχουμε οραματιστεί και να θέσουμε τις σταθερές βάσεις πάνω στις οποίες θα στηριχθεί το σωματείο και στις επόμενες γενιές. Θα ήθελα να προσθέσω παρενθετικά ότι το Νοέμβριο, που έχουμε εκλογές, το νέο διοικητικό συμβούλιο της ΕΤΕΚΤ θα απαρτίζεται κατά 80% από συναδέλφους με πανεπιστημιακή μόρφωση, οι οποίοι πάντως δεν σπούδασαν στην Ελλάδα – δυστυχώς.

«Είμαστε
ένα πανίσχυρο σωματείο»

• Πολλές φορές και με πάρα πολλές αφορμές, η ΕΤΕΚΤ αποκαλείται συντεχνία. Λέγεται λοιπόν ότι, ως συντεχνία, στρέφεται εναντίον του γενικότερου συμφέροντος του κινηματογράφου, προασπίζοντας τα πολύ μικρότερα συμφέροντα των επαγγελματιών που καλύπτει ως συνδικαλιστικός φορέας. Εσείς, προφανώς, δεν συμφωνείτε με τον προσδιορισμό «συντεχνία». Τι θα απαντούσατε; Τι είναι τελικά η ΕΤΕΚΤ;

—Εξαρτάται τι εννοούν. Εάν εννοούν την αστική δικτατορία που γεννήθηκε μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, σε συνθήκες της γενικής κρίσης του καπιταλισμού, εμείς αυτόν τον χαρακτηρισμό τον επιστρέφουμε ως απαράδεκτο και μάλλον χαρακτηρίζει εκείνους που χρησιμοποιούν τον όρο. Αν όμως εννοούν συντεχνία αυτό που παρουσιάζει η ΕΤΕΚΤ ως πρόσωπο σήμερα, καθώς και τη δραστηριότητά της, εμείς δεν θα τον αρνηθούμε. Μακάρι όλες οι συντεχνίες να είχαν αυτή τη δραστηριότητα και αυτή την προσφορά στο χώρο τους. Το πρόβλημα των ελλήνων τεχνικών είναι σε ορισμένες περιπτώσεις τραγικό. Υπάρχουν συνάδελφοι που δεν προλαβαίνουν να πάρουν σύνταξη. Με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου, έπειτα από δική μου εισήγηση, δόθηκε στο ΙΚΑ κατάλογος με 150 εταιρείες παραγωγής για να ελεγχθούν έπειτα από καταγγελίες μελών μας. Είχαν συμπληρώσει οι άνθρωποι 5.500 ένσημα, κίνησαν τη διαδικασία συνταξιοδότησης και διαπίστωσαν ότι τους είχαν κολλήσει και ένσημα-«μαϊμού». Άνθρωποι 65 χρόνων, που είναι πια αναγκασμένοι να δουλέψουν ακόμα 10 χρόνια για να βγουν στη σύνταξη – να πάρουν δηλαδή 100.000 δρχ. Διαβεβαιώ λοιπόν τους φορείς εκείνους της εργοδοσίας που σκέφτονται ή ενεργούν ακόμα παράνομα, ότι δεν θα μπορέσουν να το κάνουν την επόμενη διετία. Είμαστε ένα πανίσχυρο σωματείο μέσα στο χώρο, αλλά δεν θα διεκδικήσουμε με τις κλασικές μεθόδους που χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν – απεργιακές κινητοποιήσεις κ.λπ. Τα δύο τελευταία χρόνια τουλάχιστον, ζητάμε από τα εντεταλμένα όργανα της πολιτείας να ελέγξουν την εφαρμογή των νόμων: δηλαδή, τι γίνεται με την Άδεια Άσκησης Επαγγέλματος και τι γίνεται με το ΙΚΑ. Το τοπίο των εργασιακών σχέσεων θα ξεκαθαρίσει μια για πάντα, κάνοντας όποιες θυσίες χρειαστούν σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

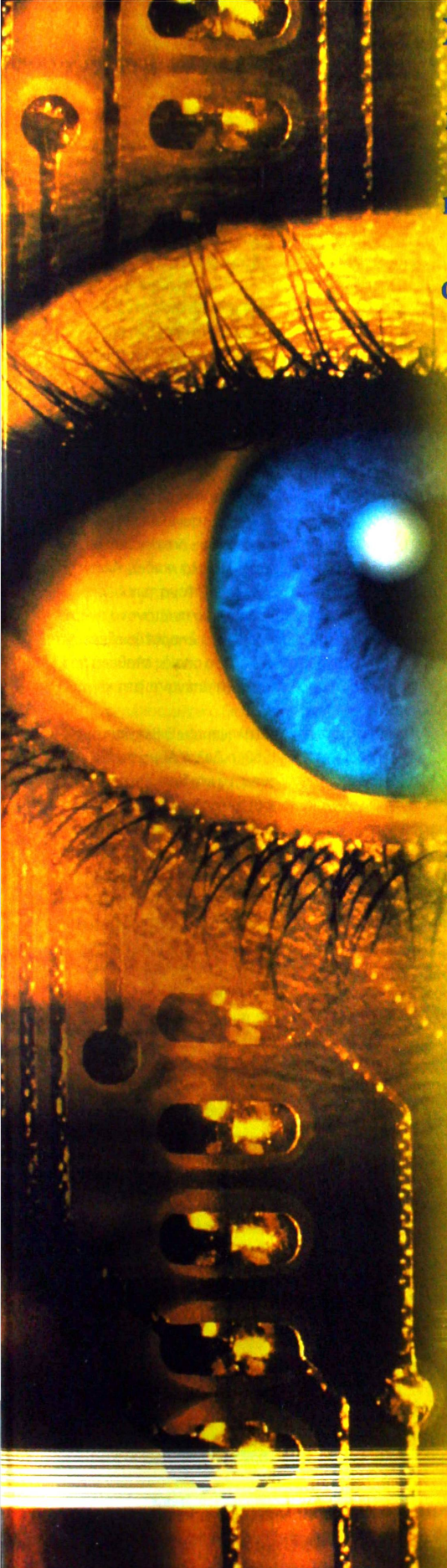
• Είστε «μάστορες», φροντίζετε να παρακολουθείτε την εξέλιξη των πραγμάτων, είστε οι στενοί συνεργάτες των σκηνοθετών – ακόμα και των πιο απαιτητικών. Είναι πολλοί οι σκηνοθέτες που αναφέρονται με πραγματική εκτίμηση στην προσφορά σας; Τι πιστεύετε εσείς οι τεχνικοί για τη δουλειά σας; Θεωρείτε εαυτούς καλλιτέχνες; Και, τέλος, τι θα έχει να θυμάται ο κινηματογράφος στο μέλλον από την προσφορά της ΕΤΕΚΤ;

—Είτε το αναγνωρίζουν είτε όχι, η ΕΤΕΚΤ έχει ήδη καταξιωθεί στη συνείδηση όλου του κινηματογραφικού χώρου ως σωματείο που έχει προσφέρει τα μέγιστα στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Η πορεία του είναι υπεράνω προσώπων – χωρίς βέβαια να παραγνωρίζουμε τον καθοριστικό τους ρόλο. Άλλωστε, δεν μπορώ να μην αναφέρω ότι επί ημερών μου αγοράστηκε το κτίριο που στεγάζεται η ΕΤΕΚΤ, καθώς και ότι κατόπιν πρωτοβουλίας μου δημιουργήθηκε ο εισπρακτικός φορέας πνευματικών δικαιωμάτων. Οι κλάδοι των τεχνικών που τώρα πια και επίσημα θεωρούνται συνδημιουργοί του καλλιτεχνικού έργου είναι η διεύθυνση φωτογραφίας, η ενδυματολογία, η σκηνογραφία, η ηχοληψία και το μοντάζ.

•Θέλετε να αναφέρετε κάτι που πιστεύετε ότι δεν το θίξαμε;

—Θα ήταν σημαντική παράλειψη αν δεν αναφερόμουν στην ουσιαστική ηθική και υλική βοήθεια που μας παρέχουν ο υπουργός Πολιτισμού Ευ. Βενιζέλος και ο γενικός γραμματέας του ίδιου υπουργείου Ευγ. Γιαννακόπουλος – βοήθεια που ελπίζω ότι θα τη συνεχίσουν. Χωρίς τη συμβολή τους, το όραμα της δημιουργίας του Πολιτιστικού Κέντρου της ΕΤΕΚΤ δεν θα μπορούσε να έχει γίνει πραγματικότητα. Τέλος, ευχαριστώ και σας, γιατί μου δώσατε την ευκαιρία να αναπτύξω τις θέσεις της Ένωσής μας σχετικά με τα προβλήματα που απασχολούν το χώρο μας σήμερα.

•Κι εμείς σας ευχαριστούμε για το χρόνο που μας διαθέσατε. K



Χιλιάδες πλάνα παράθυρα στον κόσμο

Η ΝΕΑ δραστηριότητά μας εισβάλλει στο χώρο της διαφήμισης, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου. Έτοιμα πλάνα, γυρισμένα από ταλαντούχους σκηνοθέτες, σε απαράμιλλη ποιότητα. Χιλιάδες σκηνοθέτες, όλοι επαγγελματίες, διαλεγμένοι από όλη την υφήλιο, με θέματα που σας ενδιαφέρουν, επεξεργασμένα με φαντασία και επαγγελματισμό. Εκατομμύρια μέτρα φιλμ στη διάθεση σας, από τη μεγαλύτερη εταιρεία πλάνων FOOTAGE του κόσμου, την Χολυγουντιανή **ENERGY**.
Τώρα και **ΝΕΑ** πλάνα απο την SHARPSHOOTERS. Στη διάθεση σας, για όποιο θέμα φανταστείτε. Άμεση έρευνα - Άμεση παράδοση. Και προπαντός χωρίς να βγείτε από τον προϋπολογισμό σας.

ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΡΟΠΟΙ ΝΑ ΦΑΝΕΙ... Η ΙΔΕΑ ΣΑΣ

Χιλιάδες εικόνες για ένα θέμα

Ξέρετε τι θέλετε, τι ζητάτε. Αφήστε μας να ψάξουμε για σας, το δημιουργό. Να βρούμε πολλές λύσει για να επιλέξετε την κατάλληλη. Πρόθυμα και άμεσα ερευνούμε το αρχείο slides - φωτογραφιών που διαθέτουμε και σας προμηθεύουμε λύσεις με βάση τη δική σας ιδέα. Πάνω από 1.500.000 slides διαθέσιμα, καταλόγων ή αρχείου, δώδεκα διαφορετικοί οίκοι από όλο τον πλανήτη, πολλοί κατάλογοι και CD ROMS. Ζητήστε να δείτε. Θα πεισθείτε.

Τώρα Ελληνικά θέματα, από Έλληνες δημιουργούς - φωτογράφους.

VISUAL HELLAS

ΦΩΤΟΘΗΚΗ - ΒΙΝΤΕΟΘΗΚΗ - ΜΟΥΣΙΚΟΘΗΚΗ

Ακαδημίας 26, 106 71 Αθήνα
ΤΗΛ.: (+30 1) 36 11 064 - 36 40 139 - 36 01 333 - Fax: (+ 30 1) 36 28 886

KUNDUN
Μια πιο ήπια ταινία του Σκορσέζε

Ο σκηνοθέτης Μάρτιν Σκορσέζε αφουγκράζεται τον θιβετιανό λαό σε μια λυρική ταινία, που εξυμνεί τη διαρκή αφοσίωση του Δαλάι Λάμα στον αγώνα για την ειρήνη.

Αναδημοσίευση από το *American Cinematographer*

Συνέντευξη στον Stephen Pizzelo
Φωτ.: Mario Tursi

Ο Μάρτιν Σκορσέζε και ο μικρός ηθοποιός του Τούλκου Τζάμιγιανγκ Κούνζα, ενώ περιεργάζονται τη μακέτα του βασιλείου του Δαλάι Λάμα.

Ο ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΣΕΖΕ είναι γνωστός για την εξερεύνηση της κινηματογραφικής βίας και των συνεπειών της. Πολλές από τις γνωστότερες ταινίες του –*Κακόφημοι δρόμοι, Ταξιτζής, Οργισμένο είδωλο, Τα καλά παιδιά, Ακρωτήρι του φόβου*– έχουν πρωταγωνιστές άτομα των οποίων οι αντιδράσεις εκπορεύονται από τα πιο πρωτόγονα ανθρώπινα ένστικτα. Στο *Kundun*, όμως, ο Σκορσέζε εξερευνά τη ζωή του 14χρονου Δαλάι Λάμα, ο οποίος σταθερά προτάσσει τον αγώνα για την ειρήνη απέναντι στη κινεζική επιθετικότητα.

Μετά τη στρατιωτική κατάληψη του Θιβέτ από την Κίνα και την εξορία του, το 1959, ο Δαλάι Λάμα ταξίδεψε σ' ολόκληρο τον κόσμο ελπίζοντας να κερδίσει την παγκόσμια υποστήριξη για το σκοπό του: την αποκατάσταση της ανεξαρτησίας της πατρίδας του. Συνεργάστηκε στενά με τους ανθρώπους που δούλεψαν για την ολοκλήρωση της ταινίας δίνοντας στο εγχείρημα μια εκπληκτική αίσθηση αυθεντικότητας. Ο Σκορσέζε πήρε τη γενναία απόφαση να χρησιμοποιήσει ερασιτέχνες θιβετιανούς ηθοποιούς στους περισσότερους από τους ρόλους-κλειδιά της ιστορίας.

Ο Μάρτιν Σκορσέζε μίλησε στο *American Cinematographer* για τους λόγους που τον έκαναν να γυρίσει το *Kundun* και για τις τεχνικές που χρησιμοποίησε για να πραγματοποιήσει την ταινία.

•Τι ήταν εκείνο που κέντρισε το ενδιαφέρον σας για να μεταφέρετε στην οθόνη την ιστορία του Δαλάι Λάμα;

—Πάντα με ενδιέφερε η θρησκεία, αλλά περισσότερο κι απ' αυτό οι άνθρωποι που ζουν με θρησκευτική αφοσίωση. Αναφέρομαι σ' εκείνους που πραγματικά παίρνουν στα σοβαρά τις θρησκευτικές δοξασίες και υπακούουν σ' αυτές στην καθημερινή τους ζωή. Πάντα με εντυπωσίαζαν οι ταινίες με θέμα τους βίους των αγίων, χριστιανών και καθολικών, ταινίες όπως το *Ναζαρέν* του **Λουίς Μπουνιουέλ** ή το *Δεν σε είχα απατήσει* του **Ροσελλίνι**.

Συχνά αναρωτιέμαι πώς μπορεί να υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι ζουν μια ζωή απόλυτης θρησκευτικής αφοσίωσης, τόσο δυνατής που να υπαγορεύει τις πράξεις τους. Στην περίπτωση του Δαλάι Λάμα, αυτή η αφοσίωση είναι ο αγώνας για την ειρήνη και τη μη-βία, η οποία ενσαρκώνεται στη πιο δραματική σύγκρουση που μπορεί να υπάρ-

ξει: ένας άλλος στρατός και μια άλλη θρησκεία έρχονται στη χώρα του, παίρνουν τον έλεγχο και απειλούν να εξαλείψουν τον θιβετιανό τρόπο ζωής. Με ποιον τρόπο μπορεί να αντιμετωπίσει κάτι τέτοιο ένας άνθρωπος, ο οποίος διακηρύσσει τη συμπόνοια, την ανοχή, την καλοσύνη και τον αγώνα για την ειρήνη;

Με εντυπωσίασε κυρίως η ιδέα του Δαλάι Λάμα ως μια θνητή αυθεντία που ζει ανάμεσά μας και δίνει το καλό παράδειγμα στον κόσμο. Είναι κάποιος που είχε το κουράγιο να υιοθετήσει το δόγμα της μη-βίας και θέλησα να εξερευνήσω αυτό το θέμα κάνοντας μια ταινία γι' αυτόν.

Ψυχή εναντίον σώματος

•Τι είδους εικόνες είχατε στο μυαλό σας όταν αρχίσατε να σκέφτεστε το Θιβέτ;

—Όταν ήμουν γύρω στα 10-11, είδα μια ταινία που λεγόταν *A Storm Over Tibet*. Επρόκειτο για ένα B-movie σκηνοθετημένο από τον **Άντριου Μόρτον**, έναν σπουδαίο second-unit σκηνοθέτη και, στην πραγματικότητα, ήταν ένα είδος compilation. Στη δεκαετία του '30 είχε γυρίσει μερικά βωβά και ασπρόμαυρα ντοκουμέντα τα οποία κατέγραφαν τις ιεροτελεστίες θιβετιανών μοναχών. Ο Άντριου Μόρτον ενσωμάτωσε στο *Storm Over Tibet* αυτό το υλικό, σε μια πλοκή η οποία ήταν ένα είδος παραβολής πάνω στον ψυχρό πόλεμο και συνδύασε τα ντοκουμέντα με υλικό που τραβήχτηκε στο στούντιο της Columbia.

Αυτές οι εικόνες χαράχτηκαν στο μυαλό μου: το τελετουργικό, η συμπεριφορά και η αυθεντικότητα του θιβετιανού λαού. Δεν είχα δει ποτέ κάτι παρόμοιο. Αργότερα, είδα ταινίες όπως το *Lost Horizon* και το *The Razor's Edge*, που αφορούν και οι δυο τη θρησκευτική αναζήτηση. Με τον καιρό άρ-

Πάνω: Θιβετιανοί πιστοί προσέρχονται στο Δωμάτιο του Θρόνου, στο παλάτι της Ποτάλα, για να παρακολουθήσουν τη στέψη του νέου Δαλάι Λάμα. Κάτω: Πλήθος από Θιβετιανούς περιβάλλει τον Δαλάι Λάμα σε μια από τις περιοδείες του.

Δεξιά: Ο χειριστής του steadicam, Πήτερ Καβατσιούτι, στην προετοιμασία μιας σκηνής κατά την οποία ο μικρός πρωταγωνιστής αποδεικνύει ότι αποτελεί τη μετενσάρκωση του Βούδα.
Κάτω: Ο Δαλάι Λάμα προσεύχεται μπροστά από χρυσό ομοίωμα του Βούδα.

χισα να ενδιαφέρομαι για ανθρώπους για τους οποίους η ψυχή και το πνεύμα μετρούν περισσότερο από το σώμα. Ενδιαφέρομαι περισσότερο για τις δυνατότητες που έχουμε ως ανθρώπινα όντα, στο μέτρο που μπορούμε να αναπτυχθούμε και να καταστούμε πνευματικά όντα – παρά για τον εκφυλισμό μας σε ζώα που πράττουν βίαιες πράξεις.

Η μη βία

•Σας τρόμαξε ποτέ η λεπτή και πολύπλοκη πολιτική κατάσταση;

—Δεν είμαι τόσο εύπιστος ώστε να θεωρώ το Θιβέτ ένα είδος ουτοπίας ή Σανγκρι-λα. Υπήρχαν πολλά προβλήματα. Κατά κάποιον τρόπο, τα πολιτικά και κοινωνικά συστήματα ήταν ακόμα μεσαιωνικά. Το Θιβέτ σίγουρα θα συγκρουόταν με τον 20ό αιώνα και αυτή η σύγκρουση φυσικά θα προκαλούσε καταστροφή. Όμως, το μέγεθος της καταστροφής που συντελέστηκε ήταν αποτρόπαιο. Τα τελευταία 40 χρόνια σκοτώθηκαν 1,6 εκατ. άνθρωποι. Γιατί; Είναι τρελό.

Λόγω της κατάστασης αυτής, φυσικά, με τράβηξε ο Δαλάι Λάμα και το μήνυμά του. Όταν πήρε το Νόμπελ Ειρήνης, στα τέλη του 1980, ο υπόλοιπος κόσμος άρχισε τότε να συνειδητοποιεί ότι οι Θιβετιανοί είχαν επιλέξει τη μη-βία. Βασικά, αντιμετωπίζει το ζήτημα ταξιδεύοντας στον κόσμο και γνωστοποιώντας τον σκοπό στον οποίο είναι αφοσιωμένος. Ήταν πράγματι εντυπωσιακό. Περίπου τότε είδα στην τηλεόραση ένα ντοκυμανταίρ, το *The Last Tibet*, που με έκανε να συνειδητοποιήσω πόσο εγκληματική ήταν αυτή η κατάσταση.

Το 1992, ο ατζέντης μου μού τηλεφώνησε και με ρώτησε αν ενδιαφέρομαι να γυρίσω ταινία για τον Δαλάι Λάμα. Δέχτηκα, και η σεναριογράφος **Μελίσσα Μάθισον** μου έστειλε το σενάριό της.

•Αφού διαβάσατε το σενάριο, κάνατε σχέδια ή storyboard;

—Τα σχέδια που έκανα ήταν κυρίως σημειώσεις και μικρές ζωγραφιές, αλλά χρειάστηκε να κάνω εκτενέστερα σχέδια για τις πρώτες σεκάνς με το δίχρονο αγόρι (**Τενζίν Γιέσι Πάιτσανγκ**) που υποδύεται τον νεαρό Δαλάι Λάμα, γιατί έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε πολλούς ντουμπλέρ για εκείνο: έναν για τα χέρια του, έναν για τα μάτια του, έναν για το πίσω μέρος του κεφαλιού του.

Φωτογραφία και νατουραλισμός

•Η ερμηνεία που αποσπάσατε από το αγοράκι είναι πράγματι εξαιρετική.

—Όχι χάρη σε μένα αλλά χάρη στον Ρότζερ, τον πρώτο βοηθό σκηνοθέτη **Σκοτ Χάρρις** και το συνεργείο. Είχαν κρεμάσει μικρά αεροπλάνα και μπαλόνια από την κάμερα για να τα κοιτάζει το παιδί, καθώς και παιχνίδια για να κρατούν την προσοχή του. Και οι υπόλοιποι Θιβετιανοί βοήθησαν πολύ. Ανέλαβαν να τον διασκεδάζουν, παρόλο που ήταν δύσκολο – γιατί τα γυρίσματα αυτών των σκηνών κράτησαν περίπου 11 ημέρες.

•Τι σας ώθησε να προσλάβετε τον Ρότζερ Ντήκινς; Παρακολουθήσατε την καριέρα του; Υπάρχουν συγκεκριμένες πτυχές της προηγούμενης δουλειάς του που θαυμάζετε;

—Μου άρεσε ιδιαίτερα ο φωτισμός σε αρκετές ταινίες του Ρότζερ. Η δουλειά του μου θύμιζε τον τρόπο με τον οποίο ένας ζωγράφος χειρίζεται το φως ή τον τρόπο με τον οποίο ο **Τζακ Κάρντιφ** (BSC) ή ο **Φρέντι Φράνσις** (BSC) κινηματογραφούσαν στις δεκαετίες του '40 και του '50, χρησιμοποιώντας το χρώμα με συγκεκριμένο τρόπο – κυρίως ο Κάρντιφ. Είχα δει αρκετές ταινίες του Ρότζερ, όπως το *Νησί του Πασχάλη* και τα *Βουνά του φεγγαριού*. Πραγματικά, μου άρεσε ο τρόπος που το χρώμα υπήρχε σ' αυτές τις ταινίες, σχεδόν σαν μπογιά. Μου θυμίζουν το παλιό technicolor που μου άρεσε πολύ.

Επίσης, με ενθουσιάζουν οι ταινίες κινέζων δημιουργών όπως του **Ζαν Γιμού** (*Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια*), του **Τσεν Καϊγκέ** (*Αντίο παλλακίδα μου*), του **Τιάν Ζουάνγκ Ζουάνγκ** (*Ο γαλάζιος χαρταετός*). Ο φωτισμός είναι νατουραλιστικός και ο Ρότζερ κάνει κάτι παρόμοιο στις ταινίες του.

•Σας αρνήθηκαν να γυρίσετε την ταινία στις Ινδίες. Ήταν κυρίως πολιτική η απόφαση;

—Έτσι νομίζω. Ήταν πολύ καλοί μαζί μας αλλά, όπως μας εξήγησε ένας υπουργός, προστατεύουν τον Δαλάι Λάμα και όλους τους θιβετιανούς πρόσφυγες από το 1959. Η Κίνα είναι ακριβώς στα σύνορα με την Ινδία και είναι μια μεγάλη χώρα σε κίνηση. Οι Ινδοί δεν αρνήθηκαν άμεσα αλλά μας είπαν: «Δεν μπορούμε να σας απαντήσουμε αυτή τη στιγμή». Όλοι καταλάβαμε τι σήμαινε αυτό – και έτσι πήγαμε στο Μαρόκο.

•Η απόφασή σας να κάνετε γυρίσματα στο Μαρόκο βασίστηκε εν μέρει στην εμπειρία που είχατε από τα γυρίσματα του Τελευταίου Πειρασμού*;*

—Ναι. Η executive producer, **Λάουρα Φαττόρι**, είχε κάνει αρκετές δουλειές στο Μαρόκο και εγώ, μαζί με την παραγωγό **Μπάρμπαρα ντε Φίνα,** είχαμε κάνει τον *Τελευταίο Πειρασμό* εκεί. Ο **Ντάντε Φερρέττι**, ο σκηνογράφος και ενδυματολόγος του *Kundun* είχε ξαναδουλέψει στο Μαρόκο. Όταν ναυάγησε το σχέδιο της Ινδίας, ο Ντάντε και η Λάουρα πήραν αμέσως το αεροπλάνο και πήγαν στο Κουαρζαζάντε για να ρίξουν μια ματιά.

Κατά κάποιον τρόπο, αυτή η αναποδιά μάς βγήκε σε καλό, γιατί μπορεί να μας ήταν πιο δύσκολο να λειτουργήσουμε με τον ινδικό τρόπο εργασίας, δηλαδή για μικρές περιόδους και σε όλη τη διάρκεια της ημέρας. Χρειάζεται χρόνος για να γνωρίσεις τους ανθρώπους μιας χώρας και να καταλάβεις πώς εργάζονται.

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:

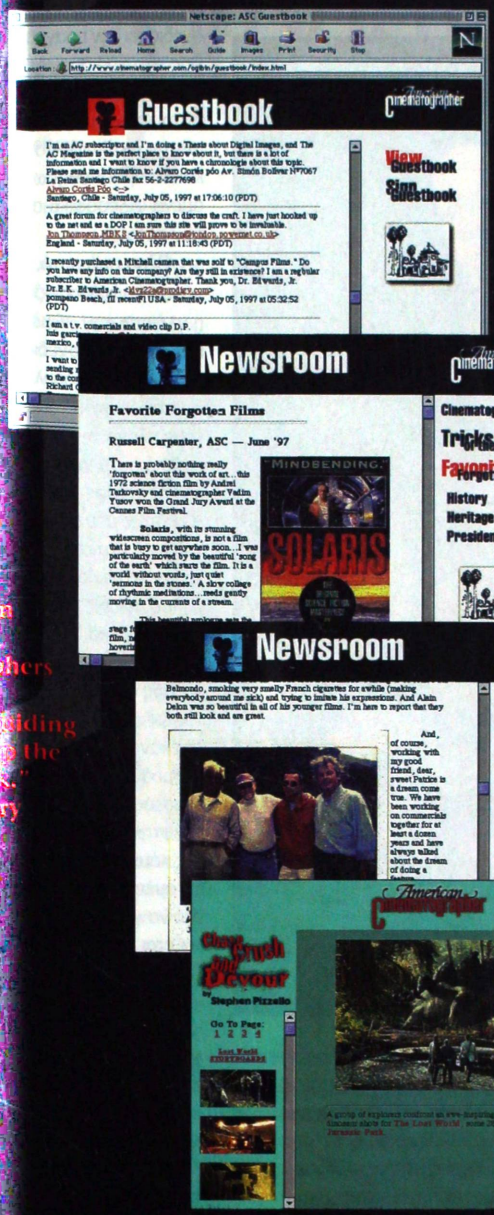
- **Get the inside story:** e-mail questions to **Fred Elmes, ASC,** cinematographer for ***The Ice Storm***
- Read the web-exclusive Q&A with director of photography **Brian Tufano, BSC** regarding the surreal "heaven" sequences that bookend Danny Boyle's new film—the romantic comedy/dark thriller ***A 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

Ο Σκορσέζε χρησιμοποίησε μη επαγγελματίες θιβετιανούς ηθοποιούς. Στη φωτογραφία, η μητέρα του Δαλάι Λάμα καθησυχάζει τον πεντάχρονο γιο της.

•Ο Ρότζερ είπε ότι, αρχικά, είχατε σκεφτεί να χρησιμοποιήσετε εντυπωσιακές συνθέσεις, αλλά τελικά προτιμήσατε πιο συμμετρικό καδράρισμα. Αντιληφθήκατε μήπως ότι οι συμμετρικές συνθέσεις αντανακλούν καλύτερα την αυστηρότητα της θιβετιανής κοινωνίας;

—Ναι. Είναι μια καλή παρατήρηση. Όταν είδα τους Θιβετιανούς μέσα στο κάδρο, αντιλήφθηκα ότι η γλώσσα του σώματός τους μου υπαγόρευσε κάποιες συνθέσεις. Άρχισα να κατανοώ τη φιλοσοφία τους, την πνευματικότητά τους. Όλα τα κάδρα έμοιαζαν να συγκλίνουν στην παρουσία αυτών των Θιβετιανών, από τους οποίους κανένας δεν ήταν επαγγελματίας.

•Διαλέξατε να χρησιμοποιήσετε μη-επαγγελματίες στους ρόλους-κλειδιά της ταινίας. Πώς επηρέασε αυτό τη δουλειά σας ως σκηνοθέτη; Αναγκαστήκατε να κάνετε αλλαγές στα σχέδιά σας;

—Πάντα κάποια από τα πράγματα που έχεις σχεδιάσει δεν πραγματοποιούνται όταν φτάνεις στο γύρισμα. Δεν έχω δει το γραφείο συνεδριάσεων του Δαλάι Λάμα και ούτε πρόκειται να το δω. Γι' αυτό έπρεπε να πορευτώ με την αντίληψη που είχα σχηματίσει ήδη και να προσπαθήσω να δημιουργήσω ορισμένα φιλοσοφικά σημεία στον σχεδιασμό των πλάνων.

Πέρα από αυτό, η παρουσία των Θιβετιανών –ο τρόπος που συμπεριφέρονταν και η γλώσσα του σώματος– σαφώς άλλαξαν πολλά από τα σχέδιά μου. Τελικά, ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς έγινε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Αν και είχα σχεδιάσει κάθε πλάνο της ταινίας, τροποποίησα πολλά από αυτά για να ταιριάξουν με το πνεύμα της ταινίας.

•Ο Ρότζερ μου είπε ότι χρησιμοποιήσατε δύο κάμερες όταν κινηματογραφήσατε τις σκηνές με το μικρό αγόρι. Χρησιμοποιήσατε και αλλού πολλές κάμερες;

—Όχι, γενικά δεν μου αρέσει να χρησιμοποιώ πολλές κάμερες. Είναι ο κατάλληλος τρόπος όταν κάνεις μια σκηνή μάχης ή καταστρέφεις ένα κτίριο, αλλά σίγουρα δεν θα το έκανα σε μια ταινία σαν κι αυτή. Επίσης, επηρεάζεται ο φωτισμός – και γι' αυτό δεν μ' αρέσουν τέτοιου είδους συμβιβασμοί. Το σκέφτηκα πάντως να χρησιμοποιήσω πολλές κάμερες σε κάποιες άλλες σκηνές, αλλά αμέσως αντιλήφθηκα ότι δεν ήταν σωστό να γίνει κάτι τέτοιο σ' αυτή την ταινία – και έτσι προχωρήσαμε, πλάνο πλάνο.

Από τα *Καλά παιδιά* στο *Kundun*

•Δίχνετε μια προτίμηση στην κινηματογράφηση τελετουργιών. Στα Χρόνια της αθωότητας *ξαναζωντανέψατε την κοινωνία των δείπνων. Στα* Καλά Παιδιά *και στο* Καζίνο, *τον κόσμο των γκάνγκστερς. Στο* Kundun *εξερευνήσατε διάφορες θιβετιανές πρακτικές και ιεροτελεστίες.*

—Ναι. Αυτά τα πράγματα προσδιορίζουν το χαρακτήρα των ανθρώπων και αποκαλύπτουν την προσωπικότητά τους. Από τη στιγμή που ταυτιζόμαστε με ένα χαρακτήρα και αρχίζουμε να αισθανόμαστε άνετα μαζί του, αρχίζει να μας φαίνεται λιγότερο παράξενος και διαφορετικός από εμάς.

Όταν έκανα ταινίες με θέμα τους γκάνγκστερ, για παράδειγμα, ήθελα το κοινό να αρχίσει να ταυτίζεται μαζί τους. Η συμπεριφορά τους παρεκκλίνει, αλλά αποτελεί μια πλευρά της ανθρώπινης ύπαρξης. Τι είναι στην πραγματικότητα το ανθρώπινο ον; Αν εμείς είμαστε ικανοί για κάτι, αυτοί οι τύποι για τι πράγμα είναι ικανοί; Εσύ και εγώ είμαστε ικανοί για τέτοια συμπεριφορά; Μπορεί ναι, μπορεί και όχι – αλλά αρκετοί άνθρωποι είναι.

Η μεγάλη πρόκληση ήταν να κάνουμε το κοινό να ταυτιστεί με τους Θιβετιανούς, γιατί δεν υπάρχουν Δυτικοί στην ταινία.

•Προσαρμόσατε συνειδητά τις κινήσεις της μηχανής και κάνατε τις επιλογές σας για το μοντάζ σύμφωνα με τους αργούς ρυθμούς της θιβετιανής ζωής; Παρατήρησα ότι προτιμήσατε το dissolve από το cut στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας.

—Έπαιξα με τα dissolve, όπως είχα κάνει και στα *Χρόνια της αθωότητας*, όπου είχα dissolve στη μέση ή στο τέλος του πλάνου. Στο *Kundun* ήθελα αργό μοντάζ και ένα ονειρικό αποτέλεσμα.

Στα *Καλά Παιδιά*, αντίθετα, δεν ταίριαζε το dissolve, γιατί ήθελα ένα γρήγορο και κοφτό μοντάζ· γι' αυτό έκανα cut.

Μερικοί νομίζουν πως αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος για να διηγηθείς μια ιστορία. Ο Όττο Πρέμινγκερ, για παράδειγμα, απεχθανόταν το dissolve.

Μου αρέσει πολύ το dissolve, αλλά πρέπει να είναι πολύ προσεκτικός κανείς όταν το χρησιμοποιεί, γιατί υποτίθεται πως κάνει πιο αργή την ταινία. Στο *Kundun* ήθελα ο ρυθμός να ταιριάζει με την πνευματική ζωή του Θιβέτ. Ελπίζω οι θεατές να το καταλάβουν πριν πάνε στο σινεμά, γιατί αυτή η ταινία έχει διαφορετικό ρυθμό από αυτόν που συνηθίζεται στον αμερικανικό κινηματογράφο.

•Χρησιμοποιήσατε περισσότερο το steadicam απ' ό,τι συνήθως. Στο παρελθόν, μου είχατε πει ότι καταφεύγετε στο steadicam για πολύ συγκεκριμένους λόγους, όπως στα Καλά παιδιά *για παράδειγμα, όπου το χρησιμοποιήσατε στην κινηματογράφηση των σκηνών που γυρίστηκαν μέσα στο Κοπακαμπάνα.*

—Χρησιμοποίησα πολύ το steadicam σ' αυτή την ταινία επειδή είχαμε έναν πολύ καλό χειριστή, τον **Πήτερ Καβατσιούτι**. Ένας άλλος λόγος είναι ότι κερδίσαμε χρόνο, γιατί διαφορετικά θα έπρεπε να τοποθετήσουμε ράγες στην έρημο, γεγονός το οποίο θα μας καθυστερούσε αρκετά. Ο Πήτερ είναι τόσο καλός, ώστε πειστήκαμε να στηριχτούμε σ' αυτόν... K

Μοντάροντας για τον Σκορσέζε

Η μοντέζ του Μάρτιν Σκορσέζε, Θέλμα Σκουνμέικερ, μιλά για τη συνεργασία της με τον αμερικανό σκηνοθέτη και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε εξαιτίας της επεξεργασίας που απαίτησε η 90 λεπτών μουσική επένδυση του Φίλιπ Γκλας.

Αναδημοσίευση από το *American Cinematographer*

Συνέντευξη στη Sallie Seltzer
Φωτ.: Mario Tursi

Η ΕΜΠΕΙΡΗ μοντέζ **Θέλμα Σκουνμέικερ** έχει συνεργαστεί με τον **Μάρτιν Σκορσέζε** σε περίπου 12 ταινίες, αποσπώντας ένα Όσκαρ για τη δουλειά της στο *Οργισμένο Είδωλο* και μια υποψηφιότητα για τα *Καλά Παιδιά*. Η πιο πρόσφατη προσπάθεια του Σκορσέζε, το *Kundun*, σήμανε ένα νέο ξεκίνημα για το ζευγάρι με τη μακροχρόνια αυτή συνεργασία.

Η Σκουνμέικερ μίλησε στο *American Cinematographer* σχετικά με τη δουλειά της στη ταινία.

•Σε τι διέφερε αυτή η ταινία από τις προηγούμενες;

—Το *Kundun* είναι ένα είδος οπτικού ποιήματος. Είναι πολύ διαφορετικό σε σύγκριση με τις άλλες ταινίες του Μάρτιν, που είναι ταινίες διαλόγων και χαρακτήρων. Αυτή η ταινία είναι φτιαγμένη από ποιητικές στιγμές, οι οποίες έπρεπε να δημιουργηθούν με συνδυασμό όμορφων εικόνων. Μεγάλα τμήματα της ταινίας λειτουργούν σ' αυτό το επίπεδο από μόνα τους, χωρίς την παρουσία των διαλόγων – και αυτό ήταν κάτι που κάναμε για πρώτη φορά.

•Είχατε περίπλοκο τεχνικό εξοπλισμό ή μήπως η χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών οδήγησε σε ένα ντοκυμανταιριστικο ύφος;

—Ο δίχρονος Δαλάι Λάμα έπρεπε αναγκαστικά να κινηματογραφηθεί με ντοκυμανταιριστικο τρόπο. Δεν είχε συνηθίσει να βρίσκεται μπροστά από την κινηματογραφική μηχανή για μεγάλο χρονικό διάστημα· έβγαινε ξαφνικά από το κάδρο και μετά επέστρεφε κλαίγοντας. Δουλειά μου ήταν να πάρω αυτό το υλικό και να το κάνω να λειτουργήσει μέσα στη σκηνή. Είχαμε ένα αγοράκι που ήταν λίγο μεγαλύτερο στην ηλικία, αλλά είχε το ίδιο ύψος και ντουμπλάριζε τον **Τενζίν Γιέσι Πάισανγκ**.

•Εσείς μείνατε στη Νέα Υόρκη, ενώ τα γυρίσματα έλαβαν χώρα στο Μαρόκο. Πώς τα βγάλατε πέρα; Δουλέψατε με τον τρόπο που είχατε ακολουθήσει στον Τελευταίο Πειρασμό*;*

—Χρησιμοποιήσαμε μερικούς από τους χώρους που είχαμε αξιοποιήσει και στον *Τελευταίο Πειρασμό*. Στενοχωρήθηκα που δεν πήγα και εγώ στο Μαρόκο, όμως ο Μάρτιν και τα υπόλοιπα μέλη του συνεργείου τρομοκρατούνται όταν ξέρουν ότι πρέπει να περιμένουν 8 μέρες για να δουν το υλικό που τράβηξαν. Έπρεπε να βρίσκομαι εδώ για να ελέγχω την εμφάνιση του αρνητικού. Μου έστελναν υλικό κάθε 4 μέρες και χρειάζονταν 8 μέρες συνολικά ώσπου να φτάσει το φιλμ εδώ, να εμφανιστεί, να τυπωθεί και να σταλεί πίσω. Σε περίπτωση τεχνικού προβλήματος έπρεπε να τους ειδοποιήσω αμέσως.

•Πού έγινε το μοντάζ της ταινίας;

—Έγινε σε lightworks, όμως κάναμε προβολές και σε φιλμ. Πρέπει να κρατάς στη μνήμη σου τις εικόνες όπως προβάλλονται στην οθόνη, γιατί από τη στιγμή που συμπιέζονται στο ψηφιακό μοντάζ χάνουν την ομορφιά τους. Πάντα προσπαθώ να κρατώ στη μνήμη μου την εικόνα του υλικού όπως προβλήθηκε στην οθόνη.

•Ποιο ήταν το πρόγραμμα που ακολουθήσατε στην ταινία;

—Ο Μάρτιν συμμετέχει ενεργά στο μοντάζ, γι' αυτό και το μοντάζ διαρκεί συνήθως πολύ. Στη περίπτωση όμως του *Kundun* ξεπεράσαμε κάθε προηγούμενο, γιατί η μουσική διαρκούσε 90 λεπτά – την έγραψε ο **Φίλιπ Γκλας** και χρειάστηκε πολύ χρόνο στο μιξάζ.

Ο Σκορσέζε κατέφυγε συχνά στη χρήση του dissolve για να δώσει έναν πιο αργό ρυθμό στο *Kundun*. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, ο ρυθμός αυτός αποδίδει τον μυστικισμό της ανατολικής φιλοσοφίας.

•Η ιδέα να αποτελεί η ταινία ένα οπτικό ποιήμα είχε αποφασιστεί πριν από το γύρισμα;

—Ναι, πολύ πριν από το γύρισμα. Ο Μάρτιν έχει πάντα μια σφαιρική άποψη πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, διαφορετικά δεν ξεκινά καθόλου το γύρισμα. Αυτός είναι μάλιστα και ένας από τους λόγους που είναι τόσο καλός σκηνοθέτης: υπολογίζει πολύ προσεκτικά τα πάντα πριν ξεκινήσει κάτι. Σχηματίζει πάντα μια βασική ιδέα, όχι τόσο για τη δομή της ταινίας αλλά κυρίως για το ύφος της – τη φωτογραφία και το μοντάζ. Είναι μεγάλο πλεονέκτημα για έναν μοντέρ να συνεργάζεται με σκηνοθέτες όπως ο Σκορσέζε.

ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠ ΓΚΛΑΣ ΣΤΟ KUNDUN

Μινιμαλισμός στα Ιμαλάια

Για τον συνθέτη Φίλιπ Γκλας, η συνεργασία του με τον Μάρτιν Σκορσέζε, στο *Kundun*, ήταν κάτι «για το οποίο περίμενε καιρό», όπως δηλώνει σε συνεντεύξεις του.

του Κώστα Στρατουδάκη

Ο **ΦΙΛΙΠ ΓΚΛΑΣ** και ο **Μάρτιν Σκορσέζε** ενώνουν τις δυνάμεις τους στο *Kundun*, μια ταινία με θέμα τη ζωή του 13ου Δαλάι Λάμα, σημερινού πνευματικού ηγέτη του Θιβέτ. Η μουσική επένδυση της ταινίας αποτέλεσε πρόκληση για τον μινιμαλιστή συνθέτη, που έχει ασπασθεί τον βουδισμό εδώ και καιρό.

Μινιμαλισμός

Ο Φίλιπ Γκλας θεωρείται ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της «μινιμαλιστικής μουσικής» μαζί με τον **Στηβ Ράιχ**, τον **Τέρρυ Ρίλλυ** και τον **Λα Μόντε Γιανγκ**. Το είδος αυτό γεννήθηκε στην Αμερική (κυρίως στη Νέα Υόρκη) στα μέσα της δεκαετίας του '60. Στηριγμένος σε ιδέες που υπάρχουν στην ανατολική φιλοσοφία, ο «μινιμαλισμός» ξεκίνησε ως κίνημα από το χώρο των εικαστικών τεχνών. Αναζητώντας το «απειροελάχιστο» (μίνιμαλ), με κεντρική πεποίθηση ότι όλα τα υλικά όπως και οι μορφές ενέργειας τείνουν προς ένα υλικό-ενέργεια, οι πρώτοι μινιμαλιστές (**Γιόζεφ Μπόυς, Καρλ Αντρέ, Σολ Λιούιτ** κ.ά.) εκφράζονταν χρησιμοποιώντας καθημερινά υλικά για να κατασκευάσουν απλές φόρμες που επαναλαμβάνονταν στο χώρο. Στη μουσική, ο μινιμαλισμός εκφράστηκε από έργα φοβερής απλότητας αλλά συγχρόνως και πρωτοτυπίας, όπως το *Clapping Music* του Στήβεν Ράιχ – ένα έργο γραμμένο για παλαμάκια! Στη συνέχεια, η απλότητα αυτή έδωσε τη θέση της σε πιο σύνθετα έργα για μουσικά σύνολα ή ορχήστρα, διατηρώντας όμως το στοιχείο της ομοιομορφίας και της επανάληψης που λειτουργεί υπνωτικά στον ακροατή. Ο Γκλας ανέπτυξε από νωρίς ένα προσωπικό στυλ ενορχήστρωσης, τόσο στυλιζαρισμένο, ώστε μπορεί να το ξεχωρίσει εύκολα και κάποιος ακροατής χωρίς να είναι ειδήμων σε θέματα μουσικής.

Η ανακάλυψη και αναγνώριση του Δαλάι Λάμα συνοδεύεται, για πρώτη φορά στην ώς τώρα μουσική παραγωγή του Φίλιπ Γκλας, από παραδοσιακά θιβετιανά όργανα και φωνές θιβετιανών μοναχών.

Όσοι έχουν δει την ταινία του **Γκόντφρεϋ Ρέτζιο** *Koyianiscaatsi* θα θυμούνται τη μουσική του Φίλιπ Γκλας που από πολλούς θεωρείται η καλύτερη δουλειά του συνθέτη. Τα αρπέζ στα φλάουτα, τα ακόρντα στα πνευστά, οι επαναλαμβανόμενες αρμονίες στις φωνές και οι απλές ανακυκλούμενες μελωδίες είναι παρούσες σε κάθε δουλειά του Γκλας, δημιουργώντας αυτό που πολλοί μουσικοί ονομάζουν «στυλ Γκλας».

Οι δημιουργοί

Ο Γκλας έχει μεγάλη θητεία στη μουσική για κινηματογράφο. Έχοντας από τα πρώτα χρόνια της καριέρας του την εμπειρία μιας όπερας (*Einstein on the beach*) προχώρησε στο *Akhaton* και στις μουσικές για τις ταινίες του Ρέτζιο, *Koqiaaniskatsi* και *Poyakatsi*, στα μέσα της δεκαετίας του '80 – δύο ιδιόμορφα φιλμ που θα μπορούσαν να οριστούν ως οικολογικά ντοκυμανταίρ χωρίς λόγια. Εκεί, οι ιδιόμορφες τεχνικές μοντάζ και η δημιουργική χρήση του αξελερέ (για πρώτη φορά σε αυτές τις ταινίες θαυμάσαμε τα γρήγορα κινούμενα σύννεφα πάνω από πλάνα της πόλης), που έδιναν ένα μινιμαλιστικό χαρακτήρα στην εικόνα, «έδεσαν» με τα επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα του Γκλας.

Ο **Μάρτιν Σκορσέζε** επιλέγει το δρόμο μιας κλασικής περιγραφής των κυριότερων στιγμών της ζωής του Δαλάι Λάμα – από την ανακάλυψη και αναγνώρισή του ως ενσάρκωση του 13ου Δαλάι Λάμα ώς την αυτοεξορία του στην Ινδία μετά την κινεζική εισβολή στο Θιβέτ. Με ελάχιστες εξάρσεις (όπως η σκηνή της αυτοσυνειδητοποίησης του νεαρού μοναχού ως Δαλάι Λάμα ή αυτή του θανάτου του πατέρα του), αφήνει τους θιβετιανούς ερασιτέχνες ηθοποιούς να αναπαραστήσουν τα γεγονότα που ξέρουν καλά.

Το σάουντρακ

Ο Γκλας μας έδωσε στο σάουντρακ της ταινίας 18 tracks, κάτι μάλλον καινούργιο γι' αυτόν τον συνθέτη, που μας έχει συνηθίσει σε μεγάλης διάρκειας κομμάτια. Εδώ, αντίθετα, εμφανίζονται τρίλεπτα και τετράλεπτα tracks.

Για πρώτη φορά, στη μουσική του *Kundun*, ο Γκλας χρησιμοποιεί μαζί με την ορχήστρα παραδοσιακά θιβετιανά όργανα και τις φωνές θιβετιανών μοναχών. Κατά τα άλλα, λίγα έχουν αλλάξει στον τρόπο γραφής του. Μερικοί υποστηρίζουν ότι

τα περισσότερα κομμάτια του Γκλας είναι εκνευριστικά όμοια, κάτι που ισχύει λιγότερο στη μουσική του *Kundun* από ό,τι στις παλιότερες δουλειές του. Η γνώριμη τεχνική του Γκλας να ανακατεύει ήχους από συνθεσάιζερ με ήχους κλασικών οργάνων εμπλουτίζεται εδώ από τα παραδοσιακά θιβετιανά όργανα (Thibetan horn και Thibetan cymbal). Ας μην ξεχνάμε ότι ο Γκλας –όπως και οι περισσότεροι μινιμαλιστές– είχαν μελετήσει και επηρεαστεί πολύ από μουσικές σαν αυτή του Θιβέτ, του Μπαλί και της Αφρικής, που ενσωματώνουν ούτως ή άλλως μινιμαλιστικά στοιχεία στη φόρμα τους. Ο Γκλας, μάλιστα, έχει ζήσει για κάποιο διάστημα στο Μπαλί και στο Θιβέτ, μελετώντας τη μουσική τους.

Χρήση της μουσικής στην ταινία

Η φύση της μουσικής του Γκλας είναι επαναληπτική· αυτό καθόρισε και τον τρόπο χρήσης της στην ταινία. Τις περισσότερες φορές δημιουργεί μια μουσική βάση πάνω στην οποία «κεντιέται» η ιστορία που εξελίσσεται με κλασικό γραμμικό τρόπο. Το κατάλληλο μουσικό θέμα επιλέγεται για την εκκίνηση των περισσότερων νέων ενοτήτων και, στη συνέχεια, η μουσική αποσύρεται στο ηχητικό μπακγκράουντ για να δώσει την θέση της στους διαλόγους και τους ήχους. Σε ορισμένα σημεία της ταινίας γίνεται μείξη δύο διαφορετικών μουσικών. Οι ήχοι και τα τραγούδια των μοναχών συνυπάρχουν ταυτόχρονα με τη μουσική της ορχήστρας του Φίλιπ Γκλας.

Η γοητευτική μινιμαλιστική μουσική του Γκλας, μην έχοντας απότομες αυξομοιώσεις της έντασης και απότομες ρυθμικές μεταλλαγές, δεν καθοδηγεί το μοντάζ και, στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, αφήνει τις εικόνες να ξετυλιχτούν με τον δικό τους ρυθμό και να μας διηγηθούν το δραματικότερο μέρος της ζωής του πνευματικού ηγέτη του Θιβέτ.

Σε τέσσερα σημεία της ταινίας παρεμβάλλονται σεκάνς χωρίς λόγια που, σε συνδυασμό με τη μουσική του Γκλας, δεν μπορούσαν να μην μας φέρουν στο μυαλό το *Koqiaaniskatsi*: η οπτικοποιημένη αυτοσυνειδητοποίηση του Δαλάι Λάμα, η σκηνή της επικήδειας τελετής του πατέρα του, η σκηνή με την εισβολή των Κινέζων και τον Δαλάι Λάμα να στέκεται στο κέντρο ενός σωρού από σφαγμένους μοναχούς και η σκηνή με τα σχέδια από άμμο που συνοδεύει την άφιξή του στην Ινδία. Εκεί, η μουσική του Γκλας μονοπωλεί την ηχητική μπάντα δημιουργώντας, μαζί με τις εικόνες αυτές που είναι κάτι σαν επανερχόμενο λάιτ μοτίβ σε όλα σχεδόν τα φιλμ του Σκορσέζε, τις πιο δυνατές στιγμές της ταινίας.

Η χρήση των ηχοχρωμάτων (δηλαδή των διάφορων ήχων που παράγονται από τα όργανα της ορχήστρας) και η ενορχήστρωση γίνονται με τον πιο κλασικό τρόπο, φιλτραρισμένο πάντα από το προσωπικό στυλ και την αντίληψη για την αρμονία του Φίλιπ Γκλας. Όσοι διάβασαν το άρθρο στο τχ. 3 του *Κινηματογραφιστή* για τη χρήση των μουσικών οργάνων στη μουσική μιας ταινίας, θα βρούν στο *Kundun* μια κλασική περίπτωση για να αναλύσουν τη σχέση οργάνων και ψυχολογικών καταστάσεων.

Η σιωπή που συνοδεύει τα πρώτα πλάνα της ταινίας συσσωρεύει μια ένταση που λύνεται απότομα από τους ήχους των θιβετιανών κρουστών και ενός τελετουργικού θέματος στα συνθεσάιζερ, βάζοντάς μας άμεσα στον ηχητικό κόσμο της Ασίας. Το πρωινό ξύπνημα του μικρού Λάμα, δύο λεπτά αργότερα, αποδίδεται από αρπέζ στα φλάουτα που δημιουργούν μια ανάλαφρη ατμόσφαιρα η οποία συνοδεύει το ευρηματικό πλανάρισμα (υποκειμενικά πλάνα ενός παιδιού) του Σκορσέζε. Ο ερχομός των μοναχών που θα τον ανακαλύψουν συνοδεύεται από τους ήχους του γκονγκ και επαναλαμβανόμενα μοτίβα στα πνευστά, μουσική που συνοδεύει και την επιστροφή τους στη Λάσα (πρωτεύουσα του Θιβέτ) μαζί με τον μικρό Δαλάι Λάμα. Η διαδικασία αναγνώρισης συνοδεύεται από τα χαμηλότερα μέλη της ομάδας των πνευστών (τρομπόνια και τούμπες) που δίνουν βαρύτητα και δραματικότητα στη σκηνή. Η είσοδος στο ναό συνοδεύεται από θιβετιανά όργανα που παραπέμπουν στον ήχο του digeridoo.

Τοπικές μουσικές ακούγονται στην αυλή του ναού της Ποτάλα όπου εγκαθίσταται ο μικρός Λάμα, ψαλμοί δηλαδή των μοναχών. Οι λαϊκοί χοροί του Θιβέτ που παρουσιάζονται στον έφηβο Δαλάι Λάμα λίγο πριν από την είδηση της εισβολής και τα τραγουδάκια εποχής που ακούγονται κατά την επίσκεψή του στην Κίνα είναι δύο ακόμα στιγμές της ταινίας που η μουσική ξεφεύγει από τη συνθετική τεχνοτροπία του Γκλας.

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες δουλειές του, όπου κυριαρχούν οι μεγάλης διάρκειας συνθέσεις, ο Φίλιπ Γκλας στο *Kundun* συνθέτει τρίλεπτα και τετράλεπτα κομμάτια.

Η ταινία έχει χαρακτηριστεί από ορισμένους κριτικούς «βαρετή». Πιστεύω, όμως, πως εκείνοι που ασχολούνται με την ανατολική φιλοσοφία θα συμφωνήσουν ότι η αφήγηση, η οποία θυμίζει τις mandalas με χρωματιστή άμμο των Θιβετιανών, αλλά και η υπνωτική μουσική, συντονίζονται και αποπνέουν κάτι από τη θιβετιανή φιλοσοφία.

«Η σιωπή είναι μουσική», είχε πει ο **Τζων Καίητζ**. Ας προσεχτεί λοιπόν κάτι που δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να καταγραφεί στο CD με την πρωτότυπη μουσική που βγήκε από την NoneSuch records. Η χρήση της απόλυτης σιωπής στην αρχή και το τέλος της ταινίας είναι ένας θαυμάσιος τρόπος για να μεταδοθεί η πίστη των φιλοσόφων της Ανατολής, ότι *«όλα προέρχονται από τη σιωπή και σβήνουν στη σιωπή»*. **Κ**

Super 16

Το μεγάλο μικρό

του Νίκου Πανουτσόπουλου

Με περισσότερη εικόνα από το φορμά των 16 χιλιοστών αλλά χωρίς να προσφέρει την ποιότητα των 35 χιλιοστών, το Super-16 είναι η ενδιάμεση λύση. Στις δύσκολες συνθήκες της ελληνικής κινηματογραφίας, οι νέοι κυρίως κινηματογραφιστές αυτό τουλάχιστον το γνωρίζουν πολύ καλά. Ποιες είναι, όμως, οι προοπτικές του μεγάλου μικρού φορμά των κινηματογραφικών γυρισμάτων;

Η ΑΝΑΓΚΗ να συνδυαστεί το χαμηλό κόστος κινηματογράφησης σε αρνητικό φιλμ 16 χιλιοστών με τη δυνατότητα προβολής στις αίθουσες σε φιλμ 35 χιλιοστών οδήγησε σε μια έξυπνη εφεύρεση. Το Super-16 είναι η χρήση μεγαλύτερου χώρου από το αρνητικό των 16 χιλιοστών με μονή διάτρηση (perforation), ώστε να έχουμε μικρότερη απώλεια εικόνας με το blow-up, δηλαδή τη μεγέθυνση σε φιλμ 35 χιλιοστών. Η εικόνα καταλαμβάνει και την περιοχή όπου στο κανονικό φιλμ 16 χιλιοστών εγγράφεται ο ήχος. Έτσι, το εμβαδόν του κάθε καρρέ στο αρχικό υλικό, το νεγκατίφ, είναι μεγαλύτερο, με αποτέλεσμα να έχουμε περίπου 47% περισσότερη εικόνα στην αναλογία 1,66:1. Προβολή σε S-16 γίνεται μόνο με interlock του μαγνητικού ήχου – και συνεπώς σπανίζει.

Τεχνικά χαρακτηριστικά

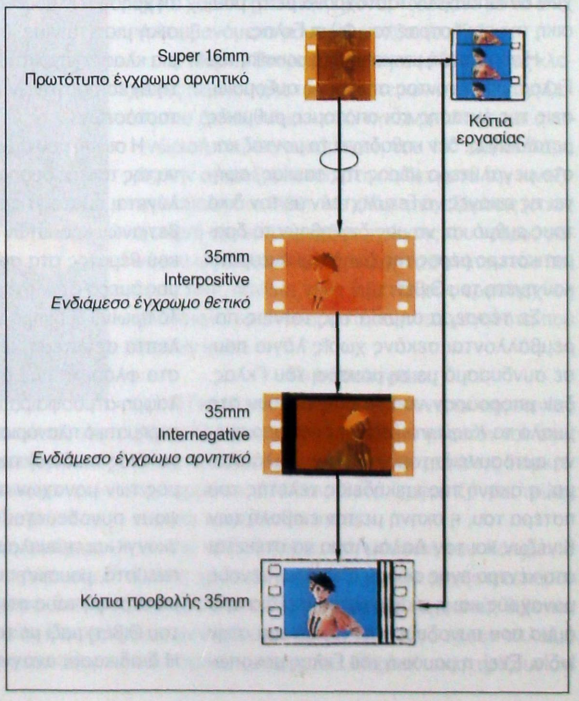
Η ιδέα του Super-16, που άρχισε να εφαρμόζεται στη Σουηδία πριν από τριάντα χρόνια, βασίστηκε στη δυνατότητα του blow-up, και έλυσε το πρόβλημα της διαφοράς στις αναλογίες του κανονικού 16 από το 35 χιλιοστά της κινηματογραφικής διανομής. Ο λόγος του πλάτους προς το ύψος της εικόνας στο φιλμ προβολής 35 χιλιοστών είναι 1,66:1 στην Ευρώπη και 1,85:1 στις ΗΠΑ. Το φιλμ 16 χιλιοστών έχει αναλογία 1,33:1 και όταν «κόβεται» στην αναλογία 1,66:1, κατά τη διαδικασία του blow-up, χάνει το 18% της εικόνας. Το Super-16 –που είναι εξ αρχής μεγαλύτερο καρρέ– έχει αναλογία πολύ κοντά στο 1,66:1, με συνέπεια να μην αχρηστεύεται μέρος της εικόνας. Συνολικά, η αύξηση κατά 47% του μεγέθους του αρνητικού που πηγαίνει για blow-up επιτρέπει να γίνει μεγέθυνση κατά δυόμισι περίπου φορές, αντί τεσσάρων του απλού 16. Αυτό, βέβαια, σημαίνει λιγότερο κόκκο, διατήρηση των αναλογιών του αρχικού καδραρίσματος και καλύτερη ποιότητα πληροφορίας στην τελική εικόνα.

Οι κάμερες που χρησιμοποιούνται για το γύρισμα σε Super-16 χρειάζονται ορισμένες μετατροπές από το απλό 16. Τα σύγχρονα μοντέλα της Arri (SR3) και της Aaton (XTR) έχουν τη δυνατότητα της εύκολης μετατροπής, ακόμη και από τον ίδιο το χρήστη. Σε παλαιότερες μηχανές είναι αναγκαία η μετακίνηση του οπτικού άξονα, ώστε το γεωμετρικό κέντρο της εικόνας να συμπίπτει με αυτό του φακού στο ζουμ, η μετατροπή της πόρτας και του βιζέρ και, σε ορισμένες περιπτώσεις, και του σασί. Στην Ελλάδα υπάρχει ακόμη πρόβλημα με τη διαθεσιμότητα φακών, ειδικά ευρυγώνιων, όπως επισημαίνει ο διευθυντής φωτογραφίας **Σταμάτης Γιαννούλης**, που έχει ιδιαίτερα μεγάλη εμπειρία στο φορμά Super-16. Υπάρχουν φακοί primes της Zeiss ή άλλων εταιρειών που δουλεύουν και σε S-16 που εδώ είναι δυσεύρετοι. Συχνά, η χρήση φακών για 35 χιλιοστά λύνει το πρόβλημα, αλλά όχι με τον καλύτερο τρόπο.

Η χρήση του Super-16 έχει αυξηθεί κατακόρυφα τα τελευταία χρόνια, και στην Ευρώπη αλλά και στις ΗΠΑ. Εκτός από τις κινηματογραφικές παραγωγές χαμηλού προϋπολογισμού, που αποβλέπουν σε μικρή διανομή ή σε φεστιβαλικές προβολές με blow-up, το «φαρδύ» δεκαεξάρι χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο σε τηλεοπτικές παραγωγές. Ο λόγος είναι η επικείμενη διάδοση της τηλεόρασης υψηλής ευκρίνειας (HDTV), που θα έχει αναλογία εικόνας 16:9, δηλαδή 1,78:1. Αυτή η αναλογία είναι πολύ κοντά στο 1,66:1 του Super-16, πού έχει και την απαιτούμενη ποιότητα, αφού είναι δεδομένο ότι ακόμη και το High Definition βίντεο δεν θα προσεγγίζει την εικόνα του φιλμ. Οι παραγωγοί λοιπόν ετοιμάζονται από τώρα για μια αγορά που θα διψά για έτοιμα προϊόντα.

Τα υπέρ και τα κατά

Τα πλεονεκτήματα του Super-16 ως προς το κόστος παραγωγής είναι μεγάλα, αλλά όχι απόλυτα. Ο κ. **Βασίλης Κουγιουμτζόγλου** της Kodak θεωρεί ότι για πολλές ελληνικές παραγωγές η χρήση του S-16 είναι μονόδρομος. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όμως, το τελικό κόστος φιλμ και εργαστηρίων με S-16 χιλιοστά μπορεί να αποβεί μεγαλύτερο από την χρήση αρνητικού 35 χιλιοστών. «Ο γενικός κανόνας», υποστηρίζει ο κ. Κουγιουμτζόγλου, «είναι ότι εάν



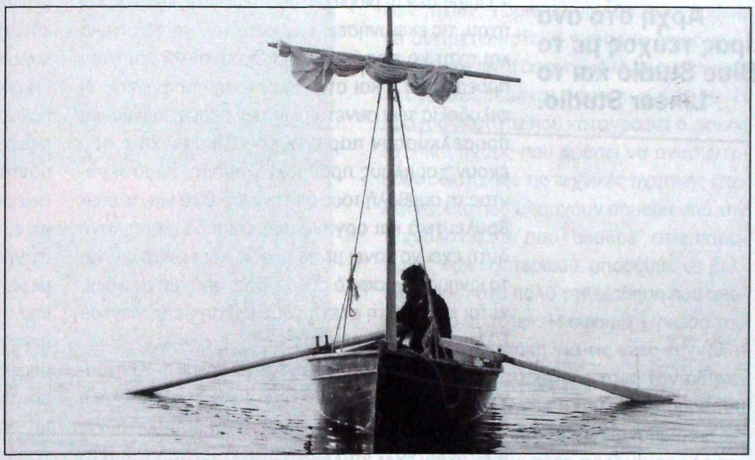
πρόκειται να παραχθούν πέντε ή έξι κόπιες προβολής το πολύ, συμφέρει το S-16, χωρίς βέβαια να συγκρίνεται η ποιότητά του με αυτή του 35 χιλιοστών. Έπειτα από αυτό τον αριθμό αναπαραγωγών με απευθείας blow-up από το αρχικό αρνητικό, απαιτείται η παραγωγή ενδιάμεσων φιλμ, που έχουν πολύ μεγάλο κόστος. Όταν η παραγωγή αποβλέπει κυρίως στα φεστιβάλ ή στην τηλεοπτική αγορά και ο προϋπολογισμός είναι μικρός, όπως στις ταινίες της Νέας Ματιάς, η λύση του S-16 ενδείκνυται».

Στην άποψη αυτή συνηγορεί και ο Σταμάτης Γιαννούλης που υπενθυμίζει την περίπτωση της ταινίας *Απ' το Χιόνι* του **Σωτήρη Γκορίτσα**, όπου ξοδεύτηκαν περίπου 15 εκατομμύρια δρχ. για την παραγωγή του internegative, ώστε η ταινία να βγει στις αίθουσες μετά τη συμφωνία διανομής. Αυτά τα χρήματα θα μπορούσαν να επιτρέψουν την κινηματογράφηση σε 35 χιλιοστά, αλλά ποιος έχει δεδομένη την επιτυχία; «Πάντως, σήμερα έχουμε μεγαλύτερη εμπειρία», υποστηρίζει ο Στ. Γιαννούλης, «και εμείς και τα εργαστήρια. Το πρόβλημα της έλλειψης στάνταρ για το φιλμ και τα χημικά αντιμετωπίζεται με την πείρα από γυρίσματα και επεξεργασία S-16».

Το κύριο πλεονέκτημα στη χρήση του S-16 είναι το φθηνό κόστος αγοράς του αρνητικού. Κοστίζει, σύμφωνα με τις πληροφορίες της Kodak, περίπου το ένα τέταρτο από το αρνητικό 35 χιλιοστών. Κατά τον κ. Κουγιουμτζόγλου, πολλοί κινηματογραφιστές παρασύρονται σε πολλές λήψεις και ανατρέπουν τη λογική της εξοικονόμησης κόστους από το φιλμ, ενώ θα ήταν πιο «σφιχτοί» στα 35 χιλιοστά. Οι παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπόψη για την επιλογή μεταξύ S-16 ή 35 χιλιοστών είναι πολλοί: η σχέση των λήψεων ανά πλάνο, το κόστος ενοικιάσεως του εξοπλισμού, η ανάγκη χρήσης steadicam και η ευκινησία της κάμερας, ο αριθμός των μηχανών λήψης σε συγκεκριμένες σκηνές, ακόμη και η πιθανότητα συνδυασμού διαφορετικών υλικών.

Η επιλογή του φορμά

Υπάρχουν ταινίες όπου η φωτογραφική ατμόσφαιρα που επιθυμεί ο κινηματογραφιστής εξυπηρετείται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει το φιλμ Super 16 χιλιοστών, όταν μεγεθύνεται σε 35 χιλιοστά. Στο πρόσφατο *Τίποτα απ' το στόμα (Nil by mouth)*, σκηνοθετικό ντεμπούτο του *Γκάρρυ Όλντμαν*, αλλά και στο πιο παλιό *Αφήνοντας το Λας Βέγκας*, του



Μάικ Φίγκις, η «σκληρή» εικόνα ταιριάζει στο ύφος της ταινίας. Στις περιπτώσεις αυτές, η επιλογή του φορμά Super 16 χιλιοστών δεν υπαγορεύτηκε από οικονομικούς όρους αλλά από φωτογραφικές προτιμήσεις. Η αισθητική του ντοκυμανταίρ που πραγματοποιείται με την κάμερα στο χέρι, ή αυτή του βιντεοκλίπ, ακόμη κι όταν εφαρμόζεται σε ταινίες μυθοπλασίας, συχνά επιτυγχάνεται καλύτερα με blow-up από φιλμ Super 16 χιλ.

Στην Ελλάδα, όπου η οικονομική στενότητα μιας μικρής αγοράς είναι δεδομένη, η συχνή χρήση του Super-16 είναι απόλυτα δικαιολογημένη. Στις ταινίες μικρού μήκους και στα ντοκυμανταίρ που αποβλέπουν στη φεστιβαλική και τηλεοπτική προβολή, η επιλογή του «μικρού» φιλμ επιτρέπει την πραγματοποίηση παραγωγών που θα ήταν αδύ-

Πάνω: Στην ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα *Απ' το χιόνι* ξοδεύτηκαν 15 εκατ. δρχ. για να γίνει blow-up. Με τα ίδια χρήματα θα μπορούσε η ταινία να κινηματογραφηθεί σε 35 χιλιοστά. Κάτω: *Ρόδινα ακρογιάλια* του Ευθύμη Χατζή. Άλλη μια νέα ταινία γυρισμένη σε S-16.

νατες διαφορετικά. Στο φεστιβάλ της Δράμας είδαμε αρκετές επιτυχημένες δουλειές γυρισμένες σε S-16.

Μένει να δούμε εάν και στις φετινές ταινίες μεγάλου μήκους, που θα δούμε στις αίθουσες μετά από blow-up, όπως το *6 με έξι* του **Γιάννη Πετρόπουλου**, *Τα ρόδινα ακρογιάλια* του **Ευθύμη Χατζή** ή το *Από την άκρη της πόλης* του **Κωνσταντίνου Γιάνναρη**, θα έχουμε ακόμη καλύτερα οπτικά αποτελέσματα. K

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ ΣΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ

Στην Υπηρεσία του Ντοκυμανταίρ

BLUE+LINEAR STUDIO

Τα κινηματογραφικά στούντιο, ο μηχανολογικός τους εξοπλισμός αλλά και οι άνθρωποι που κάνουν τις «ψυχρές» μηχανές δημιουργικά εργαλεία αρχίζουν να απασχολούν από σήμερα τον *Κινηματογραφιστή*, σε μια σειρά άρθρων-παρουσιάσεων που θα ακολουθήσουν. Αρχή στο ανά χείρας τεύχος με το Blue Studio και το Linear Studio.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ γενέθλια του «Μπλε» στούντιο, που ίδρυσαν ο **Γιώργος Νικολαΐδης** και ο **Δημήτρης Καλοστύπης,** συνέπεσαν με την έναρξη συνεργασίας με το στούντιο Linear του **Κωστή Μητσοτάκη.** Η νέα προσπάθεια των «ενωμένων» στούντιο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αφού προσανατολίζεται στην παραγωγή ντοκυμανταίρ και φέρνει στον χώρο αυτό όχι μόνο σύγχρονο εξοπλισμό αλλά και τις πλούσιες τεχνικές γνώσεις των τριών βασικών συνεργατών. Πολύ σπάνια, άνθρωποι της διαφήμισης και της απογευματινής ζώνης της τηλεόρασης αφήνουν αυτές τις προσοδοφόρες ενασχολήσεις για να αφιερωθούν στο ντοκυμανταίρ. Συνήθως, η πορεία είναι αντίστροφη.

Οι υπηρεσίες που προσφέρονται από το Blue + Linear δεν περιορίζονται στο μοντάζ εικόνας και ήχου, τις εκφωνήσεις των κειμένων και τα οπτικά και ηχητικά εφφέ, αλλά επεκτείνονται και στην προεργασία ή και στην εκτέλεση παραγωγής. Η φιλοδοξία των συνεταίρων των στούντιο είναι να προσελκύσουν παραγωγές ντοκυμανταίρ που έχουν χαμηλούς προϋπολογισμούς, προσφέροντας τη συμβολή τους σε τεχνικό αλλά και σε συμβουλευτικό και οργανωτικό επίπεδο. Η επιλογή αυτή έχει να κάνει με το μεράκι και των τριών για το κινηματογραφικό αυτό είδος, πράγμα που φαίνεται και από τη στενή τους σχέση με το Κέντρο Ελληνικού Ντοκυμανταίρ.

Ο Γιώργος Νικολαΐδης αντιμετωπίζει το στούντιο του σαν δημιουργική και όχι κερδοσκοπική προσπάθεια. «Είναι ένα στούντιο δημιουργών», μας λέει, «όχι επιχειρηματιών. Ένας ντοκυμανταιρίστας έχει ανάγκη από τρυφερότητα και αυτή θέλουμε να δείξουμε. Διακρίναμε μια τάση για "ελαφρά" παραγωγή ντοκυμανταίρ –με DV κάμερες και μίνι συνεργείο– που έχει ανάγκη υποστήριξης. Για την ανάπτυξη και τη βελτίωση της ποιότητας αυτής της παραγωγής χρειάζονται σύγχρονα μέσα και συνένωση δυνάμεων. Μέσα από τη συνεργασία με τη Linear, έχουμε τη δυνατότητα να επιτύχουμε αξιόλογα αποτελέσματα, με χαμηλό κόστος, αλλά χωρίς καμία έκπτωση στην ποιότητα».

Το σύστημα ψηφιακού μοντάζ που χρησιμοποιεί το στούντιο είναι το Video Machine της Fast. Δύο σουίτες στο Blue και μία στο Linear είναι το υπάρχον δυναμικό, ενώ αναμένεται η προσθήκη ενός Henry της Quantel, που ασφαλώς θα επεκτείνει τις δυνατότητες για επεξεργασία της εικόνας σε βαθμό πρωτόγνωρο για το ελληνικό ντοκυμανταίρ. «Το ψηφιακό μοντάζ», υποστηρίζει ο Γιώργος Νικολαΐδης, που έχει στο ενεργητικό του πάνω από τριακόσιες ώρες τηλεσκηνοθεσία, «προσφέρει απεριόριστες δυνατότητες αφήγησης. Στο μοντάζ ενός ντοκυμανταίρ μπορείς να δοκιμάσεις ένα σωρό λύσεις για να δείξεις αυτό που επιθυμείς. Όπως επιλέγεις τη σωστή λήψη για κάθε στιγμή μιας ταινίας μυθοπλασίας ή τη σωστή κάμερα για κάθε στιγμή ζωντανής τηλεόρασης, έτσι επιλέγεις και το πιο αναγκαίο πλάνο σε κάθε σημείο του ντοκυμανταίρ. Η εμπειρία από το υποτιμημένο "τρικάμερο" μου είναι πολύ χρήσιμη στο μοντάζ. Είναι κι αυτό μια μορφή καταγραφής ζωής, όπως και το ντοκυμανταίρ. Όλες οι κινηματογραφικές ή τηλεοπτικές τεχνικές είναι συγκοινωνούντα δοχεία. Αυτό που πιστεύω ότι πρέπει να είναι κοινό είναι η διάθεση για πειραματισμό. Πώς θα ήταν από εκείνη την οπτική γωνία μια δεδομένη σκηνή; Πώς αλλιώς μπορεί να καταγραφεί ένα γεγονός; Η ευκολία διαχείρισης του υλικού με το επαγγελματικό σύστημα της Fast μας επιτρέπει να έχουμε σφαιρική αντιμετώπιση κάθε στιγμής που θέλουμε να περιγράψουμε».

Η ποιότητα της εγγραφής του ήχου απασχολεί έντονα τον **Δημήτρη Καλοστύπη**, τον έτερο των ιδρυτών του Blue. Χρόνια εμπειρίας στην ηχοληψία, του επιβάλλουν να προσδίδει ιδιαίτερη προσοχή σε έναν τομέα που συχνά αμελείται στην παραγωγή ντοκυμανταίρ. Κι όμως, ο ήχος μπορεί πραγματικά να κάνει μια ταινία ανυπόφορη. Σε ντοκυμανταίρ που έχουν σχολιασμό ή συνεντεύξεις είναι απόλυτη η ανάγκη για καλή ποιότητα στον ήχο. Πριν από κάθε εγγραφή ήχου, στο στούντιο ή στο εξωτερικό γύρισμα, ο σωστός σχεδια-

σμός είναι απαραίτητος για να αποφεύγει κανείς τα προβλήματα στη συνέχεια. Αυτό τηρείται με ευλάβεια από το Blue, που θέλει και μπορεί να βοηθά και στην προεργασία των ντοκυμανταίρ που αναλαμβάνει.

Ψηφιακή εικόνα, ψηφιακός ήχος

Ένας βασικός παράγων κόστους, κατά τη μετεργασία ενός ντοκυμανταίρ, είναι ο χρόνος ψηφιοποίησης και η χωρητικότητα μνήμης που απαιτείται για το συνήθως πολύωρο υλικό. Το Video Machine έχει τη δυ-

νατότητα του αυτόματου διαχωρισμού των πλάνων, αφού γίνει η ψηφιοποίηση της εικόνας από κάθε tape σαν να είναι μία λήψη. «Είναι ένας τρόπος για να γλιτώνουν και ο σκηνοθέτης και ο μοντέρ πολλές ώρες "λάντζας", που μπορούν να αξιοποιηθούν δημιουργικά», λέει ο Κωστής Μητσοτάκης της Linear, μεταφέροντας την εμπειρία του από τη διαφημιστική παραγωγή. Στο ντοκυμανταίρ, όπου δεν υπάρχουν οι πολυτέλειες του υψηλού κόστους, η δουλειά πρέπει να γίνεται γρήγορα αλλά όχι βιαστικά. Το είδος του ντοκυμανταίρ αντιμετωπίζεται ενιαία, είτε είναι κινηματογραφικό, με σκοπό να προβληθεί σε φεστιβάλ, είτε είναι τηλεοπτικό, είτε ακόμη και βιομηχανικό. Αυτό που προσφέρει η Blue+Linear είναι οι δυνατότητες της διαφήμισης για προϋπολογισμό ντοκυμανταίρ, χρησιμοποιώντας έξυπνες λύσεις.

Το μοντάζ του ήχου με χρήση της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Κωστή Μητσοτάκη, που δηλώνει τη διάθεσή του για δημιουργική συμβολή, ίσως μεγαλύτερη από αυτή που συχνά αρκεί. «Δεν ξέρω», υποστηρίζει, «γιατί το μοντάζ του ήχου είναι τόσο υποτιμημένο καλλιτεχνικά. Συνήθως, αρκεί μια τυπική διαδοχή της μουσικής μπάντας με τον σχολιασμό και τη συνύπαρξη των "φυσικών" ήχων, χωρίς να γίνεται προσπάθεια να αντιμετωπιστεί ο ήχος πιο δημιουργικά. Ο ήχος είναι αφηγηματικό μέσο και πρέπει να δουλεύεται όσο και η εικόνα. Η πραγματικότητα που καταγράφει ο φακός έχει και ήχους που πρέπει να ανασυντεθούν σωστά. Με τις τεχνικές ηχητικής επεξεργασίας που υπάρχουν σήμερα από την τεχνολογία και που "ακούμε" στις παραγωγές του εξωτερικού, μπορούμε να βελτιώσουμε κατά πολύ την αίσθηση που αποκομίζει ο θεατής». Η σφαιρική γνώση του Κωστή Μητσοτάκη για τις νέες τεχνολογίες και τις εφαρμογές τους τον οδηγεί στη διαρκή ανανέωση του εξοπλισμού του στη Linear, με σκοπό να ικανοποιήσει τις υψηλότερες δυνατές προδιαγραφές τεχνικής ποιότητας. Η προτίμησή του είναι να προσφέρονται αυτές οι δυνατότητες σε παραγωγές ντοκυμανταίρ, είτε γυρισμένες σε φίλμ είτε σε βίντεο, που αναζητούν νέους δρόμους γραφής, και να συνεργάζεται με ανθρώπους που δεν διστάζουν να δοκιμάζουν νέες προτάσεις.

Με την προσθήκη του Henry της Quantel στον εξοπλισμό του Blue+Linear θα είναι πλέον προσιτά στούς ντοκυμανταιρίστες όλα τα ακριβά «παιχνίδια» της εμπορικής παραγωγής. Στην προσπάθεια πάντως των ανθρώπων που ένωσαν τις δυνάμεις τους για να βοηθήσουν το ελληνικό ντοκυμανταίρ, τη μεγαλύτερη σημασία έχει η δεδομένη διάθεση ουσιαστικής καλλιτεχνικής συνεργασίας από ένα ολοκληρωμένο στούντιο που δεν φείδεται των δυνατοτήτων του και δεν προσέχει μόνο το χρονόμετρο.

cine-Ηχος

Surround

του Σπύρου Κολαΐτη

Ένα τυπικό ηχητικό σύστημα κινηματογράφου ολοκληρώνεται με την παρουσία των ηχείων surround που, τοποθετημένα στους πίσω και πλαϊνούς τοίχους της αίθουσας, βγάζουν τον θεατή από το δισδιάστατο πλαίσιο της οθόνης, δίνοντάς του την αίσθηση ότι βρίσκεται, τουλάχιστον ηχητικά, στο επίκεντρο των γεγονότων της ταινίας.

ΕΝΑ ΑΕΡΟΠΛΑΝΟ περνάει πάνω από τον κεντρικό ήρωα, σε μια συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας, δημιουργώντας του ένα συναίσθημα λύπης για κάποιο αγαπημένο πρόσωπο που βρίσκεται μέσα και φεύγει μακριά. Από το ίδιο συναίσθημα διακατέχεται και ο θεατής, που νιώθει να βρίσκεται στο πλάι του ήρωα, ακούγοντας το αεροπλάνο να περνάει από πάνω του και να χάνεται στο βάθος. Την αίσθηση αυτή τού τη δίνει η μετακίνηση του ήχου, του αεροπλάνου, από τα μπροστινά ηχεία προς τα surround, ενώ αντίθετα η απουσία των ηχείων, στο πίσω μέρος της αίθουσας, θα έδινε την εντύπωση πως όλα αυτά συμβαίνουν στις δύο διαστάσεις της οθόνης, απομακρύνοντας τον θεατή από τα γεγονότα, καθιστώντας πολύ δύσκολη την ένταξή του στο κλίμα του έργου. Από το παράδειγμα αυτό αντιλαμβανόμαστε τη σπουδαιότητα της ύπαρξης των surround ηχείων σε μια κινηματογραφική αίθουσα.

Τα ηχεία surround είναι συνήθως δύο ή τριών δρόμων, πολύ μικρότερης ισχύος σε σχέση με τα μπροστινά ηχεία σκηνής. Η μικρότερη σχετικά ισχύς τους οφείλεται στο ότι πρέπει να αναπαράγουν χαμηλές στάθμες, έτσι ώστε να μη γίνεται άμεσα αντιληπτή από τον ακροατή η θέση αναπαραγωγής του ήχου, δεδομένου ότι η πληροφορία των surround καναλιών περιέχει ηχητικά εφφέ και όχι διαλόγους ή μουσική, που πρέπει να δίνουν την αίσθηση ότι προέρχονται αόριστα από τις πίσω πλευρές της αίθουσας και όχι από συγκεκριμένα σημεία. Στην επίτευξη του συγκεκριμένου στόχου συντελεί και η πυκνή τοποθέτησή τους στον οπίσθιο τοίχο και στα πίσω δύο τρίτα των πλαϊνών τοίχων της αίθουσας, σε ίσες αποστάσεις. Η κλίση τοποθέτησής τους πάνω στον τοίχο πρέπει να είναι τέτοια ώστε, τοποθετημένα σε ύψος τρία με τέσσερα μέτρα πάνω από το δάπεδο, να υπερκαλύπτουν ηχητικά τη θέση ακρόασης και του τελευταίου, από την απέναντι μεριά, καθίσματος.

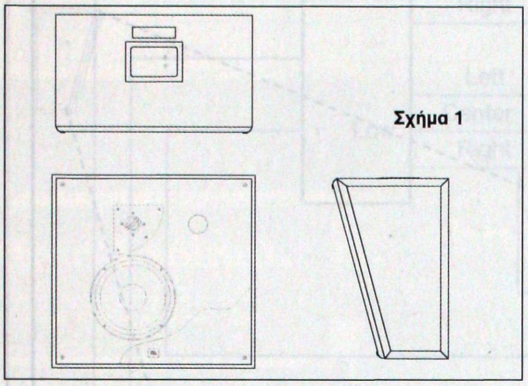
Η υψηλή περιοχή του ακουστικού φάσματος δεν αναπαράγεται από τα surround, γιατί οι συχνότητες αυτές, λόγω υψηλής κατευθυντικότητας, προδίδουν άμεσα στον θεατή το ακριβές σημείο αναπαραγωγής τους. Επομένως, οι κατασκευάστριες εταιρείες περιορίζουν τη δυνατότητα αναπαραγωγής τους μέχρι τα 7 KHz.

Η τροφοδοσία των surround γίνεται, λόγω της χαμηλής ισχύος τους, με έναν και μόνο ενισχυτή δύο καναλιών. Σε μια τυπική κινηματογραφική αίθουσα στην οποία χρησιμοποιούνται δώδεκα ηχεία surround, τα έξι αναπαράγουν πληροφορία left surround και τα υπόλοιπα έξι right surround. Δύο από τα ηχεία κάθε ομάδας τοποθετούνται στον πίσω τοίχο, ενώ τα υπόλοιπα τέσσερα στον αντίστοιχο πλαϊνό. Καθεμιά από τις δύο αυτές εξάδες συνδέεται σε ένα κανάλι του ενισχυτή τροφοδοτούμενη από το αντίστοιχο σήμα, ενώ σε κάθε εξάδα, ανά τρία ηχεία, έχουμε σύνδεση σε σειρά και τις δύο τριάδες κάθε καναλιού συνδεδεμένες παράλληλα στην έξοδο του καναλιού.

Ολοκληρώνοντας την εικόνα ενός τυπικού ηχητικού συστήματος κινημα-

τογράφου, είναι απαραίτητη η παρουσίαση ενός πλήρους σχηματικού διαγράμματος, που περιέχει όλες τις μονάδες, ξεκινώντας από τη μηχανή προβολής ώς και το τελευταίο ηχείο του ηχοσυνόλου. Η ιδιαιτερότητα του σχηματικού αυτού διαγράμματος είναι ότι ενώ όλες οι συνδέσεις είναι μονογραμμικές, οι συνδέσεις των ηχείων surround δεν είναι, για να διακρίνεται η σύνδεσή τους σε σειρά. Στη σύνδεση των μπροστινών ηχείων έχει χρησιμοποιηθεί biamplification mode.

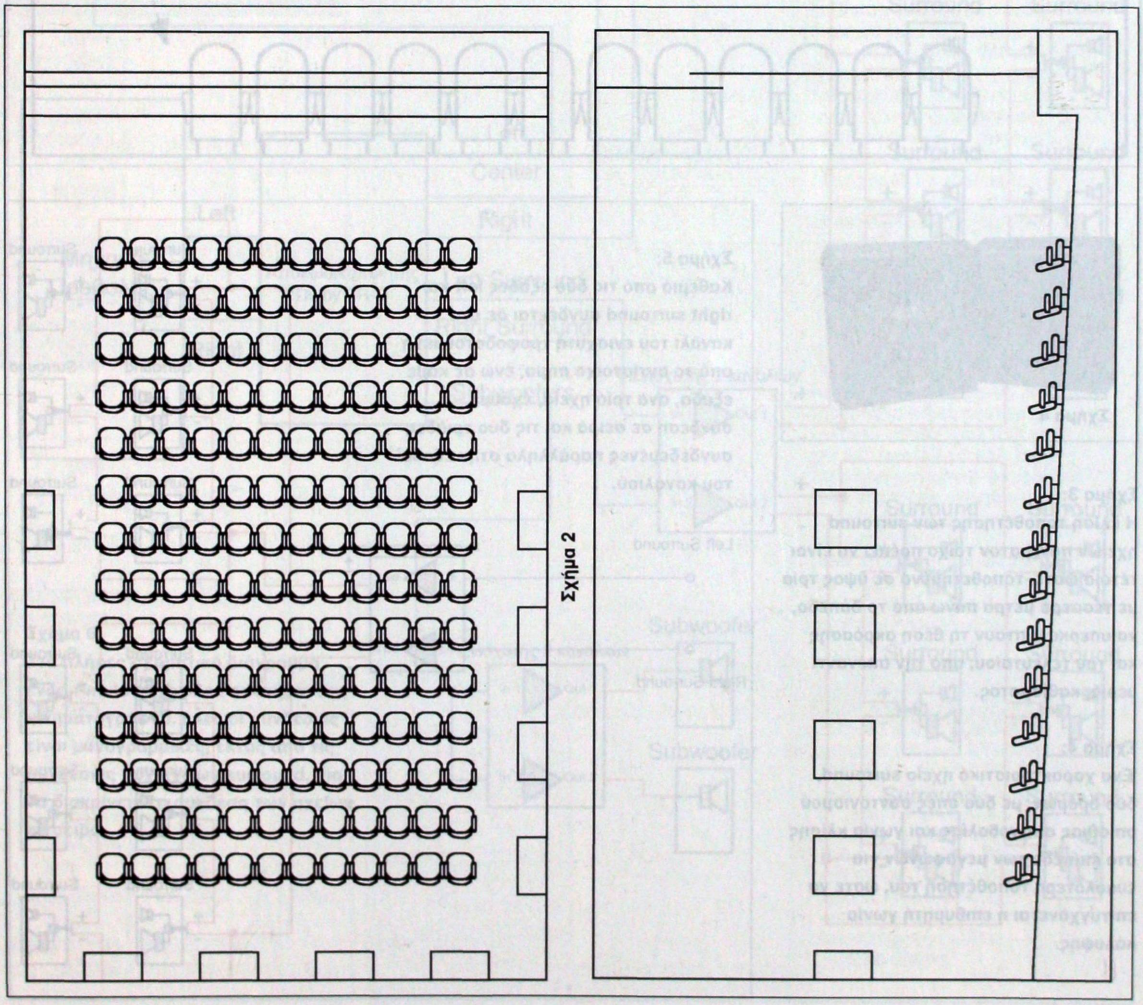
Ο αναγνώστης των δύο τελευταίων κειμένων της στήλης είναι δυνατόν να κατανοήσει πλήρως το διάγραμμα, ενώ με τη βοήθειά του, είναι σε θέση να γνωρίζει τι χρειάζεται μια κινηματογραφική αίθουσα, ώστε η ηχητική της να ανταποκρίνεται στα ποιοτικά στάνταρ αλλά και στις απαιτήσεις του κινηματογραφόφιλου κοινού.



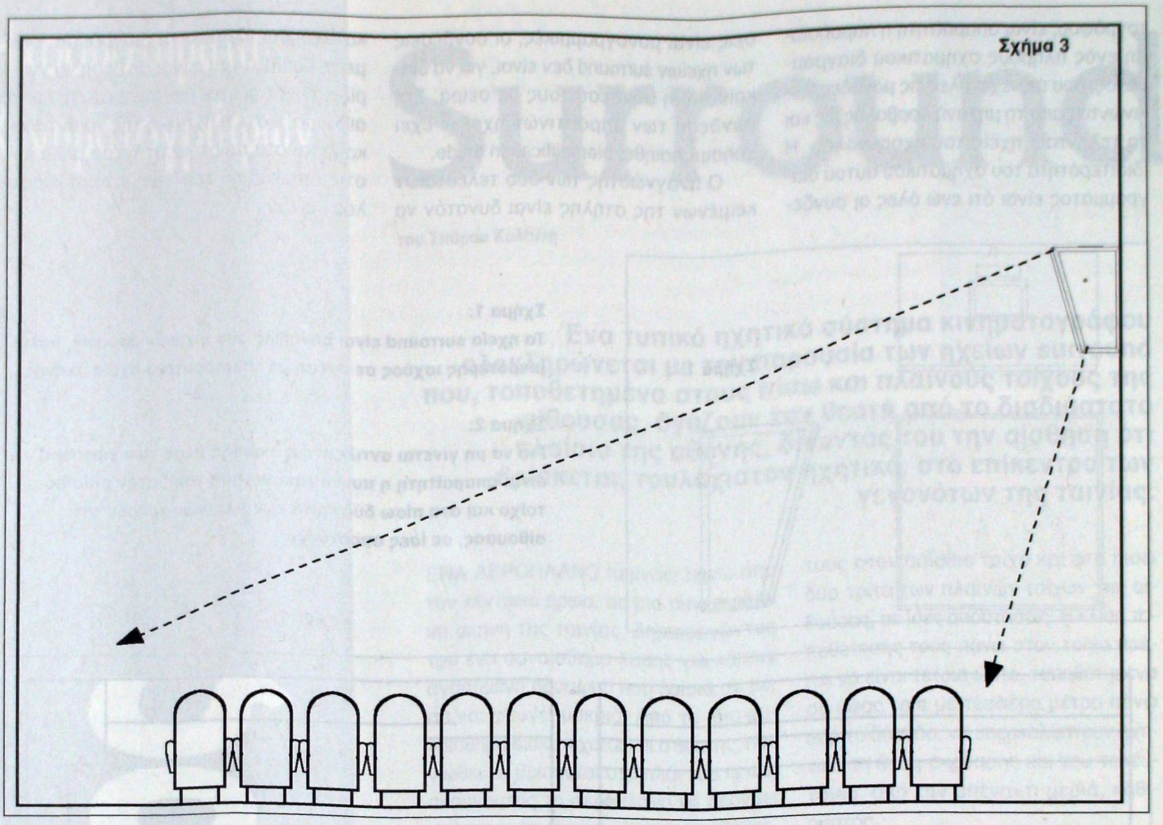
Σχήμα 1

Σχήμα 1:
Τα ηχεία surround είναι συνήθως δύο ή τριών δρόμων, πολύ μικρότερης ισχύος σε σχέση με τα μπροστινά ηχεία σκηνής.

Σχήμα 2:
Για να μη γίνεται αντιληπτή η ακριβής θέση των surround, είναι απαραίτητη η πυκνή τοποθέτησή τους στον οπίσθιο τοίχο και στα πίσω δύο τρίτα των πλαϊνών τοίχων της αίθουσας, σε ίσες αποστάσεις.



Σχήμα 2

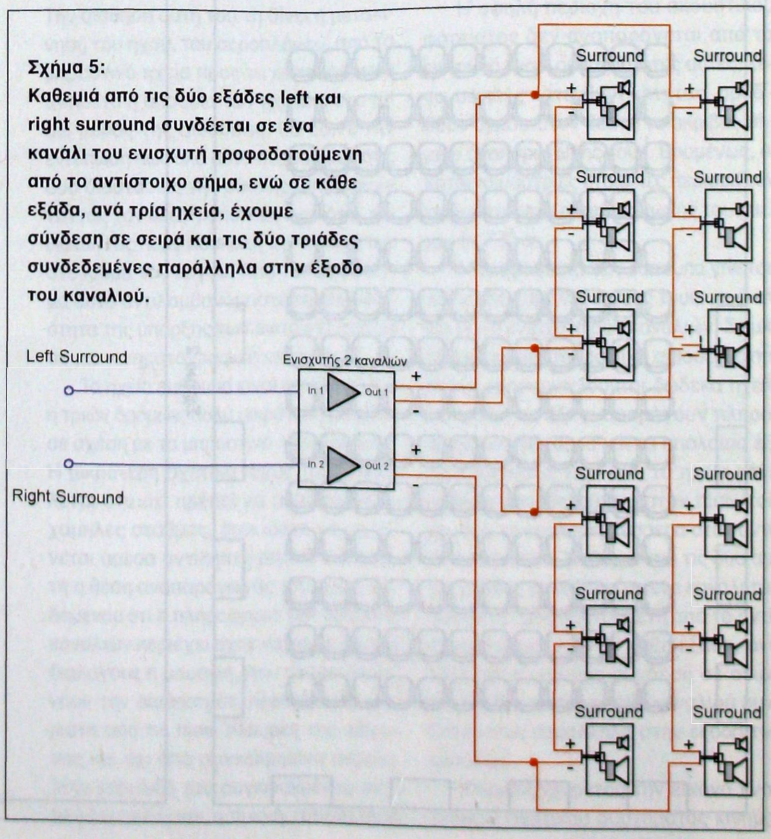


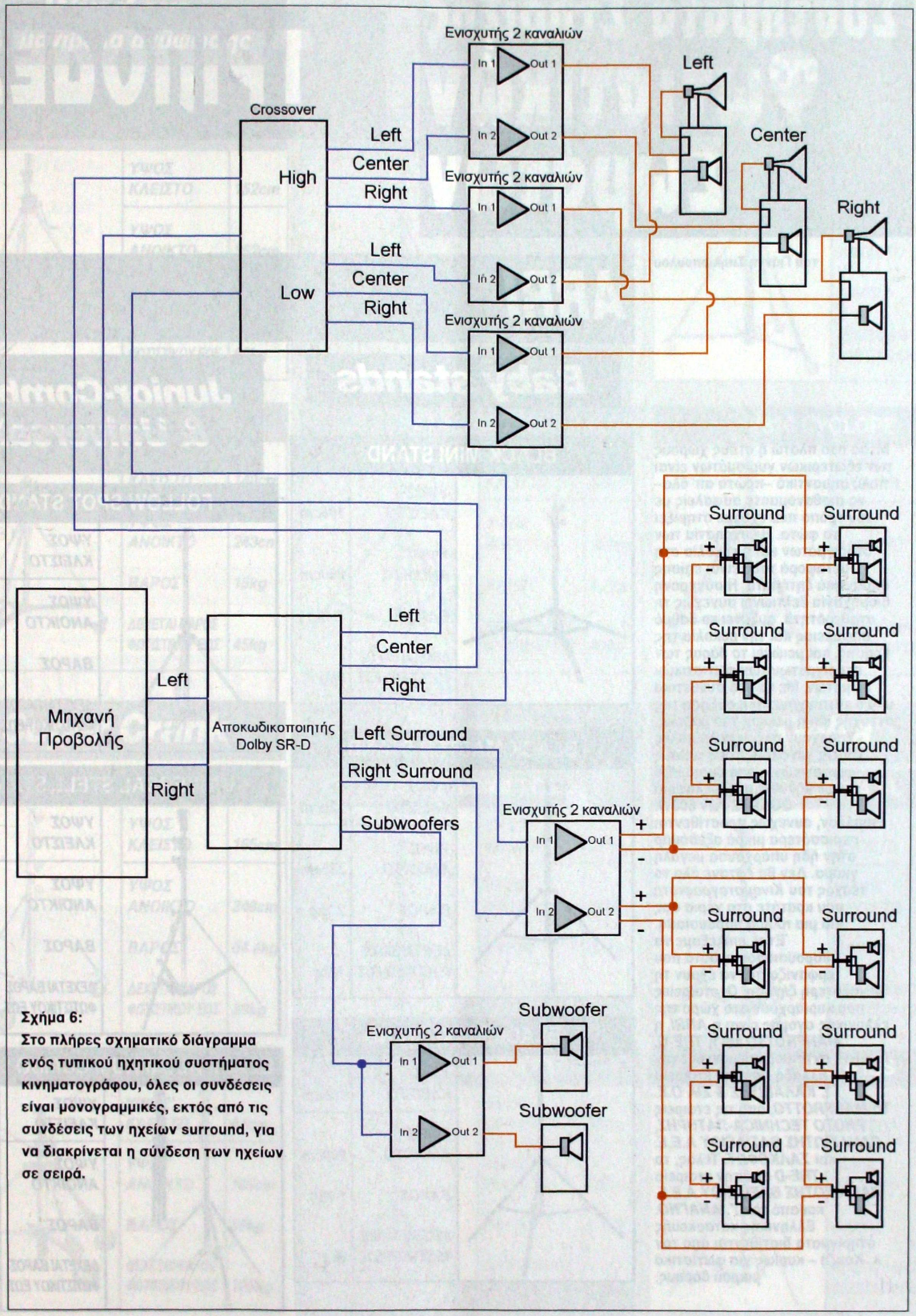
Σχήμα 4

Σχήμα 3:
Η κλίση τοποθέτησης των surround ηχείων πάνω στον τοίχο πρέπει να είναι τέτοια ώστε, τοποθετημένα σε ύψος τρία με τέσσερα μέτρα πάνω από το δάπεδο, να υπερκαλύπτουν τη θέση ακρόασης και του τελευταίου, από την απέναντι μεριά, καθίσματος.

Σχήμα 4:
Ένα χαρακτηριστικό ηχείο surround, δύο δρόμων, με δύο οπές συντονισμού οπίσθιας ακτινοβολίας και γωνία κλίσης στο επίπεδο των μεγαφώνων για ευκολότερη τοποθέτησή του, ώστε να επιτυγχάνεται η επιθυμητή γωνία κάλυψης.

Σχήμα 5:
Καθεμιά από τις δύο εξάδες left και right surround συνδέεται σε ένα κανάλι του ενισχυτή τροφοδοτούμενη από το αντίστοιχο σήμα, ενώ σε κάθε εξάδα, ανά τρία ηχεία, έχουμε σύνδεση σε σειρά και τις δύο τριάδες συνδεδεμένες παράλληλα στην έξοδο του καναλιού.





Σχήμα 6:
Στο πλήρες σχηματικό διάγραμμα ενός τυπικού ηχητικού συστήματος κινηματογράφου, όλες οι συνδέσεις είναι μονογραμμικές, εκτός από τις συνδέσεις των ηχείων surround, για να διακρίνεται η σύνδεση των ηχείων σε σειρά.

Συστήματα Στήριξης Φωτιστικών Σωμάτων

ΤΡΙΠΟΔΕΣ

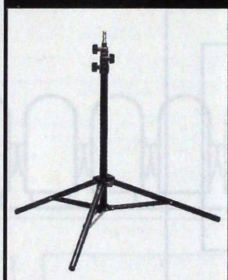
του Γιάννη Σπηλιόπουλου

ARRI

Μέσα στο πλατώ ή στους χώρους των εξωτερικών γυρισμάτων είναι πολύ σημαντικό –πρώτα απ' όλα– να αισθανόμαστε ασφαλείς με τον τρόπο που έχουμε στηρίξει τα φώτα. Η ευχρηστία των στηριγμάτων και η ευκολία στη μεταφορά τους είναι επίσης σημαντικά ζητήματα. Η σύγχρονη βιομηχανία βελτιώνει συνεχώς τη σταθερότητα, αυξάνει το βαθμό ασφάλειας και την ευκολία της χρήσης, και μειώνει το βάρος των στηριγμάτων των φωτιστικών σωμάτων. Με τα νέα συνθετικά υλικά επιτυγχάνεται η αύξηση της αντοχής και η μείωση του βάρους. Υπάρχουν πλέον πολύ καλές λύσεις για όλους τους τύπους φωτιστικών – από βαριά HMI των 20000W μέχρι ελαφριά QUARTZ των 800W. Επιπλέον, συνεχώς προστίθενται περισσότερα μικρά αξεσουάρ στην ήδη υπάρχουσα μεγάλη γκάμα. Δεν θα έφτανε όλο το τεύχος του *Κινηματογραφιστή* που κρατάτε στα χέρια σας για μια πλήρη παρουσίαση. Έτσι, επιλέξαμε να παρουσιάσουμε αυτά που εμφανίζονται να έχουν τη μεγαλύτερη ζήτηση. Οι εταιρείες που κυριαρχούν στο χώρο της ελληνικής αγοράς είναι η *ARRI*, η *MANFROTTO* και η *TRE-D*. Τα ARRI αντιπροσωπεύονται στην Ελλάδα από την εταιρεία *Ι. ΚΑΛΑΒΙΤΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.* Τα *MANFROTTO*, από τις εταιρείες *PHOTO TECHNICA-ΠΑΤΗΡΗΣ*, *ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.* και *ΣΑΛΚΟΦΩΤ*. Τέλος, τα *TRE-D* από την εταιρεία *ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.* και από τον *Γ. ΑΝΑΓΝΟ*. Ελληνικής κατασκευής στηρίγματα διατίθενται από τον *κ. Κουζή* – κυρίως για φωτιστικά μικρού βάρους.

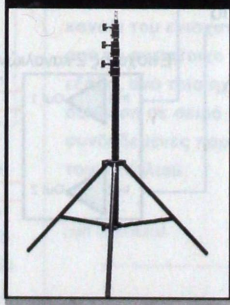
Baby stands

BLACK MINI STAND



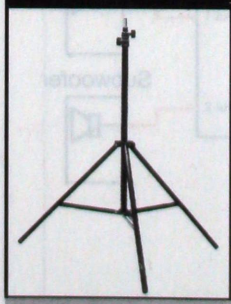
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	106cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	260cm
ΒΑΡΟΣ	1.4kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	5kg

BLACK MASTER STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	120cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	385cm
ΒΑΡΟΣ	2.1kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	10kg

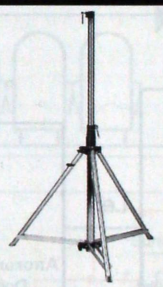
BLACK MAXI STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	106cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	260cm
ΒΑΡΟΣ	1.4kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	5kg

Junior-Combo & Universal

FOLLOW SPOT STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	88cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	147cm
ΒΑΡΟΣ	6.8kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	40kg

UNIVERSAL STELL STAND

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	131cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	237cm
ΒΑΡΟΣ	8.3kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	40kg

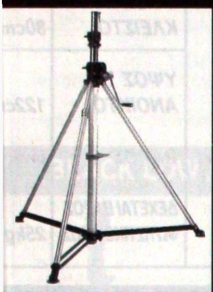
BLACK ALUMINUM COMBO STAND

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	167cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	408cm
ΒΑΡΟΣ	6.9kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	35kg

TRE-D

Wind-up
Με μανιβέλα ανύψωσης

SUPER WIDE-UP



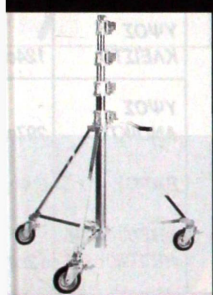
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	152cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	352cm
ΒΑΡΟΣ	25kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	60kg

WIDE-UP SINGLE SECTION

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	140cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	243cm
ΒΑΡΟΣ	16kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	45kg

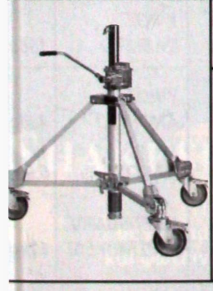
Super Crank

SUPER CRANK



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	165cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	348cm
ΒΑΡΟΣ	54.4kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	80kg

BABY SUPER CRANK



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	97cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	165cm
ΒΑΡΟΣ	30kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	100kg

Beta

BETA 7502 1 CS

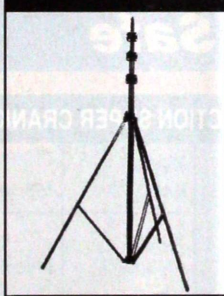
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	150cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	412cm
ΒΑΡΟΣ	15.5kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	50kg

BETA 3 AL 7521

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	114cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	251cm
ΒΑΡΟΣ	4.7kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	40kg

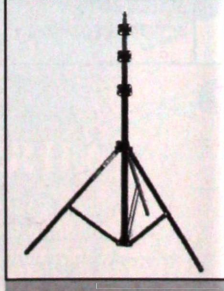
Gamma

7602 GAMMA I CS



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	123cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	392cm
ΒΑΡΟΣ	3.3kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	8kg

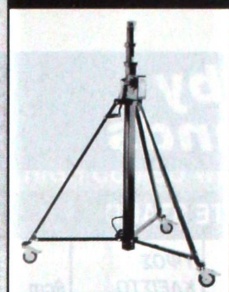
7632 GAMMA 4 CS



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	88cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	255cm
ΒΑΡΟΣ	2.3kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	7kg

Cyclope

7800 CYCLOPE



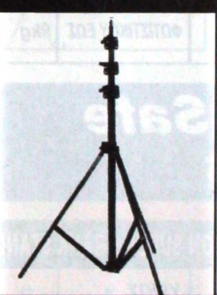
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	167cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	360cm
ΒΑΡΟΣ	33kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	60kg

7810 CYCLOPE

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	132cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	280cm
ΒΑΡΟΣ	28kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	60kg

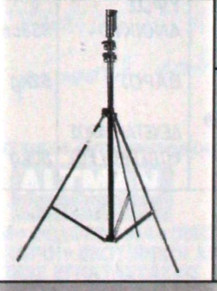
Delta

DELTA 7731 4 AL



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	110cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	380cm
ΒΑΡΟΣ	2.8kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	17kg

7702 DELTA ICS

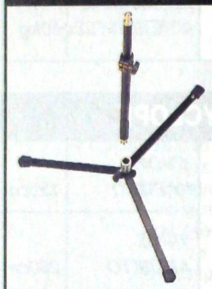


ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	137cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	380cm
ΒΑΡΟΣ	6.7kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	25kg

MANFROTTO

Alu Baby Kit Stands

BACKLITE STAND



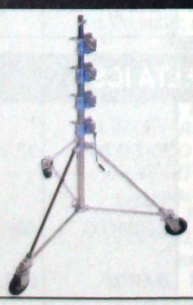
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	9cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	85cm
ΒΑΡΟΣ	1.3kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	3kg

MINI MAXI KIT STAND

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	91cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	330cm
ΒΑΡΟΣ	2.7kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	9kg

Strato Safe Stands

STRATO SAFE 3 SECTION SUPER CRANK STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	154cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	338cm
ΒΑΡΟΣ	52kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	80kg

Alu Baby Heavy Duty Stands

ALU-BABY

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	112cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	268cm
ΒΑΡΟΣ	3.5kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	10kg

HIGH ALU-BABY

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	132cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	413cm
ΒΑΡΟΣ	34kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	10kg

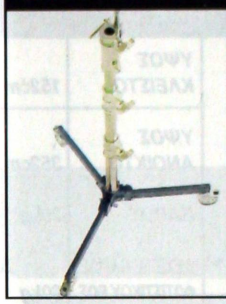
Alu Base Strato Safe

SHORT BASE 3 SECTION SUPER CRANK

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	153cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	345cm
ΒΑΡΟΣ	41kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	70kg

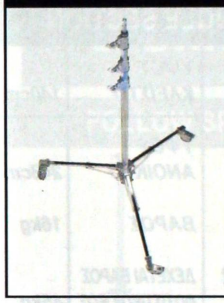
Junior Roller Stands

LOW BOY JUNIOR FOLDING BASE STUDIO STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	80cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	122cm
ΒΑΡΟΣ	8kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	25kg

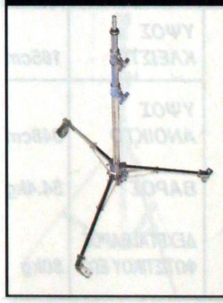
JUNIOR ROLLER STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	134cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	360cm
ΒΑΡΟΣ	13.6kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	40kg

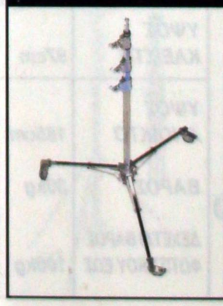
Baby Roller Stands

BABY ROLLER STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	124cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	297cm
ΒΑΡΟΣ	6.4kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	12kg

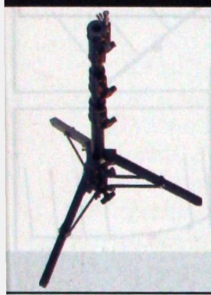
HIGH BABY ROLLER STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	138cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	430cm
ΒΑΡΟΣ	6.9kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	12kg

Alu Combo Stands

BLACK LOW ALU COMBO



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	101cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	198cm
ΒΑΡΟΣ	6kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	25kg

BLACK ALU COMBO

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	158cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	325cm
ΒΑΡΟΣ	6.2kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	30kg

Wind-up Stands

3 SECTION HIGH WIND-UP STAND

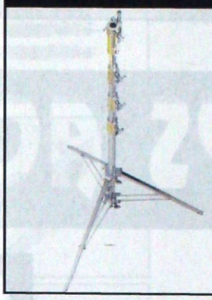
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	167cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	380cm
ΒΑΡΟΣ	21.4kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	30kg

SUPER WIND-UP STAND

ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	152cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	352cm
ΒΑΡΟΣ	27kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	60kg

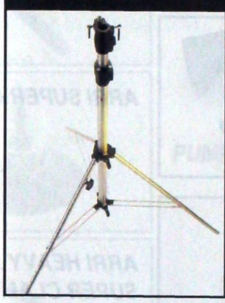
Combo Stands

HIGH COMBO WITH LAZY LEGS



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	167cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	408cm
ΒΑΡΟΣ	12.2kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	40kg

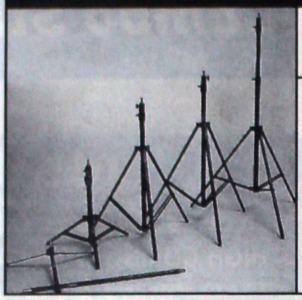
COMBO SELF LOCK STAND



ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	109cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	218cm
ΒΑΡΟΣ	3kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	20kg

KOUZIS

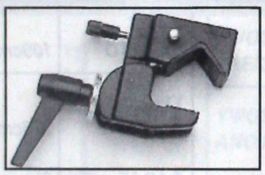
KOUZIS ΕΛΛΗΝΙΚΑ



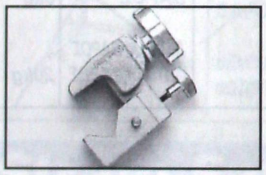
MODEL 00092		MODEL 00093		MODEL 00094		MODEL 00095	
ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	49cm	ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	86cm	ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	116cm	ΥΨΟΣ ΚΛΕΙΣΤΟ	121cm
ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	133cm	ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	233cm	ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	296cm	ΥΨΟΣ ΑΝΟΙΚΤΟ	390cm
ΒΑΡΟΣ	1.5kg	ΒΑΡΟΣ	2.2kg	ΒΑΡΟΣ	2.5kg	ΒΑΡΟΣ	2.8kg
ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	6kg	ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	12kg	ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	12kg	ΔΕΧΕΤΑΙ ΒΑΡΟΣ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΩΣ	12kg

GRIPS ACCESSORIES

ARRI Lighting Grip

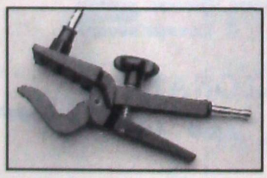


ARRI SUPER CLAMP

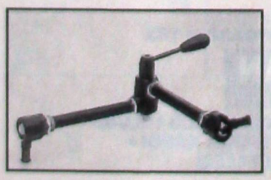


ARRI HEAVY DUTY SUPER CLAMP

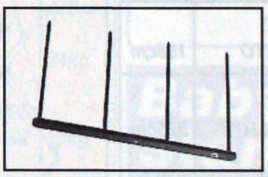
ARRI DOUBLE SUPER CLAMP



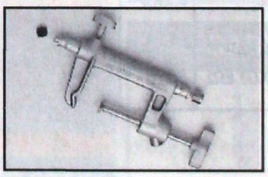
LARGE GAFFER GRIP



MAGIC ARM

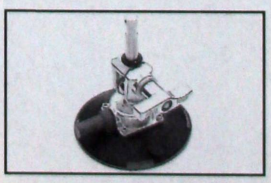


STYRENE GOBO FORK

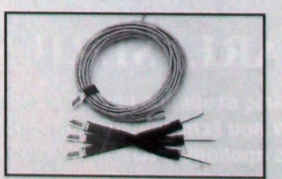


QUICK RELEASE CLAMP

PLASTIC FLAG 40X20 cm



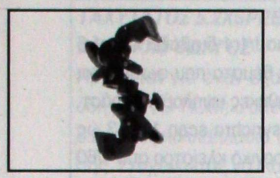
6" PUMP CUP



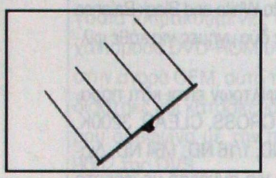
CABLE TIES

TRE-D Grip Accessories

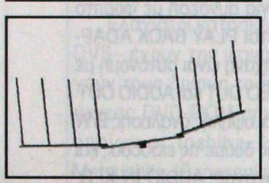
TD CLAMP



DOUBLE CLAMP



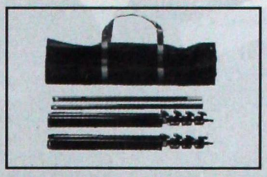
SINGLE FORK



DOUBLE FORK

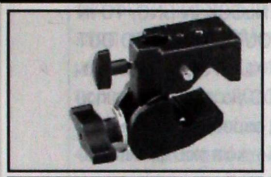
SINGLE ARTICULATED ARM

C-CLAMP with Universal Adapter

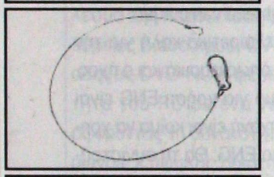


BOSS KIT Background Support System

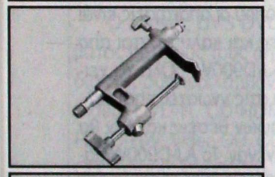
MANFROTTO Lighting Grip



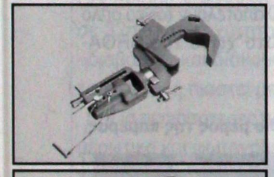
SUPER CLAMP



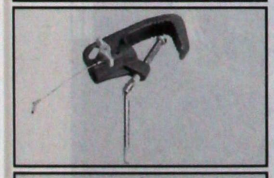
SAFETY CABLE



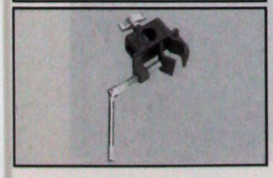
QUICK RELEASE CLAMP



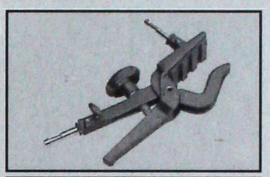
SWIVELLING C CLAMP



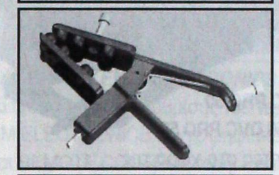
JUNIOR PIPE CLAMP



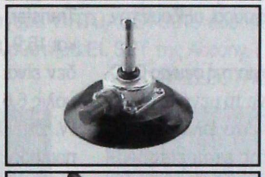
GRID CLAMP



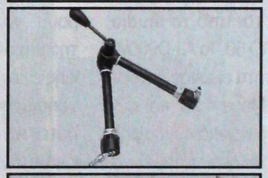
PELICAN GAFFER GRIP



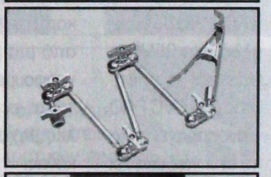
ADJUSTABLE GAFFER GRIP



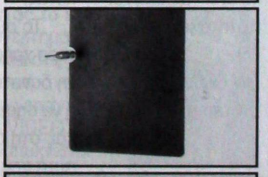
PUMP CUP



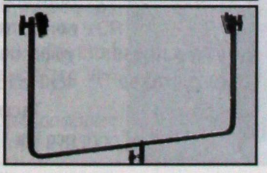
MAGIC ARM



ARTICULATED ARM WITH S/CLAMP



BLACK METAL FLAG



REFLECTOR BOARD

ΝΕΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

Επιμέλεια: Γιάννης Σπηλιόπουλος

PANASONIC DVC PRO 50

AJ-D900 DVC PRO 50

Η ΚΑΜΕΡΑ **AJ-D900 DVC PRO 50** και το Studio **VTR AJ-D950 DVC PRO 50** εισάγουν νέες δυνατότητες στο χώρο της παραγωγής βίντεο και, σίγουρα, αξίζουν την προσοχή μας.

Μετά τη μεγάλη επιτυχία της σειράς DVC PRO, η PANASONIC έκανε το μεγάλο βήμα. Και το μεγάλο βήμα δεν είναι άλλο από το καινούργιο camcorder της εταιρείας, AJ-D900W, που συνοδεύεται από το studio recorder AJ-D950 DVC PRO 50. Το AJ-D900W εξασφαλίζει υψηλή ποιότητα εικόνας, με δυνατότητα εγγραφής 50 Mbps 4:2:2 και συμπίεση 3,3:1, με μέγιστη διάρκεια εγγραφής 30min. ανά κασέτα. Επιπλέον, μπορεί να λειτουργήσει και ως απλό DVC PRO με διάρκεια εγγραφής 60min., αλλά στα 25Mbps 4:1:1. Το αντίστοιχο συμβαίνει και με το ψηφιακό VTR AJ-D950 που, εκτός από DVC PRO 50, μπορεί να γράψει και να αναπαράγει απλό DVC PRO. Έτσι, ο χρήστης έχει να διαλέξει ανάμεσα στην υψηλή πιστότητα και τον διπλό χρόνο εγγραφής.

Το camcorder AJ-D900W διαθέτει 3CCD 2/3 inch, M-FIT (Multiple Frame Interline Transfer) 600.000 pixel και λόγο εικόνας 4:3 και 16:9 (switchable). Το βάρος των μηχανών δεν είναι μεγάλο για high-end μηχάνημα – μόλις 6,6 kg και η κατανάλωση φτάνει τα 29 W. Στο camcorder μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τη γνωστή IC κάρτα, όπου μπορούμε να καταγράψουμε τα διάφορα set-up της μηχανής για διαφορετικές συνθήκες λήψης εικόνας – κάτι ιδιαίτερα χρήσιμο όταν τη χρησιμοποιούν περισσότεροι από ένας οπερατέρ και ο καθένας τη δουλεύει με διαφορετικά στάνταρ. Επίσης, πολύ χρήσιμη είναι η κάρτα όταν έχουμε να δουλέψουμε με πάνω από μία μηχανή στο ίδιο γύρισμα: καταγράφουμε τα δεδομένα της πρώτης στην κάρτα και, εν συνεχεία, τα μεταφέρουμε στις άλλες μηχανές για απόλυτη ομοιομορφία εικόνας.

Το σύστημα PICTURE LINK είναι ιδιαίτερα χρήσιμο στο non-linear editing. Παρέχει τη δυνατότητα στον οπερατέρ να ονομάσει ή να σημειώσει τις κύριες σκηνές της λήψης και, στη συνέχεια, να τα ξεφορτώσει (μόνο αυτά που έχει σημειώσει) σε ένα μη γραμμικό μοντάζ, κερδίζοντας φυσικά χρόνο και χώρο στον σκληρό δίσκο. Ο ήχος είναι 48KHz/16bit και στα τέσσερα κανάλια.

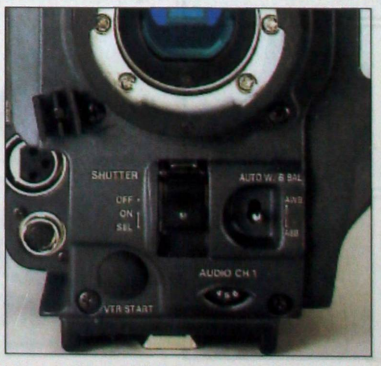
Το camcorder διαθέτει γεννήτρια για μπάρες και 1KHz σήμα ήχου, gain μέχρι +30db όπου με διάφραγμα f/1,4 διαβάζει στα 1,6 LUX, super iris για θέματα που φωτίζονται από πίσω ή για συνθήκες υψηλού κοντράστ. Επίσης, διαθέτει synchro scan 1/25,3 ως 1/248,0 sec· ηλεκτρονικό κλείστρο από 1/60 μέχρι 1/2000sec· Auto White and Black Balance στη γνωστή θέση με δύο μνήμες για κάθε φίλτρο.

Ο τροχός των φίλτρων είναι κάτι παραπάνω από πλήρης: CROSS, CLEAR, 3200K, 4300K, 6300K, 1/4 ND, 1/16 ND, 1/64 ND. Διαθέτει 26πινη έξοδο για σύνδεση με φορητό βίντεο. Δεν χρειάζεται PLAY BACK ADAPTOR καθώς η μηχανή είναι αυτόνομη με CAMERA ή VIDEO OUT και AUDIO OUT. Το view finder είναι υψηλής ανάλυσης B/W 1,5 inch. Τέλος, ας δούμε τις εισόδους και εξόδους της μηχανής: AUDIO IN XLR, MIC IN XLR, GENLOCK IN BNC, TC IN BNC, CAMERA OUT BNC, VIDEO OUT BNC, AUDIO OUT XLR, TC OUT BNC. Διαθέτει επίσης 48VDC για μικρόφωνο τύπου PHANTOM. Για τα ακουστικά, δυστυχώς, υπάρχει MINI JACK – κάτι που φυσικά εκπλήσσει για ένα high-end camcorder.

Η εικόνα είναι εξαιρετικά καλή για την τιμή του camcorder, όπως φυσικά και ο ήχος. Το ζύγισμα στον ώμο για χρήση ENG είναι άριστο – αν και η μηχανή είναι κρίμα να χρησιμοποιηθεί μόνο για ENG. Θα τη συνιστούσα για χρήση EFP, όπου οι απαιτήσεις είναι σαφώς μεγαλύτερες και καλύπτονται από την ποιότητα του AJ-D900W. Όλα τα χειριστήρια βρίσκονται στις γνωστές επαγγελματικών προδιαγραφών θέσεις και δεν θα προβληματίσουν κανέναν. Το AJ-D900W μαζί με το VTR AJ-D950 αποτελούν το νέο όπλο της PANASONIC στο χώρο του BROADCAST. K

VTR AJ-D950 DVC PRO 50

Το εμπρόσθιο μέρος της κάμερας.



ΝΕΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

ΤΑΧΥΤΑΤΟΣ 5.2XSPEED DVD-ROM ΟΔΗΓΟΣ

Πρόκειται για έναν εξαιρετικά γρήγορο οδηγό DVD-ROM, ο οποίος λειτουργεί με 5.2 φορές πολλαπλάσια ταχύτητα ανάγνωσης. Στοχεύοντας να ικανοποιήσει τις ραγδαία κλιμακούμενες ανάγκες για μηχανισμούς DVD-ROM υψηλής ποιότητας στην αγορά OEM, αυτό το νέο προϊόν σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε εξολοκλήρου σύμφωνα με την πιστοποίηση ISO-9002 της DVS.

Ελάχιστοι κατασκευαστές –πλην της DVS– έχουν την ικανότητα να δημιουργούν τους δικούς τους οδηγούς τρίτης γενεάς DVD-ROM σήμερα, μεταξύ των οποίων οι Toshiba, Hitachi, Sony και Matsushita (Panasonic). Σύμφωνα με τα δεδομένα της βιομηχανικής αγοράς, η ζήτηση για DVD-ROM παγκοσμίως αναμένεται να τετραπλασιαστεί το 1999 σε περισσότερο από 20 εκατομμύρια μονάδες και να αυξηθεί σε περισσότερο από 40 εκατομμύρια το έτος 2000. Ως αποτέλεσμα της παρουσίασης του καινούργιου, ευρέως διαθέσιμου, DVD-Video format, ο οδηγός DVD-ROM φέρει τη λειτουργικότητα του PC σε ένα νέο επίπεδο, προσφέροντας τη δυνατότητα για home movie playback υψηλής ποιότητας.

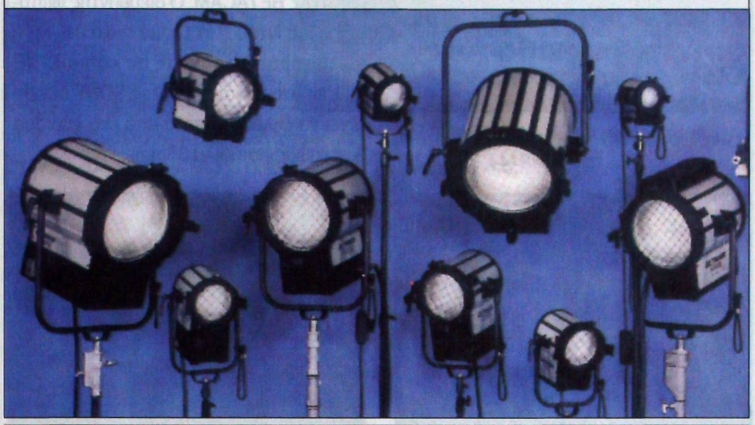
Ο οδηγός DVS DVD-ROM είναι συμβατός με όλους τους σημαντικούς τύπους δίσκων, συμπεριλαμβάνοντας τους DVD-Video, DVD-R, CD-ROM, CD Audio, CD-R, CD-RW, Video CD, CD-I/FMV και Photo CD. Επίσης, «διαβάζει» δίσκους CD-ROM σε 32πλάσια ταχύτητα, αφού μπορεί να «διαβάσει» και δίσκους που έχουν γρατσουνιστεί ή πιαστεί με τα δάκτυλα.

Για περισσότερες πληροφορίες ή ενημερωτικό και φωτογραφικό υλικό επικοινωνήστε με την *AMY A.E., τηλ. 6133000.*

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ FRESNELS ΑΠΟ ΤΗΝ ALTMAN

Η ALTMAN STAGE LIGHTING, γιορτάζοντας φέτος τα 45 χρόνια της, παρουσίασε την καινούργια της σειρά, «PROLINE», στα κινηματογραφικά FRESNELS. Με νέο σχεδιασμό και βελτιωμένα τεχνικά χαρακτηριστικά, μπαίνει δυναμικά στο χώρο των κινηματογραφικών προβολέων, συναγωνιζόμενη τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές εταιρείες.

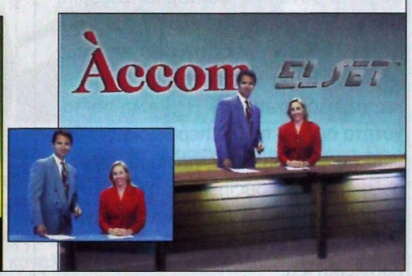
Αντιπρόσωπος: Lights International, τηλ. 9938450.



HITACHI ZONE DA ΣΤΟΝ ΣΚΑΪ ΑΠΟ ΤΗΝ KEM EELECTRONICS

Ο τηλεοπτικός σταθμός ΣΚΑΪ, στο πλαίσιο της αναβάθμισης του τεχνολογικού του εξοπλισμού, προμηθεύτηκε από την KEM ELECTRONICS πέντε ψηφιακές κάμερες HITACHI Z-ONE DA με τα αντίστοιχα CCU και REMOTE CONTROL τους. Επίσης, διαπραγματεύεται με την KEM ELECTRONICS την αγορά VIRTUAL STUDIO που πιθανόν να χρησιμοποιηθεί στις ειδήσεις. Πρόκειται για το σύστημα EL SET της Accony.

KEM ELECTRONICS: τηλ. 6748514-5



PINNACLE SYSTEMS MiroVIDEO Studio 400

Λύση στο μοντάζ βίντεο (software και hardware), που προσφέρει την προοπτική της χρήσης κάποιων από τις δυνατότητες των επαγγελματικών προϊόντων της Pinnacle, διευκολύνοντας το μοντάζ του ερασιτεχνικού βίντεο. Τα πλεονεκτήματα του MiroVIDEO Studio 400 είναι η ευκολία στη χρήση, η προ-επισκόπηση των εφφέ σε «πραγματικό χρόνο» και οι δυνατότητες για εφφέ επαγγελματικού επιπέδου. Επιπλέον, το MiroVIDEO Studio 400 συνδέεται άμεσα με το PC, συμπυκνώνει την τεχνολογία Microsoft DirectShow, προσφέρει εύκολη καθοδήγηση του Camcorder και του VCR μέσω του SmartCable (που συμπεριλαμβάνεται), λειτουργεί ως εφεδρικό βίντεο σε κασέτες VHS και έχει εφαρμογές στο Internet.

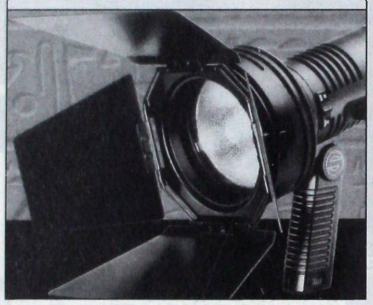
Για περισσότερες πληροφορίες: AMY A.E., τηλ. 6133000.

ΝΕΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

ΦΟΡΗΤΟ ΦΩΣ ΑΠΟ ΤΗΝ SACHTLER

Το νέο REPORT 200D1 για φως ημέρας έρχεται με νέο ανακλαστήρα για περισσότερο και καλύτερο φως. Θα μπορούσε να το συγκρίνει κανείς με ένα φως 800W TUNGSTEN, ενώ είναι μόλις 200W MULTI VOLTAZ. Διατηρείται κρύο, ακόμα και έπειτα από συνεχή χρήση. Η λάμπα του αλλάζει πανεύκολα και προσφέρεται με ειδικό adaptor για χρήση πάνω σε κάμερα.

Αντιπρόσωπος: Ι. ΚΑΛΑΒΙΤΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε., τηλ. 7248144, 7226460.



ΦΙΛΜ ΧΩΡΙΣ ΦΙΛΜ

Η SONY ανέλαβε την παραγωγή της ταινίας *Lucia* του σκηνοθέτη Ντον Μπόυντ, η οποία είναι γυρισμένη σε βίντεο με το ψηφιακό camcorder της SONY DVW700 DIGITAL BETACAM. Ο διευθυντής φωτογραφίας Ντούαλντ Ωκίμα πιστεύει ότι η μεταφορά της ταινίας σε κόπια CINE 35mm στα εργαστήρια της SONY δεν θα έχει να ζηλέψει τίποτα από ένα γύρισμα κατευθείαν σε φιλμ 35mm.

ΝΕΟ ΑΡΝΗΤΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗΝ KODAK

Ένα νέο αρνητικό ήρθε να προστεθεί στη σειρά VISION της KODAK. Πρόκειται για το EI 800T/5289, ένα εξαιρετικά γρήγορο φιλμ για συνθήκες φωτισμού tungsten. Περιέχει επτά νέες εμουλσιόν αργύρου, που επιτρέπουν την καταγραφή της σκιάς με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, σε συνθήκες χαμηλού φωτισμού. Η μεγάλη του ταχύτητα αφήνει πολλά περιθώρια για δημιουργική χρήση, όπως για παράδειγμα η αύξηση του βάθους πεδίου, η δυνατότητα μεγαλύτερης διάρκειας κινηματογράφησης της «μαγικής ώρας» (αυγή ή ηλιοβασίλεμα) κ.ά.

BARCO GRAPHICS 6300

Η εταιρεία προβολικών συστημάτων BARCO, ανακοίνωσε την επόμενη γενιά προβολέων LCD μεγάλης οθόνης, Barco-Graphics 6300. Η μονάδα είναι εξοπλισμένη με 400 W metal-halide lamp και απελευθερώνει εικόνες με φωτεινότητα 2200 ANSI lumens. Τρία 1.8 ιντσών XGA polysilicon LCD πάνελ και ένας υψηλής απόδοσης επεξεργαστής Pixel Map Processor εξασφαλίζουν ευρύ φάσμα συμβατότητας - από VHS βίντεο μέχρι σταθμούς εργασίας 1280X1024 pixels.

Για περισσότερες πληροφορίες: TELMACO A.E., τηλ. 6777400.

SNAPPY: ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ ΘΑΥΜΑ

Το SNAPPY 3.0 είναι το βραβευμένο Frame-grabber της αμερικανικής εταιρείας PLAY. Έχει τη δυνατότητα να ψηφιοποιεί εικόνες από οποιαδήποτε πηγή (VCR, Camcorder, TV Tuner, Cable Box, Satellite Tuner, Security System, Still Video camera, Nintendo, Sega, Playstation) στη μεγαλύτερη δυνατή ανάλυση. Προσφέρει τις εξής δυνατότητες:

- *Έγχρωμη ή ασπρόμαυρη προ-επισκόπηση.*
- *Σύνδεση με το Internet. Με το απλό πάτημα ενός πλήκτρου επισυνάπτεται η εικόνα σε ένα μήνυμα.*
- *Υψηλή ποιότητα και πρωτοποριακό σχεδιασμό.*
- *Hardware SNAPPY και software διαχείρισης της PLAY.*
- *Εγγύηση δύο ετών.*

SNAPPY 3.0 DELUXE

Το SNAPPY 3.0 DELUXE προσφέρει όλα τα πλεονεκτήματα του SNAPPY 3.0, ενώ επιπλέον πλαισιώνεται από τα Adobe Photo Deluxe 2.0, Kai's Power Goo SE και Gryphon Morp, διευρύνοντας τις επιλογές με:

- *Δυνατότητα να «σταματήσετε» το χρόνο, με την τεχνολογία time-lapse που «παγώνει» τις εικόνες.*
- *Δυνατότητα εισαγωγής ήχου.*
- *Δυνατότητα δημιουργίας αρχείου AVI με ήχο, για διανομή μέσω Internet.*

Αντιπρόσωπος : AMY A.E., τηλ. 6133000.

ΝΕΟ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟ ΒΙΝΤΕΟ

Ένα νέο φωτιστικό βίντεο από την εταιρεία ΚΟΥΖΗΣ έκανε την εμφάνιση του στην ελληνική αγορά. Με ισχύ 2000W και ενσωματωμένο dimmer από 10% μέχρι 100% δέχεται πλήθος αξεσουάρ της εταιρείας.

Για περισσότερες πληροφορίες: ΚΟΥΖΗΣ, τηλ. 6634652.

ΝΕΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

ΦΘΗΝΟΤΕΡΟ ΤΟ PENPARTNER

Η WACOM αποφάσισε τη μείωση τιμών για το φιλικό προς το χρήστη προϊόν της, PenPartner. Το σύστημα PenPartner, που αποτελείται από ένα στυλό και μια ταμπλέτα αντικαθιστά πλήρως όλες τις λειτουργίες ενός mouse («ποντίκι») και μετατρέπει τον υπολογιστή σε «μπλοκ ζωγραφικής». Έτσι, απελευθερώνεται η δημιουργικότητα του χειριστή, ενώ δίνεται η δυνατότητα αξιοποίησης των προγραμμάτων γραφικού περιεχομένου, όπως τα Photoshop, Corel, Dabbler κ.ά., που με το ποντίκι αξιοποιούνται δύσκολα. Το PenPartner, διατίθεται από την εταιρεία WACOM σε νέες, χαμηλότερες (έως και 25%) τιμές:

- *Το PenPartner στη νέα τιμή των 33.900 δρχ., συμπεριλαμβανομένου ΦΠΑ.*
- *Το PenPartner με Dabblar 2.0 SE και Kai's Photo Soap SE στην τιμή των 39.900 δρχ., συμπεριλαμβανομένου ΦΠΑ.*
- *Το PenPartner με το πρόγραμμα «Μαγικές Δημιουργίες» της Walt Disney στα ελληνικά, στην τιμή των 39.900 δρχ., συμπεριλαμβανομένου ΦΠΑ.*

Για περισσότερες πληροφορίες AMY Α.Ε., τηλ. 6133000.

ΝΕΑ FUJI VHS

Η Fuji κατασκεύασε τη νέα βιντεοκασέτα BGR, που προορίζεται για επαγγελματική χρήση. Με κέλυφος κατά της σκόνης και μικρότερη ευαισθησία στη μεταφορά και τις αλλαγές της θερμοκρασίας, η νέα κασέτα ενδιαφέρει άμεσα τους επαγγελματίες. Διάρκεια: 30, 60, 120 min. Το σήμα εξόδου RF είναι ενισχυμένο κατά +2,5db.

Για πληροφορίες: FUJI HELLAS, τηλ. 9304100.

Η KEM ELECTRONICS ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ IBC

Η εταιρεία KEM ELECTRONICS έλαβε μέρος στην έκθεση IBC, που διοργανώθηκε στο Άμστερνταμ από τις 11 έως τις 15 Σεπτεμβρίου, και είναι η μεγαλύτερη έκθεση επαγγελματικών μηχανημάτων επεξεργασίας εικόνας και τηλεόρασης. Στην έκθεση παρουσίασαν τα προϊόντα τους μεγάλες εταιρείες, τις οποίες αντιπροσωπεύει στην Ελλάδα η KEM ELECTRONICS: ACCOM Inc., Adherent Systems Ltd., Advanced Media Systems Limited, Amek, AMS Neve Plc, Audio Developments Ltd., Audio Technica Corporation, BDL Autoscript, Bel Digital Audio Ltd., Belden Wire & Cable BV, CHYRON Corporation, CINTEL International Ltd., Deltron Components Ltd., Fairlight Esp Ltd., Genelec OY, Genex Research Ltd., HHB Communications Ltd., HITACHI Denshi Ltd., IMC, Jaleo-Digital Post Production Systems, PINNACLE Systems, PRIME IMAGE, PRO-BEL Ltd., PSP Digital Ltd., Rorke Data Europe, Sonic Solutions, Sonifex Ltd., Studer, Teko Telecom SpA, Thum + Mahr GmbH, VG Broadcast, Vistek Electronics.

KEM ELECTRONICS: τηλ. 6748514-5, fax: 6746384, e-mail: kem@ath.forthnet.gr.

ΝΕΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΜΟΝΤΑΖ ΒΑΣΙΣΜΕΝΟ ΣΕ MPEG-2

Το 601 είναι το πρώτο σύστημα στον κόσμο που χρησιμοποιεί το πρότυπο MPEG-2, το φορμά του μέλλοντος για ψηφιακό βίντεο. Στην παραλλαγή του, που χρησιμοποιείται από την FAST, το «editing MPEG2» (MPEG-2, 422@ML, I-frame only), το μοντάζ γίνεται με ακρίβεια καρρέ. Το πρόγραμμα επιτρέπει ρυθμούς δεδομένων μέχρι 50Mbps. Το λογισμικό του δημιουργήθηκε από τη FAST, κάτω από πραγματικές συνθήκες μοντάζ, σε στενή συνεργασία με πραγματικούς μοντέρ. Περιλαμβάνει πλήρη υποστήριξη για όλα τα ήδη υπάρχοντα στάνταρ, φιλικότητα στη χρήση και ταχύτητα. Το περιβάλλον εργασίας είναι απόλυτα παραμετρικό και οι ρυθμίσεις μπορούν να σωθούν και να μεταφερθούν σε οποιοδήποτε άλλο σύστημα 601. Το FAST Studio διαχειρίζεται απεριόριστο αριθμό καναλιών βίντεο και ήχου. Video effects, color correction καθώς και ειδικά φίλτρα μπορούν να ρυθμιστούν μέσα από δικούς τους editors με απόλυτη υποστήριξη keyframes. Η ανοικτή αρχιτεκτονική εγγυάται ότι όλα τα συμβατά με Adobe Premiere plug-ins μπορούν να χρησιμοποιηθούν.

Για περισσότερες πληροφορίες: FAST HELLAS A.E., τηλ. 6004258.

ΒΡΑΒΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ PHILIPS

Η SUPER MOTION LDK23HS High Speed camera της PHILIPS που είδαμε να χρησιμοποιείται στο πρόσφατο Μουντιάλ στη Γαλλία, χρειάστηκε μόλις ένα χρόνο να σχεδιαστεί και να βγει στην παραγωγή. Για την προσπάθειά της αυτή και για την εξαιρετική ποιότητα της αργής κίνησης που απόλαυσαν εκατομμύρια τηλεθεατές σε όλο τον κόσμο, η PHILIPS πήρε το Ευρωπαϊκό Βραβείο.

Ένας Μπάτσος που πήρε Λάθος Δρόμο

Ο Όρσον Γουέλς και ο Ράσσελ Μέττυ, ASC, χαρίζουν κινηματογραφικό κύρος στον *Άρχοντα του τρόμου*, που ξαναπροβλήθηκε με το αρχικό μοντάζ, όπως περίπου το είχε ονειρευτεί ο σκηνοθέτης.

Αναδημοσίευση από το *American Cinematographer*

του George Turner

Ο ντετέκτιβ Χανκ Κουίνλαν στον *Άρχοντα του τρόμου*, του Όρσον Γουέλς.

«Η ΔΟΥΛΕΙΑ του αστυφύλακα είναι εύκολη μόνο μέσα στο αστυνομικό τμήμα», λέει ο **Τσάρλτον Ήστον** στον **Όρσον Γουέλς** στον *Άρχοντα του τρόμου*. «Αυτό είναι το θέμα αρχηγέ. Ποιος είναι το αφεντικό, ο μπάτσος ή ο νόμος;», συμπληρώνει.

Αυτό το ρητορικό ερώτημα κρύβεται στον πυρήνα της ατμοσφαιρικής ταινίας που γύρισε ο Γουέλς το 1958. Εξερευνώντας ένα κλασικό πλέον θέμα, ο Γουέλς και μια πληθώρα ηθοποιών οδηγούν τους θεατές μέσα σε ένα σκοτεινό λαβύρινθο από παράξενους ανθρώπους, όπου κυριαρχούν το έγκλημα και η ηθική παρακμή.

Η ιστορία της παραγωγής του *Άρχοντα του τρόμου* είναι τόσο περιπετειώδης όσο και η ίδια η υπόθεση της ταινίας. Η Universal, η οποία ονομάστηκε Universal-International, ύστερα από την συγχώνευσή της με την International Pictures, είχε αγοράσει τα δικαιώματα της νουβέλας του **Γουίτ Μάστερσον**, *Badge of Evil*, και την ανέθεσε στον παραγωγό **Άλμπερτ Ζάγκσμιθ**, για την περίοδο 1947-48. Η U-I επιδιόταν στην παραγωγή B-movies και ο Ζάγκσμιθ είχε ειδικευτεί στα exploitation. Αυτού του είδους οι ταινίες έφερναν χρήματα κυρίως χάρη στον ερωτισμό που εξέπεμπαν και λιγότερο χάρη στο υπερθέαμα. Στην πλειονότητά τους μάλιστα ήταν κακής ποιότητας. Με εξαίρεση, βέβαια, το *Γραμμένο στον άνεμο* και το *Ο άνθρωπος που ζάρωνε* – ταινίες για τις οποίες δεν θα έπρεπε να ντρέπεται η U-I.

Με γενναιόδωρο προϋπολογισμό, γύρω στις 900.000 δολάρια, και με ένα πλάνο γυρισμάτων διάρκειας 5 εβδομάδων, ο Ζάγκσμιθ ασχολήθηκε αρχικά με το καστ της ταινίας. Πρώτα εξασφάλισε τον Όρσον Γουέλς, κεντρίζοντας παράλληλα και το ενδιαφέρον του Τσάρλτον Ήστον, ο οποίος βρισκόταν τότε στο προσκήνιο, λόγω της ερμηνείας του στο ρόλο του Μωυσή, στο θρησκευτικό έπος *Οι δέκα εντολές* του **Σεσίλ Μπ. Ντε Μιλ** (1956). Έπειτα προσέλαβε την ολοένα και δημοφιλέστερη **Τζάννετ Λη**.

Ο Ήστον συμφώνησε με το σενάριο του **Πωλ Μόνακ**, η οριστική του όμως απόφαση θα εξαρτιόταν από το πρόσωπο που θα σκηνοθετούσε την ταινία. Μάλιστα, άφησε να εννοηθεί ότι ο Γουέλς ήταν καλός σκηνοθέτης.

Ο Γουέλς είχε να σκηνοθετήσει ταινία στην Αμερική από το *Μάκβεθ*, το 1948. Δεν είχε καιρό που είχε επιστρέψει από την Ευρώπη για να κάνει την παραγωγή του *Βασιλιά Ληρ* στο Μπροντγουαίη, με την ελπίδα να καταφέρει να επιβληθεί για άλλη μια φορά στην αμερικανική βιομηχανία. Σύμφωνα με τον Ζάγκσμιθ, ο Γουέλς τον ρώτησε ποιο από τα πρότζεκτ του είχε το χειρότερο σενάριο. Ο παραγωγός του μίλησε τότε για το *Badge of Evil*. Ο Γουέλς ενδιαφέρθηκε να το σκηνοθετήσει, με την προϋπόθεση ότι θα είχε δύο εβδομάδες για να ξαναγράψει το σενάριο. Πιθανόν ο Γουέλς να έκανε αυτή τη δουλειά (χωρίς να ζητήσει επιπλέον πληρωμή) για να δελεάσει τον Ήστον και τη Λη.

Από τη λογοτεχνία στο σινεμά

Ο Γουέλς τοποθέτησε τον τόπο της δράσης, από το Σαν Ντιέγκο που ήταν αρχικά, σε μια φανταστική μεθοριακή πόλη, το Λος Ρόμπλες, μια παρακμιακή περιοχή όπου βασιλεύει το έγκλημα. Ο ήρωας του βιβλίου, ένας άγγλος ντετέκτιβ με τη μεξικάνα γυναίκα του, στην κινηματογραφική μεταφορά

αντικαταστάθηκε από τον Μάικ Βάργκας (Ήστον), τον οποίο γνωρίζουμε ενώ βρίσκεται σε διακοπές με την αγγλίδα γυναίκα του, τη Σούζαν (Λη). Οι δυο τους περπατούν στην αμερικανική πλευρά των συνόρων, ώσπου αίφνης βλέπουν έναν εκατομμυριούχο και μια ξανθιά στριπτιζέζ να διαμελίζονται όταν το αμάξι στο οποίο επιβαίνουν εκρήγνυται.

Στο μεταξύ, ο αρχηγός της συμμορίας των Γκράντι, ο «θείος Τζο» (**Ακίμ Ταμίροφ**), ο οποίος μισεί τον Βάργκας επειδή είχε στείλει τον αδελφό του στη φυλακή, συμμαχεί με τον Κουίνλαν εναντίον του διάσημου εισαγγελέα. Ενώ ο Βάργκας εμπλέκεται στην έρευνά του, η συμμορία του Γκράντι τρομοκρατεί τη Σούζαν σε ένα απομονωμένο μοτέλ και την εγκαταλείπει σε ένα άθλιο δωμάτιο ξενοδοχείου. Ο Κουίνλαν, που παρακολουθεί το περιστατικό, στραγγαλίζει τον Γκράντι και αφήνει το πτώμα στο κρεβάτι της Σούζαν.

Όμως, ακόμα και ο Μένζις που ήταν πιστός στον Κουίνλαν, στρέφεται εναντίον του όταν ανακαλύπτει το μπαστούνι του κοντά στο πτώμα του Γκράντι. Αν και σπαράσσεται από αντιφατικά συναισθήματα, φοράει ένα κρυμμένο μικρόφωνο και ακολουθεί τον Κουίνλαν. Ο Βάργκας τους ακολουθεί και ηχογραφεί τη συνομιλία τους, η οποία και αποκαλύπτει τις δολοπλοκίες του Κουίνλαν. Ο Κουίνλαν πυροβολεί τον Μένζις και επιχειρεί να σκοτώσει τον Βάργκας, όμως ο Μένζις είναι πιο γρήγορος και προλαβαίνει να σκοτώσει τον Κουίνλαν.

Τα γυρίσματα

Αντί για τα σκηνικά της Universal, ο Γουέλς και οι σκηνογράφοι **Άλεκ Γκόλιτζεν** και **Ρόμπερτ Κλατγουώρθυ**, αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν μερικές περιοχές της Βενετίας, μιας πόλης που χτίστηκε κατ' εικόνα της ιταλικής Βενετίας – με κανάλια, γόνδολες και με βάση τη μεσογειακή αρχιτεκτονική.

Η πλειονότητα των γυρισμάτων της ταινίας ήταν εξωτερικά, με αποτέλεσμα ο φωτισμός της να αποδειχθεί μια γιγαντιαία επιχείρηση.

Ο Ράσσελ Μέττυ, ASC, ο οποίος προσελήφθη από την U-I μαζί με τον Γουέλς, είχε κάνει τη φωτογραφία στην προηγούμενη ταινία του Γουέλς, *Ο ξένος*. Ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος για να κάνει πραγματικότητα και τα πιο τρελά όνειρα του ιδιοφυούς σκηνοθέτη.

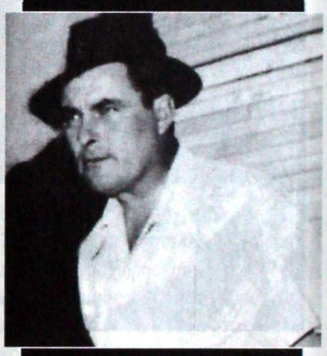
Το πιο αξιοσημείωτο φωτογραφικό επίτευγμα της ταινίας είναι η εναρκτήρια σκηνή της, ένα μονοπλάνο διαρκείας 3 1/4 λεπτών, το οποίο κανονικά θα έπρεπε να γυριστεί σε πολλά πλάνα. Η δράση εκτείνεται σε πολλές περιοχές της Βενετίας, κινηματογραφημένη από διαφορετικές γωνίες λήψης και με ποικιλία πλάνων – από πολύ κοντινά έως πολύ μακρινά. Η δουλειά γίνεται ακόμη πιο περίπλοκη καθώς τα περισσότερα γυρίσματα απαιτούσαν φωτισμό για νυχτερινά, ενώ η έντονη δράση χρειαζόταν την αποτύπωση και της παραμικρής λεπτομέρειας. Ο Μέττυ αναγνώρισε ότι οφείλει πολλά στη δεξιοτεχνία του οπερατέρ Φιλ Λάθροπ στην κινηματογράφηση αυτής της σκηνής. Η κάμερα μοιάζει να παρακολουθεί επιδέξια τη δράση, γλιστρώντας προς όλες τις κατευθύνσεις.

Η σεκάνς ξεκινά με ένα κοντινό μιας βόμβας, καθώς τα χέρια του άνδρα που την κρατά ρυθμίζουν το ρολόι. Η κάμερα γλιστρά προς τα πάνω καθώς ο άνδρας εξερευνά με το βλέμμα του το δρόμο, τραβιέται προς τα πίσω καθώς ο άνδρας αρχίζει να τρέχει προς τα δεξιά και ακολουθεί τη σκιά του κατά μήκος ενός τοίχου, καταλήγοντας σε μια Κάντιλακ η οποία είναι σταθμευμένη πίσω από το κτίριο. Ο άνδρας τοποθετεί τη βόμβα στο πορτ μπαγκάζ και φεύγει τρέχοντας, καθώς οι καταδικασμένοι επιβάτες του αυτοκινήτου, Λίννικαρ και Λίτα, βγαίνουν από την πίσω πόρτα ενός μπαρ και μπαίνουν στο αυτοκίνητο. Η κάμερα απομακρύνεται από το αυτοκίνητο, καθώς το τελευταίο κάνει μια στροφή γύρω από το κτίριο.

Ο Βάργκας και η γυναίκα του διασχίζουν το δρόμο μπροστά από το αυτοκίνητο και η κάμερα πλησιάζει για να τους ακολουθήσει. Ο φύλακας και ο οδηγός κουβεντιάζουν με τον Βάργκας, συγχαίροντάς τον για τη σύλληψη του Γκράντι, ενώ η Λίτα παραπονιέται για έναν θόρυβο που ακούει. Το αυτοκίνητο προσπερνά τον Βάργκας και η κάμερα πλησιάζει για να παρακολουθήσει τη συζήτησή τους, καθώς ο Μάικ λέει στη νεαρή του σύζυγο: «Εδώ και μία ώρα δεν σε έχω φιλήσει καθόλου». Αμέσως, μια φοβερή έκρηξη, η οποία λαμβάνει χώρα εκτός κάδρου, τους διακόπτει. Το μονοπλάνο τελειώνει με κατ και ακολουθεί το υποκειμενικό του Βάργκας που βλέπει το αυτοκίνητο να εκρήγνυται.

Εξίσου δύσκολη και περίπλοκη, αλλά σε μικρότερο βαθμό, ήταν και η πρώτη σκηνή που γυρίστηκε. Ο Κουίνλαν ανακρίνει έναν ύποπτο της έκρηξης, ενώ τοποθετεί δυναμίτη στο διαμέρισμα για να τον παγιδεύσει. Ο Ήστον θυμάται ότι οι ηθοποιοί έκαναν πρόβες κατά τη διάρκεια της νύχτας. Το πρωί, ο Γουέλς και ο Μέττυ, γύρισαν ολόκληρη τη σκηνή σε ένα πλάνο. Αυτό το μονοπλάνο καταλαμβάνει 12 σελίδες του σεναρίου και διαρκεί 5 λεπτά, ενώ δίνει την εντύπωση ότι το σκηνικό αλλάζει πολλές φορές.

Σε ένα άλλο ασυνήθιστο πλάνο, η κάμερα



Πάνω: Ο Τσάρλτον Ήστον και η Μάρλεν Ντήτριχ στα γυρίσματα της τελευταίας ταινίας που σκηνοθέτησε ο Όρσον Γουέλς στην Αμερική. Στη μέση: Ο διευθυντής φωτογραφίας Ράσσελ Μέττυ, ASC. Κάτω: Ο οπερατέρ και βοηθός του Ράσσελ Μέττυ, Φίλιπ Χ. Λάθροπ, ASC.

Πάνω: Ο τολμηρός Μάικ Βάργκας καθησυχάζει την αγγλίδα γυναίκα του Σούζαν (Τζάννετ Λη). Κάτω: Το τρομαγμένο βλέμμα της Σούζαν, όταν έρχεται αντιμέτωπη με τη συμμορία των Γκράντι.

ακολουθεί τον Βάργκας μαζί με 5 άνδρες στο κτίριο, όπου ο ανακριτής τοποθετεί τους άνδρες μέσα σε ένα μικρό ασανσέρ. Η κάμερα καταγράφει την άνοδο ώς τον πέμπτο όροφο όπου περιμένει ο Βάργκας.

Μια από τις πιο βίαιες σεκάνς της ταινίας είναι ο φόνος του Γκράντι στο μικρό δωμάτιο του ξενοδοχείου. Το δωμάτιο είναι σκοτεινό και φωτίζεται από μια επιγραφή νέον που βρίσκεται έξω από το παράθυρο. Ο Κουίνλαν, που είναι μεθυσμένος, γρονθοκοπά τον Γκράντι, ενώ η πάλη γίνεται πάνω από τη λιπόθυμη Σούζαν. Ο Κουίνλαν σκοτώνει τον αντίπαλό του και πετά το σώμα του πάνω στο κάγκελο του κρεβατιού. Όταν η Σούζαν συνέρχεται, αντικρίζει σε κοντινό το παραμορφωμένο πρόσωπο του νεκρού άνδρα.

Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αποτελείται από νυχτερινά με έντονο κοντράστ. Τα εξωτερικά ημερήσια έγιναν χωρίς τη χρήση fill light. Στην πλειονότητά τους, οι σκηνές που γυρίστηκαν σε αυτοκίνητο έγιναν με τη μηχανή πάνω στο αυτοκίνητο. Ο οίκος ανοχής της Τάνια αποτελεί το μοναδικό μέρος όπου η μουσική είναι απαλή, ο φωτισμός είναι διάχυτος, δεν υπάρχει κοντράστ και κυριαρχεί η νορμάλ θέση της μηχανής.

Ο Γουέλς έδωσε σε πολλούς φίλους και συνεργάτες δευτερεύοντες ρόλους, όπως στον Ακίμ Ταμίροφ, την **Ζα-Ζα Γκαμπόρ**, τον **Ρέϋ Κόλλινς**.

Αφροκουβανέζικοι ρυθμοί και ροκ

Το μεγαλύτερο μέρος των γυρισμάτων ολοκληρώθηκε μέσα σε 5 εβδομάδες, τον Απρίλιο του 1957, και ο Γουέλς τελείωσε το πρώτο μοντάζ τον επόμενο μήνα. Τη μουσική της ταινίας ανέλαβε να γράψει ο **Χένρυ Μαντσίνι**, ο οποίος εκείνη την εποχή θεωρούνταν ένας από τους κορυφαίους συνθέτες της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ο Γουέλς είχε ζητήσει ένα «μουσικό χρώμα» που να ενσωματώνει «αφροκουβανέζικους ρυθμούς» και «παραδοσιακή μεξικανική μουσική» σε συνδυασμό με σύγχρονη ροκ. Η ηχητική πηγή βρισκόταν εντός κάδρου και προερχόταν από τζουκ-μποξ, ραδιόφωνα, φτηνά γραμμόφωνα, μεγάφωνα και έναν πιανίστα.

Ο Γουέλς επέμενε ότι η μουσική «έπρεπε να ακούγεται όπως στην πραγματικότητα». Γι' αυτό το λόγο η μουσική, την οποία εξέπεμπαν μεγάφωνα τοποθετημένα σε εξωτερικούς χώρους ή στο μοτέλ, εσκεμμένα αλλοιώθηκε, αφού ηχογραφήθηκε κάτω από ανάλογες συνθήκες. Ο Γουέλς απολάμβανε να βομβαρδίζει τους ακροατές του με δυσάρεστους ήχους, όπως έκανε συχνά και στη ραδιοφωνική του εκπομπή.

Το εντυπωσιακό μουσικό θέμα της ταινίας ανέσυρε τον Μαντσίνι από την ανωνυμία. Στους θαυμαστές της μουσικής συγκαταλέγεται ο παραγωγός-σκηνοθέτης **Μπλαίηκ Έντουαρντς**, ο οποίος προσέλαβε τον Μαντσίνι για να συνθέσει τζαζ μουσική για την νέα τηλεοπτική του σειρά, το *Peter Gunn*. Η επιτυχία που γνώρισε η εκπομπή οφειλόταν κατά μεγάλο μέρος στη μουσική, κατάληξη της οποίας υπήρξαν δύο άλμπουμ της RCA με μεγάλες πωλήσεις. Η επιτυχία της μετέπειτα συνεργασίας του διδύμου Μπλαίηκ-Μαντσίνι, όπως οι ταινίες *Mr. Lucky* και *Ο ροζ πάνθηρας*, άνοιξαν το δρόμο στον νεαρό σκηνοθέτη.

Ο Γουέλς αρχικά μόνταρε τον *Άρχοντα του τρόμου* με τον μοντέρ **Βίρτζιλ Βόγκελ**. Απογοητευμένος όμως από το αποτέλεσμα, ο Γουέλς έκανε νέο μοντάζ με τον **Άαρον Στελ**.

Ο Γουέλς και ο Ταμίροφ, όμως, έπρεπε να φύγουν για το Μεξικό, όπου συνεργάστηκαν σε μια κινηματογραφική εκδοχή του *Δον Κιχώτη*.

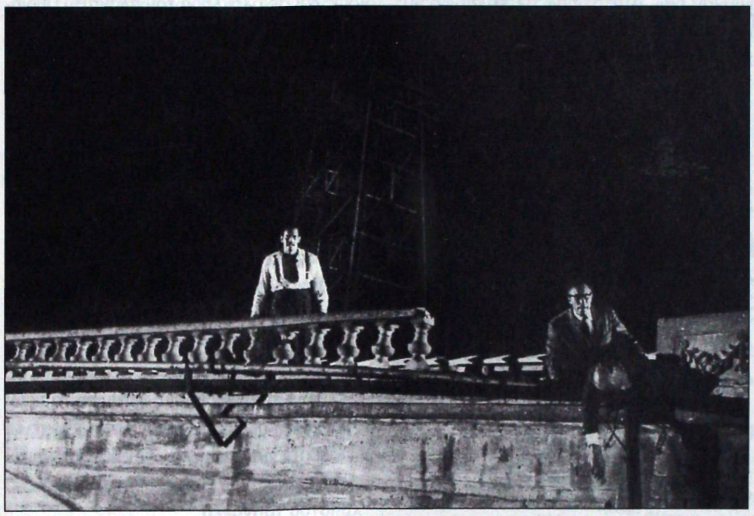
Αργότερα, ο Γουέλς επέστρεψε και είδε το αποτέλεσμα του μοντάζ. Αρκετό από το υλικό είχε αφαιρεθεί και σύντομες σκηνές είχαν προστεθεί για να κάνουν ομαλότερη τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην επόμενη. Η μακροσκελής εναρκτήρια σεκάνς είχε μικρύνει σε διάρκεια και οι τίτλοι είχαν τοποθετηθεί με διπλοτυπία. Τις σκηνές που προστέθηκαν έγραψε και σκηνοθέτησε ο **Χάρρυ Κέλλερ** «σε κάτι λιγότερο από μισή μέρα», θυμάται ο Ήστον. «Δεν αλλοίωσαν όμως σημαντικά τη φυσιογνωμία της ταινίας», συμπληρώνει. Τόσο ο Ήστον όσο και ο Ράσσελ Μέττυ δήλωσαν ότι οι επιθυμίες του Γουέλς ακολουθήθηκαν πιστά ως το φάιναλ κατ. Οι σκηνές του Κέλλερ δεν αντικατέστησαν υλικό που είχε ήδη τραβήξει ο Γουέλς.

Η ταινία της οποίας η διάρκεια μειώθηκε κατά περίπου μία πράξη, έκανε πρεμιέρα το Φεβρουάριο του 1958, χωρίς πολλές τυμπανοκρουσίες. Ήταν μια εισπρακτική αποτυχία, αλλά μια επιτροπή αποτελούμενη από σκηνοθέτες που ανήκαν σε διαφορετικές εθνικότητες της απένειμαν το Μεγάλο Βραβείο στο Brussel's World Fair.

Αυτή ήταν η τελευταία ταινία που σκηνοθέτησε ο Γουέλς στην Αμερική.

Ο Γουέλς παίρνει αυτό που ήθελε

Τη νύχτα που ο Γουέλς είδε το νέο μοντάζ του στούντιο, παρατήρησε ότι έπρεπε να γίνουν αλλαγές. Σε 58 σελίδες, κατέγρα-



Πάνω: Ο Κουίνλαν και ο γκάνγκστερ Τζο Γκράντι (Ακίμ Ταμίροφ) στήνουν μια πλεκτάνη για να ενοχοποιήσουν τη γυναίκα του Βάργκας, Σούζαν. Δεξιά: Ο Βάργκας και ο βοηθός του εισαγγελέα Σβαρτζ (Μορτ Μιλς) ανακαλύπτουν το πτώμα του Πητ Μένζις (Τζόζεφ Γκαλέια), τον οποίο έχει σκοτώσει ο Κουίνλαν σε μια από τις γέφυρες της Βενετίας στην Καλιφόρνια.

ψε τις αλλαγές οι οποίες έπρεπε να γίνουν για να βελτιωθεί κατά την άποψή του η ταινία. Κατά το μεγαλύτερο μέρος του, αυτό το ντοκουμέντο διακρίνεται για το χιούμορ του, αν και αφήνει να διαφανεί μια μικρή δόση πικρίας.

Σήμερα, ύστερα από 40 χρόνια, ο *Άρχων του τρόμου*, μονταρίστηκε από την αρχή σύμφωνα με τις οδηγίες που άφησε ο Γουέλς. Το εγχείρημα, που χρηματοδοτήθηκε από την Universal, πραγματοποίησε ο **Γουώλτερ Μαρχ** και ο παραγωγός **Ρικ Σμίντλιν**, ο οποίος είχε αποσπάσει Όσκαρ για τη δουλειά του στον *Άγγλο ασθενή*. Ο **Μπομπ Ο' Νηλ** ήταν επικεφαλής της αποκατάστασης της κόπιας, ενώ το σάουντρακ αποκαταστάθηκε κάτω από την επίβλεψη του **Μπιλ Βάρνεϋ**, αντιπροέδρου της Universal στον τομέα του ήχου και κάτοχο δύο Όσκαρ για τις ταινίες *Η αυτοκρατορία αντεπιτίθεται* και *Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού*.

Κατά τον **Άλλαν Ντάβιω**, ASC, ο οποίος διάβασε για πρώτη φορά τις σημειώσεις του Γουέλς, στο *Film Quarterly*, στο τεύχος του φθινοπώρου 1992, ο θεμελιωτής της UCLA Film Archives, **Μπομπ Επστάιν** είναι εκείνος που βρήκε το υλικό που είχε αφαιρεθεί από τον *Άρχοντα του τρόμου*. Ο καμεραμάν θυμάται ότι, στα μέσα της δεκαετίας του '80, ο Επστάιν υποπτευόταν ότι η Universal μπορεί να είχε μια κόπια η οποία μονταρίστηκε όπως ήθελε ο Γουέλς. Ο Επστάιν, αφού είδε όλες τις κόπιες της ταινίας που μπόρεσε να βρει, ανακάλυψε μία που δεν είχε τους τίτλους σε διπλοτυπία και περιείχε και τις σκηνές που κόπηκαν αργότερα. Αυτή η κόπια τούς προμήθευσε με το υλικό που ήταν απαραίτητο για να γίνει η αποκατάσταση σύμφωνα με τις σημειώσεις του Γουέλς.

Μια νέα διαδικασία ψηφιακής αποκατάστασης, την οποία προσφέρει η Pacific Title Mirage, εφαρμόστηκε από τον Ο' Νηλ και τους συνεργάτες του για να αποκατασταθούν οι καταστροφές του αρνητικού. «Ένα μέρος του αρνητικού μοιάζει σαν να πέρασαν από πάνω του χιλιάδες πόδια», σημειώνει ο Ο' Νηλ.

Η μεγάλης διάρκειας εναρκτήρια σκηνή άλλαξε και μονταρίστηκε σύμφωνα με τις οδηγίες του Γουέλς. Τα ζενερίκ που έπεφταν σε διπλοτυπία επάνω στην εικόνα εμπόδιζαν τη συγκέντρωση της προσοχής στη δράση αλλά και, από την άλλη, αυτή η τελευταία ενοχλούσε εκείνους που προσπαθούσαν να διαβάσουν τους τίτλους.

Το μόνο λυπηρό στην όλη ιστορία της αποκατάστασης είναι η απώλεια της μουσικής του Μαντσίνι που ακουγόταν στους τίτλους. Η αποκατάσταση ταινιών, όπως η πρόοδος του πολιτισμού, πολλές φορές απαιτεί να κάνουμε ένα βήμα πίσω για να μπορέσουμε να προχωρήσουμε δύο βήματα μπροστά.

Ο Σμίντλιν ξόδεψε πολλά χρόνια σε έρευνα προτού προχωρήσει στο νέο μοντάζ της ταινίας. Η ομάδα του μοντάζ δούλεψε για δύο μήνες, ενσωματώνοντας τόσο αρνητικό όσο και το θετικό της βερσιόν που ανακαλύφθηκε αργότερα. «Η ταινία όχι μόνο φαίνεται αλλά και ακούγεται ωραία και σύμφωνα με τον τρόπο που ήθελε ο ίδιος ο Γουέλς», λέει ο Σμίντλιν.

«Αυτό ακριβώς είναι που θέλει ο κόσμος από την ταινία – να δει τη δουλειά του Γουέλς όπως ακριβώς την είχε σχεδιάσει ο σκηνοθέτης. Η προβολή του *Άρχοντα του τρόμου* στις Κάννες ήταν ένα όνειρο που έγινε πραγματικότητα· αλλά και για την ίδια την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου αποτελεί ιστορικό γεγονός», συμπληρώνει ο ίδιος. **Κ**

Νίτσα Τσαγανέα

«Θέλω να ξαναπαίξω σε Ταινία»!

του Γιάννη Ράγκου

Δεν υπήρξε ποτέ πρωταγωνίστρια, αλλά και ως «καρατερίστρια» κατάφερε η εικόνα της να χαραχθεί στο σώμα του εγχώριου κινηματογράφου. Γεννημένη στην αυγή του αιώνα, έπαιξε στο ελληνικό σινεμά από την εποχή του βωβού έως και σε μικρού μήκους ταινίες, την τελευταία δεκαετία. Παρά την ηλικία της, δεν διστάζει να πει σήμερα ότι θα ήθελε να ξαναβρεθεί μπροστά από την κάμερα.

ΕΧΟΝΤΑΣ κλείσει σχεδόν έναν αιώνα ζωής – περίπου «συνομήλικη» με την 7η τέχνη- η **Νίτσα Τσαγανέα** είναι η γηραιότερη, εν ζωή, ηθοποιός του κινηματογράφου στην Ελλάδα, ίσως και σε ολόκληρο τον πλανήτη. Γεννήθηκε το 1902! Είναι μέλος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών από τον Αύγουστο του 1925! Εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε κινηματογραφική ταινία το 1933. Χωρίς να γίνει ποτέ η μεγάλη πρωταγωνίστρια, αποτελούσε πάντα μια αξιόπιστη και απολύτως αξιοπρεπή επιλογή για όποιο ρόλο, μικρό ή μεγαλύτερο, καλούνταν να ερμηνεύσει. Η ίδια σήμερα τονίζει ότι «δεν έλεγα ποτέ όχι σε κάθε ρόλο που μου πρότειναν· όλοι οι ρόλοι που έχω παίξει είναι αγαπημένοι μου». Αν και το πατρικό της όνομα είναι **Ελένη Λάσκαρη**, στην καριέρα της έγινε γνωστή με δύο άλλα επίθετα: **Ελένη Βιτσώρη** τα πρώτα χρόνια και Νίτσα Τσαγανέα τα επόμενα. Πρόκειται για τα επίθετα των δύο ηθοποιών συζύγων της, του **Γιώργου Βιτσώρη** και του **Χρήστου Τσαγανέα**.

Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε υποκριτική στη Σχολή του Ωδείου Λοτνέρ («Ελληνικό Ωδείο»). Εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως ηθοποιός στο θέατρο το 1924, με το «Θίασο Νέων» στο Παγκράτι, ερμηνεύοντας το ρόλο της Φανής στους *Φοιτητές* του **Γρηγορίου Ξενοπούλου**. «Ηταν τρομερά χρόνια τότε. Οι θεατρίνες θεωρούνταν βρωμογυναίκες και μας φέρονταν σαν να ήμασταν ζώα», θυμάται σήμερα, με κ αυτογνωσία αλλά και κάποια πικρία. Τρία χρόνια αργότερα (το 1927), εισήλθε στο θίασο της **Μαρίκας Κοτοπούλη**, με την οποία συνεργάστηκε για πολλά χρόνια.

Η πρώτη ταινία

Το 1933, η Μαρίκα Κοτοπούλη συνέπραξε για πρώτη φορά με την **Κυβέλη**, μια συνεργασία που, όπως υποστηρίζει σήμερα η Νίτσα Τσαγανέα, πραγματοποιήθηκε «λόγω της μεγάλης χρηματικής αμοιβής που τους δόθηκε, αφού ήταν γνωστή η αντιπάθεια που έτρεφε η μία προς την άλλη». Η συνεργασία αυτή επεκτάθηκε και στο χώρο του κινηματογράφου, όταν οι δύο κορυφαίες ελληνίδες ηθοποιοί εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στη μεγάλη οθόνη, ερμηνεύοντας τους κεντρικούς ρόλους στην ελληνοτουρκική παραγωγή (γυρισμένη εξ ολοκλήρου στα στούντιο «Ιπεκτσί» της Κωνσταντινούπολης) *Ο κακός δρόμος* (από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Γρ. Ξενοπούλου), σε σκηνοθεσία του Τούρκου **Ερτογρούλ Μουσχίν**. Στην ταινία αυτή, στην οποία εκτός από την Κοτοπούλη και την Κυβέλη πρωταγωνιστούσαν οι **Μ. Μυράτ**, **Γ. Παππάς**, **Βασ. Λογοθετίδης**, **Χρ. Τσαγανέας** και **Π. Γαβριηλίδης**, πραγματοποίησε το κινηματογραφικό της ντεμπούτο η Ν. Τσαγανέα (στα ζενερίκ της ταινίας αναφέρεται με το όνομα **Ελένη Βιτσώρη**). *Ο κακός δρόμος* αποτελεί μια ιστορική στιγμή στην πορεία της ελληνικής φιλμικής παραγωγής, αφού ήταν η πρώτη ταινία του ομιλούντος κινηματογράφου στην ελληνική γλώσσα! Ο κινηματογραφικός κριτικός **Γ. Ν. Μακρής**, έγραφε σχετικά τον Απρίλιο του 1933 στην εφημερίδα *Εστία*: «Δεν ημπορούμε παρά να χαιρετίσουμε ως ένα σταθμόν και ως μίαν υπόσχεση την πρώτη πραγματική ελληνική ταινία, τον *Κακό Δρόμο*». Από την πλευρά του, ο επίσης κριτικός της εποχής **Λ. Φανταζής** σημείωνε, την ίδια στιγμή, στην επιθεώρηση *Κινηματογραφικός Αστήρ*, ότι οι θεατές της ταινίας «πρώτη καθ' εαυτό φορά θ' άκουσαν την ελληνική γλώσσα σε ομιλούντα κινηματογράφο, ταυτοχρόνως από της οθόνης, και θα απήλαυσαν το παίξιμο των δύο κορυφαίων πρωταγωνιστριών μας Μαρίκας και Κυβέλης».

Το 1939, η Ν. Τσαγανέα (ως Νίτσα Βιτσιώρη) εμφανίστηκε στην ταινία *Η Αγνού-*

λα, του Αιγύπτιου σκηνοθέτη **Α. Ορφανέλλι** (γυρισμένη στα στούντιο του Καΐρου, αφού εκείνη την περίοδο δεν υπήρχαν οργανωμένα στούντιο στην Ελλάδα), σε παραγωγή Σκούρας Φιλμς και με πρωταγωνιστές τον **Κ. Μουσούρη** και την **Αλ. Θεοδωρίδη**. Χαρακτηριστικό στοιχείο για την κατάσταση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην πρωτόγονη, ουσιαστικώς, ελληνική κινηματογραφία, αποτελεί η... διαφημιστική καμπάνια που συνόδευσε την προβολή του φιλμ στις κινηματογραφικές αίθουσες: «Μια ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ που θα εξιλεώση τις αμαρτίες όλων των προηγούμενων Ελληνικών ταινιών – Για πρώτη φορά ο Αθηναϊκός λαός και μαζί του συγχρόνως της Θεσσαλονίκης και του Πειραιώς ένοιωσε τον εαυτό του υπερήφανον που επί τέλους η Οθόνη παρουσίασε μια πραγματική ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ που τιμά την Ελλάδα μας!».

Το 1943 ερμήνευσε έναν κεντρικό ρόλο στην ταινία του **Δ. Ιωαννόπουλου** *Η φωνή της καρδιάς* που, παρά το γεγονός ότι γυρίστηκε στην κατεχόμενη Αθήνα, αποτέλεσε την πρώτη επαγγελματικώς άρτια παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου. (βλ. και συνέντευξη Γ. Καβουκίδη, *Κινηματογραφιστής*, τχ. 3). Στην ταινία, η Ν. Τσαγανέα ερμήνευε τη μητέρα της Κ. Πάνου και σύζυγο του **Αιμ. Βεάκη**, για τον οποίο λέει σήμερα πως υπήρξε ο «μεγαλύτερος ηθοποιός του κόσμου».

Με τον Βασίλη Λογοθετίδη

Ωστόσο, η ταινία που αποτέλεσε σταθμό στην κινηματογραφική καριέρα της ήταν *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* του **Αλ. Σακελλάριου** (1948), στην οποία ερμήνευε τη σύζυγο του **Βασ. Λογοθετίδη**. Στην ταινία αυτή χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά τα μηχανήματα σύγχρονης ηχοληψίας και ντουμπλαρίσματος, που μόλις είχε φέρει ο **Φιλοποίμην Φίνος** από το εξωτερικό. Η Ν. Τσαγανέα χαρακτηρίζει τον Βασ. Λογοθετίδη, «απίθανο άνθρωπο και ηθοποιό», ο οποίος όμως «κάτι φοβόταν». Με τον Βασ. Λογοθετίδη θα ξανασυνεργαστεί δέκα χρόνια αργότερα, στην ταινία *Ενας ήρως με παντούφλες* (και πάλι του Αλ. Σακελλάριου). Η Ν. Τσαγανέα θυμάται ότι, για τα γυρίσματα, «είχαμε βρεί μια μικρή βρώμικη πλατεία, που ήταν εντελώς εγκαταλελειμμένη. Σκουπίστηκαν τα πάντα, ευπρεπίστηκε ο χώρος και μετά στήσαμε ένα ψεύτικο άγαλμα για τις ανάγκες της ταινίας. Σύμφωνα με το σενάριο, έπρεπε να πουλάω τα ρούχα του άντρα μου για να ζήσουμε. Μου φαινόταν πολύ αστείο αυτό, αφού ο Λογοθετίδης στη μισή, σχεδόν, ταινία κυκλοφορούσε με τα ... εσώρουχα από τη μέση και κάτω». Η ταινία αυτή, μαζί με τη *Φωνή της Καρδιάς* και το φιλμ *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, αποτελούν τις αγαπημένες κινηματογραφικές εμφανίσεις της. Αλλωστε, για τον Αλ. Σακελλάριο δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση και δεν παραλείπει να τονίσει ότι «ήταν μοναδικός σκηνοθέτης που ουδείς θα τον φτάσει».

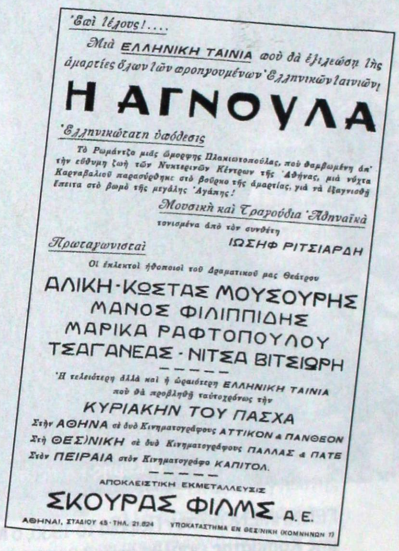
Η Ν. Τσαγανέα, ήδη από μικρή, σχετικώς, ηλικία ερμήνευε συχνά ρόλους ηλιωμένων γυναικών. «Εκανα όλες τις γριές, γιατί καμία άλλη ηθοποιός δεν δεχόταν να το κάνει», λέει σήμερα. «Αλλωστε, μου άρεσε να παίζω κάτι που δεν ήμουν εγώ».

Ώς το 1970, που συνταξιοδοτήθηκε, συμμετείχε συνολικώς σε 95-100 ταινίες, συνεργαζόμενη με τους περισσότερους σκηνοθέτες της περιόδου αυτής. Ανάμεσά τους –εκτός από αυτές που προαναφέρθηκαν– *Ο μεγαλοκαρχαρίας* (**Φ. Φυλακτός**, 1957), *Η κυρά μας η μαμή* (Αλ. Σακελλάριος, 1958), *Πώς περνούν οι παντρεμένοι* (**Στ. Τατασόπουλος**, 1959), *Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα* (**Ο. Λάσκος**, 1959), *Ένα καράβι Παπαδόπουλοι* (**Φ. Γιάγκος**, 1966), *Ο ακτύπητος κτυπήθηκε* (**Κ. Ανδρίτσος**, 1970), *Κρεβατομουρμούρα* (Ο. Λάσκος, 1971) *Μάρα η τσιγγάνα* (**Ν. Αβραμέας**, 1971) κ.ά. Η Ν. Τσαγανέα θυμάται με νοσταλγία τους ηθοποιούς με τους οποίους κατά καιρούς συνεργάστηκε, χαρακτηρίζοντάς τους όλους, με τη φυσική της ευγένεια, «σπουδαίους». Ωστόσο, δείχνει μια ελαφρά προτίμηση στον **Λάμπρο Κωνσταντάρα** για τον οποίο υπογραμμίζει: «με αγαπούσε πολύ».

«Δεν βλέπω τις ταινίες μου»

Η Ν. Τσαγανέα είναι απολύτως ξεκάθαρη όταν δηλώνει ότι «μου άρεσε να παίζω στον κινηματογράφο, όσο μου άρεσε και το θέατρο», αφού δεν παραγνωρίζει το γεγονός πως «μέσα από το σινεμά ο κόσμος με έμαθε και με αγάπησε». Πάντως, η ίδια δεν βλέπει στην τηλεόραση τις ταινίες στις οποίες έχει συμμετάσχει, διότι, όπως επισημαίνει, «βαριέμαι και γενικώς δεν βλέπω τηλεόραση, έχω άλλα σημαντικότερα πράγματα να κάνω».

Η τελευταία κινηματογραφική της εμφάνιση πραγματοποιήθηκε στη βραβευμένη στο Φεστιβάλ Δράμας μικρού μήκους ταινία *Αρον! Αρον!* του **Βασίλη Ελευθερίου** (1996). Παρά την ηλικία της, διατηρεί έντονη την επιθυμία να εξακολουθεί να εμφανίζεται ως ηθοποιός και εκφράζει το παράπονο ότι «τα τελευταία χρόνια δεν μου έχουν κάνει καμία πρόταση, ίσως επειδή δεν ξέρουν την απάντησή μου». Ποια είναι αυτή; «Αν μου έκαναν σήμερα πρόταση να παίξω στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση», απαντά με αφοπλιστική φυσικότητα, «θα πήγαινα τρεχάλα, έστω και για να περπατήσω από τη μία πλευρά του πλάνου στο άλλο, έστω και χωρίς να λέω ούτε μία λέξη». **K**


'Εφὶ ἰέλους!....
Μιὰ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ φοὺ δὰ ἐξιλεώση ἰὴς ἁμαρτίες ὅλων ἰῶν προηγουμένων 'Ελληνικῶν ταινιῶν!
Η ΑΓΝΟΥΛΑ
'Ελληνικώτατη ὑφόδεσις
Τὸ Ρωμάντζο μιᾶς ὥμορφης Πλακιωτοπούλας, ποὺ θαμβωμένη ἀπ' τὴν εὔθυμη ζωὴ τῶν Νυκτερινῶν Κέντρων τῆς 'Αθήνας, μιὰ νύχτα Καρναβαλιοῦ παρασύρθηκε στὸ βοῦρκο τῆς ἁμαρτίας, γιὰ νὰ ἐξαγνισθῇ ἔπειτα στὸ βωμὸ τῆς μεγάλης 'Αγάπης!
Μουσικὴ καὶ Τραγούδια 'Αθηναϊκὰ
τονισμένα ἀπὸ τὸν συνθέτη
ΙΩΣΗΦ ΡΙΤΣΙΑΡΔΗ
Πρωταγωνισταὶ
Οἱ ἐκλεκτοὶ ἠθοποιοὶ τοῦ Δραματικοῦ μας Θεάτρου
ΑΛΙΚΗ-ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ
ΜΑΝΟΣ ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ
ΜΑΡΙΚΑ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΣΑΓΑΝΕΑΣ - ΝΙΤΣΑ ΒΙΤΣΙΩΡΗ
Ἡ τελειότερη ἀλλὰ καὶ ἡ ὡραιότερη ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ποὺ θὰ προβληθῇ ταὐτοχρόνως τὴν
ΚΥΡΙΑΚΗΝ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ
Στὴν ΑΘΗΝΑ σὲ δυὸ Κινηματογράφους ΑΤΤΙΚΟΝ & ΠΑΝΘΕΟΝ
Στὴ ΘΕΣ)ΝΙΚΗ σὲ δυὸ Κινηματογράφους ΠΑΛΛΑΣ & ΠΑΤΕ
Στὸν ΠΕΙΡΑΙΑ στὸν Κινηματογράφο ΚΑΠΙΤΟΛ.
ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ
ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΣΤΑΔΙΟΥ 43 - ΤΗΛ. 21.824 ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΕΝ ΘΕΣ)ΝΙΚΗ (ΚΟΜΝΗΝΩΝ 1)

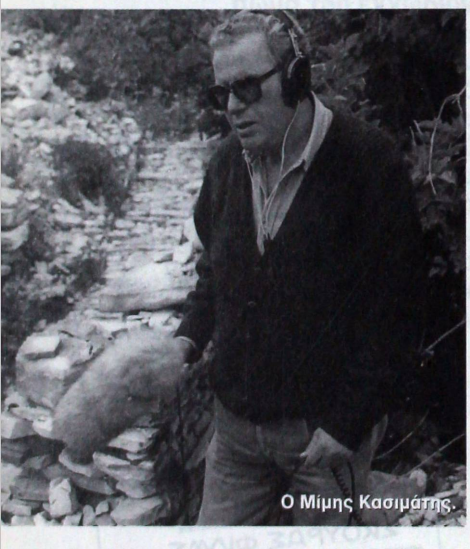
Πάνω: Το διαφημιστικό τρυκάκι της ταινίας Η Αγνούλα, στην οποία συμμετείχε και η Νίτσα Τσαγανέα ως Νίτσα Βιτσώρη. Κάτω: Η παλαίμαχη ηθοποιός κρατά τον πρωταγωνιστικό ρόλο (μια ηλικιωμένη που μεταφέρεται στο Πρώτων Βοηθειών) στη βραβευμένη στη Δράμα ταινία του Βασίλη Ελευθερίου *Αρον! Αρον!*.

Μίμης Κασιμάτης

ΕΝΑΣ ΑΦΟΣΙΩΜΕΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗΣ

του Γιάννη Ράγκου

Ένας ακόμα παλαίμαχος κινηματογραφιστής, ο ηχολήπτης Μίμης Κασιμάτης, «έφυγε» από κοντά μας πριν από λίγες ημέρες σε ηλικία 68 ετών, αφήνοντας πίσω του μια παρακαταθήκη γνώσης, ειλικρινούς συνέπειας και αληθινής προσφοράς στη δουλειά του.



Ο Μίμης Κασιμάτης.

ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ στον Πειραιά το 1930, ο **Μίμης Κασιμάτης** εισήλθε στο χώρο του κινηματογράφου το 1947-48, όταν από μια σύμπτωση και εξαιτίας του... ύψους του, προσλήφθηκε στην εταιρία ΑΝΖΕΡΒΟΣ, αρχικώς ως μπούμαν και αργότερα ως ηχολήπτης. Το 1954 μεταπήδησε στη ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ, στην οποία παρέμεινε ώς το θάνατο του **Φ. Φίνου,** το 1977. Έκτοτε, εργάστηκε ως ελεύθερος επαγγελματίας σε ταινίες, τηλεοπτικές σειρές και ντοκυμανταίρ. Συνολικά, δούλεψε σε περίπου 250 ελληνικές αλλά και ξένες ταινίες και αρκετές τηλεοπτικές παραγωγές (παρά το γεγονός ότι η δουλειά στην τηλεόραση δεν του άρεσε ιδιαίτερα, αφού πίστευε ότι έλειπε από αυτήν η ατμόσφαιρα του κινηματογραφικού γυρίσματος). Είχε συνεργαστεί με τους περισσότερους έλληνες σκηνοθέτες της παλαιότερης και της νεότερης γενιάς (**Ν. Κούνδουρος**, **Στ. Τσιώλης**, **Γ. Δαλιανίδης**, **Μ. Κακογιάννης**, **Ν. Φώσκολος**, **Κ. Φέρρης**, **Β. Βαφέας**, **Α. Θωμόπουλος**, **Λ. Παπαστάθης** κ.ά.), ενώ η τελευταία δουλειά που συζητούσε –στην οποία δεν μπόρεσε να συμετάσχει, τελικώς– ήταν ο *Καβάφης* του **Γ. Σμαραγδή**. Το 1978 –όταν συμπλήρωνε 30 χρόνια στον κινηματογράφο– βραβεύθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εκείνης της χρονιάς για τη δουλειά του στην ταινία του **Κώστα Φέρρη** *Δυο φεγγάρια τον Αύγουστο*.

Ο Μίμης Κασιμάτης, στα 50 χρόνια που δούλεψε στο χώρο του κινηματογράφου, αποτέλεσε μια ξεχωριστή περίπτωση τεχνικού (ιδρυτικού μέλους της ΕΤΕΚΤ), αφού αυτό που τον χαρακτήριζε ήταν η απόλυτη αφοσίωση στη δουλειά του και η λεπτομερειακή προετοιμασία του, εν όψει των γυρισμάτων κάποιας παραγωγής. Ήταν ένας από τους ελάχιστους ηχολήπτες στην Ελλάδα που, πριν από την έναρξη των γυρισμάτων διάβαζε το σενάριο, ενώ συχνά πήγαινε μαζί με τον σκηνοθέτη και τον οπερατέρ στο ρεπεράζ διότι, όπως έλεγε, «ήθελε να ακούει τους ήχους των χώρων». Ακόμα, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, είχε πάντα μαζί του ένα μικρό βαλιτσάκι με επιπλέον μικρόφωνα, tapes κ.ά., ώστε να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει άμεσα οποιοδήποτε πρόβλημα θα παρουσιαζόταν, ενώ διατηρούσε και ένα σημαντικό αρχείο φυσικών ήχων που είχε ηχογραφήσει κατά τη διάρκεια γυρισμάτων για να τους χρησιμοποιεί, κατά περίπτωση, όταν οι ανάγκες μιας παραγωγής το απαιτούσαν.

Η αφοσίωση που έδειχνε στη δουλειά του και το άριστο αποτέλεσμά της, αλλά και η φυσική σεμνότητα που είχε, ήταν οι βασικοί λόγοι που τον καθιστούσαν εξαιρετικά συμπαθή και σεβαστό στο «συνάφι» του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο **Ν. Κούνδουρος** τον είχε χαρακτηρίσει κάποτε «ευπατρίδη του κινηματογράφου». Του άρεσε να συζητά, επί ώρες, για ποικίλα τεχνικά θέματα με συναδέλφους του και δεν είχε καμία δυσκολία να αναγνωρίσει την καλή δουλειά άλλων ηχολήπτών.

Αν και δεν είχε διδάξει ποτέ σε κινηματογραφική σχολή (διατύπωνε την άποψη ότι η κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα δεν βρίσκεται στο επιθυμητό επίπεδο) δεν δίσταζε να μεταφέρει, με κάθε ευκαιρία, τις γνώσεις που είχε αποκομίσει από τη δουλειά σε νεότερους συναδέλφους του, αφού ακλόνητη ήταν η πεποίθησή του πως «ο ήχος είναι πολύ σημαντική υπόθεση σε μία ταινία».

Έπειτα από 50 χρόνια, ο Μίμης Κασιμάτης παρέμενε πάντα «νέος», έχοντας το ίδιο μεράκι για τη δουλειά του, όπως και την εποχή που ξεκίναγε. Άλλωστε, συνήθιζε να επαναλαμβάνει πως «οι άνθρωποι του κινηματογράφου μένουν πάντα νέοι», αφού «κάθε καινούργια δουλειά είναι ένα νέο ξεκίνημα». Ο Μίμης Κασιμάτης «έφυγε», έμεινε όμως το «άρωμα» και η ποιότητα της δουλειάς του, που δείχνει το δρόμο σε όλους τους «επιγόνους» του. K

Πάνω: Ο Μίμης Κασιμάτης ανάμεσα στον Ηλία Καζάν και στον ηθοποιό Στάθη Γιαλελή, στα γυρίσματα του *Αμέρικα, Αμέρικα* (1962). Κάτω: Ο Μίμης Κασιμάτης με την Αλίκη Βουγιουκλάκη (αδιευκρίνιστο σε ποια ταινία) ακούν την ποιότητα του ήχου που, λίγο πριν, είχε «γράψει» ο ηχολήπτης.

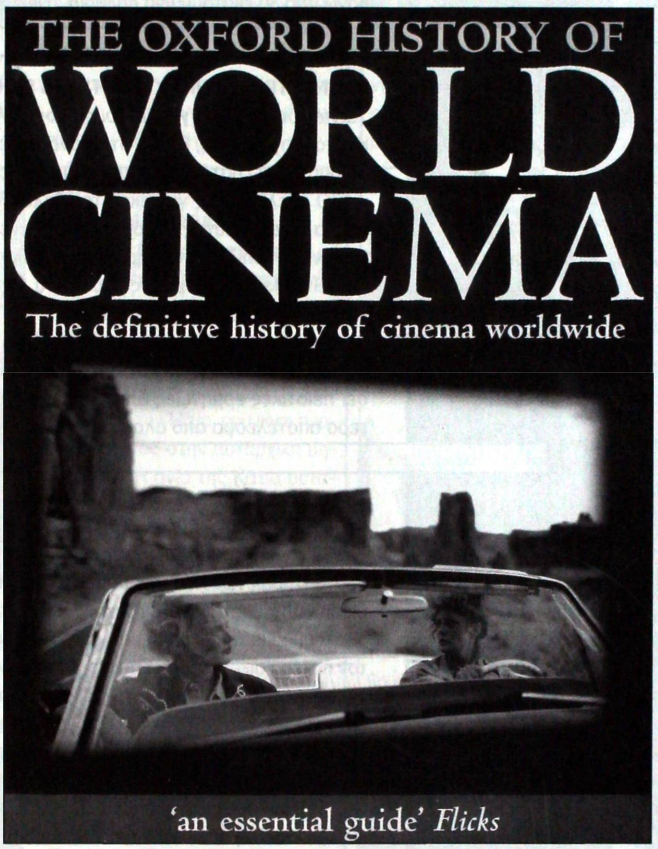
ΒΙΒΛΙΑ

της Χριστίνας Μούργκα

Κινηματογράφος για προχωρημένους

Η ΞΕΝΗ βιβλιογραφία βρίθει ιστοριών κινηματογράφου ικανών να καλύψουν κάθε προτίμηση. Όσοι θέλουν να μάθουν περισσότερα για το σινεμά, έχουν ένα ευρύ πλαίσιο δυνατοτήτων επιλογής που εκτείνεται από τις πιο εκλαϊκευτικές ώς τα πλέον εξειδικευμένα συγγράμματα για φοιτητές των κινηματογραφικών σχολών.

Οι έγκυρες εκδόσεις της Oxford University Press παρουσιάζουν μια σύγχρονη ιστορία κινηματογράφου, η οποία ξεφεύγει από την μονοδιάστατη εποπτεία του υλικού. Το μοντέλο που υιοθετείται εδώ είναι πλουραλιστικό, καθώς κάθε επιμέρους κείμενο του βιβλίου συντάσσεται από εξειδικευμένο ερευνητή, ο οποίος έχει ήδη εμβαθύνει στην περίοδο την οποία αναλύει. Όπως για παράδειγμα ο **Πάολο Τσέρτσι Ουσάι**, ο οποίος ερευνά τη βωβή περίοδο του κινηματογράφου και είναι γνωστός από το βιβλίο του, *Burning Passions* (*An introduction to the study of Silent Cinema*) ή ο **Τόμας Ελσέσσερ** ο οποίος έχει μελετήσει το γερμανικό κινηματογράφο στο βιβλίο του *New German Cinema*. Ο συνολικός αριθμός των συντακτών ανέρχεται στους 80, νούμερο που συναντάμε συνήθως σε κινηματογραφικά λεξικά.



Η συγκεκριμένη ιστορία κινηματογράφου, που φέρει τον τίτλο *The Oxford History of World Cinema*, διαιρείται χρονολογικά σε τρία μέρη: τον βωβό κινηματογράφο, τον ομιλούντα από το 1930 ώς το 1960 και τον μοντέρνο κινηματογράφο, από το 1960 ώς το 1995. Καθένα από τα τρία αυτά τμήματα παρουσιάζεται με τη βοήθεια μιας εισαγωγής, η οποία αντιμετωπίζει με συγκριτικά στοιχεία και με κριτική διάθεση το σύνολο της περιόδου που εξετάζεται και αναλύεται στη συνέχεια διεξοδικά και πολύπλευρα.

Μέλημα του συγγραφέα ήταν να καλύψει όλο το φάσμα της παραγωγής από μια ευρεία προοπτική, αναγνωρίζοντας ότι από τα πρώτα του βήματα ο κινηματογράφος αναπτύχθηκε παράλληλα σχεδόν σε όλη τη Δύση. Όσο για τον αμερικανικό κινηματογράφο, ο οποίος από τα τέλη του Α' παγκόσμιου πολέμου αρχίζει να αναπτύσσεται με αποτέλεσμα οι σημαντικότερες ευρωπαϊκές κινηματογραφίες να επιχειρούν να τον ανταγωνιστούν, κατέχει δεσπόζουσα θέση στο βιβλίο.

Οι εθνικές κινηματογραφίες (ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ασιατικός κινηματογράφος, αφρικανικός κινηματογράφος κ.λπ.) ομαδοποιούνται και αναλύονται με βάση πολιτικές ή πολιτιστικές συγγένειες, όπως για παράδειγμα ο κινηματογράφος της Κεντροανατολικής Ευρώπης (πολωνικός, ουγγρικός, τσέχικος), της Ρωσίας και των Σοβιετικών Δημοκρατιών του Καυκάσου και της Κεντρικής Ασίας, οι οποίοι συνορεύουν γεωγραφικά και πολιτικά.

Παράλληλα, το βιβλίο δεν αγνοεί, όπως κάθε σοβαρή ιστορία κινηματογράφου θα όφειλε, τους θεσμικούς παράγοντες –λογοκρισία, νόμοι της αγοράς– οι οποίοι επηρέασαν και καθόρισαν την πορεία του κινηματογράφου.

Η ζωή, η προσωπική ιστορία και τα επιτεύγματα σκηνοθετών, ηθοποιών, παραγωγών και τεχνικών, εμμέσως, μας διαφωτίζουν σχετικά με τον τρόπο που ο κινηματογράφος λειτουργεί ως σύνολο. Για παράδειγμα, η προσωπική ιστορία του **Όρσον Γουέλς**, ο οποίος πάλεψε ενάντια στο παραδοσιακό σύστημα παραγωγής και προσπάθησε να κάνει ταινίες έξω από αυτό, μπορεί να μας αποκαλύψει περισσότερα από οποιαδήποτε ανάλυση ή περιγραφή του ίδιου του συστήματος.

Αν και ορθολογικά σχεδιασμένη, αυτή η ιστορία κινηματογράφου διεκδικεί μια πρωτοτυπία. Τα πρόσωπα στα οποία εστιάζει κυμαίνονται από τα πιο ορθόδοξα (**Γκρίφφιθ**, **Μονρόε**, **Κουροσάβα** κ.ά.) ώς τα πιο ανορθόδοξα, όπως η ινδή σταρ **Ναργκίς**, που δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή στον ευρωπαϊκό χώρο (στην Ελλάδα, βεβαίως, είναι πασίγνωστη), αλλά ο αριθμός των ταινιών στις οποίες έχει πρωταγωνιστήσει της επιτρέπει να διεκδικεί μια θέση στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χάρτη.

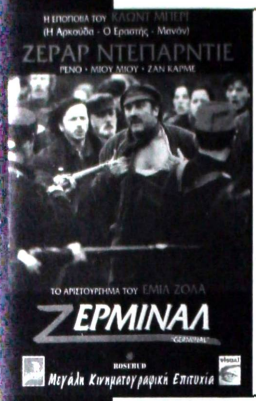
Κάθε άρθρο συνοδεύεται από βιβλιογραφία (κυρίως αγγλική) ενώ στο τέλος του βιβλίου συναντάμε αναλυτική βιβλιογραφία, η οποία καλύπτει το σύνολο του συγγράμματος. **K**

The Oxford History of World Cinema
Εκδόσεις Oxford University Press
New York, 1996
Σελ. 824, τιμή 13.700 δρχ.

cine video

Παρουσίαση μερικών από τις πιο ενδιαφέρουσες κινηματογραφικές ταινίες που πρόσφατα κυκλοφόρησαν σε βίντεο

της Μάγδας **Τσιάρα** και της Δήμητρας **Λάδου**



ΖΕΡΜΙΝΑΛ (GERMINAL), 1993

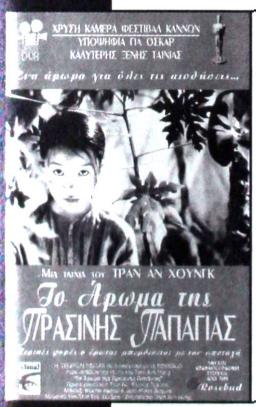
Γαλλική ταινία του ***Κλωντ Μπερρύ*** *με τους* ***Ζεράρ Ντεπαρτιέ***, ***Μίου Μίου***, ***Ζαν Καρμέ***.

Μια σκοτεινή νύχτα του Μαρτίου, στα βόρεια της Γαλλίας, ο Ετιέν διασχίζει τον κάμπο, ψάχνοντας για φαΐ και δουλειά. Μια εβδομάδα νωρίτερα, τον είχαν διώξει από το εργοστάσιο όπου δούλευε στη Λιλ, γιατί χτύπησε το αφεντικό. Ο Ετιέν βλέπει από μακριά κάποια φώτα να τρεμοσβήνουν, κρεμασμένα στον ουρανό. Είναι τα ορυχεία του Βορέ, εκεί όπου θα βρει τη δουλειά που ψάχνει και, μαζί, το ερωτικό πάθος και τη βία της εξέγερσης... Για την ολοκλήρωση της επικής αυτής ταινίας –που θεωρείται η πιο ακριβή ευρωπαϊκή παραγωγή που γυρίστηκε ποτέ– χρειάστηκαν πάνω απο 23 εβδομάδες γυρίσματα και πάνω από 30 εκατομμύρια δολάρια. (New Star)

ΠΛΑΝΕΥΤΡΑ ΣΕΛΗΝΗ (TEMPTRESS MOON), 1997

Ταινία του ***Τσεν Καϊγκέ*** *με τους* ***Γκονγκ Λι*** *και* ***Λέσλι Τσενγκ***.

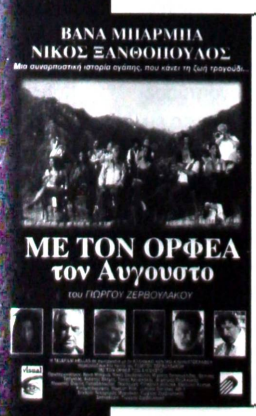
Κοντά στη Σαγκάη, δίπλα στο κανάλι, ζει μια εύπορη οικογένεια οπιομανών. Ο πατέρας και τα παιδιά του είναι χρήστες πολλά χρόνια. Ο αδελφός της γυναίκας του θέλει να σπουδάσει στο Πεκίνο και να γίνει κι αυτός μέλος της οικογένειας. Όμως, η οικογένεια τον αντιμετωπίζει σαν υπηρέτη. Ο μεγαλύτερος αδελφός της Ρούι, που είναι κι αυτός όμηρος του οπίου, έχει μια ερωτική σχέση με την αδελφή του... Ο κινέζος σκηνοθέτης Τσεν Καϊγκέ, τρία χρόνια μετά το *Αντίο παλλακίδα μου*, υπογράφει ακόμα μια υπερπαραγωγή με πλούσια σκηνικά και κοστούμια και καταφέρνει να αποσπάσει πειστικές ερμηνείες απο τους ηθοποιούς – αλλά και το καλύτερο αποτέλεσμα από όλους τους συντελεστές.(Telefilm Hellas)



ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΠΡΑΣΙΝΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΣ (L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE), 1993

Ταινία του ***Τραν Αν Χουνγκ***, *που βραβεύτηκε με τη Χρυσή Κάμερα του Φεστιβάλ των Καννών, με τους* ***Τραν Νου, Τρουόνγκ Νγκιέν***.

Μέσα από τα μάτια μιας δωδεκάχρονης υπηρέτριας από την επαρχία, ακολουθούμε τη συναισθηματική κρίση μιας εγκαταλελειμμένης από τον πατέρα οικογένειας. Κάποτε, ο πατέρας επιστρέφει. Είναι άρρωστος – και σύντομα πεθαίνει. Δέκα χρόνια μετά, η μικρή υπηρέτρια είναι μια όμορφη γυναίκα. Ένα ζευγάρι πρόκειται να παντρευτεί. Στην κλειστή κοινωνία του Βιετνάμ, η παραδοσιακή σύζυγος πρέπει να αφιερώσει τον εαυτό της αποκλειστικά στο σύζυγο και στα παιδιά της. Τι δίνει όμως σε μια γυναίκα τη δύναμη να ζει μια τέτοια ζωή; (Telefilm Hellas)



ΜΕ ΤΟΝ ΟΡΦΕΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ, 1996

Ταινία του ***Γιώργου Ζερβουλάκου*** *με τους* ***Βάνα Μπάρμπα***, ***Νίκο Ξανθόπουλο***, ***Μιχάλη Παπαγγελίδη***, ***Βασίλη Τσάγκλο***, ***Ανέστη Βλάχο***, ***Τάκη Χρυσικάκο***, ***Δημήτρη Πουλικάκο***.

Ο Αλέκος, η Ευριδίκη, ο Διονύσης και ο Κυριάκος είναι μουσικοί. Όταν ο Κυριάκος φεύγει γιατί βρήκε καλύτερη δουλειά, κάποιος θυμάται τον Ορφέα, έναν μουγγό βοσκό που παίζει κλαρίνο θεϊκά. Ο Πάνος, πλούσιος αγρότης που είναι ερωτευμένος με την Ευριδίκη, την παίρνει μαζί του στην Αθήνα για να την κάνει μεγάλη τραγουδίστρια. Ωστόσο, η Ευριδίκη επιστρέφει και ο Πάνος την ακολουθεί. Κάποια μέρα με τους μπράβους του προσπαθεί να την αρπάξει με τη βία, όμως, λίγο παρακάτω, το αυτοκίνητο του Πάνου συγκρούεται με ένα τρακτέρ. Ο Ορφέας ανασύρει την αιμόφυρτη Ευριδίκη. Η πόρτα του Άδη, ο ήχος του κλαρίνου, η ζωή. Είσοδος ή έξοδος; (Telefilm Hellas)

ΓΥΜΝΟΣ (NAKED), 1996

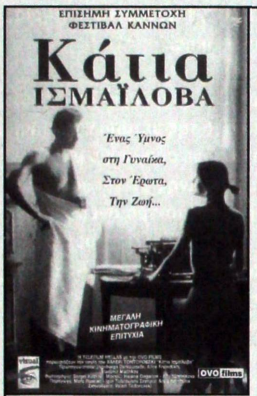
Ταινία του ***Μάικ Λη****, που απέσπασε το Βραβείο Σκηνοθεσίας και το Βραβείο Α΄ Ανδρικού Ρόλου στο Φεστιβάλ των Καννών, με τους* ***Νταίηβιντ Θιούλις, Κάθριν Κάρτλιτζ, Λέσλυ Σαρπ****.*

Σε αυτή την ταινία, ο Μάικ Λη δείχνει την αθέατη πλευρά του Λονδίνου. Ένα Λονδίνο που πολλοί άνθρωποι προτιμούν να αγνοούν, ένα Λονδίνο όπου οι φιλίες χτίζονται πάνω στον οίκτο, οι σχέσεις βασίζονται στο συμφέρον και τη βία και το σεξ είναι άγριο και σύντομο. Ο Τζώννυ είναι ο απόλυτος αντιήρωας της εποχής μας. Ψυχρός, κυνικός, χωρίς ηθικούς φραγμούς αλλά και με ευαισθησία. Η ζωή τον φέρνει αντιμέτωπο με περίεργα πρόσωπα και καταστάσεις. (Telefilm Hellas)

ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΥΒΟΝΝΗΣ (YVONNE'S PERFUME),1995

Ταινία του ***Πατρίς Λεκόντ*** *με τους* ***Ιππολύτ Ζιραντό, Σάντρα Μαζανί, Ρισάρ Μπορινζέ****.*

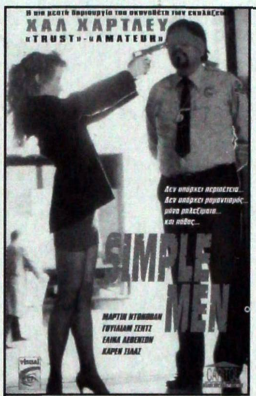
Στις όχθες μιας λίμνης ανάμεσα στη Γαλλία και την Ελβετία, μια χούφτα ήρωες, μετέωροι στο χρόνο, μέσα σε μια ατμόσφαιρα διακοπών. Γιατί ο Βίκτωρ Σμάρα κρύβεται πίσω απ' αυτό το αμφίβολο όνομα και τι φοβάται; Ποιος είναι στ' αλήθεια ο δρ. Μέιντε, πιο γνωστός στον κόσμο της νύχτας ως «βασίλισσα Αστρίντ»; Τι γυρεύει σε ένα τέτοιο μέρος μια κοπέλα σαν την Υβόννη; Βασισμένη στο μυθιστόρημα του Πατρίκ Μοντιάνο *Villa Triste*, η ταινία διαθέτει μια ρομαντική επιφάνεια κάτω από την οποία παραμονεύουν το μυστήριο και ο αισθησιασμός. (Telefilm Hellas)



ΚΑΤΙΑ ΙΣΜΑΪΛΟΒΑ, 1996

Ταινία του ***Βαλέρι Τοντορόφσκυ*** *με τους* ***Ινγκέμποργκα Νταπκουνάιτε, Άλις Φρέιντλιχ, Βλαντιμίρ Μάτσκοφ.***

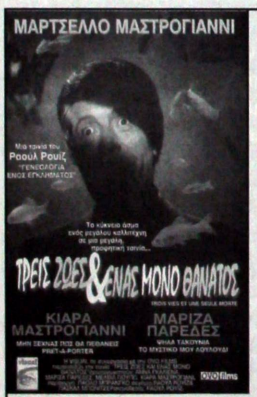
Η Κάτια είναι δακτυλογράφος που ζει μια βαρετή ζωή μαζί με τον άντρα της, τον Μίτια, που είναι προσκολλημένος στην αυταρχική μητέρα του. Η ανία της Κάτια μετατρέπεται σε πάθος όταν γνωρίζει τον Σεργκέι και παρασύρεται μαζί του σε μια περιπέτεια με τραγικές εξελίξεις. Η σχέση τους γίνεται ιδιαίτερα περίπλοκη όταν, πέρα από τον έρωτα, τους δένει και το έγκλημα. Ο Σεργκέι πνίγεται απο ενοχές και φόβο, ενώ η Κάτια είναι ατρόμητη, ακόμα και την ύστατη στιγμή που μένει μόνη, αντιμέτωπη με το άγριο πάθος της... (Telefilm Hellas-OVO Films)



SIMPLE MEN, 1992

Ταινία του ***Χαλ Χάρτλεϋ*** *με τους* ***Μάρτιν Ντόνοβαν, Γουίλλιαμ Σέητς, Ελίνα Λέβενσον, Κάρεν Σίλας****.*

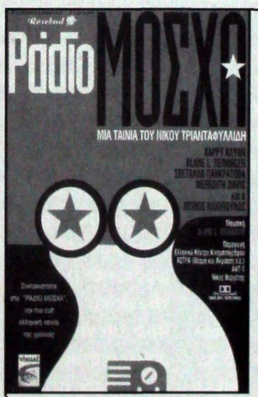
Ο Ντέννις είναι ένας νέος με μια και μοναδική αποστολή. Να βρει τον πατέρα του ο οποίος δραπέτευσε από τη φυλακή. Μαζί με τον αδελφό του Μπιλ, έναν δραστήριο, κυνικό, ατομικιστή εγκληματία, ο οποίος εγκαταλείφθηκε από την κοπέλα του, αναζητούν τον πατέρα τους. Ο Μπιλ το μόνο που σκέφτεται είναι να πάρει εκδίκηση από την κ οπέλα του, παρατώντας στα κρύα του λουτρού την πρώτη όμορφη γυναίκα που θα συναντήσει. Οι στόχοι μεταλλάσσονται, οι μπελάδες αυξάνονται, ο πόθος ενσαρκώνεται. (Telefilm Hellas)



ΤΡΕΙΣ ΖΩΕΣ ΚΑΙ ΕΝΑΣ ΜΟΝΟ ΘΑΝΑΤΟΣ (TROIS VIES ET UNE SEULE MORTE), 1997

Ταινία του ***Ραούλ Ρουίζ*** *με τους* ***Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Άννα Γκαλιένα, Μαρίζα Παρέδες, Μελβίλ Πουπώ, Κιάρα Μαστρογιάννι.***

Εγκαταλείποντας το καινούργιο σπίτι του, ένας άντρας βρίσκεται ξαφνικά απέναντι από το παλιό του σπίτι. Κάποιος πλούσιος καταλήγει ζητιάνος. Νεαρό ζευγάρι νοικιάζει ένα σπίτι, με τον όρο να κρατήσει τον μπάτλερ, δηλαδή τον ίδιο τον ιδιοκτήτη. Ένας επιχειρηματίας προσποιείται πως έχει σύζυγο και παιδιά στο εξωτερικό προκειμένου να δικαιολογήσει κάποιους οικονομικούς χειρισμούς. Τέσσερις ιστορίες «που όλοι γνωρίζουν, αλλά κανείς δεν πιστεύει». (Telefilm Hellas)



ΡΑΔΙΟ ΜΟΣΧΑ, 1995.

Ταινία του ***Νίκου Τριανταφυλλίδη*** *με τους* ***Χάρρυ Κλυνν, Ντίνο Ηλιόπουλο, Μπλαίην Λ. Ρένινγκερ, Μέρεντιθ Νταίηβις, Σβετλάνα Πανκράτοβα****.*

Η Σόνια είναι μία από τις πολλές ρωσίδες χορεύτριες που άφησαν την πατρίδα τους για να βρουν την τύχη τους στην Ελλάδα. Βρίσκεται όμως εγκλωβισμένη σε ένα στριπτιζάδικο και βυθίζεται όλο και πιο βαθιά στα σκοτεινά μονοπάτια του υποκόσμου. Μόνη της παρηγοριά, η σκέψη του αγαπημένου της Αλιόσα, που ταξιδεύει μακριά, με την ορχήστρα του Κόκκινου Στρατού και τους Λένινγκραντ Καουμπόυς. Η Σόνια τον περιμένει για να τη σώσει. Ενα γαϊτανάκι προσώπων και μύθων σ' ένα καμπαρέ που χωράει όλη τη Γη. (Telefilm Hellas)

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

αισθητική (η) ουσ. κλάδος της φιλοσοφίας που έχει ως αντικείμενο έρευνας την καλλιτεχνική έκφραση // η αντίληψη ως προς το ωραίο (λεξικό Τεγόπουλου-Φυτράκη).

ΑΧ, Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ. Πόσοι και πόσοι καβγάδες δεν έχουν γίνει με την επίκλησή της.

Πόσες φορές δεν έχουν ξιφουλκήσει οι δυνάμεις που ασχολούνται με τις τέχνες, με αντικείμενο τον ορισμό του ωραίου. Ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη η αισθητική ήταν στο στόχαστρο της φιλοσοφίας και της τέχνης – όλων όσοι συνωθούνται γύρω από τις θεωρίες της φιλοσοφίας, όσοι παράγουν καλλιτεχνικό έργο, όσοι το αναλύουν...

Οι καβγάδες έφτασαν μέχρι τον αιώνα μας. Πιο προσιτός στις περιπέτειές του, ο 20ός αιώνας έχει επιφυλάξει πλήθος τυπωμένων σελίδων, πύρινων άρθρων, μανιφέστων, έχει υποδεχτεί άπειρους καβγάδες για τι είναι «αισθητικό» στην τέχνη – με αποκορύφωμα, τον εκφυλισμό του όρου τα τελευταία χρόνια, τα χρόνια επέκτασης και κυριαρχίας της μαζικής κουλτούρας, όταν η αισθητική έγινε αντικείμενο της μικροαστικής καθημερινότητας και το ωραίο αποφασίζεται από τους καταναλωτικούς μηχανισμούς δημιουργίας μαζικών στερεοτύπων.

Συχνά-πυκνά, στις στήλες των ηθικολόγων, στις καθημερινές εφημερίδες, εμφανίζονται τον τελευταίο καιρό κείμενα που κατηγορούν τους Έλληνες ότι στερούνται αισθητικής. Ας ξεκινήσουμε από τον οικείο μας χώρο, τον κινηματογραφικό, αναζητώντας παραδείγματα. Σε πλήθος περιπτώσεις, λοιπόν, στα κινηματογραφικά φεστιβάλ και στην κινηματογραφική αγορά εν γένει, ενώ η ταινία δεν ανοίγει διάλογο με τους αποδέκτες της, δεν επικοινωνεί, στο τέλος θγαίνει λάδι επειδή είναι –λέει– υψηλής αισθητικής. Στο όνομα της αισθητικής, άλλωστε, η Ευρώπη, στην αντιπαράθεσή της με τους Αμερικανούς, πήρε παράταση και κατάφερε να παραμείνει η αγορά του οπτικοακουστικού προστατευόμενη – στο πλαίσιο της συμφωνίας της GATT.

η έκλειψη (1962) ου Μ. Αντονιόνι. Τυπικό παράδειγμα ταινίας όπου το αισθητικό «περιτύλιγμα» αντιστοιχεί στη μόνωση και στις φοβίες του σύγχρονου ανθρώπου. Η αισθητική του φιλμ δεν είναι κενή φόρμα.

Αλλά και έξω, πέρα από τον κινηματογράφο, στις κοινές συναναστροφές, στη ζωή, η χαμηλή πραγματικότητα, ο τόπος όπου η ζωή κυλάει με τους χυμούς της, αγχωμένη και ιδρωμένη, ξορκίζεται ως κιτσάτη και αισθητικά απεχθής. Η καταναλωτική εποχή μας δεν θυμάται καν τους καβγάδες περί του τι είναι τελικά ωραίο και τι όχι που σοβούσαν στο χώρο του μοντερνισμού· παραπέμπει στον εξπρεσσιονισμό για τα αισθητικά του χαρακτηριστικά αγνοώντας ότι οι σκιές και οι ζοφερές ατμόσφαιρες της τέχνης των ζωγράφων της Βαϊμάρης, στον μεσοπόλεμο, είχαν στενή σχέση με τα τεκταινόμενα στη ζωή, στο κοινωνικό και το πολιτικό πεδίο που πάντα στοχεύει η υποψιασμένη και παρεμβατική, η αληθινή τέχνη· έχει ξεχάσει (ή αντιμετωπίζει με ηλίθιο χαμόγελο, ως «καλτ» παρέκκλιση), τον Τζων Γουώτερς (*Pink Flamingos*)· ακόμα κι ο ζωγράφος Φράνσις Μπαίηκον συζητιέται στις συντροφιές για τα μεθύσια του, την αυτοκαταστροφική του διάθεση και τις ζωγραφιές του που θυμίζουν κρεοπωλείο – τα υπόλοιπα είναι συζητήσεις για τους ειδικούς. Κι έπρεπε να 'ρθει ο Αλμοδόβαρ για να αποκτήσει το κιτς (πάλι ως «καλτ») υπόσταση – αλλά η κιτσαρία που καθημερινά συναντάει κανείς στις διαδρομές του θεωρείται συνυφασμένη με τη βαρβαρότητα...

Τα παραδείγματα δεν έχουν τελειωμό. Τα τελευταία χρόνια, λες και έχουν εγκαθιδρυθεί ειδικά δικαστήρια καλού γούστου, που αρμοδιότητά τους είναι να δικάζουν τη ζωή, με μοναδικό κριτήριο εκείνο της αισθητικής.

ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, η «δίκη» έχει ξεκινήσει καιρό. Την περίοδο της μεταπολίτευσης, το καλό γούστο έγινε συνώνυμο μιας ευμάρειας συνυφασμένης με τον καταναλωτισμό. Όσο περισσότερο ανέρχονταν κοινωνικά οι μεσαίες τάξεις, τόσο η αισθητική έμπαινε στη ζωή τους. Άρχισαν να μιλούν για το ντιζάιν· η αισθητική στην καθημερινότητα απέκτησε ξαφνικά θεωρητικούς (ποιος θυμάται τον Βέλτσο να κάνει νέους κοινωνικούς διαχωρισμούς με άξονα το γούστο;)· στο όνομα της αίσθησης αυτού του γούστου ξεφύτρωσαν αμέτρητα –αυθαίρετα– εξοχικά· τα σύνθετα του μικροαστισμού αντικαταστάθηκαν από τεράστιες βιβλιοθήκες, πολύ in, με βιβλία που προορίζονται να μην ανοιχτούν ποτέ· στο όνομα του καλού γούστου οι υποψιασμένοι γύρισαν την πλάτη στην πολιτική· όσοι δεν παρακολουθούν τη μόδα, δεν ακούν τις μουσικές του συρμού είναι «ταγάρια»· τα κανάλια που προσελκύουν το μεγάλο κοινό είναι εκείνα που η λαμπερή τους επιφάνεια δεν προσβάλλει το κοινό γούστο, τη «μέση αισθητική» (κι ας προσβάλλουν την κοινή λογική)· ο Λαζόπουλος χειρίζεται τις καθημερινές κοινοτοπίες γουστόζικα αφήνοντας πίσω του τον «άγαρμπο» και «ακαλαίσθητο» Χάρρυ Κλυνν ο οποίος ωστόσο έχει εισαγάγει το επιθεωρησιακό είδος που χρησιμοποίησαν οι Μήτσοι· η μαγειρική είναι της μόδας και στα σικ εστιατόρια η σαλάτα πρέπει να έχει απαραιτήτως τη σως του σεφ (μαγιονέζα με

κέτσαπ και μουστάρδα)˙ οι γέροι μας που τους παρκάρουμε μόνους στα γηροκομεία δεν πρέπει να κυκλοφορούν μαζί μας επειδή είναι παρηκμασμένοι, άκομψοι και άλλης εποχής και μπορεί να συναντηθούμε με κανέναν στο δρόμο ο οποίος ενδέχεται να μας χλευάσει που διαλέξαμε τέτοιους γονείς... Ο κατάλογος είναι ατελείωτος, τα ειδικά δικαστήρια του καλού γούστου και του αισθητικώς ορθού δουλεύουν με εξοντωτικούς ρυθμούς.

ΔΕΙΤΕ, ΛΟΙΠΟΝ, πώς άλλαξαν τα πράγματα γύρω μας τα τελευταία χρόνια. Δείτε πώς αστραφτοκοπούν οι οθόνες των τηλεοράσεων – αν δεν αστράφτουν, μυρίζουν φτώχεια και πεθαμένες ακροαματικότητες. Δείτε πώς τα περιοδικά προσέχουν το «στήσιμο», το lay out – αν δεν το κάνουν είναι για κλείσιμο, αφού οι αναγνώστες χαζεύουν αλλά δεν διαβάζουν.

Δείτε πόση πέραση έχουν στην αγορά της τέχνης οι μεγαλόστομες και ασυνάρτητες αρλούμπες πλήθους τεχνοκριτικών - στο όνομα της ευρυμάθειας και χάριν της μικροεξουσίας που υποβάλλει με γλωσσικές ακροβασίες τη μικρή αγορά της τέχνης. Δείτε πώς λάμπουν, κατακάθαροι και άσπιλοι οι γιάπηδες – λες και δεν τους έχει φύγει ο τάκος στο καθημερινό κυνήγι της επιτυχίας παράλληλα με τις ίντριγκες για να επιβιώσουν στο άγρια ανταγωνιστικό περιβάλλον τους. Δείτε...

Στο όνομα της αισθητικής. Στο όνομα του αισθητικώς ορθού. Είναι όμως (και πόσο;) αθώα η έμφαση αυτή στο καλό γούστο που τείνει να αναβαπτίσει το περιεχόμενο της ζωής μας;

Υποστηρίζω ότι η μανία με την αισθητική δεν οδηγεί πουθενά αλλού παρά σε μια ακόμη σύγχυση, ανάμεσα στις τόσες συγχύσεις, που μας κάνουν να μεγεθύνουμε τα ασήμαντα και να παραγνωρίζουμε τα ουσιώδη. Ο υποκειμενισμός του γούστου, όταν ερμηνεύει κατ' αποκλειστικότητα τα φαινόμενα, είναι ιδιαίτερα ανεπαρκής μέθοδος για να αποδώσει τη σύνθετη διάσταση της ζωής.

Όταν, όμως, το αισθητικώς ορθό επιβάλλεται ως μέτρο για να ζούμε, σχεδόν υποχρεωτικά θυθιζόμαστε στην παρεξήγηση. Η αισθητική ως τρόπος να ορισθούν νέες κοινωνικές κατηγορίες, μια κενή φόρμα, ένα άδειο κέλυφος, τείνει να υποκαταστήσει την ίδια τη ζωή.

ΤΟ ΕΧΩ ΞΑΝΑΚΑΝΕΙ, θα τον εκθέσω για μια ακόμα φορά – γνωρίζει ότι τον ακούω προσεκτικά και χαίρομαι που υπάρχουν ακόμα κάποιοι άνθρωποι στο χώρο των τεχνών που να τα λένε καθαρά. Θα επικαλεστώ για άλλη μια φορά τον σκηνοθέτη Σταύρο Τσιώλη. Σε μια από τις παλιότερες διοργανώσεις του «Πανοράματος» της *Ελευθεροτυπίας*, βλέπαμε μαζί μια παλιά γιουγκοσλαβική ταινία, με τίτλο *Όταν θα είμαι νεκρός και χλο-*

Το εργαστήρι του δόκτορος Καλλιγκάρι, κλασικό έργο του γερμανικού εξπρεσσιονισμού (σκην. Ρόμπερτ Βίννε, 1919). Με τον καιρό, τείνουμε να αναλύουμε τη μορφή ξεχνώντας ότι το ρεύμα του εξπρεσσιονισμού προειδοποίησε για την άνοδο του ναζισμού.

μός. Ήταν ένα ασπρόμαυρο γύρω από μια λούμπεν αλητεία, που κυκλοφορώντας στο αισθητικώς παραδεκτό της εποχής (το κράτος του Τίτο και τους δικούς του προπαγανδιστικούς κοινούς τόπους) αμφέβαλλε για την επίσημη ομορφιά, αντιπροτείνοντας μια παράξενη ζεστασιά ενός κόσμου υπόγειου, που καιγόταν να ζήσει κι ας ήταν βουτηγμένος στην ασχήμια. «Πώς σου φαίνεται;» , ρωτάει ο Τσιώλης. «Κομμάτι άγαρμπο», του απαντώ. «Εντάξει, άγαρμπο», μου αντιγυρίζει, «όμως αυτοί είπαν με τον τρόπο τους ό,τι εμείς τότε δεν τολμούσαμε να διανοηθούμε. Τι έχει μεγαλύτερη σημασία; Η πλαστή ομορφιά που δεν εκφράζει τίποτα; Η αναπαράσταση της ζωής στην πραγματική της διάσταση, έστω κι αν οι αφηγηματικοί τρόποι δεν είναι τόσο κομψοί;»

Αναρωτήθηκα με τη σειρά μου. Και συνεχίζω να αναρωτιέμαι – καθυστερημένα ξανάρχισα να διαβάζω κείμενα για την αισθητική, μέχρι και την *Αισθητική αγωγή* του Φλωμπέρ έκατσα και ξαναδιάβασα. Ό,τι σοβαρό και να διαβάσω, νομίζω ότι έχω καταλήξει – δεν αλλάζω, δεν με αλλάζουν πια ούτε όσα γράφουν οι δημοσιογράφοι ούτε το γυαλιστερό δέλεαρ της τηλεόρασης ούτε ο πρωταθλητισμός στα ιερατεία της αισθητικής προώθησης – εκεί που δίνονται τα μεγάλα βραβεία που, όταν παίρνει κανένα και κάποιος Ελληνας, μας κάνουν να αισθανόμαστε εξίσου περήφανοι, όπως τη νύχτα εκείνη που στην Ολυμπιάδα ο Πύρρος Δήμας σήκωνε τα αγκωνάρια.

Όχι, λοιπόν. Η πραγματικότητα δεν είναι όμορφη, δεν είναι αισθητικώς ορθή. Ένα καζάνι που βράζει είναι η πραγματικότητα – και το καλό γούστο είναι ένα προπέτασμα πίσω από το οποίο κυλούν οι χυμοί της πραγματικής ζωής. Και καμιά εικόνα, καμιά λέξη, τίποτα έντεχνο (του πολιτισμού, όπως λέμε τελευταία) δεν μπορεί να κομπάσει ότι με αυτάρκεια μπορεί να αρθεί υπεράνω της πραγματικότητας, ότι λειτουργεί ερήμην της πραγματικότητας. Γι' αυτό άλλωστε και οι μεγάλες αντιφάσεις στην προώθηση των καλλιτεχνικών έργων που κομπάζουν ότι, ως εκφράσεις υψηλής αισθητικής, δεν ενδιαφέρονται να έχουν σχέση με την πραγματικότητα. Στην ταπεινή, στη χθαμαλή πραγματικότητα προσφεύγουν για να προωθηθούν. Στις ωραίες και χυδαίες κολλιγιές με τους εμπόρους προσφεύγουν, στις τεχνικές των δημοσίων σχέσεων, στα κοσμικά συμπαρομαρτούντα καταφεύγουν, στο θόρυβο... Κι η «αισθητική» (με εισαγωγικά πιά) είναι ένα άγαρμπο, ανεδαφικό, θολό προπέτασμα καπνού - ό,τι πρέπει για να τσιμπήσουν όσοι είναι έτοιμοι να συγκινηθούν με το τίποτα που τους υπαγορεύουν πως είναι η έκφραση του υψηλού.

Ηλίας Κανέλλης

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: 8227.848

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
Πλ. Βικτωρίας 11 Αθήνα 10434
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
CINETIC
Λασκάρεως 3, Αθήνα 11471
Τηλ. 6437263, 6437264, Fax: 6437264
ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ
Αλκμεωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954
HYPERION ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ
Ζαΐμη 31-33, Αθήνα 10682
Τηλ. 8224318, Fax: 8224257
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
ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ
Συνεσίου Κυρήνης 18, Αθήνα 11471
Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935
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. ΑΕ 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
Πλ. Βικτωρίας 11, Αθήνα 10434
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365
ACTIVITY PRODUCTIONS
Δημοσθένους 34, Καλλιθέα 17671
Τηλ/Fax: 9524645
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
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 Ριανκούρ 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
Αρχιμήδου 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
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
ΠΑΝΘΕΑΜΑ
Μαρ. Αντύπα 148, Ηλιούπολη 16342
Τηλ. 9954893, Fax: 9937973
ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ - ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ
Παπαρηγοπούλου 40, Αθήνα 11473
Τηλ. 6448194, 6448143, Fax: 6421787
P.P.V. ΑΕ - 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
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. ΑΕ 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

ΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ Δ.-ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ
Ιωάννη Πολέμη 4, Θεσσαλονίκη 54248
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-322623
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

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΔΙΑΦ/ΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΑΘΗΝΑ

ACTIVITY PRODUCTIONS
Δημοσθένους 34, Καλλιθέα 17671
Τηλ/Fax: 9524645
ARTOON AE
Μελανδίας 34, Αθήνα 11631
Τηλ. 9021885, 9023038-9, Fax: 9021847
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
Μπότασση 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

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

HOT SHOT
Αρνης 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, Tlx: 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
ΝΟΥΛΕΑΗΣ 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
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
ΦΙΛΜΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Γ. ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Γ.ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ
Φερών 15 Αθήνα 10434
Τηλ. 8836516-19, 8830987, Fax: 8839056
FOSS
Γρανικού 7, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6806906-7, Fax: 6899486

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

ΑΘΗΝΑ

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
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
Καλλισπέρη 24,Αθήνα 11742
Τηλ. 9226840, Fax: 9226840

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
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

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ

ARCADIA
Στουρνάρη 27 Δ, Αθήνα 10682
Τηλ. 3304426-7, Fax: 3304427

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
CARTONI U.S.A.: http://www.cartoni.com

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

alfalfa

ΤΕΧΝΙΚΟΣ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & TV

ΚΙΟΥ 22 - ΤΚ. 11364 ΚΥΨΕΛΗ
ΤΗΛ: 8615584, 8649913
FAX: 8641903
ΚΙΝ.: 094-357491
094-2753010

CENTURY(presision optics):
http://www.centuryoptics.com
CFI: http://www.cfi-hollywood.com
CONSEPT: http://www.conceptlight.com
CYBERSPACE FILM SCHOOL :
http://HollywoodU.com
D.G.A: http://dga.org/dga/
ESS: http://www.essintl.com
FAST OR SLOW (UNILUX):
hhtp://WWW.UNILUX.COM
FILMSHOP (Crescit Sofware): http://www.crescit.com
FUJIFILM:http://www.fujifilm.com
IMAGE BANK: http://www.imagebank.co.uk
IMAGE G: http://www.ImageG.com
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

•**Ειδική Δακτυλογράφος** Σεναρίων, Θεατρικών έργων, Ράδιο, TV, καθώς και πάσης φύσεως κείμενα.
Καίτη Φλώρου,
Κωλέττη 33, Αθήνα.
Τηλ. 3810865, Fax:3823676

•**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. 093-789506

•**NIKON F3** άψογης κατάστασης με φακό 28mm, F2.8 χειροκίνητο (NIKKOR) 290.000 δρχ. (δίδονται πακέτο, όχι χωριστά). Σοβαρές προτάσεις.
Τηλ. 093. 681309

BLUE STUDIO

ΕΙΚΟΝΑ-ΗΧΟΣ

Pre Production
Post Production
Digital Editing
Betacam sp Format
Transcording
Transferring
Subtitles
3D Graphics
Image Processing
Audio Mixing
Logos-Titles
Presentations
Technical Support
Templates

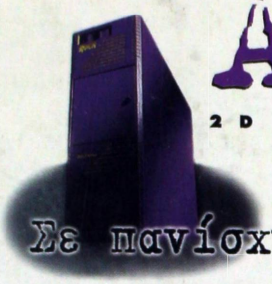
60 Ag. Georgiou. str Athens Greece
tel: 6891757 & 6891857. fax: 6891857

on-Linear Edit

Online/Offline Broadcast Non-Linear Digital Editing

deo Compressi

High Quality AV Compression



Animation

2D & 3D Production Animation

Σε πανίσχυρους σταθμούς εργασίας NT

& Production

με το *Trinity*
της PLAY® INCORPORATED

POWER.

Η ισχύς του κύματος των προϊόντων ανοικτής αρχιτεκτονικής. Κάτω από Windows NT και σε πλατφόρμες DEC Alpha και Intel Pentium Pro. Και τα τέσσερα στάδια παραγωγής (pre-production, production, post-production και broadcast). Το μέλλον του ψηφιακού στούντιο. Ολοκλήρωση, δικτύωση. Τηλεφωνήστε στο 6133000 για το δικό σας Power!Demo. Ποίηση...

AMY DIGITAL VIDEO

Τμήμα Digital Video, AMY A.E.B.E.
Τροίας 58, ΤΚ 152 35, Βριλήσσια, Τηλ: 61 33 000, Fax: 61 33 301, E-mail: dvsales@amy.gr