

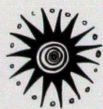


52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

Κωνσταντίνος Γιάνναρης

CONSTANTINE GIANNARIS

Κωνσταντίνος Γιάνναρης
Constantine Giannaris



52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

II-000000001703

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον **Κωνσταντίνο Γιάνναρη** που διοργανώθηκε από το 52ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (4 -13 Νοεμβρίου 2011).

The publication was compiled on the occasion of the tribute to director **Constantine Giannaris** that was organized by the 52nd Thessaloniki International Film Festival (4 -13 November 2011).

Διευθυντής Φεστιβάλ / Festival Director: Δημήτρης Εϊπίδης / Dimitri Eipides

Επιμέλεια έκδοσης / Editor: Γιώργος Κρασσάκοπουλος / Yorgos Krassakopoulos

Επιμέλεια-Συντονισμός αφιερώματος / Tribute Co-ordination:

Ελένη Ανδρουτσόπουλου / Eleni Androutsopoulou, Τζωρτίνα Σεργιέρη / Geortina Serpieri

Επιμέλεια κειμένων / Copy editing: Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff

Μεταφράσεις / Translations: Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris, Δέσποινα Παυλάκη / Despoina Pavlaki, Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff, Ηλιάνα Λουκοπούλου / Iliana Loukopoulou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to:

Τον κ. Νίκο Σωτηριάδη, Πρόεδρο της Διοικούσας Επιτροπής της EPT3 και των Μελών της / the President of ERT-3 Mr. Nikos Sotiriadis, and the members of the Managing Committee, τον κ. Κωνσταντίνο Μπλιάτκα, Γενικό Διευθυντή EPT3 / Mr. Constantinos Mpliatkas, General Director of ERT-3, την κα. Μαρία Σιώτη, Διευθύντρια Επικοινωνίας και Δημοσίων Σχέσεων EPT3 / Mrs. Maria Sioti, Public Relations & Communications Director of ERT 3, την κα. Κωνσταντίνα Σταυριανού (Graal) / Mrs. Konstantina Stavrianou (Graal), τον κ. Πάνο Βουτσαρά / Mr. Panos Voutsaras, τον κ. Τζον Λίμπει (John Libbey Publishing) / Mr. John Libbey (John Libbey Publishing), τον κ. Τόνι Ρέινς / Mr. Tony Rayns

Φωτογραφίες / Photos: Σπύρος Στάβερης / Spyros Staveris, Σίντι Παλμάρo / Cindy Palmaro, Κωνσταντίνος Γιάνναρης / Constantine Giannaris

Φωτογραφία εξωφύλλου / Cover photo: Studio Ρασσιάς / Studio Rassias

Σχεδίαση εξωφύλλου - Καλλιτεχνική επιμέλεια / Cover Design - Layout: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis

Παραγωγή εντύπου / Production: Technograph



Copyright © 2011

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

Τηλ.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens

Τηλ.: 210-8706000 Fax: 210-6448163

e-mail: info@filmfestival.gr, www.filmfestival.gr



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ - HELLENIC REPUBLIC
Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού
Ministry of Culture & Tourism

Το σινεμά του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, ακραίο, ρεαλιστικό, ισορροπεί στο τεντωμένο σκοινί της ανθρώπινης πραγματικότητας. Χωρίς δικλίδες ασφαλείας, διεισδύει σε δυσλειτουργικούς μικρόκοσμους, αποδομώντας στερεότυπα, εγείροντας ερωτήματα που ξεφεύγουν απ'τα προφανή. Θέματα ταυτότητας, φύλου και φυλής, η μετανάστευση, ο «ξένος», η οικογένεια, βρίσκονται στο στόχαστρο του δημιουργού, καθρεφτίζοντας έναν κόσμο μακριά από ωραιοποιήσεις κι εύκολους συναισθηματισμούς.

Ο Γιάνναρης δεν στέκεται αμέτοχος σε όσα συμβαίνουν γύρω του. Το αισθητήριό του εντοπίζει τις ραγδαίες αλλαγές εν τη γενέσει τους. Και τις παραδίδει στο κοινό, προκαλώντας το. Μα πριν προκαλέσει τον θεατή, ο Γιάνναρης προκαλεί πρώτα τον ίδιο του τον εαυτό. Μέσα απ' αυτή την προσωπική αναμέτρηση, το έργο του ωριμάζει, παραμένοντας ωστόσο συνεπές στις προθέσεις του δημιουργού του. Ο Γιάνναρης δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Ξέρει ακριβώς τι θέλει να πει και, το κυριότερο, πώς να το εκφράσει. Συχνά, στις ταινίες του, η ντοκιμαντερίστικη κινηματογράφηση, η αμεσότητα και η συνύπαρξη επαγγελματιών ηθοποιών με ερασιτέχνες που καταθέτουν τη βιωματική τους ερμηνεία, μετατρέπουν το θεατή σε συνεργό. Τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας μοιάζουν να θολώνουν, επιτρέποντας στον δημιουργό να κάμψει τις αντιστάσεις του κοινού.

Στις ταινίες του, η εσωτερική ένταση λειτουργεί σαν το τέλει άλλοθι. Μοιάζει να δείχνει ακλόνητο, μα όταν έρθει η εκτόνωση, καταρρέει στο λεπτό. Μαζί μ' αυτό καταρρέουν κι οι σταθερές, τα ταμπού, οι προκαταλήψεις, τα οχυρά. Το αφιέρωμα του 52ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον Κωνσταντίνο Γιάνναρη καλεί το κοινό να γνωρίσει όλες τις πτυχές του έργου ενός τολμηρού κινηματογραφιστή.

Δημήτρης Ειπίδης

Constantine Giannaris' cinema – extreme and realistic – walks the tightrope of human reality. Without safety nets, it enters dysfunctional microcosms, deconstructing stereotypes, raising questions that are far from obvious. Issues of identity, race and gender, immigration, the “stranger,” the family – all appear in the filmmaker's crosshairs, reflecting a world free of embellishment and sentimentality.

Giannaris doesn't stand apart from what is going on around him. His intuition picks up on changes as they are happening. And he hands them over to the audience, challenging it. But before he challenges the viewer, Giannaris challenges himself. Through this personal involvement, his work matures, while always remaining faithful to the director's intentions. Giannaris leaves nothing to chance. He knows exactly what he wants to say and, more importantly, how to express it. Often, in his films, the documentary filming style, and the immediacy and coexistence of professional and amateur actors as they interpret life experiences turn the viewer into an accomplice. The boundaries between fiction and reality seem to blur, allowing the filmmaker to bend the resistance of the audience.

In his films, inner tension functions as the perfect alibi. It appears unshakeable, but once defused, it collapses in an instant. And along with it collapse all the constants, the taboos, the prejudices, the strongholds. The tribute to Constantine Giannaris organized by the 52nd Thessaloniki International Film Festival invites audiences to get to know all the many facets of the work of a bold filmmaker.

Dimitri Eipides

Δεν είναι μυστικό: Στην Ελλάδα – αν κι όχι μόνο εδώ – μας αρέσει να τοποθετούμε τα πάντα σε κουτάκια. Σε τακτικές, αλλά συχνά πρόχειρες κατηγορίες. Να τα ομαδοποιούμε με τρόπο που γίνεται εύκολο να τα κατατάξουμε, να τα συγκρίνουμε, να τα μειώσουμε, να τα απορρίψουμε. Ο χώρος του σινεμά δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση, ειδικά στα αμήχανα χρόνια της δεκαετίας του '90, όταν ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης εμφανίστηκε με δύναμη «από την άκρη της πόλης», μ' ένα ταλέντο και μια κινηματογραφική γλώσσα που δεν επέτρεπαν καμία ταμπέλα να κολλήσει πάνω τους, πέρα από αυτή του αληθινά συναρπαστικού σινεμά. Μπορεί αυτό να μη σταμάτησε κάποιους από το να προσπαθούν να τον χωρέσουν στη σκονισμένη ντουλάπα της στενόμευτης λογικής τους, αλλά ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, οι ταινίες του, η σκέψη του, βρίσκονταν πάντα ένα βήμα μπροστά: Ο «δημιουργός του περιθωρίου» μπορούσε να κάνει μια ταινία που θα συναντούσε το πλατύ κοινό στις αίθουσες και θα εξασφάλιζε, σχεδόν κάθε καλοκαίρι, μια θέση στην τηλεόραση ανήμερα τον Δεκαπενταύγουστο. Ένας «ξενοφερτος σκηνοθέτης» από τη Βρετανία θα διάβαζε καλύτερα από κάθε Έλληνα την πραγματικότητα της χώρας. Ένας «αυθάδης τύπος» θα γνώριζε τον σεβασμό και την αναγνώριση στα μεγαλύτερα φεστιβάλ του πλανήτη. Ο Γιάνναρης ανέτρεπε ανέκαθεν τα στερεότυπα, τις προκατασκευασμένες απόψεις, διέψευδε τις κακόβουλες προσδοκίες με τον πιο ουσιαστικό τρόπο – αυτόν του σινεμά.

Στο φετινό αφιέρωμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ο Γιάνναρης κάνει το ίδιο για μια ακόμη φορά. Παρουσιάζει την καινούρια ταινία του *Man at Sea*, σε director's cut, εντελώς διαφορετική από την εκδοχή που προβλήθηκε πριν λίγους μήνες στο Φεστιβάλ Βερολίνου, σε μια θαρραλέα και αντάξια της ταινίας του κίνηση, που δεν θα είχαν πολλοί τα κότσια να κάνουν. Και δεν είναι μόνο αυτό. Παράλληλα με την – για πρώτη φορά πλήρη – παρουσίαση του έργου του, από τα πρώιμα πειραματικά του φιλμ και τις δουλιές του στην τηλεόραση μέχρι την πιο πρόσφατη ταινία του, ο Γιάνναρης επιφυλάσσει στους θεατές του Φεστιβάλ μια εξαιρετική έκπληξη. Βουτώντας βαθιά στην καλειδοσκοπική του συλλογή από εικόνες, στιγμές, και αισθήσεις, ανασύρει κομμάτια φιλμ που μέχρι τώρα παρέμεναν αυστηρά προσωπικά. Ταξίδια σε τόπους και σε ανθρώπους, εποχές, συναισθήματα, ιδέες, αποσταγμένα σε μικρές εθιστικές δόσεις, που φανερώνουν μια άλλη, «μυστική» πλευρά του έργου του. Φιλμ σαν σελίδες ενός προσωπικού ημερολογίου που, όμως, μας αφορούν απόλυτα και μας αποκαλύπτουν το λυρισμό, το χιούμορ, την τρυφερότητα, την αμεσότητα, και τη δύναμη που χαρακτηρίζουν το σινεμά του Γιάνναρη στην πιο πρωταρχική και ουσιώδη τους μορφή.

Γιώργος Κρασσικόπουλος

It's no secret that in Greece — but not only here — we like to pigeonhole everything, putting it into tidy, but often thoughtless categories. We like to group things together in a way that makes them easy to classify, to compare, to disparage, to reject. Cinema is no exception, especially in the awkward nineties, when Constantine Giannaris burst on the scene "from the edge of the city," with a talent and a cinematic language that refused to be labeled, other than as really exciting cinema. That may not have stopped some people from trying to fit him into the dusty cupboard of their narrow minded logic, but Constantine Giannaris, his films and his mind were always one step ahead: The "auteur of the fringe" could make a film that would draw the wider public to the movie theaters and would have a guaranteed spot on TV, almost every August on the occasion of the religious holiday that his film *One Day in August* refers to. It would take a filmmaker "imported" from Britain to read the reality of this country better than any Greek. This "audacious fellow" would win respect and acclaim at the world's greatest film festivals. Giannaris has always overturned stereotypes and preconceived opinions; has always disproved malevolent expectations in the most meaningful way — that of cinema.

At the tribute to his oeuvre held by this year's Thessaloniki International Film Festival, Giannaris has done it again. He is presenting a director's cut of his new film, *Man at Sea*, completely different to the version that screened a few months ago at the Berlin Film Festival, in a brave move — worthy of his film — that not many would have the guts to make. And that's not all. Alongside the first ever presentation of his complete body of work, from his early experimental films and his TV documentaries to his latest feature film, Giannaris has a wonderful surprise in store for the Festival's audiences. Delving into his kaleidoscopic collection of images, moments, and sensations, Giannaris offers us film footage which, up until now, was strictly private. Journeys to places and people, seasons, feelings, ideas — concentrated in small, addictive doses that reveal another, "secret" aspect of his work. Films like pages of a personal journal, which, however, absolutely concern us and reveal to us the lyricism, humor, tenderness, immediacy, and power that characterize Giannaris' cinema in their most primary and essential form.

Yorgos Krassakopoulos

Πόθος και ελευθερία στο πρόσωπο του άλλου:

Το σινεμά του Κωνσταντίνου Γιάνναρη

του Κώστα Τερζή

**«Πρέπει να απορροφηθώ από την αγάπη
όπως απορροφάται κάποιος από τον πάγο,
τη λάσπη ή το φόβο».**

Ζαν Ζενέ

Ήταν η εποχή της επέλασης του AIDS, η εποχή του βάρβαρου θάσσερισμού, του δόγματος «η κοινωνία δεν υπάρχει», η εποχή όπου ο ημιθανής βρετανικός κινηματογράφος αλληθώριζε απελπιστικά προς την άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης βρισκόταν στο Λονδίνο στα χρόνια εκείνα της δεκαετίας του '80, εποχή που αργότερα θα χαρακτηρίσει «πέτρινα χρόνια» της γενιάς του, βλέποντας τους φίλους του να πεθαίνουν ο ένας μετά τον άλλον από τον θανατηφόρο ιό. Γεννημένος στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας από Έλληνες γονείς, θα επιστρέψει στην Ελλάδα σε ηλικία επτά ετών και στην Αγγλία θα βρεθεί για σπουδές οικονομικών και ιστορίας. Όχι κινηματογράφου. Αλλά το σινεμά ήταν μια βαθύτερη, υπαρξιακή ανάγκη: «Αν δεν είχα γίνει σκηνοθέτης, θα βρισκόμουν έγκλειστος σε κάποιο ψυχιατρείο», θα πει αργότερα. Καταλυτική στάθηκε η γνωριμία του με τον θαρραλέο και πολύπλευρο δημιουργό Ντέρεκ Τζάρμαν, που πέρα από τον γκέι ακτιβισμό δεν δίσταζε να γυρίζει τις ταινίες του με ελάχιστα μέσα, σε Super 8 και έπειτα προχωρούσε κατευθείαν σε blow up στα 35 χιλιοστά... Η «κατεστραμμένη» εικόνα εξόργιζε όσους ήταν υποταγμένοι στην τεχνική, αλλά η ψυχή ήταν εκεί... Κι όσο το σώμα του Ντέρεκ Τζάρμαν έσβηνε, εκείνος συνέχιζε να πολεμά – για να κάνεις σινεμά αρκεί μια άδεια οθόνη κι ένα χρώμα, όπως στο *Blue*...

Ταυτόχρονα, ο Γιάνναρης δεν έμεινε ανεπηρέαστος από την ισχυρή παράδοση του ντοκιμαντέρ στη Βρετανία, παράδοση κοινωνικής καταγραφής, όπως αυτή φιλτραριζόταν στις ταινίες του Στίβεν Φρίαρς της

δεκαετίας του '80, στο σινεμά του Κεν Μακμάλεν (*Ghost Dance*), ή στο περίφημο *The Ploughman's Lunch*...

Ο Γιάνναρης ξεκίνησε με βιντεοκλίπ για μουσικά συγκροτήματα της ανεξάρτητης ροκ σκηνής και με χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες μικρού μήκους, καθώς και παραγωγές για το Channel 4 και το BBC (*Lean Genet Is Dead*, 1987, μια ταινία διάρκειας σαράντα λεπτών για τον έρωτα στην εποχή του AIDS, με κείμενα του Ζενέ).

Οι *Τρώες* (1989), διάρκειας τριάντα πέντε λεπτών, είναι ένα παράδοξο και συγχρόνως πανέμορφο ντοκιμαντέρ για τον Κωνσταντίνο Καβάφη. Πλήθος ερασιτεχνικές, ταξιδιωτικές λήψεις πλέκονται μεταξύ τους σ' ένα ξέφρενο μοντάζ, ενώ κάπου ανάμεσά τους συναντάς σπέρματα σκηνοθεσίας: εικόνες μισόγυμνων φαντάρων που ξυρίζονται μπροστά στον καθρέφτη, τα παιδικά πρόσωπα αγοριών της κουρδικής κοινότητας του Λονδίνου, που αποτυπώνονται αιφνிடιαστικά πάνω στα λιβάδια της Καταλωνίας ή στους πολυάνθρωπους δρόμους του Καΐρου και της Αλεξάνδρειας. Και στην ηχητική μπάντα, η ποίηση του Καβάφη, που σμίγει με ερωτικές δονήσεις της Μεσογείου... Οι *Τρώες* είναι θαυράσματα εικόνων, ελλειπτικό σχεδίασμα μιας αφήγησης που δεν ολοκληρώνεται ποτέ...

Ένα καθοριστικό βήμα στα 1990: Χρηματοδότηση από το Arts Council και το Channel 4 για μια μεσαίου μήκους ταινία (58 λεπτά) γυρισμένη στην Αμερική. *North of Vortex*, ασπρόμαυρο road movie, από την Ανατολική Ακτή ως τη μυθική Καλιφόρνια. Τρία πρόσωπα, τρεις μοναχικές διαδρομές που συγκλίνουν: ο ποιητής, ο ναύτης και η πόρνη. Απόηχοι της beat γενιάς. Ποιητής είναι ο Σταύρος Ζαλμάς, γνωστός εκείνη την εποχή μονάχα στους κύκλους των μυημένων θεατρόφιλων της Αθήνας... Πόρνη είναι η ερεθιστική γοητευτική Βάλντα Ντράμπλα, σερβιτόρα στη Νέα Υόρκη, άνεργη ηθοποιός με ρίζες κάπου στη Λιθουανία, που στην ταινία του Γιάνναρη αποκτά κάτι

από την απόμακρη, θανατερή γοητεία Ευρωπαϊας ντίβας του '50 – ίσως εκείνη τη στυφή ανωτερότητα της Ζαν Μορώ. Ναύτης ο Χάουαρντ Νάπερ, ηθοποιός σε περιφερειακούς θιάσους του Λονδίνου. Καθένας από τους τρεις χαρακτήρες θα χρησιμοποιήσει τους άλλους σαν σεξουαλική τροφή, αμείλικτα, χωρίς τύψεις. Ερωτισμός βίαιος, που ξεσπά αναπάντεχα στην οθόνη. Χωρίς κρεσέντο αλλά με αργό, σταθερό βηματισμό. Εντέλει, η ψυχολογική μόνωση και των τριών αποδεικνύεται ιδιαίτερα ανθεκτική και το ταξίδι λειτουργεί ως αντίστροφη παραβολή για την αδυναμία εσωτερικής «μετάβασης». Κανείς τους δεν θα μετακινηθεί ούτε βήμα από το σημείο που βρίσκεται. Το *North of Vortex* επιβαρύνεται στην καρδιά της Αμερικής, στο Φεστιβάλ του Σικάγου το 1992.

Στο τριανταπεντάλεπτο *Caught Looking* (1991), άλλη μια βρετανική παραγωγή, ο Γιάνναρης χρησιμοποιεί ευφυώς την ανερχόμενη μυθολογία της virtual reality προκειμένου να «αποσυναρμολογήσει», με την ανάδειξή της εντός πεδίου, τις κάθε είδους σεξουαλικές φαντασιώσεις της ομοφυλόφιλης επιθυμίας.

Το *Μια θέση στον ήλιο* (1994-1995) διάρκειας σαράντα πέντε λεπτών, καταγράφει την επιστροφή του Γιάνναρη στην Ελλάδα. Πρώτη σκηνοθεσία επί ελληνικού εδάφους. Ομόνοια, πρωτεύουσα των Βαλκανίων. Δεν πρόκειται για άσκηση ύψους, αλλά για ανίχνευση εδάφους: Το καθρέφτισμα δύο κόσμων, η «επικίνδυνη» συνάντησή τους μέσα από τον έρωτα ενός συντηρητικού Έλληνα (πάλι ο Σταύρος Ζαλμάς) για έναν νεαρό μετανάστη, «έναν από το μεγάλο κύμα» που έφτασε στην Ελλάδα μετά την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ. Έρωτας σαν ταλάντευση, μέχρι το σημείο κάμψης, έρωτας που παρασέρνει αντιστάσεις και διαβρώνει προκαταλήψεις...

Τον Μάιο του 1995, ο Γιάνναρης θα βρεθεί με την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, τη βρετανική παραγωγή *3 Steps to Heaven*, στο Φεστιβάλ Καννών, στο «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών». Πρωταγω-

Η Αθήνα στα πόδια του.
Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης στα γυρίσματα του *Από την άκρη της πόλης*

Athens at his feet.
Constantine Giannaris shooting *From the Edge of the City*



νίστρια η σπουδαία ηθοποιός Κάτριν Κάρτλιτζ. Η ταινία θα τραβήξει την προσοχή του Χάρβεϊ Γουίνσταϊν, που θα την «κλείσει» για διανομή στις Ηνωμένες Πολιτείες. «Βρισκόμουν σε μια παραζάλη», θα πει αργότερα ο Γιάνναρης. Παρά την αστυνομική πλοκή της, η ταινία προσδιορίζεται σαν μια «κωμωδία εκδίκησης και αυτοσυνειδήσης».

Ακολουθούν χρόνια δουλειάς χωρίς αντίκρισμα: Ένα έξοχο νεο-νουάρ σενάριο υπό τον τίτλο «Μαρτσέτι», με ήρωα έναν «διεθνή» Έλληνα, δεν θα φτάσει ποτέ στο στάδιο της παραγωγής στη Βρετανία, και κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην Ελλάδα με το σενάριο για το «Σοφοί παιδί», βασισμένο στο μυθιστόρημα του Χρήστου Χαμενιδή.

Ο Γιάνναρης, ωστόσο, φαίνεται πως είχε εντοπίσει ρωγμές στο κυρίαρχο μοντέλο του ελληνικού κινηματογράφου, και τελικά στα 1998, με την ταινία *Από την άκρη της πόλης* καταθέτει τη δική του πρόταση, «ανακαλύπτοντας» το Μενίδι και τις φυλές των ανέστιων Ρωσοπόντων που παρατάνε την οικοδομή για να ψωνιστούν στην Ομόνοια... Αν ο σκηνοθέτης είχε δείξει εξωγήινους στην οθόνη, ίσως το σοκ να ήταν μικρότερο στις ελληνικές αίθουσες, τουλάχιστον για όσους είχαν συνηθίσει να προσπερνούν τις σύνθετες πραγματικότητες της «νέας Ελλάδας» που διαμορφωνόταν...

Εργόμενος στην Ελλάδα από την Αγγλία στα μέσα εκείνης της μπερδεμένης και, τελικά, υπερφιαλής δεκαετίας του '90, ο Γιάνναρης είχε προτείνει πριν την *Άκρη της πόλης* στους υπεύθυνους του Κέντρου Κινηματογράφου ένα σενάριο για τον έρωτα ενός Έλληνα με έναν «μειονοτικό» της Δυτικής Θράκης, σενάριο που έφερε ανατριχίλες στα γραφεία της οδού Πανεπιστημίου και απορρίφθηκε μετά πολλών επαινών...

Στο *Από την άκρη της πόλης*, ο Γιάνναρης παίρνει θέση ο ίδιος στο σημείο της κάμερας, αντικρίζοντας μεταγωγικά τον ήρωά του (Στάθης Παπαδόπουλος) σε μια ιδιότυπη «ανάκριση». Δεν πρόκειται απλά για αφηγηματικές «γέφυρες», αντίθετα, κατά τη γνώμη μου, τα συγκεκριμένα πλάνα με τους κοφτούς, επιθετικούς διαλόγους αναδεικνύουν το κέντρο βάρους αυτής της ταινίας-γροθιάς που ανέτρεψε τις μέχρι τότε «ισορροπίες» στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και γονιμοποίησε τις νέες τάσεις που σή-

μερα βρίσκονται στο προσκήνιο.

Τρία χρόνια αργότερα, στον *Δεκαπενταύγουστο*, ο Γιάνναρης διευρύνει τις αναζητήσεις του: Στην έρημη Αθήνα του Αυγούστου ένας νεαρός (Κώστας Κοτσιανίδης) εισβάλλει σε τρία διαμερίσματα μιας πολυκατοικίας και «ξεκλειδώνει» τα μυστικά τριών εντελώς διαφορετικών οικογενειών: μια θρησκευόμενη μικροαστική οικογένεια (Ελένη Καστάνη και Ακύλας Καραζήσης) αναχωρεί για προσκύνημα στην Παναγία Σουμελά με την οκτάχρονη άρρωστη κόρη τους. Ένα ανύπαντρο, «εκκεντρικό» ζευγάρι (Θεοδώρα Τζήμου, Μιχάλης Ιατρόπουλος) ταξιδεύει προς τη Μάνη. Μια γιατρίνα ειδικευμένη στην εξωσωματική γονιμοποίηση αλλά χωρίς παιδιά η ίδια, μαζί με τον μάλλον ανώριμο σύζυγό της (Αμαλία Μουτούση, Αιμίλιος Χειλάκης) κατευθύνονται στο εξοχικό τους. Ο Γιάνναρης, μέσα από μια «χορική» ενορχήστρωση, θέλει να μας δείξει τις ασύμπτωτες διαδρομές, τις κραυγαλέα φυγόκεντρες τάσεις ανθρώπων που φαινομενικά συνυπάρχουν, συμβιώνουν στον ίδιο χώρο αλλά στην πραγματικότητα διαρκώς αποκλίνουν. Χρησιμοποιεί τον άξονα της σχέσης μάνας-παιδιού στις πολλαπλές διαστάσεις που λαμβάνει. Οι ήρωές του βασανίζονται από τη δύναμη ή την αδυναμία της γονιμοποίησης, τα σώματα τραυματίζονται, υποφέρουν, αποτυγχάνουν να είναι αντικείμενο πόθου...

Ο *Όμηρος* (2005) βασίζεται σ' ένα πραγματικό συμβάν, την τραγική στην κατάληξή της λεωφορειοπληρωμή που πραγματοποιήθηκε το 1999 ο Αλβανός μετανάστης Φλαμούρ Πίσιλι. Ο 24χρονος Αλβανός κατέλαβε ένα υπεραστικό λεωφορείο στη Βόρεια Ελλάδα για 24 ώρες, αλλά όταν τελικά πέρασε τα αλβανικά σύνορα, τόσο αυτός όσο και ένας από τους Έλληνες ομήρους έπεσαν νεκροί από τις σφαίρες των ανδρών των αλβανικών σωμάτων ασφαλείας. Παρά τις αντιδράσεις που ξέσηκωσε η ταινία από ακροδεξιούς κύκλους στην Ελλάδα, είναι φανερό πως ο Γιάνναρης κάνει μυθολογία, δεν στοχεύει να εξιχνάσει τι πραγματικά συνέβη και ποια ήταν τα κίνητρα για τις πράξεις του Φλαμούρ Πίσιλι.

Με τα πρώτα πλάνα της ταινίας, ο σκηνοθέτης εικονογραφεί μια τελετουργική και συνάμα επιθετική κίνηση στο χαμό, στον Αδη: Πίσω από τον οργανισμό

βηματισμό του μετανάστη ήρωά του (Στάθης Παπαδόπουλος), βρίσκονται οι πολυτελείς κατοικίες των γηγενών, χτισμένες από τα δικά του χέρια, από τα χέρια των Αλβανών. Το διευρυνόμενο κοινωνικό χάσμα και η έλλειψη στοιχειώδους δικαιοσύνης στην αφασική ελληνική κοινωνία του 2005, λίγα χρόνια προτού βουλιάσουμε ολοκληρωτικά στην κρίση, όπως αποτυπώθηκε στην ταινία του Γιάνναρη, προκάλεσε από τη μία πλευρά υστερικές και μισαλλόδοξες αντιδράσεις «εθνικοφρόνων» και από την άλλη πλευρά κατά κύριο λόγο αμηχανία και σιωπή.

Η τελευταία ταινία του Γιάνναρη *Man at Sea*, μετά την προβολή της τον περασμένο Φεβρουάριο στη Μπερλινάλε, προβάλλεται στο 52ο Θεατιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης με νέο μοντάζ, που επιμελήθηκε ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Ο καπετάνιος ενός δεξαμενόπλοιου σώζει καμιά τριανταριά έφηβους Αφγανούς πρόσφυγες που έχουν ναυαγήσει μεσοπέλαγα. Στο πλοίο έχει πάρει και τη γυναίκα του, σε μια προσπάθεια να ξανασιμώσει ύστερα από το μεγάλο χωρισμό που ακολούθησε το θάνατο του παιδιού τους... Το *Man at Sea* είναι για τον Γιάνναρη ένα μεγάλο, ουσιαστικό, δύσκολο βήμα προς τη σκηνοθετική ωριμότητα. Η οπτική του μετατοπίζεται αποφασιστικά από την πλευρά των μεταναστών (και ίσως αυτό αιφνιδιάσει ορισμένους) στην οπτική του «άλλου», του αντίπαλου-πατέρα. Ο Αντώνης Καρυστινός στο ρόλο του καπετάνιου υποδύεται τον πιο δύσκολο, τον πιο σύνθετο χαρακτήρα που έχει αποτυπώσει στη μεγάλη οθόνη μέχρι σήμερα ο Γιάνναρης. Ο καπετάνιος-πατέρας βυθίζεται βήμα βήμα στην «καρδιά του σκοταδισμού», σ' ένα ταξίδι αυτογνωσίας αβεδιάλυτο με την ολοκληρωτική, λυτρωτική συντριβή. Με μάτια που βλέπουν αλλά δεν αντιλαμβάνονται, ψάχνει σαν τυφλός το νεκρό γιο, και πάνω στο πλοίο η ένταση, η βία δεν προδίδουν ότι όλοι εκεί είναι «είδωλα ψυχής», φαντάσματα, και ο ωκεανός ολόκληρος ένας πλατύς Αχέροντας...

Ο Κώστας Τερζής είναι κριτικός κινηματογράφου. Τα τελευταία δέκα χρόνια εργάζεται στην εφημερίδα *Αυγή* και ταυτόχρονα διατηρεί το προσωπικό του ιστολόγιο filmforum.wordpress.com

Desire and Freedom in the Other: The Cinema of Constantine Giannaris

by Costas Terzis

**"I shall be caught in love just as one
is caught in ice or mud or fear."**

Jean Genet

It was the era of the AIDS epidemic, of barbarous Thatcherism, of the "society does not exist" dogma, the era when moribund British cinema desperately gazed towards the other side of the Atlantic. Constantine Giannaris was in London during those years in the 80s, a time which he would later call his generation's "stone years," watching his friends die one after another from the deadly virus. Born in Sydney, Australia to Greek parents, he returned to Greece at the age of seven and went to England to study Economics and History. Not cinema. But cinema was a deeper, existential need: "If I had not become a director I would be shut up in a mental hospital," he would later say. The catalyst was his meeting the courageous and versatile director Derek Jarman who, aside from his gay activism, didn't hesitate to shoot very low budget films in Super 8 and then blow them up to 35mm. The "damaged" image angered those enslaved to technique, but the soul was there... And while Derek Jarman's body faded away, he continued to fight — because to make a film it is enough to have an empty screen and a color, as in *Blue*...

Giannaris began by making music videos for the independent rock scene, and low budget shorts as well as productions for Channel 4 and the BBC (*Jean Genet Is Dead*, 1987, a forty-minute film about love in the time of AIDS, with texts from Genet).

At the same time, Giannaris was also influenced by the powerful tradition of the British documentary, a tradition of social documentation, filtered through the Stephen Frears films of the eighties, the cinema of Ken McMullen (*Ghost Dance*), or the famous *Ploughman's Lunch*...

Trojans (1989), thirty-five minutes long, is a strange and beautiful documentary on Constantine Cavafy. A multitude of amateur travel shots are twisted together in a crazy montage, where seeds of

direction can be found scattered: images of half-naked soldiers shaving in front of a mirror, the childish faces of boys from London's Kurdish community which are imprinted without warning on the meadows of Catalonia or the crowded streets of Cairo and Alexandria. And Cavafy's poetry on the soundtrack, blending in with the erotic vibrations of the Mediterranean... *Trojans* is image fragments, an elliptical plan for a narrative that is never completed...

In 1990, a decisive step: Financing from the Arts Council and Channel 4 for a medium-length film (58 minutes), shot in the United States. *North of Vortex*, a black and white road movie, from the East Coast to mythical California. Three people, three lonely paths that converge: the poet, the sailor and the prostitute. Echoes of the beat generation. The poet is Stavros Zalmas, at that time only known by the cognoscenti of Athenian theater lovers... The prostitute is the siz- zlingly attractive Valda Drabla, a New York waitress and unemployed actress with roots somewhere in Lithuania, who in Giannaris' film acquires something of the distant, deathly air of a European diva of the fifties — perhaps that cutting superiority of Jeanne Moreau. The sailor is Howard Napper, an actor in regional London theater companies. Each of the three characters uses the others as sexual fodder, mercilessly, without guilt. It is a violent eroticism, which erupts on the screen quite suddenly. Without a crescendo, but with a slow, steady pace. In the end, the psychological insulation of all three appears to be particularly durable, and the voyage acts as a reverse parable of the weakness of inner "transition." None of them moves an inch from the point he was at. *North of Vortex* received an award in the very heart of America, at the Chicago Film Festival in 1992.

In the thirty-minute long *Caught Looking* (1991), also a British film, Giannaris brilliantly uses the emerging mythology of virtual reality in order to "de-assemble," by bringing into focus every kind of sexual fantasy of homosexual desire.

A Place in the Sun (1994-1995), forty-five minutes long, describes Giannaris' return to Greece. His first film on Greek soil. Omonia Square, the capital of the

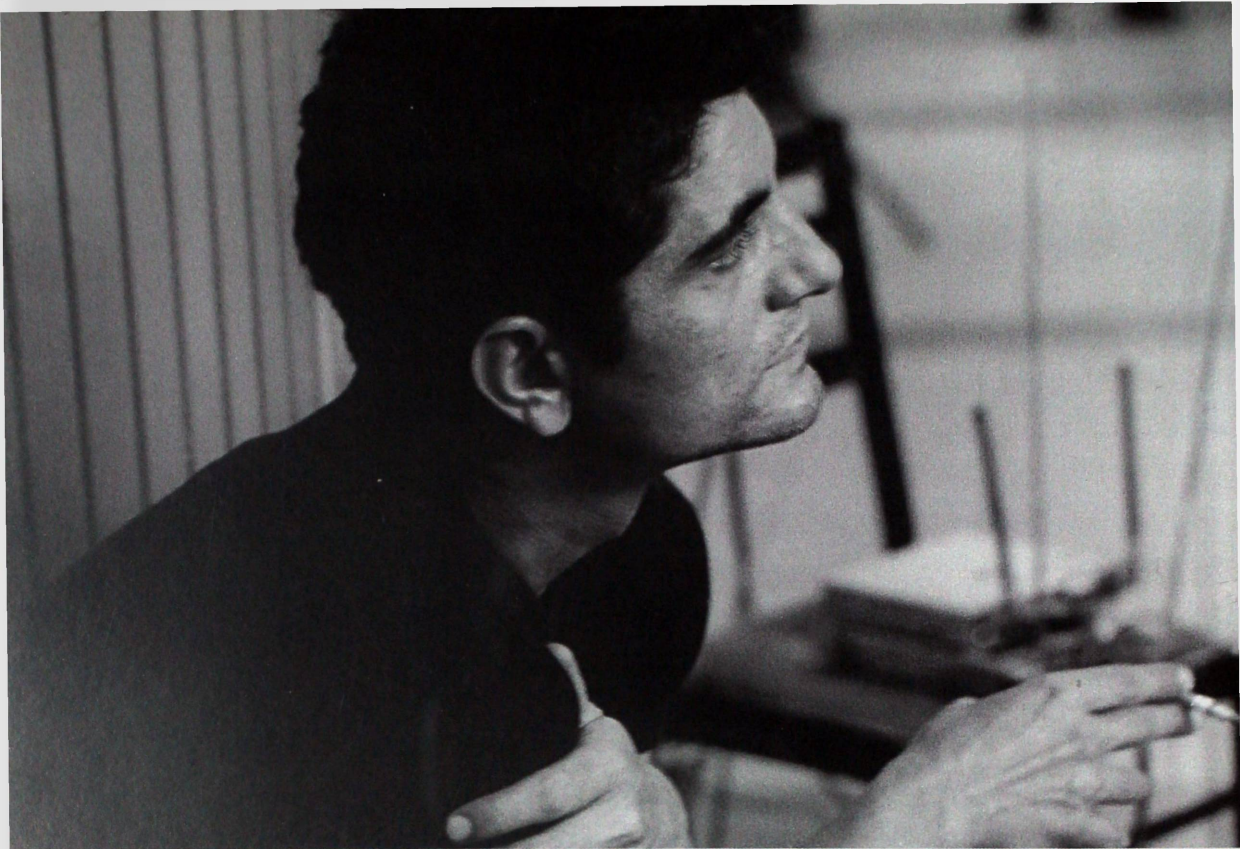
Balkans. This is not an exercise in style, but an exploration of territory: the mirroring of two worlds, their "dangerous" meeting through the love of a conservative Greek man (Stavros Zalmas again), for a young immigrant, "one from the large wave" that arrived in Greece after the fall of the Eastern Block. Love as vacillation to the point of bending, love that sweeps away resistance and erodes prejudice...

In May 1995, Giannaris found himself at the Cannes Film Festival, in the "Directors' Fortnight" section, with his first feature-length film, the British production *3 Steps to Heaven*. His lead actress was the great Katrin Cartlidge. The film drew the attention of Harvey Weinstein, who picked it up for US distribution. "I was giddy," Giannaris would later say. In spite of its detective-story style plot, the film is defined as a "comedy of revenge and self-discovery".

Then came years of work without any acknowledgement: a wonderful neo-noir script, "Marchetti," with an "international" Greek central character, never made it to production in Britain. Something similar happened in Greece with the script for "The Wise Child," based on a novel by Christos Homenidis.

However, it appears that Giannaris had found cracks in the prevailing model of Greek cinema, and finally, in 1998, with *From the Edge of the City* he makes his own statement, "discovering" Menidi and the tribes of homeless Russians from Pontos who abandon their jobs as construction workers and become male prostitutes in Omonia Square... If the director had shown extraterrestrials on the screen, the shock might have not have been as great in Greek theaters, at least to those used to overlooking the complicated realities of the "new Greece" which were taking shape...

Coming to Greece from England during that mixed up and, ultimately, arrogant decade of the 90s, before *From the Edge of the City* Giannaris had submitted to the Greek Film Center a script about the love of a Greek man for a member of the Muslim minority of Western Thrace, a script that raised hair at the offices on Panepistimiou Street and was rejected with much praise...



In *From the Edge of the City*, Giannaris places himself where the camera is, facing his hero (Stathis Papadopoulos) in a kind of "interrogation". This is not simply a narrative bridge — quite the opposite. In my opinion, these particular shots with their staccato, aggressive dialogue highlight the central theme of this powerful film, which overturned the "balances" that had existed until then in Greek cinema and engendered the new ideas that now take center stage.

Three years later, in *One Day in August*, Giannaris widened his scope: in the deserted Athens of mid-August, a young man (Costas Kotsianidis) breaks into three apartments in a building and "unlocks" the secrets of three completely different families: a religious lower-middle-class family (Eleni Kastani and Akylas Karazissis) leaves on a pilgrimage to Panagia Soumela with their eight-year-old sick daughter. An unmarried, "eccentric" couple (Theodora Tzimou, Michalis Iatropoulos) goes on a trip to the Mani. A female doctor who specializes in artificial insemination and who is herself childless, together with her rather immature husband (Amalia Moutoussi, Emiliios Hikalakis) are heading for their country home. Through a "choral" orchestration, Giannaris wishes to show us the journeys that never intersect, the blatantly centrifugal tendencies of people who appear to coexist, live in the same space but in reality are constantly

veering away from each other. He uses the basis of the mother-child relationship in all its multifaceted dimensions. His characters are tortured by the strength or the impossibility of fertility; their bodies hurt, suffer, fail to be objects of desire...

Hostage (2005) is based on a true story, the tragic outcome of a bus hijacking in 1999 by Albanian immigrant Flamur Pislí: the 24-year-old Albanian took over an intercity bus in Northern Greece for 24 hours, but when he finally crossed the Albanian border, he, as well as one of the Greek hostages were shot dead by the Albanian security forces. In spite of the reactions of extreme right wing circles in Greece, it is obvious that Giannaris has made a fiction film — he isn't trying to investigate what really happened and what Flamur Pislí's motives might have been...

From the very first shots of the film, the director depicts a ceremonial and aggressive descent into destruction, into Hades: Behind the angry pacing of his immigrant hero (Stathis Papadopoulos), we see the luxurious homes of the locals, built by his own hands, the hands of Albanians. The widening social gap and the lack of fundamental justice in the aphasic Greek society of 2005 — just a few years before we would be faced with a full blown crisis — as depicted in Giannaris' film, on the one hand provoked hysterical and bigoted reactions from "nationalists" and, on the other hand, mainly embarrassment and silence.

Giannaris' latest film, *Man at Sea*, after screening at the Berlinale last February, is being shown at the 52nd Thessaloniki International Film Festival, re-edited by the director himself. The captain of a tanker ship saves about thirty adolescent Afghan refugees who were shipwrecked in the middle of the sea. He has brought his wife on board with him, in an effort to get back together after the long separation that had followed their son's death... For Giannaris, *Man at Sea* is a big, meaningful, difficult step toward maturity as a director. His point of view moves resolutely from that of the immigrants — which might surprise some people — to the point of view of the "other," the opponent/father. Antonis Karystinos in the role of the captain has undertaken the most difficult, most complex character that Giannaris has brought to the screen thus far. The captain/father sinks, step by step into the "heart of darkness," on a voyage of self-discovery, inseparable from the total, redemptive devastation. With eyes that see but do not perceive, he blindly searches for his dead son, while on the ship, the intensity and violence do not betray that everyone on board is a "soul avatar," a ghost, and the entire ocean a wide Acheron...

Costas Terzis is a film critic. For the past ten years he has been working for the Avgi daily and also writing his blog filmforum.wordpress.com

Η ματιά του άλλου

του Stéphanie Sawas

Ένας Έλληνας πολίτης του κόσμου

Η ταινία *Από την άκρη της πόλης* (1998), πρώτη μεγάλου μήκους που γύρισε ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης στην Ελλάδα, αναγνωρίστηκε από το κοινό και από την κριτική ως τομή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Εντάσσεται σε μια πλούσια, αλλά αρκετά παραγνωρισμένη φιλμογραφία, η οποία αποτελείται από οκτώ μικρού μήκους, έξι μεσαίου και πέντε μεγάλου μήκους, συνολικά δεκαεννέα ταινίες. Σ' αυτές πρέπει να προστεθούν δεκαπέντε περίπου πειραματικές ταινίες που θα προβληθούν για πρώτη φορά εφέτος στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2011. Τα έργα του Κωνσταντίνου Γιάνναρη παρουσιάζονται τακτικά στα μεγαλύτερα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου: τό *Κοντά στον παράδεισο* έλαβε, λόγω χάριν, μέρος στο «Δεκαπενταήμερο των Σκηνοθετών» του Φεστιβάλ Καννών το 1995 και ο *Δεκαπενταύγουστος* στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου το 2001. Εξάλλου, η αναδρομική έκθεση του 2008 με τίτλο *Cuttinglance / Στην κόψη του μαπίου* ανέδειξε τη συμβολή του σκηνοθέτη στο χώρο των εικαστικών τεχνών (φωτογραφία και βίντεο).

Το πολύπλευρο έργο του Κωνσταντίνου Γιάνναρη πραγματεύεται κοινωνικά θέματα σε συνδυασμό με πρωτότυπες μορφές κινηματογραφικής γραφής. Πράγματι, οι ταινίες του υπάγονται τόσο στον πειραματικό κινηματογράφο όσο και στα πιο γνωστά είδη, όπως το ντοκιμαντέρ (*Απεγνωσμένη ζωή, Έλληνες, Η εκδίκηση της ντίσκο*), η αστυνομική ταινία (*Κοντά στον παράδεισο*), το road movie (*North of Vortex, Δεκαπενταύγουστος, Όμηρος*), ακόμη και το μελόδραμα, στοιχεία του οποίου εμφανίζονται, παραδείγματός χάριν, στον *Δεκαπενταύγουστο*. Οστόσο, παρά την ποικιλία των μορφών και των πηγών έμπνευσης, η φιλμογραφία του παρουσιάζει μεγάλη συνοχή και το ύφος της διακρίνεται μεταξύ των κινηματογραφιστών της γενιάς του.

Βιογραφικά δεδομένα συμβάλλουν στην κατα-

νόηση μερικών πτυχών της καλλιτεχνικής του πορείας. Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης γεννήθηκε στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας το 1959 και μεγάλωσε ανάμεσα στην Αθήνα, την Πελοπόννησο (απ' όπου κατάγεται η οικογένειά του) και την Αυστραλία (όπου οι γονείς του είχαν μεταναστεύσει). Πήγε σε αγγλόφωνο σχολείο και εγκαταστάθηκε το 1976 στη Μεγάλη Βρετανία για πτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές ιστορίας και οικονομίας. Εκεί άρχισε να σκηνοθετεί. Αυτοδίδακτος αλλά γνώστης των πρωτοποριακών ρευμάτων της εβδομής τέχνης, δοκίμασε διάφορες μορφές και τεχνικές με μεγάλη ελευθερία έμπνευσης και ύφους. Οι αναφορές του συνδυάζουν κορυφαίους Ευρωπαίους και Αμερικανούς κινηματογραφιστές, συγγραφείς και ζωγράφους του εικοστού αιώνα, από τον Παζολίνι στον Ζενέ, από τον Καβάφη στον Ουόρχωλ. Εφοδιασμένος με τη διπλή μαθητεία στις κοινωνικές επιστήμες και στις τέχνες, επέστρεψε στα μέσα της δεκαετίας του 1990 στην Ελλάδα, όπου ανακάλυψε μια μεταμορφωμένη κοινωνία: η πατρίδα του, από χώρα εξαγωγής, έχει μετατραπεί σε χώρα υποδοχής μεταναστών. Η διαλεκτική μεταξύ ταυτότητας και ετερότητας έχει αλλάξει ριζικά. Ο χθεσινός μετανάστης, που ήταν ο κινηματογραφιστής ως παιδί στην Αυστραλία ή ως νεαρός στην Αγγλία, βρίσκεται στους αλλοδαπούς που ζουν στη σημερινή Ελλάδα ένα δημιουργικό έναυσμα για καινούργιες αισθητικές ανιχνεύσεις.

Ετερότητες

Οι ταινίες του γύρω από το θέμα της μετανάστευσης προτείνουν μια συναλλαγή με την ετερότητα, η οποία ανανεώνεται ολοένα, ανάλογα με την εστίαση της αφήγησης.

Συνδυάζοντας λυρισμό και ειρωνεία, η μεσαίου μήκους ταινία *Μια θέση στον ήλιο* (1995) αφηγείται τη σχέση ενός Αθηναίου μ' έναν Βορειοηπειρώτη, από την άποψη του Αθηναίου. Η αντιμέταθεση των ρόλων

στην τελική σκηνή απεικονίζει την ανατροπή των περρωμένων: βρίσκει κανείς τον εαυτό του μέσα από την επικοινωνία ή τη δοκιμασία που μοιράζεται με τον άλλον.

Η ταινία *Από την άκρη της πόλης* (1998) συνδυάζει μυθοπλασία και ντοκιμαντέρ για να παρακολουθήσει τις προσπάθειες νεαρών Ελλήνων από την πρώην Σοβιετική Ένωση να βρουν μια θέση στην ελληνική κοινωνία: οι Αθηναίοι είναι δευτερεύοντα πρόσωπα και ο σκηνοθέτης, σε φωνή off, θέτει ερωτήσεις στο κεντρικό πρόσωπο, το οποίο υποδύεται ο Στάθης Παπαδόπουλος, ερασιτέχνης ηθοποιός, που είναι ο ίδιος Ρωσοπόντιος. Η διάκριση μεταξύ Έλληνα και μη Έλληνα γύρω από το ζήτημα των ομογενών αποκτά νέα διάσταση: ποιος αισθάνεται ότι τον βλέπουν ως άλλον, ως διαφορετικό;

Η ταινία *Όμηρος* (2005) αντλεί το θέμα της από μια επίκαιρη είδηση: ένας Αλβανός μετανάστης θέτει σε ομηρία ένα λεωφορείο, ζητάει ένα μεγάλο ποσό ως λύτρα και απαιτεί την ασφαλή μετάβασή του στην πατρίδα του. Η ταινία, όμως, τοποθετείται στον αντίθετο πόλο της μανιαιστικής άποψης των μέσων μαζικής ενημέρωσης, και ειδικότερα της τηλεόρασης, για να αφηγηθεί το περιστατικό από την άποψη του Αλβανού μετανάστη. Το κεντρικό πρόσωπο ερμηνεύει ο Ρωσοπόντιος ηθοποιός που πρωτοεμφανίστηκε στο *Από την άκρη της πόλης*. Σ' αυτό το road monie με τραγικό τέλος, ο άλλος είναι πολύ κοντά μας και αποκαλύπτει τα τρωτά σημεία της μοίρας τού κάθε προσώπου. Ο θύτης γίνεται θύμα και, ένθεν και ένθεν των πολιτικών συνόρων, το ανθρώπινο περρωμένο μοιάζει προκαταρισμένο. Η ταινία μάς καλεί να δούμε τον εαυτό μας μέσα από τη ματιά του άλλου.

Τέλος, το έργο *Man at Sea* (2011) προσφέρεται, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της παρούσας παγκόσμιας κρίσης, για μια αλληγορική προσέγγιση: το φορτηγό, το οποίο, από τον πορθμό του Γιβραλτάρ μέχρι τον Ινδικό Ωκεανό, πλέει στα ανοιχτά των αφρικανικών ακτών, μοιάζει με μικρογραφία της δυτικής κοινωνίας με

τους αυτόχθονες, τους ομογενείς και τους μετανάστες, εκ των οποίων άλλοι είναι αφομοιωμένοι, άλλοι άρτι αφιγθέντες. Ο νεαρός Σαμίρ, τον οποίο υποδύεται ο Ελληνοαμερικανός Νίκος Τσουράκης, ενσαρκώνει τη σύνθετη σχέση με τον άλλο στο έργο του Κωνσταντίνου Γιάνναρη: αυτός ο άλλος θεωρείται ως διαφορετικός χωρίς να βρίσκεται σε απόσταση και παίρνει σταδιακά τη θέση του γιου που έχει χαθεί ή του γιου που περιμένουμε.

Οι σχέσεις μεταξύ ταυτότητας και ετερότητας διερευνώνται κάθε φορά με νέο τρόπο. Η κινηματογραφική γραφή υιοθετεί συνειδητά για τον σκοπό αυτό μιαν υβριδική μορφή: σε ταινίες όπου ερασιτέχνες ηθοποιοί παίζουν δίπλα σε επαγγελματίες, το ντοκιμαντέρ συνδυάζεται με τους πιο τολμηρούς πειραματισμούς. Ο κινηματογραφιστής, που αποφεύγει εξάλλου κάθε μορφή απλοποίησης, πολλαπλασιάζει τις εστιάσεις χάρη σε μια κάμερα με μεγάλη κινητικότητα: τα *champs contrechamps* εφαρμόζονται με μέτρο, μια μεγάλη κλίμακα στα πλάνα επιτρέπει να εισχωρήσουμε στην ψυχολογία των προσώπων, μια ιδιαίτερα επιμελημένη επεξεργασία του πεδίου βάθους (*profondeur de champ*) συμβάλλει ώστε τα πρόσωπα να βρίσκονται σε συναλλαγή και όχι σε συστηματική αντιπαράθεση μεταξύ τους.

Ο άλλος εμφανίζεται ως καταλύτης της κρίσης, η οποία εκτίθεται στο επίκεντρο της ταινίας: προσωπικό αδιέξοδο (*Μια θέση στον ήλιο, Από την άκρη της πόλης*), κρίση των διαπροσωπικών σχέσεων του ζεύγους (*Δεκαπενταύγουστος, Man at Sea*), κοινωνική κρίση (*Τρία βήματα προς στον Παράδεισο, Από την άκρη της πόλης, Όμπρος, Man at Sea*). Η εμπειρία της Ελλάδας, στα όρια της Δύσης και της Ανατολής, χρησιμεύει μάλιστα ως καταλύτης που αποκαλύπτει την κρίση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως στην πεντάλεπτη ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη στο συλλογικό έργο *Visions of Europe*.

Ταξίδια

Σχεδόν όλα τα έργα του σκηνοθέτη αφηγούνται ένα ταξίδι που μετατρέπεται σε μνητική διαδρομή. Το ταξίδι μέσα στο χώρο συνοδεύεται από ένα ταξίδι μέσα στο χρόνο και η γραμμική αφήγηση υποχωρεί προς όφελος μιας αφήγησης διασπασμένης, όπου παρεμβάινουν πολλά φλας μπακ, με διαφορετικό κάθε φορά περιεχόμενο και διάρκεια. Η κινηματογραφική γραφή επιτρέπει έτσι τη συνήχηση τόπων, προσώπων και εποχών, τα οποία φωτίζονται το ένα από το άλλο. Αυτή η δομή, απλή ταυτόχρονα και σύνθετη, συμβάλλει άλλωστε να διασταυρώνονται οι υποκειμενικές θέσεις και τα πρόσωπα να επικοινωνούν μεταξύ τους ακόμα και εξ αποστάσεως. Διακρίνουμε επίσης μια νοσταλγία της παιδικής ηλικίας: σε

πολλά φλας μπακ του *Από την άκρη της πόλης*, αλλά και στο *Δεκαπενταύγουστο*, μέσα από το πρόσωπο του μικρού Αντώνη, ο οποίος, πάντοτε με την κάμερά του στο χέρι, παραπέμπει στη μορφή του ίδιου του κινηματογραφιστή. Η προτελευταία σκηνή της ταινίας, που αποκαλύπτει στην οικογένεια το θάύμα της ίασης, ξεκινά μ' ένα πλάνο του προσώπου του Αντώνη και γίνεται αντιληπτή μέσα από τα μάτια του μικρού αγοριού το οποίο, σ' ένα αντίστροφο πλάνο (*contre-champ*), χαμογελάει σίγουρο και ήρεμο. Ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει εδώ μια αξιοθαύμαστη σύνθεση του λαϊκού είδους του μελοδράματος με τον ποιητικό κινηματογράφο (*cinéma d'auteur*). Η ταινία αυτή που είναι η μεγαλύτερης διάρκειας του Γιάνναρη, διασταυρώνει με αποτελεσματικότητα το πεπρωμένο των δέκα κύριων προσώπων χάρις σ' ένα μοντάζ αλτερνέ που προσοιδαίνει στην αφήγηση έναν έντονο και σφικτό ρυθμό.

Αυτές οι παλινδρομήσεις μέσα στο χώρο και το χρόνο και αυτή η ιδιότητα να προσοιδαίνεται ιδιαίτερη σημασία σε στιγμές και πρόσωπα, τα οποία διαφορετικά θα είχαν ξεχαστεί, εμφανίζονται από το πρώτο οριστούργημά του, τους *Τρώες* (1989). Αυτή η μεσαίου μήκους ταινία που ολοκλήρωσε ο κινηματογραφιστής όταν ήταν μόλις τριάντα ετών, εμπνέεται από εκείνον που υπήρξε ασφαλώς ο μεγαλύτερος δάσκαλός του, ο Κ.Π. Καβάφης. Έχοντας στα χέρια του ένα ετερόκλητο υλικό, το οποίο είχε γυριστεί κυρίως σε Super 8, προτείνει μια αξιοθαύμαστη απόδοση της ποίησης του Καβάφη που επηρεάζει σε βάθος το σύνολο του έργου του Κωνσταντίνου Γιάνναρη: με σύντομες και πυκνές ποιητικές ενότητες, μια αποστασιοποιημένη ματιά σε ό,τι πιο μύχιο, επιτρέπει, μέσα από το φίλτρο της μνήμης και της πολιτικής συνείδησης, να ανανεώσει την αντίληψη για την ανθρώπινη μοίρα. Πειραματική και προσιτή, η πολύ σύγχρονη γραφή που χαρακτηρίζει αυτή την ταινία απαντάται επίσης και στις μικρού μήκους ταινίες, που θα προβληθούν για πρώτη φορά το 2011, μέσα από τις οποίες ο κινηματογραφιστής σκιαγραφεί μια προσωπική χαρτογραφία, από την Πελοπόννησο (*Πατρίδα*) στην Μεγάλη Βρετανία (*Λονδίνο*), από την Αθήνα (*Δωμάτια*) στην Αλεξάνδρεια (*Αίγυπτος*), και από την Εγγύς Ανατολή (*Ιερσόλυμα*) στα Βαλκάνια (*Αλβανία*).

Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης είναι ένας κινηματογραφιστής με όλη την σημασία της λέξης: πραγματοποιεί πάντοτε μια γραφή με εικόνες μέσα από πυκνογραμμένα σενάρια, ιλλιγιώδη μοντάζ και εμπνευσμένη φωτογραφία. Ευαίσθητος στα κοινωνικά ζητήματα και αναζητώντας διαρκώς καινούργιες καλλιτεχνικές μορφές, φωτίζει τις πολύπλοκες σχέσεις των προσώπων του με τους προγόνους και τους απογόνους τους, με το καλό και το κακό, με την ηδονή και την οδύνη. Μέσα από τα έργα του, η ματιά του άλλου οδηγεί σε μιαν άλλη ματιά πάνω στον κόσμο.

Βιβλιογραφία

Κωνσταντίνος Κυριακός, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001.

Stéphane Sawas, «Les confins de l'espace grec», *Confluences*, τχ. 23, 2004, σ. 285-295.

Stéphane Sawas, «Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο», *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, τχ. 9, 2009, σ. 87-94.

Stéphane Sawas, «De la transition démocratique au xxi^e siècle: un 'nouveau cinéma grec'», *Desmos*, τχ. 32, 2009, σ. 13-35.

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Κινούμενα τοπία. Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001.

Ο Stéphane Sawas είναι αναπληρωτής καθηγητής νεοελληνικών σπουδών στο Κρατικό Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών της Γαλλίας (Σαρβόνη, Παρίσι).

Φωτογραφία του
Κωνσταντίνου Γιάνναρη

Photo by
Constantine Giannaris



The Gaze of the Other

by Stéphane Sawas

A Greek citizen of the world

The film *From the Edge of the City* (1998), the first feature-length film Constantine Giannaris shot in Greece, was acknowledged by the public and critics as a milestone in the history of Greek cinema. It is part of a rich, but underappreciated filmography, which consists of eight shorts, six medium-length and five features, a total of nineteen films. To these, one should add fifteen experimental films which will be screened this year at the Thessaloniki Film Festival 2011 for the first time. The works of Constantine Giannaris are regularly shown at major international film festivals: for instance, *3 Steps to Heaven* was selected by the Directors' Fortnight at Cannes in 1995 and *One Day in August* participated in the competition section of the Berlin Film Festival in 2001. Furthermore, his 2008 retrospective exhibition *Cuttinglance* highlighted the director's contribution to the visual arts (photography and video).

Constantine Giannaris' multifaceted work deals with social issues in combination with innovative forms of film écriture. Indeed, his films come under experimental cinema as much as more known genres, such as the documentary (*A Desperate Vitality, Greeks, Disco's Revenge*), police drama (*3 Steps to Heaven*), the road movie (*North of Vortex, One Day in August, Hostage*), even melodrama, elements of which appear, for instance, in *One Day in August*. However, in spite of the variety of forms and sources of inspiration, his filmography demonstrates a great cohesiveness and its style distinguishes it from filmmakers of his generation.

His biographical data contribute to our understanding of certain aspects of his artistic journey. Constantine Giannaris was born in Sydney, Australia in 1959 and grew up in Athens, the Peloponnese (where his family originated) and Australia (where his parents immigrated). He attended an English language school and moved to the UK in 1976 for graduate and post graduate studies in History and Economics. It was there that he began directing.

Self-taught but versed in the avant-garde tendencies in cinema, he tried various forms and techniques with great freedom of style and inspiration. His references combine leading European and American filmmakers, writers and painters of the 20th century, from Pasolini and Genet to Cavafy and Warhol. Having studied both in the field of social science and the arts, in the mid-nineties he returned to Greece, where he discovered a transformed society: his homeland had changed from a country that exported immigrants to one that received them. The dialectic between identity and otherness had drastically changed. Yesterday's immigrant, who was the director as a child in Australia or as a youth in England, found a creative spark for new aesthetic explorations among the immigrants living in today's Greece.

Alterities

His films on the subject of immigration suggest a transaction with alterity, which is constantly renewed according to the focus of the narrative.

Combining lyricism with irony, his medium-length film *A Place in the Sun* (1995) tells the story of an Athenian's relationship with a man from Northern Epirus from the Athenian's point of view. The switching of roles in the final scene illustrates the overthrow of destinies: one finds oneself through the communication or the trials one shares with the other.

The film *From the Edge of the City* (1998) combines fiction with documentary in order to follow the efforts of young Greeks from the former Soviet Union to find a place in Greek society: the Athenians are secondary characters and the director, off screen, questions the main character, who is played by Stathis Papadopoulos, an amateur actor, who is himself a Russian from Pontos. The distinction between Greek and non-Greek on the subject of people of Greek descent from other countries acquires a new dimension: who feels like he's seen as the Other, as being different?

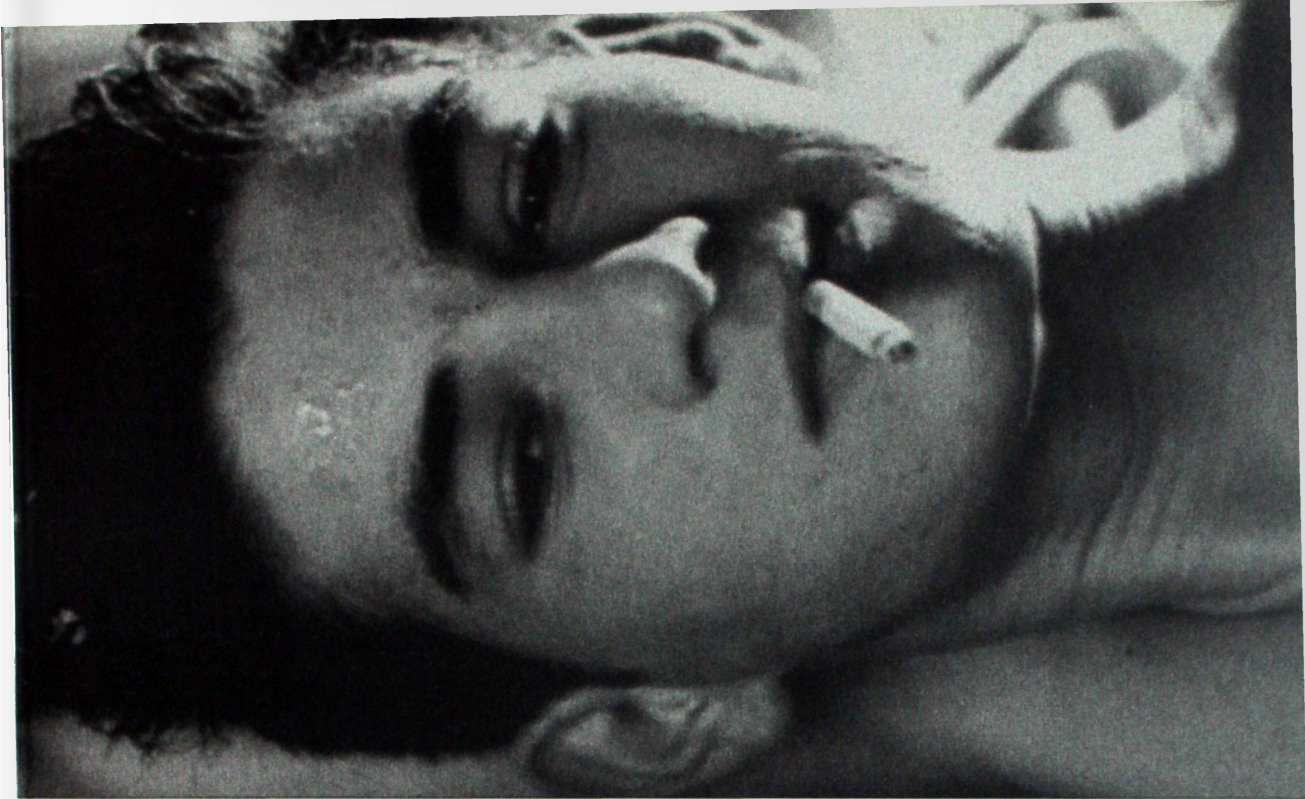
The film *Hostage* (2005) takes its subject from a

topical news item: an Albanian immigrant holds a bus hostage, asks for a large sum as ransom, and demands his safe passage to his homeland. But the film places itself at the opposite pole of the Manichaean point of view of the media, and especially that of television, in order to tell the story from the point of view of the Albanian immigrant. The main role is played by the actor who first appeared in *From the Edge of the City*. In this road movie with a tragic ending, the other is very close to us and reveals the vulnerabilities of every character's fate. The perpetrator becomes the victim and, on both sides of the political border, human destiny seems predetermined. The film asks us to see ourselves through the eyes of the other.

Finally, *Man at Sea* (2011) offers itself to an allegorical approach, particularly in light of today's world crisis: the cargo ship, which from the Strait of Gibraltar to the Indian Ocean sails off the African coast, is like Western society in miniature, with its indigenous people, its expatriates and its immigrants, some of whom have been assimilated, while others are newly arrived. Young Samir, who is portrayed by Greek-American Nikos Tsourakis, embodies the complex relationship with the other in Constantine Giannaris' work: this other is considered different without being at a distance and he gradually takes the place of the son who has been lost or the son we are waiting for.

The relationships between identity and otherness are explored each time in a different way. The film écriture consciously adopts for this reason a hybrid form: in films where amateur actors work next to professionals, the documentary genre is combined with bolder experimentations. The filmmaker, who avoids all forms of simplification, multiplies the focus thanks to an extremely mobile camera: the shot/reverse shots are applied sparingly, the large scale of the shots allows us to penetrate the characters' psychology, a particularly careful treatment of depth of field contributes so that the characters are in relation and not in systematic confrontation with each other.

The other appears as a catalyst to the crisis, which is exposed at the center of the film: a personal impasse (A



Place in the Sun, From the Edge of the City), a crisis in the interpersonal relationship of a couple (*One Day in August, Man at Sea*), a social crisis (*3 Steps to Heaven, From the Edge of the City, Hostage, Man at Sea*). Indeed, Greece's experience, on the border between East and West, is used as a catalyst that reveals the crisis of European civilization, as it did in Constantine Giannaris' five-minute film in the collective work *Visions of Europe*.

Travels

Almost all of the director's works describe a journey that is transformed into a path towards initiation. The journey through space is accompanied by a journey through time, and linear narrative gives way to a fragmented narrative intercut with many flashbacks, with different content and duration each time. The film écriture thus allows places, people and times to resonate and to illuminate each other. This structure, simple but at the same time complex, contributes to the intersection of subjective positions and to the characters communicating with each other, even at a distance. We can also discern a nostalgia for childhood: in many flashbacks in *From the Edge of the City* and also in *A Day in August*, the character of little Antonis, always with camera in hand, refers us to the director himself. The next to last scene of the film, where the miracle of a cure is revealed to the family, begins with a shot of Antonis's face and is perceived through the eyes of the young boy who, in a reverse shot,

smiles calmly and confidently. Here the director achieves an admirable combination of popular melodrama with auteur cinema. *One Day in August*, Giannaris' longest film, effectively intersects the destiny of the ten main characters thanks to intercutting, which gives the narrative a tight, intense pace.

These palindromic regressions through space and time and this ability to give particular importance to moments and characters, which would otherwise have been forgotten, are apparent as early as his first masterpiece, *Trojans* (1989). This mid-length film, which he made when only thirty years of age, is inspired by the man who certainly was his biggest teacher, Constantine Cavafy. Having diverse material at his disposal, which had been shot mostly on Super 8, he offers an admirable interpretation of Cavafy's poetry which deeply affects Constantine Giannaris' entire oeuvre: short, dense poetic sections and a distanced view of that which is most intimate allows him, through the filter of memory and political consciousness, to renew the concept of human destiny. Experimental and accessible, the very modern écriture that characterizes this film is also encountered in his short films, which will be screened for the first time in 2011. Through these films, the director sketches a personal cartography, from the Peloponnese (*Homeland*) to the UK (*London*), from Athens (*Rooms*) to Alexandria (*Egypt*), from the Near East (*Jerusalem*) to the Balkans (*Albania*).

Constantine Giannaris is a filmmaker in every sense of the word: he always creates an écriture with

images through densely written scripts, fast paced editing and inspired photography. Sensitive to social issues and constantly searching for new artistic forms, he sheds light on the complex relationships of his characters with their ancestors and descendants, with good and evil, with pleasure and pain. Through his work, the gaze of the other leads to another way of seeing the world.

References

Constantinos Kyriakos, *Otherness and Eroticism*, Athens, Aigokeros, 2001. [in Greek]

Stéphane Sawas, "Les confins de l'espace grec", *Confluences*, No. 23, 2004, pp. 285-295.

Stéphane Sawas, "Images de l'enfant dans le cinéma grec", in *L'Enfant au cinéma*, Arras, A.P.U., 2008, pp. 241-248.

Stéphane Sawas, "De la transition démocratique au *xx*^e siècle: un nouveau cinéma grec", *Desmos*, No. 32, 2009, pp. 13-35.

Chrysanthi Sotiropoulou, *Moving Landscapes. Cinematic Imprints of Greek Space*, Athens, Metaichmio, 2001. [in Greek]

Stéphane Sawas is Associate Professor of Modern Greek Studies at the INALCO Sorbonne Paris Cité (France).

Αυτός ο γνωστός Άλλος: Ο άγνωστος Εαυτός μας

του Γκαζμέντ Καπλάνι

Δεν ξέρω εάν θα ονόμαζα τον Γιάννη στρατευμένο σκηνοθέτη. Σίγουρα τον θεωρώ βαθιά πολιτικοποιημένο. Ο ίδιος, στις ταινίες του, δεν ασχολείται τόσο με αυτούς που παίρνουν τις πολιτικές αποφάσεις, αλλά προπαντός με εκείνους που τις υφίστανται ή γίνονται αφορμή και αντικείμενο για πολιτικές συζητήσεις. Στις ταινίες του Γιάννη, αυτά τα «αντικείμενα» δεν μένουν στο φόντο αλλά εισβάλλουν στη σκηνή και «καταλαμβάνουν» την κάμερα. Μετατρέπονται, με λίγα λόγια, σε «υποκείμενα», αποκτούν ορατότητα, μια δική τους αυτονομία και προσωπική ιστορία. Μιλώ προπαντός για το «αντικείμενο» της μετανάστευσης, που απασχολεί σταθερά τον Γιάννη. Αν και ο ίδιος σε αυτό το θέμα έχει μια σαφή πολιτική θέση, οι μετανάστες στις ταινίες του δύσκολα συμμορφώνονται με τις επικρατέστερες «θετικές» ιδεολογικές αφηγήσεις. Δεν είναι ούτε εξωτικά όντα ούτε καταπιεσμένοι «άγγελοι» προς τους οποίους καλούμαστε να εκδηλώσουμε την αλληλεγγύη μας. Οι μετανάστες δεν είναι κάποια «παράξενα» πλάσματα που υπάρχουν σε μια άλλη, υπαρκτή, γεωγραφική και πολιτισμική τροχιά. Το δράμα του μετανάστη, ο οποίος, ως «κρυμμένος Άλλος» εισβάλλει ξαφνικά στη ζωή, στην πραγματικότητα και στις αφηγήσεις των «κανονικών», είναι αλληλένδετο με τα δικά τους δράματα. Τα μικρά μεγάλα δράματα της καθημερινότητας των «Άλλων» και των «κανονικών» ενίοτε υπάρχουν δίπλα δίπλα σαν παράλληλοι βίοι, και ενίοτε διαπλέκονται εν αγνοία τους ή «τρακάρουν» σαν δυο αυτοκίνητα στους δρόμους της ίδιας πόλης και της ίδιας διαδρομής. Ακολουθώντας τους μετανάστες στις ταινίες του Γιάννη, ακολουθούμε τα πάθη, τη βία, το δράμα μιας μετέωρης και κατακερματισμένης κοινωνίας, η οποία φαίνεται να βρίσκεται σε αιώνια μετάβαση. Το δράμα μιας κοινωνίας που ζει με έντονο τρόπο τις δικές της αυταπάτες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι μετανάστες του Γιάννη ζουν και αυτοί τις δικές τους, ανελήγτες, αυταπάτες. Και ίσως οι δικές τους

αυταπάτες να είναι το φόντο όπου αντανakλούνται και παραμορφώνονται οι αυταπάτες των «κανονικών» — που αποτελούν την πλειοψηφία που συντρίβει και συντρίβεται.

Δεν είμαι κριτικός κινηματογράφου, επομένως, οι όροι που χρησιμοποιώ προέρχονται από την αντίδραση ενός θεατή και συγγραφέα που έχει παρακολουθήσει τις ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάννη. Από αυτή την άποψη, για μένα τέχνη σημαίνει να φέρεις στο κέντρο αυτό που έχουν απωθήσει στο περιθώριο ή να πεις με τρόπο ριζικά διαφορετικό μια τετριμμένη αλήθεια. Η πρώτη λέξη που μου έρχεται στο νου βλέποντας τις περισσότερες ταινίες του Γιάννη — μεγάλου και μικρού μήκους — είναι η λέξη «Άλλος». Ο «Άλλος» όχι απλά ως ξένος αλλά ως αλλόκοτος και παρά-ξενος. Ο άλλος ως περιθώριο και παρείσακτος. Η δεύτερη λέξη που μου έρχεται στον νου είναι η λέξη «κρυμμένος». Γιατί ο «Άλλος» του Γιάννη είναι ένας «Άλλος» καλά κρυμμένος, απών από την επικρατούσα αφήγηση, που ξαφνικά εισβάλλει στην κάμερα και μας προκαλεί. Οι γκέι και οι μετανάστες, τα πρεζόνια και οι ιερόδουλες, τα κλεφτρόνια και οι πρόσφυγες στη θάλασσα μοιράζονται μεταξύ τους αυτή την κοινή ιδιότητα του «κρυμμένου Άλλου».

Είναι ένα παιχνίδι για γερά νεύρα αυτό το μεταξύ του «κανονικού» και του «Άλλου», ένα παιχνίδι εξουσίας προπαντός. Είναι ένα παιχνίδι που συναρπάζει τον ίδιο τον σκηνοθέτη — αυτή είναι η εντύπωσή μου, βλέποντας τις ταινίες του. Ένα παιχνίδι του οποίου «κατέχει» πολύ καλά τους κώδικες και την αισθητική. Παρατηρεί τις παράλληλες ζωές που διαδραματίζονται «οι κανονικοί» και οι «Άλλοι» και αποκαλύπτει τους χώρους και τη σκηνή της «συνάντησης» μεταξύ τους, από την οποία κανείς δεν βγαίνει αλώβητος — ούτε οι «κανονικοί» ούτε ο «Άλλος».

Σε μια σκηνή στην ταινία *Από την άκρη της πόλης* ο Ρωσοπόντιος κεντρικός ήρωας της ταινίας τα βάζει

με τους Αλβανούς για να δηλώσει την ανωτερότητά του. Είναι τόσο γνωστό και τετριμμένο θέμα στην ιστορία των «Άλλων». Ο ένας ενάντια στον άλλον, προσπαθώντας ο καθένας να πείσει τον εαυτό του ότι δεν βρίσκεται στον πάτο της κοινωνίας. Μια ιστορία παλιά όσο ο ανθρώπινος κόσμος. Σήμερα, μπορεί ν' ακούσεις, στις υποβαθμισμένες γειτονίες του κέντρου της Αθήνας Αλβανούς μετανάστες να τα βάζουν με τους νεοεισερχόμενους Αφγανούς πρόσφυγες. Ο «Άλλος», με τα χρόνια, γίνεται «κανονικός» και απέναντί του βάζει κάποιον «Άλλον». Είναι ένας φαύλος κύκλος που δεν τελειώνει ποτέ. Που θυμίζει τόσο πολύ τον φαύλο κύκλο των «κανονικών», τυφλωμένων και λαχνασμένων από τον αγώνα τους για το κοινωνικό στάτους. Σ' αυτόν τον φαύλο κύκλο, λοιπόν, εμείς οι «κανονικοί» δημιουργούμε το δικό μας alter ego, το οποίο, όπως γράφει ο Ζιγκμουντ Μπούμαν, λειτουργεί σαν κάδος απορριμμάτων, όπου σωρεύονται όλα τα ανεπίτιστα κακά προαισθήματα, οι άφατοι φόβοι, οι κρυφές αυτο-υποτιμήσεις και ενοχές που φοβάσαστε πολύ και δεν θέλουμε να σκεφτόμαστε.

Δεν ξέρω εάν στον Γιάννη θα ταίριαζε ο τίτλος του «αισιόδοξου» ή «σπαισιόδοξου» σκηνοθέτη. Αυτό που βρίσκω μοναδικό στις ταινίες του, εκτός από την ευρηματικότητά του, είναι ο συνδυασμός του ανατρεπτικού με το ρομαντικό στοιχείο. Σε ένα μείγμα μοναδικό, που και αυτό δημιουργεί μια «γλώσσα» παρείσακτη και ασυμβίβαστη με την εξουσιαστική αφήγηση. Εντέλει, αυτό που μετράει σ' αυτή την ξεχωριστή γλώσσα του σκηνοθέτη είναι το υπαρξιακό δράμα του καθενός, τόσο ξεχωριστό και τόσο παραπλήσιο με το δράμα του διπλανού του, αυτού του γνωστού Άλλου: του άγνωστου Εαυτού μας.

Ο Γκαζμέντ Καπλάνι, είναι συγγραφέας και δημοσιογράφος. Το προσωπικό του ιστολόγιο είναι το: gazikapllani.blogspot.com

This Known Other: Our Unknown Self

by Gazmed Kaplani

I don't know if I would call Giannaris a militant director. I certainly believe him to be deeply political. In his films, he doesn't concern himself as much with those making political decisions as with those who suffer their consequences or become the spark and the object of political discussion. In Giannaris' films, these "objects" don't remain in the background, but invade the scene and "occupy" the camera. In short, they become "subjects," they become visible, with autonomy and a personal history. I am mainly speaking about the subject of immigration, one of Giannaris' abiding concerns. Although he himself has a clear political stance on the matter, the immigrants in his films have a hard time complying with prevailing "positive" ideological narratives. They are not exotic creatures, neither are they oppressed "angels" towards whom we are asked to show solidarity. Immigrants are not some "strange" creatures who exist in some other, existential, geographic and cultural realm. The immigrant's drama, as the "hidden Other," who suddenly invades the lives, reality and narratives of "regular" people, is linked to these people's own dramas. The large and small daily dramas of the "Others" and of "regular people" sometimes exist side by side like parallel lives, and sometimes they become entwined without their knowledge or crash like two cars on the same streets of the same city taking the same route. By following the immigrants in Giannaris' films, we follow the suffering, violence and drama of a suspended and fragmented society which seems to be in eternal transition. The drama of a society which vividly lives its own illusions. In this way, Giannaris' immigrants also live their own merciless illusions. And perhaps it is their illusions that become the background upon which the illusions of "regular people" — who are the majority which crushes and is crushed — are reflected and distorted.

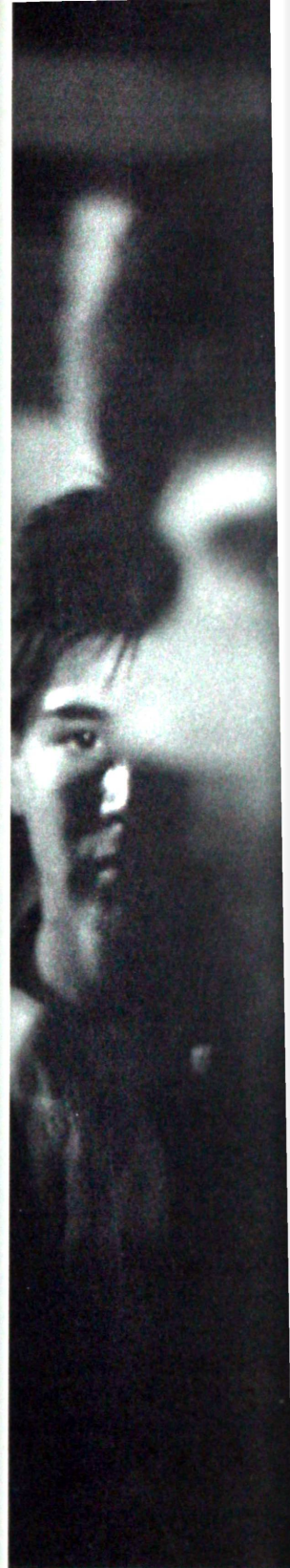
I am not a film critic, so the terms I use come from the reactions of a viewer and writer who has watched the films of Constantine Giannaris. For me, art means bringing to the center that which has been pushed to the margins, or to tell a clichéd truth in a radically different way. The first word which comes to mind when watching most of Giannaris' films — shorts and features — is the word "Other". The "Other" not simply as a foreigner, but as weird, strange. The other as an outsider and impostor. The second word that comes to my mind is "hidden". Because Giannaris' "Other" is very well hidden; he is absent from the predominant narrative, and then suddenly invades the camera and provokes us. Gays and immigrants, junkies and prostitutes, petty thieves and refugees at sea all share this common status of the "hidden Other".

This game between the "regular" and the "Other" is a tough game, and about power more than anything else. It is a game that fascinates the director — at least that is my impression on watching his films. A game whose codes and aesthetics he understands very well. He observes the parallel lives of the "regular" and the "Others" and reveals the location and the scene of their "meeting," from which no one emerges unscathed, neither the "regular" nor the "Other".

In *From the Edge of the City*, there is a scene in which the film's central character picks a fight with the Albanians in order to prove his superiority. This is such a familiar and trite subject in the history of the "Other". Pitted against each other, each trying to convince himself that he is not at the bottom of society. A story as old as the human world. Today, you can hear, in run-down neighborhoods, Albanian immigrants disparaging the newly arrived Afghan refugees. With the passage of time, the "Other" becomes "regular" and he chooses another "Other" to go up against. It's a vicious circle that never ends. And it is so reminiscent of the vicious circle of the "regular" people, blinded and breathless from their struggle for social status. So in this vicious circle, we, the "regular" people, create our own alter ego which, as Zygmunt Bauman writes, functions as a rubbish bin in which are thrown all the unspeakable forebodings, the ineffable fears, the hidden self-deprecations and the guilt that we all fear so much and don't want to think about.

I don't know if the terms "optimist" or "pessimist" director would fit Giannaris. What I find unique in his films, aside from his ingenuity, is the combination of the subversive and the romantic. In a unique mix that creates a "language" that is strange and uncompromising towards authoritarian narrative. Finally, what matters in this director's special language is everyone's existential drama, so different but so close to the drama of the person next to him, of this known Other: our unknown Self.

Gazmed Kaplani is an author, journalist and blogger at gazikaplani.blogspot.com



Θαυματοποιός

της Σοφίας Φωκά

Σε πολλούς αρέσει να συνδέουν τις ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάνναρη με το νέο κύμα ελληνικού κινηματογράφου. Η σκεπτική κοινωνική κριτική που διαπνέει τις ταινίες αυτές αποτελεί βασική θεματική και στο έργο του Γιάνναρη. Ενώ, όμως, αυτός ο νέος «αλλοκοτός ελληνικός κινηματογράφος» δείχνει να ξεψιχόσει μέσα απ' τον αναβρασμό της οικονομικής κρίσης και τη βαθιά αποξένωση, οι ταινίες του Γιάνναρη διερευνούν αυτές τις θεματικές εδώ και τρεις δεκαετίες.

Οι ρίζες του πόνε πίσω στη δεκαετία του '70 και στον ευρωπαϊκό εναλλακτικό κινηματογράφο του Φασμπίντερ και του Παζολίνι και στην κληρονομιά που άφησε ο Τζάρμαν στις ταινίες και στα βίντεο Βρετανών καλλιτεχνών που κυριαρχούσαν τη δεκαετία του '80.

Πιο πρόσφατα, οι ταινίες του Γιάνναρη συνδέονται με τον queer (ομοφιλοφιλικό) κινηματογράφο και σύγχρονες ευρωπαϊκές παραγωγές που καταπιάνονται με την παγκόσμια μετανάστευση, όπως αυτή παρουσιάζεται στις ταινίες του Μάικλ Γουίντεμπερτομ και του Μίχαελ Χάνεκε.

Αν και το έργο του Γιάνναρη μπορεί να ιδωθεί ως προάγγελος του *Κινόδοντα* (2009) του Γιώργου Λάνθιμου και του *Attenberg* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη, θα ήταν ίσως παραπλανητικό να περιορίσουμε ένα τόσο πολυσχιδές έργο κάτω από μια και μόνο ταμπέλα, αυτή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Η πρώτη ταινία του σε ελληνικό έδαφος, το *Από την άκρη της πόλης* (1998), σηματοδότησε ένα κομβικό σημείο—τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο—και ανανωρίστηκε διεθνώς. Σε λιγότερο από μια δεκαετία, ο Γιάνναρης κινήθηκε από τον βρετανικό γκέι πειραματικό κινηματογράφο στις μεγάλου μήκους ταινίες και στη διερεύνηση της πολιτικής της μετανάστευσης στην Ελλάδα.

Οι λυρικές αναπαραστάσεις του πόθου, συχνά κινηματογραφούμενες σε φιλμ Super 8, καταξίωσαν τον Γιάνναρη ως έναν πολλά υποσχόμενο δημιουργό στη Μεγάλη Βρετανία μέσα από ταινίες όπως *Ο Ζαν Ζενέ είναι νεκρός* (1989). Σύντομα, όμως, ο σκηνοθέτης ένιωσε να δυσανασχετεί με το περιορισμένο κοινό των πειραματικών μικρού μήκους ταινιών και άρχισε να εξερευνά την νέα πολιτική και αισθητική του queer κινηματογράφου στις ΗΠΑ, όπως βλέπουμε στο *Caught Looking* (1991) και στο *North of Vortex* (1993).

Ήδη το 1995 τολμά να δοκιμάσει τις δυνάμεις του σκηνοθετώντας μια μεγάλου μήκους ταινία που συγχρηματοδοτήθηκε από το Channel 4 και το BFI (το Βρετανικό

Κινηματογραφικό Ινστιτούτο), με τίτλο *Κοντά στον παράδεισο*, ενώ θα περιμένει έως το 1998 για να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του και να ιδωθεί ως Έλληνας σκηνοθέτης.

Ο κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου Μαρκ Νας βλέπει πλέον τη δουλειά του Γιάνναρη «να ξεχωρίζει διεθνώς για τις λυρικές εξερευνήσεις του πόθου και της διασποράς με φόντο τη σύγχρονη πόλη. Αντλώντας στοιχεία από το ντοκιμαντέρ, συχνά χρησιμοποιεί ερασιτέχνες ηθοποιούς για να οριοθετήσει τον ευμετάβλητο χώρο μεταξύ πολιτισμικής διαφορετικότητας και σεξουαλικής παραβατικότητας».

Ενώ ο queer πολιτικοποιημένος λόγος και πόθος εξακολουθούν να τροφοδοτούν το έργο του, μια ιδεολογική ανησυχία για τη μετανάστευση και η μετατόπιση της Ελλάδας από την περιφέρεια στο κέντρο της νέας Ευρώπης θα γίνει ο βασικός του προβληματισμός.

Στο *Από την άκρη της πόλης*, αυτό το στοιχείο είναι εμφανές στην υποκουλτούρα Καζάκων και Αλβανών. Αυτοί κατοικούν στις παρυφές της κυρίαρχης κουλτούρας της χώρας υποδοχής. Δουλεύουν σε οικοδομές, στην πορνεία, διακινούν ναρκωτικά και επιδίδονται σε μικροκλοπές. Ενώ αυτοί οι έφηβοι ζητούν αναγνώριση της θέσης και της ταυτότητάς τους, ο Γιάνναρης εξυμνεί με μοναδικό τρόπο τη διαφορετικότητά τους. Οι χαρακτήρες που σκιαγραφεί κρατούν αποστάσεις από τον αδιάλυκτο ελληνικό εθνικισμό, επιδεικνύοντας τον ανδρισμό και την γκέι ταυτότητά τους.

Ως προς τη μορφή της, η ταινία διατηρεί χαρακτηριστικά των ταινιών του Γκοντάρ, χρησιμοποιώντας συνεντεύξεις-ψευδοντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη με τον Σάσα (που ενσαρκώνει ο σύντροφός του, Στάθης Παπαδόπουλος) με θέμα τη σεξουαλική του ζωή. Σαν τον Παζολίνι, ο Γιάνναρης χρησιμοποιεί μη επαγγελματίες ηθοποιούς, δίνοντας ρόλους σε άτομα απ' τον περίγυρό του, γεγονός που από μόνο του αποτελεί ένα μετα-σχόλιο πάνω στην πολιτική και στον πόθο.

Οι λυρικές λήψεις της επαρχίας του Καζακσταν τραβηγμένες σε φιλμ Super 8, παραπέμπουν στα πρώιμα έργα του και υποδηλώνουν τη νοσταλγία για τη χαμένη πατρίδα, στοιχείο-κλειδί στην τέχνη του Γιάνναρη, ο οποίος είναι παιδί της ελληνικής διασποράς.

Ο Γιάνναρης εξακολουθεί να εξετάζει αυτά τα ζητήματα και στον *Δεκαπενταύγουστο* (2001). Ένας Καζάκος κλέφτης καταφεύγει με μια αθηναϊκή πολυκατοικία κατά τη διάρκεια της εθνικής αργίας του Δεκαπενταύγουστου, γιορτή

που συνοδεύεται από μαζική έξοδα απ' την πόλη. Η κοινωνική θέση της κάθε οικογένειας υποδηλώνεται από τον όροφο στον οποίο κατοικεί, με τους μετανάστες στα υπόγεια και τη μεσαία τάξη στα πιο ψηλά πατώματα.

Καθώς ο μετανάστης ληστής σκαλίζει τα προσωπικά αντικείμενα των οικογενειών, αποκαλύπτει τα κρυμμένα τους μυστικά αλλά και μια ελληνική ταξική διαστρωμάτωση που βασίζεται στην προκατάληψη. Κι όμως, σ' αυτόν τον ερμητικά κλειστό κόσμο υπάρχει μια κοινή επιθυμία, η οποία διαπνέει αυτή την ιστορία: είναι η αναζήτηση του θαύματος που θα εξαλείψει την κοινωνική αδικία.

Στον *Όμηρο* (2005), ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης ιχνηλατεί ένα νέο πεδίο. Αυτή η αληθινή ιστορία παρουσιάζει έναν απογοητευμένο Αλβανό εργάτη, που ενσαρκώνει και πάλι ο Στάθης Παπαδόπουλος, ο οποίος καταλαμβάνει ένα λεωφορείο θέλοντας έτσι να πάρει εκδίκηση για τον κυριολεκτικό και μεταφορικό βιασμό του από τους συνοριοφύλακες. Οδηγεί το λεωφορείο στην αλβανική πρωτεύουσα, τα Τίρανα, με προβλέψιμα φρικτές συνέπειες.

Αυτή η γενναία και άγρια κριτική του ελληνικού κράτους έφερε τον Γιάνναρη αντιμέτωπο με επιθέσεις από μειονότητες της δεξιάς και Χριστιανούς συντηρητικούς.

Το *Man at Sea* (2011) είναι ίσως η πιο σκεπτική και φιλόδοξη—μέχρι σήμερα—ταινία του Γιάνναρη, καθώς εξετάζει τις δύσκολες ρηθικές πτυχές της παγκοσμιοποίησης. Ο καπετάνιος ενός πλοίου, που σώζει μια ομάδα εξαθλιμμένων μεταναστών, βλέπει και τη δική του ζωή να ανατρέπεται και τελικά να απειλείται.

Όπως το λεωφορείο στον *Όμηρο*, έτσι και το πλοίο είναι ένας κλειστοφοβικός μικρόκοσμος, όπου οι νεαροί πρόσφυγες ψάχνουν απγνωσμένα έναν τρόπο να εισχωρήσουν στο οχυρό της Ευρώπης. Εν αγνοία του καπετάνιου, οι πιο νεαροί πωλούνται σε σωματέμπορους, γεγονός που οδηγεί σε ανταρσία στο πλοίο.

Τα πολλαπλά αφηγηματικά νήματα, η σφιχτοδεμένη φωτογραφία, όλα συμβάλλουν στο να συνταγιάζουν το προσωπικό δράμα και τον ομοφιλοφιλικό πόθο σ' ένα περιβάλλον ανείπωτης βίας και αποξένωσης.

Γι' άλλη μια φορά, ο Γιάνναρης καταφέρνει να τραβήξει την προσοχή μας στις σκληρές κοινωνικές διαχωριστικές γραμμές που χαράζονται στην παγκόσμια πολιτική σκηνή, όπου οι Βορειοευρωπαίοι συνυπάρχουν σε ειδυλλιακές μεσογειακές ακτές με πτώματα μεταναστών από το νότο, οι οποίοι τολμήσαν να ελπίσουν σ' ένα θαύμα και να μοιραστούν τον κόσμο μας.

Man of Miracles

by Sophia Phoca

Many are keen to connect the films of Constantine Giannaris with the new wave of Greek cinema. The dark social critique that pervades these films is also a key trope in the work of Giannaris.

But while this new "weird Greek cinema" may be seen to have originated in the country's economic turmoil and deep disaffection, Giannaris' work has explored these themes stretching through the last three decades.

His roots trace back to the European 1970s art-house cinema of Fassbinder and Pasolini, and the Jarmanesque legacy of British artists' film and video prevalent in the 1980s.

More recently, Giannaris' films are associated with queer cinema and contemporary European works that explore global immigration, as seen in the films of Michael Winterbottom and Michael Haneke.

While Giannaris' work can be seen as the precursor to *Dogtooth* (2009) by Yorgos Lanthimos and *Attenberg* (2010) by Athina Rachel Tsangari, it is perhaps misleading to confine Giannaris' multifaceted work to the single umbrella of New Greek Cinema.

His first film produced in Greece — *From the Edge of the City* (1998) — marked a pivotal moment, both formally and conceptually, and earned wide acclaim. In less than a decade, Giannaris has journeyed from British gay experimental film into features and the exploration of the politics of immigration in Greece.

Giannaris' lyrical representations of desire, often shot on Super 8, located him as a prominent artist filmmaker in the UK with short films such as *Jean Genet Is Dead* (1989). But soon enough he was becoming impatient with the limited audiences short experimental films could reach and beginning to explore the emerging politics and aesthetics of queer cinema from the United States seen in *Caught Looking* (1991) and *North of Vortex* (1993).

By 1995 he was venturing into the feature film territory, co-funded by Channel 4 and the BFI, with *3 Steps to Heaven*. It was not until 1998 that Giannaris redefined his identity and now became seen as a Greek filmmaker.

Film critic and theorist Mark Nash sees Giannaris' work as being "admired internationally for his lyrical explorations of desire and diaspora set against the backdrop of the modern city.

Drawing on documentary modes of filmmaking, he frequently uses non-professional actors to map out

the volatile space between cultural difference and sexual transgression."

While queer politics and desire continue to inform his work, an ideological preoccupation with new migration and Greece's shift from the margins to the center in the new Europe has become a key concern.

In *From the Edge of the City*, Kazakh and Albanian subcultures play this out. They inhabit the margins of the dominant host culture. They work on building sites, in prostitution, sell drugs and resort to petty theft.

While these teenagers seek recognition of their status and identity, Giannaris uniquely celebrates their difference. His characters distance themselves from a bigoted Greek nationalism by flaunting their masculinity and queer identities.

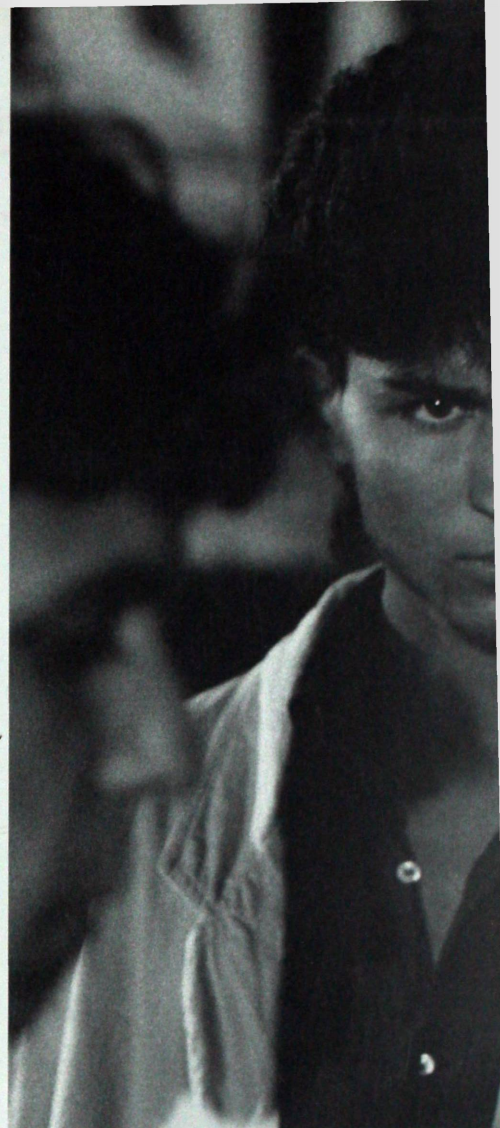
Formally, the film retains a Godardian reflexive approach, employing pseudo-documentary interviews, where the director interviews Sasha (played by his companion Stathis Papadopoulos) about his sex life. Like Pasolini, Giannaris uses non-actors, casting his milieu, which acts in this context as meta-commentary on the politics and desire.

Lyrical shots of a Kazakh rural world filmed on Super 8 are reminiscent of his earlier work and a nostalgia for his lost homeland, a key concern in the art of Giannaris who is also a child of the Greek diaspora.

Giannaris continued to explore these issues in *One Day in August* (2001). A Kazakh thief takes refuge in an Athenian apartment block during the national 15th of August holiday, which sees a mass exodus from the city. The status of the families is stratified by the floor they inhabit, with immigrants in the basements and the middle classes on the top floors.

As the immigrant thief rummages through their belongings, he reveals their hidden secrets but also exposes a Greek class system based on prejudice. Yet in this film's class-locked world there is a common desire underlying the story: the search for a miracle to undo social injustice. *Hostage* (2005) ventures into new territory. This true story follows a disaffected young Albanian worker, again played by Stathis Papadopoulos, who hijacks a bus in revenge for being literally as well as metaphorically raped by Greek border police. He leads it to the Albanian capital, Tirana, with predictably terrible consequences.

This brave and brutal critique of the Greek state saw Giannaris attacked by right-wing minorities and Chris-



tian conservatives.

Man at Sea (2011) is possibly Giannaris' darkest and most ambitious film to date, exploring the harsh ethical concerns of globalization. A ship's captain rescues a group of destitute immigrants, only to see his own life unravel and ultimately come under threat.

Much like the bus in *Hostage*, the ship is a claustrophobic microcosm, where the young refugees desperately search for any way into fortress Europe. Unbeknownst to the captain, the youngest are sold to body traffickers, leading to mutiny on board.

The multiple narrative threads, the tightly framed cinematography, all conspire to bring together personal drama and homoerotic desire against a background of unspeakable violence and disaffection.

Once again, Giannaris succeeds in drawing attention to the savage social divisions inscribed in global politics, where northern Europeans share idyllic Mediterranean shores with corpses of southern immigrants who had the audacity to hope for a miracle and share our world.

Μια πρώιμη εκτίμηση

του Τόνι Ρέινς

Γραμμένο πριν ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης κάνει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, αυτό το άρθρο του Τόνι Ρέινς συλλαμβάνει την ουσία της δουλειάς του και μας επισημαίνει το ξεχωριστό ταλέντο ενός ανερχόμενου δημιουργού.

Απ' όλες τις ανεξάρτητες σε σύλληψη και εκτέλεση ταινίες που βγήκαν στη Βρετανία τα τελευταία χρόνια, οι ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάνναρη είναι οι πιο δύσκολες να οριστούν και να ταξινομηθούν. Γεννημένος στην Αυστραλία από ελληνες γονείς, με σπουδές στα οικονομικά και στην ιστορία, ο Γιάνναρης ήρθε σε επαφή με τη σκηνοθεσία μέσα απ' την ανάμειξή του στο Lesbian and Gay Youth Project, το οποίο συντάχθηκε για να δημιουργήσει το ντοκιμαντέρ *Framed Youth* (1984), και στη συνέχεια παγίωσε το ρόλο του ως σκηνοθέτη αναλαμβάνοντας τη σκηνοθεσία μουσικών βίντεοκλιπ συγκροτημάτων όπως οι Bronski Beat και οι Communards. Έως ένα βαθμό, οι κατοπινές ταινίες του αντανακλούν αυτές τις πρώιμες ενασχολήσεις: η *εικονιστική* προσέγγιση ζητημάτων που αφορούν τον ομοφυλοφιλικό πόθο, η δεξιοτεχνικά σχεδιασμένη οπτική απόδοση και η τάση προς μια αφηγηματική αφαιρεση είναι όλα στοιχεία που έχουν τις ρίζες τους στις παραδόσεις ακτιβισμού και πρωτοπορίας της δεκαετίας του '80, όπως μπορούμε να ανιχνεύσουμε σε βιντεοσκοπήσεις με θέμα τον κοινοτικό ακτιβισμό αλλά και σε μη συμβατικά βιντεοκλιπ.

Αλλά το έργο του Γιάνναρη εκτείνεται πολύ πιο πέρα απ' αυτές τις ρίζες. Οι *Τρώες* (1989) είναι εκ πρώτης όψης ένα βιογραφικό ντοκιμαντέρ για τον ποιητή Κωνσταντίνο Καβάφη, είναι όμως επίσης μια απόπειρα δημιουργίας του κινηματογραφικού αντίστοιχου ενός ποιήματος του Καβάφη, καθώς και ένα σχόλιο πάνω στην ελληνοαλεξανδρινή ομοφυλοφιλική κουλτούρα όπως έχει επιβιώσει ως τις μέρες μας. Το *North of Vortex* (1991) βασίζεται σ' έναν *Βεντερικής* φύσης έρωτα για την αμερικανική εικονογραφία—τοπία αστικά, τοπία της υπαίθρου, η κακογουστιά των μικρών πόλεων—, ωστόσο συνθέτει την μινιμαλιστική road-movie αφήγησή του σαν ένα κολάζ υποκειμενικών πραγματικοτήτων, αναμνήσεων και φαντασιώσεων, προσβλέποντας ελάχιστα σε μια ορθόδοξη αφηγηματική λογική. Το *Caught Looking* (1991), σε παραγωγή του Channel Four, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια σημειολογική έρευνα πάνω στους κώδικες του γκέι ερωτισμού σε διάφορες εποχές, όμως, στη βάση της σύλληψής του βρίσκεται μια ιστορία επιστημονικής φαντασίας με κεντρικό ήρωα έναν άνδρα και μια συσκευή διαδραστικής, εικονικής πραγματικότητας, γεγονός που καθιστά κάλλιστα την ταινία μια ειρωνική

ανατομία της ηδονοβλεψίας. Τέλος, το *Μια θέση στον ήλιο* (1994) είναι μια συμβατική αφηγηματική ταινία που στηρίζεται σε συγκεκριμένες κοινωνικές πραγματικότητες, και η οποία διαρκώς ανατρέπεται μέσα από ενθέσεις μη-αφηγηματικού υλικού: σύννεφα που τρέχουν στον ουρανό, επιταχυσμένα φλας μπακ, αφηρημένες σκιαγραφίες τόπων, τοπίων και της περιρρέουσας ατμόσφαιρας.

Όλα αυτά τα λέω για να τονίσω ότι ο Γιάνναρης έχει πολύ εκλεκτικά ενδιαφέροντα και αξιοσημείωτο εύρος. Ο συνολικός τόνος του έργου του είναι περισσότερο ευρωπαϊκός παρά στενά βρετανικός. Του είναι φυσικό να κάνει αναφορές στα έργα του Ζενέ (στο σπικάζ του *North of Vortex*) ή να ανασυνθέτει εικόνες του Παζολίνι (όπως αυτή του φωτογράφου στο *Caught Looking* που θάβεται όπως η υπηρέτρια Εμίλια στο *Θεώρημα*). Όπως υποδηλώνουν αυτές οι αναφορές, ο Γιάνναρης διαχωρίζει τη θέση του από το πολιτικώς ορθό ρεύμα της γκέι κουλτούρας. Δεν τον ενδιαφέρουν οι «θετικές εικόνες»—οι ταινίες του καταδύονται στις σκοτεινές χαράμαδες του πόθου, όπου τα πάθη είναι ακάθαρτα και συχνά ριζωμένα στην αυταπάτη, και όπου η βία βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής. Με λίγα λόγια, ο Γιάνναρης μπορεί το ίδιο εύκολα να προσβάλει τους αξίους εκπροσώπους του γκέι κινήματος όσο και να ξενίσει τους δογματικούς του αβανγκάρντ κινηματογράφου.

Έχοντας από ιδιοσυγκρασία την ικανότητα να εξισορροπεί ανάμεσα στους κώδικες της αφήγησης και στην μη αφηγηματική ποίηση, το έργο του Κωνσταντίνου Γιάνναρη υποδεικνύει πιθανόν ένα νέο δρόμο προς τα εμπρός στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Χτίζει πάνω στα θεμέλια που έριξαν οι δάσκαλοι του ανεξάρτητου κινηματογράφου της Ευρώπης, προσθέτει, όμως, και νέο υλικό ως προς τη μορφή και την εικόνα για να συντονιστεί με την πρωτοπορία. Όλες του οι ταινίες έγιναν με πολύ χαμηλό προϋπολογισμό, αλλά καμία δεν φαίνεται να υποφέρει από τους οικονομικούς περιορισμούς. Ο Γιάνναρης μας δείχνει τι μπορεί να πετύχει κάθε σκηνοθέτης, όταν κατανοεί την τρέχουσα ευρωπαϊκή οικονομική και δημιουργική πραγματικότητα.

Ο Τόνι Ρέινς είναι κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας και σεναριογράφος.

Ο Ζαν Ζενέ είναι νεκρός

1987 40' έγχρωμο 16mm

Συνδυάζοντας λήψεις από κάμερα Σούπερ 8 και βιντεο και αφιερωμένη στη μνήμη του Μαρκ Άστον, γκέι πολιτικού ακτιβιστή που πέθανε από AIDS το 1987, η ταινία διερευνά τον κόσμο του ομοφυλοφιλικού ερωτισμού μέσα από μια αλληλουχία υπέρτοχα διαβαθμισμένων σεκάνς που συνοδεύονται από τη φωνή ενός παιδιού που διαβάζει κείμενα του Ζενέ πάνω στην αγιότητα, τον εγκλεισμό, την αγάπη και τη φιλία.

North of Vortex

1991 8' ασπρόμαυρο 16mm

Το *North of Vortex* ξεδιπλώνεται με φόντο το οπτικά πλούσιο αμερικανικό τοπίο, από σκοτεινά δωμάτια ξενοδοχείων στη Νέα Υόρκη έως τις έρημες, αχανείς εκτάσεις της Δύσης. Μέσα από μια τυχαία συνάντηση, οι τρεις πρωταγωνιστές της ταινίας χρησιμοποιούν ο ένας τον άλλο για να ζήσουν τις ερωτικές και σεξουαλικές τους φαντασιώσεις σ' έναν άχρονο κόσμο πόθου και πάθους.

Caught Looking

1991 35' έγχρωμο 16mm

Χρησιμοποιώντας έναν υπολογιστή εικονικής πραγματικότητας, η ταινία χαρτογραφεί την οδύσσεια ενός άντρα μέσα απ' τις ηδονοβλεπτικές σεξουαλικές φαντασιώσεις του. Η εικονική πραγματικότητα γίνεται για τον χρήστη του υπολογιστή κεντρικός άξονας των σκέψεων του για τις ερωτικές εμπειρίες του παρελθόντος—αγόρια που πόθησε, αγόρια που συνάντησε κι άλλα που έχασε—ενώ παράλληλα αποκαλύπτει τον ακόρεστο κι ως εκ τούτου αέναα επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα της επιθυμίας.

Μια θέση στον ήλιο

1994 50' έγχρωμο-ασπρόμαυρο 16mm

Γυρισμένη στην Αθήνα, η ταινία παρουσιάζει τη φευγαλέα σχέση του πετυχημένου Έλληνα Ηλία και του Αλβανού πρόσφυγα Παναγιώτη. Με φόντο την ακοφώνια ήχων και λαών που χαρακτηρίζει την Αθήνα ως πύλη προς τη Δύση, οι δυο άντρες συναντιούνται και χωρίζουν με τρόπο που ανακαλεί τα ευρύτερα κοινωνικά τραύματα του ύστερου εικοστού αιώνα.



An Early Appreciation

by Tony Rayns

Written before Constantine Gannaris made 3 Steps to Heaven, this article by Tony Rayns captures the essence of his early works and informs us about the singular talent of an up-and-coming auteur.

Of all independently made and minded films produced in Britain in recent years, those by Constantine Giannaris may be the hardest to define and classify. Born in Australia to Greek parents, trained as an economist and historian, Giannaris came to filmmaking through involvement with the Lesbian and Gay Youth Project, which was formed to make the documentary tape *Framed Youth* (1984), and consolidated his new line of work by making music videos for the bands Bronski Beat and The Communards. To some degree, his subsequent films reflect these beginnings: their imagistic approach to questions of gay desire, their carefully crafted visuals and their tendency to narrative abstraction all have roots in the activist/avant-garde traditions of the 1980s, as seen in community-action tapes and non-mainstream music videos.

But Giannaris' work ranges far beyond these roots. *Trojans* (1989) is ostensibly a biographical documentary about the poet Constantine Cavafy, but it's also an attempt to construct the filmic equivalent of a Cavafy poem, not to mention a commentary on Greek-Alexandrian homosexual culture as it survives today. *North of Vortex* (1991) is founded on a Wenders-like infatuation with Americana — cityscapes, landscapes, the tawdriness of small towns — but frames its minimal road-movie narrative as a collage of subjective realities, memories and fantasies with scant regard for orthodox narrative logic. *Caught Looking* (1991), made for Channel Four, could be thought of as a semiotic investigation into the codes of gay erotica of various vintages, except that it is conceived as a sci-fi narrative about a solitary man and his on-line virtual reality terminal, which makes the film as much a wry anatomy of voyeurism as anything else. And *A Place in the Sun* (1994) is a conventional narrative movie, anchored in specific social realities, that is continuously subverted by inserts of non-narrative material: racing clouds, fast-motion flashbacks, abstract vignettes of places, atmospheres and landscapes.

All of this is to say that Giannaris has eclectic in-

terests and a remarkable range. The overall timbre of his work is more European than narrowly British; it comes as naturally to him to quote Genet's writings (in the voice-over of *North of Vortex*) as to quote images from Pasolini (in the physique photographer in *Caught Looking* who buries himself like the maid Emilia in *Theorem*). As these references suggest, Giannaris stands well apart from the politically correct current in gay culture. He has no time for 'positive images'; his films get down into the dark crevices of desire, where passions are impure and often rooted in self-delusion and where violence is often only a kiss away. In short, Giannaris is as likely to offend the worthies of the gay movement as he is to alienate purists in avant-garde film circles.

Idiosyncratically balanced between narrative codes and non-narrative poetry, Giannaris' work points to a possible new way forward for European filmmaking. It builds on the foundations laid by Europe's art movie masters, but adds formal and visual ideas more in tune with the avant-garde. All of his films have been made on low budgets, but none feels constrained by financial limitations. Giannaris shows just what is within reach of any filmmaker with a grasp of present-day European financial and creative realities.

Tony Rayns is a film critic, author and screenwriter

Jean Genet Is Dead

1987 40' color 16mm

Shot on a combination of Super 8 film and video and dedicated to the memory of Mark Ashton, a gay political activist who died of AIDS in 1987, this work explores homo-erotic imagery in sumptuously layered *séquences* that are accompanied by a child's reading of a text by Genet that speaks of sainthood, imprisonment, love and friendship.

North of Vortex

1991 8' b&w 16mm

North of Vortex unfolds against the visually sumptuous backdrop of the American landscape, from dark hotel rooms in New York City to desert wastelands in the West. Meeting by chance, the film's three main protagonists use each other to play out their erotic and sexual fantasies in a timeless world of desire and passion.

Caught Looking

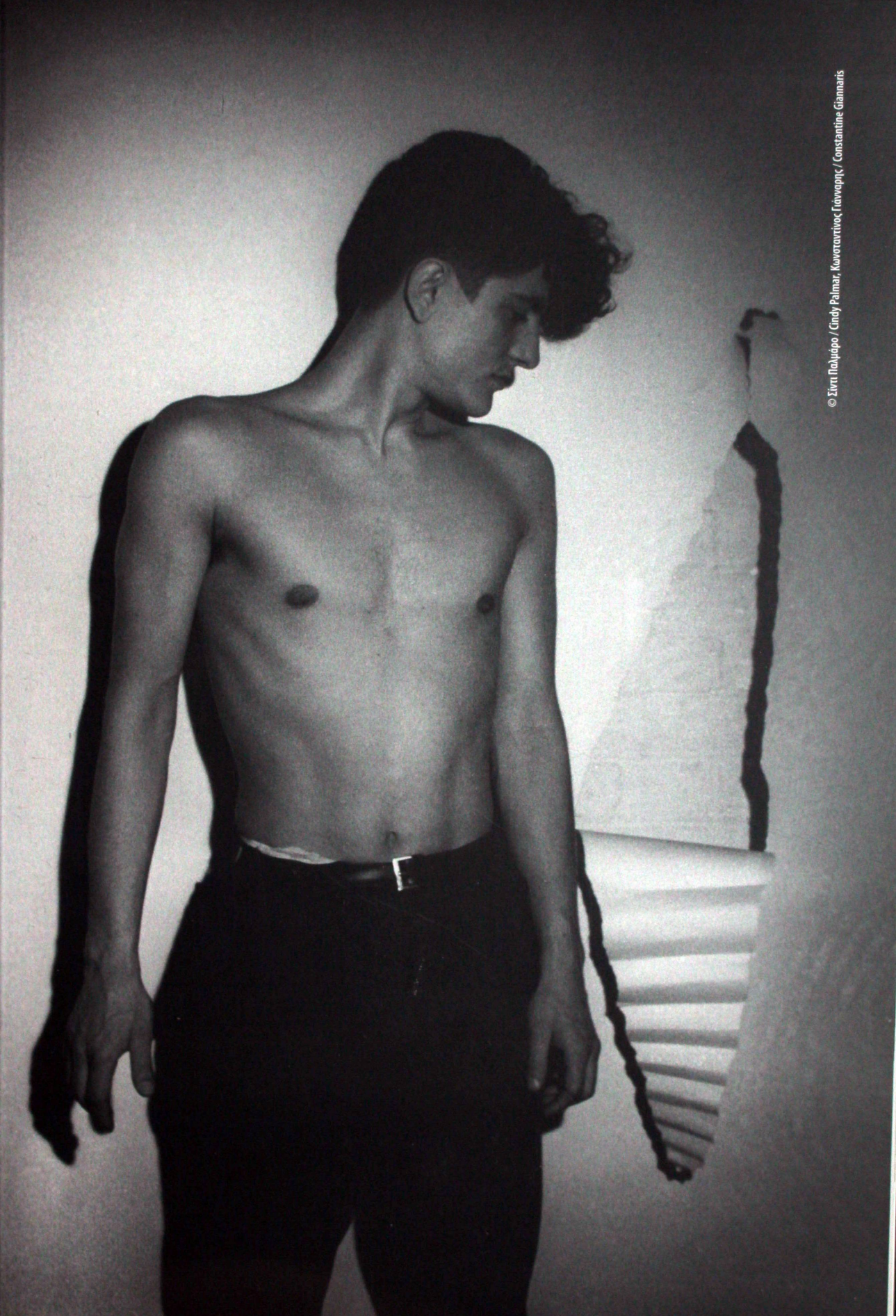
1991 35' color 16mm

Using a virtual reality computer, the film charts the experiences of one man's odyssey into his own voyeuristic sexual fantasies. The virtual reality becomes a focus for the player's thoughts about sexual experiences in the past — boys he wanted, boys he met and boys he lost — and at the same time reveals the implicit unfulfillment and thus endless repetition of desire.

A Place in the Sun

1994 50' b&w and color 16mm

Set in Athens, the film deals with a fleeting relationship between Ilias, a successful Greek man, and Panayotis, an Albanian refugee. Against the backdrop of the cacophony of voices and peoples that characterizes Athens as the gateway to the West, they meet and part in a way that evokes the wider social traumas of the late twentieth century.



Προκαλούμε τη συμβατικότητα διαρρηγνύοντας τα πέπλα

του Βίλαντ Σπεκ

Όταν στα τέλη της δεκαετίας του '80 ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης έκανε την είσοδό του στη διεθνή σκηνή, βρισκόμασταν στην αρχή αυτού που σύντομα θα ονομαζόταν «New Queer Cinema» (Νέος Ομοφυλοφιλικός Κινηματογράφος). Αμέσως ο Γιάνναρης θα γίνει ένας πολύ παραγωγικός εκπρόσωπος αυτής της τρίτης μεταπολεμικά γενιάς γκέι σκηνοθετών, η οποία συνέβαλε στο ξαναγράφσιμο της Ιστορίας, συμπληρώνοντας τη συλλογική συνείδηση του κοινού με μια ομοφυλοφιλική θεώρηση του κόσμου — πεδίο έως τότε ανεξερεύνητο, που είχε με αρκετή επιτυχία κατασταλεί μεταπολεμικά.

Κι ενώ η παρουσία του ομοφυλόφιλου κινηματογράφου γίνεται όλο και πιο έντονη από δεκαετία σε δεκαετία με το πολύ ένα-δύο αντιπροσωπευτικά έργα αυτού του είδους, θα χρειαστεί να φτάσουμε στις δεκαετίες του '60 και του '70 για να δει το ευρύ κοινό για πρώτη φορά το πρόσωπο του ομοφυλοφιλικού κινηματογράφου χωρίς πέπλο. Κατά τη διάρκεια αυτής της πολύ γόνιμης περιόδου πολιτικού και αισθητικού αναβρασμού, ο κινηματογράφος άσκησε την πολιτική του εξουσία χρησιμοποιώντας την πρόκληση ως μια καλλιτεχνική φόρμα που μίλούσε ευθέως και χωρίς περιστροφές σε μεγαλύτερες ομάδες θεατών. Αυτοί ήταν διψασμένοι για αλλαγή και πρόθυμοι να δεχτούν οτιδήποτε θα τους βοηθήσει να υπερκεράσουν τις αναρίθμητες μορφές της συμβατικότητας.

Όλα αυτά τα στοιχεία τα βρίσκουμε ήδη στις πρώτες μικρού μήκους ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, και μάλιστα στην πιο πρωτότυπη μορφή τους: στην ταινία *O Zan Zené είναι νεκρός* του 1987, ένα νεαρό αγόρι διαβάζει διάφορα κείμενα του Ζενέ για την αγιότητα και τη σεξουαλικότητα, ενώ η έντονα εικαστική αφήγηση μάς «βυθίζει» στη σχέση αγάπης, στοργής, πόθου και ζωτικότητας δύο αντρών υπό τη δομολογική σπάθ της επιδημίας του AIDS, σε μια εποχή που ο κόσμος δεν είχε πλήρη αντίληψη του τι σήμαινε αυτό. Η ταινία χαρακτηρίστηκε «ποίηση» από τον Μάνφρεντ Ζάλζκεμπερ, πολυγραφώτο ιστορικό του κινηματογράφου στη Γερμανία, ο οποίος έφερε τον Γιάνναρη και τις ταινίες του στο Φεστιβάλ Βερολίνου. Μαζί με τον Γιάνναρη, μια χαλαρή ομάδα βρετανών σκηνοθετών με έντονα ατομικιστικά χαρακτηριστικά και πολύ ταλέντο, οι οποίοι κινούνταν γύρω από τον Ντέρεκ Τζάρμαν, έγιναν συχνόι επισκέπτες του Βερολίνου: από τον Πολ Μπέτελ και τον Σέριφ Ουίν Έβανς έως τον Τζον Μέιμπερι, και από τον Ρίτσαρντ Κρίστιανόβσκι έως τον Άιζακ Τζούλιεν και, βέβαια, τον ίδιο τον Ντέρεκ Τζάρμαν, του οποίου η ταινία *Κα-*

ραβάτζιο συμμετείχε, το 1986, στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου, όπως θα συμμετείχε και ο *Δεκαπενταύγουστος* του Γιάνναρη το 2002.

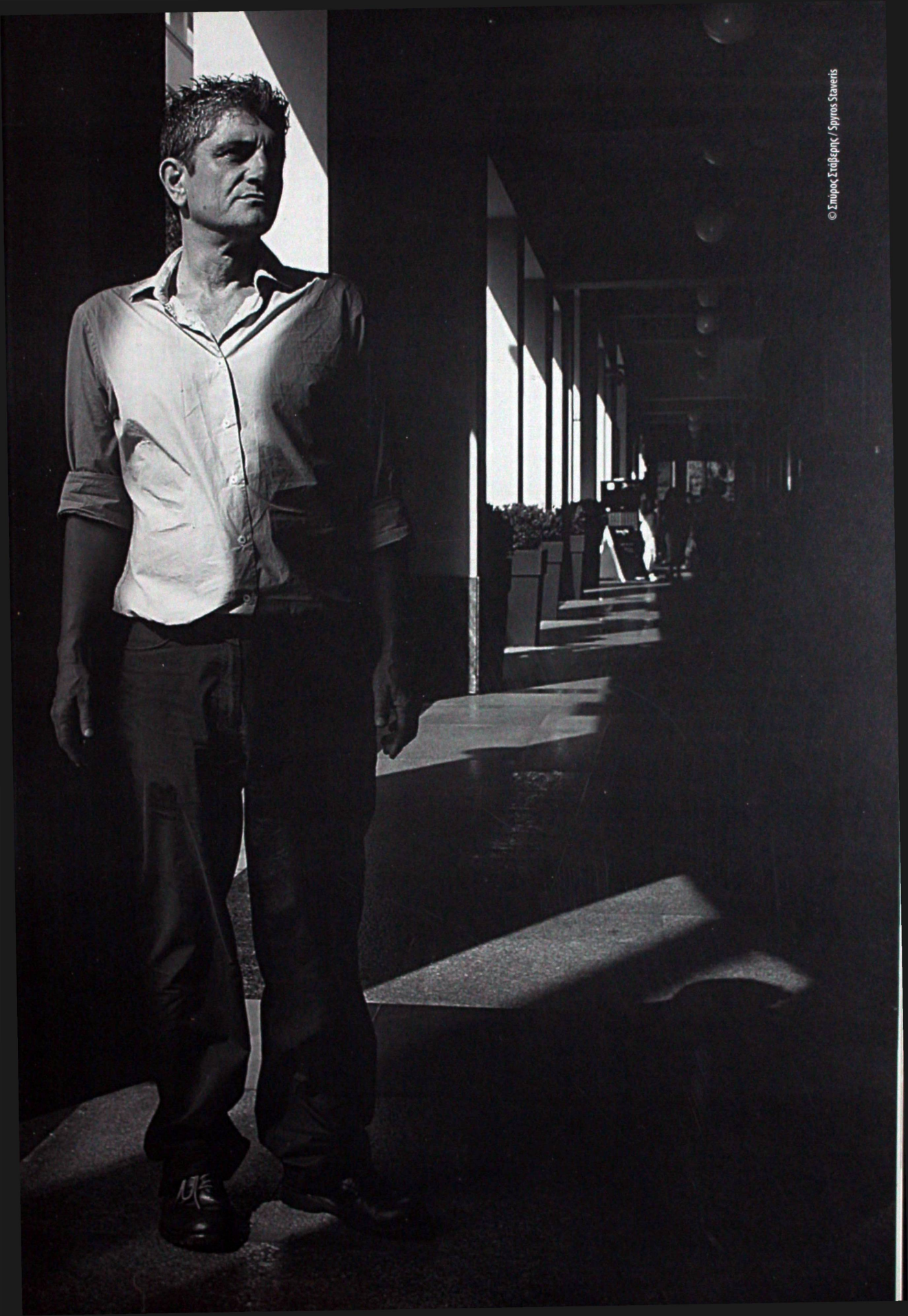
Παρότι οι πρόγονοι αυτών τις δεκαετίες του '60 και του '70 δεν ήταν πολυάριθμοι, προφανώς μάθαιναν ο ένας απ' τον άλλο, με τον δικό τους ατομικιστικό τρόπο — και δίδασκαν με προθυμία τους απογόνους και κληρονόμους τους. Από τον Τζακ Σμιθ μέσω του Βέρνερ Σρέτερ στον Ντέρεκ Τζάρμαν, από τον Κένεθ Άνγκερ και τον Άντι Ουόρχωλ ως τον Φασμπίντερ και τον Ρόζα φον Πράουνχαϊμ, μπορούμε να διακρίνουμε τα ίχνη της προκλητικότητας και την αγάπη για τη ζωή που εκδηλώνεται μέσα από την υιοθέτηση της στάσης «θα κάνω αυτό που δεν έχω ξανακάνει, αυτό που δεν έχει ξαναγίνει». Η διεκδίκηση χώρου και προσοχής για μια γκέι έκφραση της ύπαρξης υπήρξε ζωτικό κομμάτι της επανάστασης της εποχής. Οδήγησε σε μια νέα απελευθέρωση της έκφρασης, έκδηλη στα έργα της γενιάς του Γιάνναρη, που μορφοποιήθηκε υπό τον τίτλο *Νέος Ομοφυλοφιλικός Κινηματογράφος* η πατρότητα του οποίου αποδόθηκε στον Τζάρμαν. Στην επόμενη ταινία του Γιάνναρη, *Τρώες*, του 1989, γινόμαστε μάρτυρες του εντυπωσιακού τρόπου με τον οποίο η επιρροή των προσαναφερθέντων δημιουργών και η πρωτοτυπία του καλλιτέχνη οδηγούν ένα πολύπλοκο έργο, το οποίο εμπνεύστηκε από τον μεγάλο Έλληνα ποιητή Κωνσταντίνο Καβάφη. Επιχειρώντας μια ελεύθερη απόδοση της ζωής και του έργου του Καβάφη, αυτή η εξέσου ποιητική ταινία είναι γεμάτη υποβλητική δύναμη, με φόντο έναν ονειρικό κόσμο φορτισμένο με εφήμερες ερωτικές συναντήσεις: ένα παραμύθι μοναξιάς, πόθου, μνήμης, απώλειας, μελαγχολίας και χαράς της ζωής. Το 1990, οι *Τρώες* έκαναν πρεμιέρα στο Βερολίνο κι απέσπασαν το νέο βραβείο ομοφυλοφιλικού κινηματογράφου, το Teddy, το πρώτο βραβείο για ταινίες αυτής της κατηγορίας που καθιερώθηκε σε μη γκέι Φεστιβάλ. Ανταποκρινόμενη στον μεγάλο αριθμό ταινιών του είδους που παρουσιάζονταν στο Πανόραμα του Φεστιβάλ — και που αποτελούσε καινοτομία εκείνη την εποχή στο χώρο των διεθνών φεστιβάλ —, μια ομάδα ειδικών σε θέματα γκέι κινηματογράφου βρέθηκε στο Φεστιβάλ Βερολίνου. Έχοντας ως σημείο αναφοράς αυτή την ομάδα, οι υπεύθυνοι προγράμματος του Πανοράματος καθιέρωσαν, το 1987, το βραβείο Teddy. Τη πρώτη χρονιά από την καθιέρωσή του, το βραβείο απονεμήθηκε στους Πέδρο Αλμοδόβαρ και Γκας Βαν Σαντ — άγνωστους τότε σκηνοθέτες που έκα-

ναν την πρώτη τους εμφάνιση στο διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα.

Ένα ακόμη βραβείο Teddy περίμενε τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη το 1992. Η ταινία του *Caught Looking* υιοθετούσε ένα τελείως διαφορετικό στυλ σε σχέση με τις προηγούμενες. Δουλεύοντας ακόμη στο Λονδίνο, ο σκηνοθέτης εμπνέεται από τις εφαρμογές των νέων μέσων για να απεικονίσει ένα αυθεντικά προφητικό, φουτουριστικό σύμπαν ανθρώπινης διάδρασης. Μεταφέροντας τη νεότερη μορφή κινούμενης εικόνας, αυτή του υπολογιστή, στη μεγάλη οθόνη, ο Γιάνναρης εξετάζει πώς μπορεί κανείς να προσανατολιστεί, υπό το φως αυτού που σήμερα όλοι γνωρίζουμε ως «κοινωνικά μέσα» (social media). Γι' ακόμη μια φορά, ταξιδεύουμε μέσα από δεκαετίες ολόκληρες ομοφυλοφιλικού πόθου και προσμονής, αυτή τη φορά, όμως, με ειρωνική αυτοπαράτηρηση και σε απόσταση από το αντικείμενο του πόθου για να προστατευτεί αυτός που επιθυμεί απ' τη δική του ευάλωτη συνθήκη. Η συμβατικότητα προκαλείται διαρρηγνύοντας το πέπλο και επιτρέπει να φανεί μια δόση αλήθειας, οδηγώντας σ' ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα: μια πολιτική τεχνική μεταμφιεσμένη ως θελκτική ψυχαγωγία, τόσο πολιτική όσο ήταν εξαρχής οι ταινίες του Γιάνναρη.

Έχοντας πολιτικοποιηθεί μέσα απ' την εμπειρία της καταπίεσης και της αδικίας που επιβάλλονται στους ομοφυλόφιλους σ' έναν ομοφοβικό κόσμο, η αναγκαιότητα της πολιτικής δράσης μεταποτίσζεται στις κατοπιές ταινίες του Γιάνναρη από την γκέι εμπειρία σ' έναν ευρύτερο, καθολικό δυναμισμό με γνώμονα το κοινό καλό όπως φαίνεται στις ταινίες *Από την άκρη της πόλης*, *Όμηρος* και *Man at Sea*, που διαδροματίζονται στην Ελλάδα, χώρα καταγωγής του σκηνοθέτη. Δεν χάνει παρ' όλα αυτά ποτέ την ερωτική ματιά, την ποιητική ανάλυση και την ψυχαγωγική προοπτική των πρώιμων έργων του, στοιχεία που διαφαίνονται τόσο στις πειραματικές, με κόκκο λήψεις του από πορείες ομοφυλόφιλων στο Λονδίνο, όσο και στα πρώτα του βιντεοκλίπ γκέι μουσικών ειδώλων όπως ο Τζιμί Σόμερβιλ και ο Μαρκ Άλμοντ. Οι περισσότερες από τις ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάνναρη έκαναν την πρεμιέρα τους στο Φεστιβάλ Βερολίνου, στο Πανόραμα και στο Διαγωνιστικό Τμήμα. Είμαι περήφανος που παρουσίασα πολλές απ' αυτές.

Ο Βίλαντ Σπεκ είναι σκηνοθέτης, συνιδρυτής του Βραβείου Teddy και Διευθυντής του Πανοράματος του Φεστιβάλ Βερολίνου



Provoking Convention by Piercing the Veils

by Wieland Speck

When Constantine Giannaris stepped onto the international stage in the late 80s, it was the very first moment of what was soon to be called "New Queer Cinema." He immediately became a prolific representative of this post-war third generation of queer filmmakers, which provided yet another step in re-writing history by complementing the public consciousness with a queer view on the world, a then still unexplored and – during the post-war period – quite successfully suppressed undertaking.

Whilst the visibility of queer work in film jumped in seven-league boots from decade to decade with merely one or two oeuvres in each, it took the 60s and 70s to show queer cinema's unveiled face for the first time to a wider audience. During that fruitful period of political and aesthetic upheaval, cinema exercised its political power by using provocation as an art form that spoke directly and unfiltered to larger groups of viewers – viewers who were hungry for change and willing to take any inspiration that might help to overcome the many forms of convention.

All of these elements we find already in the first short films of Constantine Giannaris, and we find them in a most original form: in his 1987 *Jean Genet Is Dead*, a young boy is heard declaiming diverse writings by Genet about holiness and sexuality, while the highly visual narrative makes us dive into the loving, caring, desirous and life loving relationship of two young men under the sword of Damocles – which was the then sweeping, deadly AIDS epidemic, at the time not fully understood by the world. This film was praised as "a poem" by one of Germany's most prolific film historians, Manfred Salzgeber, who brought Giannaris and his films to the Berlin Film Festival. Along with Giannaris, a whole loose group of highly individualistic and talented young British filmmakers from Derek Jarman's orbit became regulars in Berlin, from Paul Bettell and Cerith Wyn Evans to John Maybury, from Richard Kwietniowski to Isaac Julien – and Derek Jarman himself, whose *Caravaggio* played the Berlin competition in 1986, as would Giannaris' film *One Day in August* in 2002.

Although the forefathers in the 60s and 70s were not numerous, they seemed to have learned from each other, in their own extremely individualistic way – and they were willingly teaching their offspring and heirs. From Jack Smith via Werner Schroeter to Derek Jarman, from Kenneth Anger or Andy Warhol to RW Fassbinder or Rosa von Praunheim, there was a trail of provocation, a lust for life by doing the undone, the unparalleled. The claiming of space and attention for queer expression of existence was an inherent part of the revolution of the time. It had led to a new freedom of expression, now visible in the works of Giannaris' generation, known as "New Queer Cinema" of which Jarman was named as a father. In Giannaris' next film, *Trojans*, of 1989, again we can witness how impressively the aforementioned influences and the artist's originality led to a complex work inspired by the great Greek poet Constantine Cavafy. A free interpretation of Cavafy's life and work, this – once again – poetic film is full of suggestive puissance set in a dreamlike world charged with ephemeral erotic encounters; a tale of loneliness, desire, remembrance, loss, melancholy and joy of life. In 1990, *Trojans* premiered at the Berlin Film Festival where it won the new queer film award, the Teddy, the first award of its kind at a non-queer festival. Attracted by the Panorama section's prolific programming of queer films, which was then a novelty in the international film festival circuit, a congregation of queer film specialists from all over the world gathered at the Berlinale. Out of this group, the Teddy was established by the Panorama programmers in 1987 and was awarded in the year of its introduction to Pedro Almodovar and Gus Van Sant – two still unknown filmmakers, making their first international debuts.

Yet another Teddy was waiting for Constantine Giannaris in 1992. His film *Caught Looking* provided quite a different tone to his previous work. Still working out of London, the realm of a new media era had inspired the filmmaker to portray a truly clairvoyant, futuristic universe of human interaction.

Transferring the newest form of moving imagery from the computer onto the screen, Giannaris explored how to get one's bearings in the light of what today is known as "social media". Again, we drift through decades of queer desire and longing, but now with self-observing irony, with a distance from the object of desire in order to protect the one who desires from his own vulnerability. Provoking convention by piercing the veils and by allowing a glimpse of truth is humorously executed: a political technique in the guise of seductive entertainment, as political as any of Giannaris' films up until then.

Politicized by the experience of suppression and injustice as encountered by a gay individual in an anti-gay world, the necessity of political action is transferred in later films by Giannaris from the queer experience into a broader universal validity in terms of the public good: like in *From the Edgè of the City*, *Hostage* or *Man at Sea*, now made out of Giannaris' native Greece. But he never lost the touch, the erotic eye, the poetic analysis, and the entertaining prospect of his early work, be it grainy experimental footage shot at queer demonstrations in London or first music videos with queer pop music icons like Jimmy Somerville and Marc Almond. Most of Constantine Giannaris' films premiered in Berlin, in the Panorama and Competition sections. I am proud to have presented many of them.

Wieland Speck is a filmmaker, co-founder of the Teddy Award and Director of the Panorama section of the Berlin International Film Festival.







Οι ταινίες Με δικά του λόγια

Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης μας ξεναγεί στη δουλειά του, μιλώντας για τις ταινίες του, τις θεματικές του, την τέχνη του, τον εαυτό του.

The Films In his own words

Constantine Giannaris leads us through his work, discussing his movies, his themes, his art, himself.

μικρού μήκους / κινηματογραφικά ημερολόγια

shorts / film journals

Η Ελένη παντρεύεται σήμερα

[Eleni's Funeral Day]

Έγχρωμο/Color 6' 1979

Η Ελένη πέθανε από λευχαιμία. Κηδεύεται τη μέρα που θα έπρεπε να παντρεύεται. Στο φέρετρο φοράει νυφικό. Αντί για κόλλυβα μοιράζουν κουφέτα. Μια σύγχρονη Περσεφόνη σ' ένα μύθο πιο σπαρτακτικό από οποιαδήποτε τραγωδία, σε μια ταινία συγκλονιστικά ελληνική.

Eleni died of leukemia. She's being buried on the day she should have been married. She lies in the coffin wearing her wedding dress. A modern-day Persephone in a myth more heart-rending than any ancient tragedy, in a film that is intensely Greek.

New York Club

Ασπρόμαυρο/B&W 7' 1981

Strobe lights, άνθρωποι στην πίστα, go-go boys, σκιές που χορεύουν. Μια νύχτα σ' ένα κλαμπ της Νέας Υόρκης. Όχι στα συνηθισμένα καρέ, όχι η συνηθισμένη μουσική, όχι με τη συνηθισμένη ματιά.

Strobe lights, people on the dance floor, go-go boys, dancing shadows. One night in a New York club. Not the usual frames, not the usual music, not the usual way of seeing.

The Kiss

[Το φιλί]

Ασπρόμαυρο/B&W 5' 1985

Δύο αγόρια φιλιούνται σε μια ταράτσα, στο ρυθμό του «The Roof is on Fire» των Rock Master Scott & the Dynamic Three. Η στέγη παίρνει φωτιά, η πόλη γύρω δεν υπάρχει. Τίποτα δεν έχει σημασία. Μόνο το φιλί τους.

Two boys are kissing on a rooftop, to the rhythm of «The Roof Is on Fire» by Rock Master Scott & the Dynamic Three. The roof catches fire, the city around them no longer exists. Nothing matters. Only their kiss.

Spin Me Round

[Στροβιλισμός]

Ασπρόμαυρο/B&W 3' 1985

Όλα γυρίζουν. Αχτίδες φωτός, ο σκηνοθέτης στροβιλίζεται. Το «Inertia Creeps» των Massive Attack ορίζει την δύναμη που τον σπρώχνει.

Everything is spinning. Rays of light, the director is spinning. «Inertia Creeps» by Massive Attack defines the force that pushes him.

America Homage: Contagion

[Αμερικάνικο αφιέρωμα: Επιδημία]

Ασπρόμαυρο/B&W 3' 1986

Ένα κολάζ από εικόνες απόλυτα αμερικάνικες, απόλυτα συμβολικές. Το τέλος ενός πολέμου, η επιδημική μετάδοση μιας νοσηρότητας μέσω των εικόνων. Μόνο που εδώ αναποδογυρίζονται, τεμαχίζονται, αλλοιώνονται. Αυτό που νιώθεις κι αυτό που βλέπεις δεν συμβαδίζουν.

A collage of pictures that are absolutely American, absolutely symbolic. The end of a war, the epidemic-like spread of a mentality through images. Only here they're overturned, cut up, altered. What you feel and what you see don't go hand in hand.

The Blue Sea

[Η γαλάζια θαλάσσια]

Έγχρωμο/Color 2' 1986

Φιγούρες κόντρα στον ήλιο, σώματα στο χείλος του νερού. Μπλε φως. Όλα έχουν το χρώμα της θάλασσας.

Silhouettes against the sun, bodies at the edge of the water. Blue light. Everything takes on the color of the sea.

Rock Globe, Rock Globe I, Rock Globe III

[Πέτρινη υδρόγειος, Πέτρινη υδρόγειος I, Πέτρινη υδρόγειος III]

Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 3', 3', 1' 1986

Ένα πέτρινο μονοπάτι, άνθρωποι. Ένας βράχος, σαν μια πέτρινη υδρόγειος. Σχεδόν στριφογυρίζει. Λίγα βήματα. Επανάληψη. (Ταινία σε 3 μέρη.)

A stone path, people. A rock, like a stone globe. Almost rotating. A few steps. Repetition. (A 3-part film.)

You Ripped It Out of Me: Eduardo I Love you

[Βγαλμένο από μέσα μου:

Εντουάρντο σ' αγαπώ]

Ασπρόμαυρο/B&W 4' 1986

Ο Ντερκ Μπόγκαρντ βιώνει το δράμα των απαγορευμένων συναισθημάτων του στο *Victim* του Basil Dearden, μα σαν αντίστιξη, τα αγόρια στην παραλία σερφάρουν δίχως ενοχές στα κύματα. Και οι Yello δεν ντρέπονται να το πουν: «I Love You».

Dirk Bogarde is experiencing the drama of forbidden feelings in Basil Dearden's *Victim*, but as a counterpoint, the boys on the beach are guiltlessly surfing the waves. And Yello aren't ashamed to say it: «I Love You».

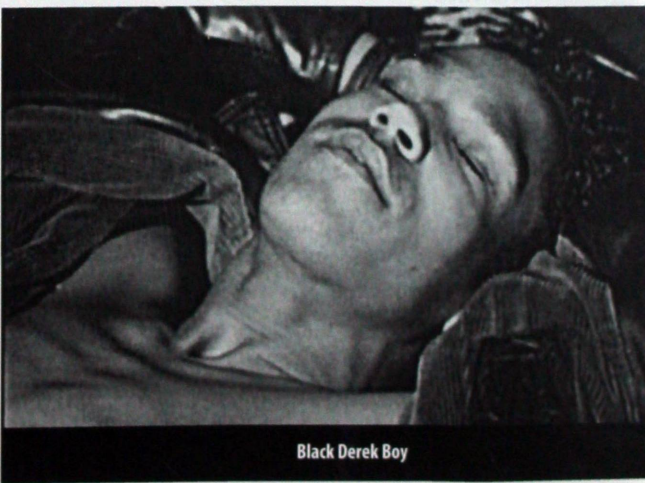
Μια πολύτιμη, πυρετική συλλογή από εικόνες

Αν χρειαζόμασταν μια ακόμη απόδειξη του πόσο γεμάτη εκπλήξεις είναι η ζωή, στην Αγγλία δεν πήγα να σπουδάσω σινεμά. Πήγα για σπουδές οικονομικών και ιστορίας. Τότε δεν είχε εμφανιστεί ακόμη το όραμα του business manager, όπου όλοι ήθελαν να διοικούν και κανείς να μη δουλεύει. Σπούδαζα οικονομικά, Μεσαιωνική και νεώτερη ευρωπαϊκή ιστορία, αλλά περνούσα τον περισσότερο καιρό μου στο σινεμά. Ξεκίνησα να βλέπω κινηματογράφο γύρω στα 15 με 16—μικρόι οι γονείς μου δεν με πήγαιναν συχνά— και στην Αγγλία φυσικά βυθίστηκα στις εικόνες. Τότε το BFI είχε ακόμη μια αλυσίδα από κινηματογράφους που έπαιζαν πολύ δυσεύρετες και συχνά δυσνόητες ταινίες, πράγματα που δεν θα έβλεπες ποτέ στο εμπορικό κύκλωμα. Πήγαινα σινεμά τρεις με τέσσερις φορές την εβδομάδα, έβλεπα ταινίες με μανία. Όταν μετακόμισα στο Λονδίνο, ειδικά όσο ήμουν άνεργος, περνούσα τις περισσότερες μέρες μου στο Scala, αυτόν τον υπέροχο κινηματογράφο στο King's Cross, μια αλλόκοτη, τεράστια αίθουσα. Με μια εξίσου τεράστια οθόνη κι ένα περιβάλλον που σ' έβαζε κυριολεκτικά σ' έναν άλλο κόσμο. Συχνά πήγαινα στις 11 το πρωί και έφευγα στις 11 το βράδυ, έχοντας δει στο ενδιάμεσο πέντε ταινίες του Φασμίντερ ή πέντε του Παζολίνι μέσα σε μια υπέροχη ντεκαντάνς, όπου με ελάχιστα λεφτά για το εισιτήριο ανακάλυπτες καινούργιους κινηματογραφικούς κόσμους.

Δεν ξέρω αν είχα σκεφτεί ότι θέλω να κάνω σινεμά, τότε. Η πρώτη μου ταινία έγινε σχεδόν κατά τύχη. Σε μια gay εφημερίδα, διάβασα μια αγγελία για κάτι που ετοίμαζε το Channel Four, ένα τηλεοπτικό πρότζεκτ για gay and lesbian νέους. Εκείνη την εποχή έμενα σε μια κατάληψη με τον Jimmy Sommerville, πριν ακόμη γίνει διάσημος μουσικός, και δηλώσαμε συμμετοχή. 25 αγόρια και κορίτσια έως 25 χρονών επιλεχθήκαμε να δουλέψουμε συλλογικά σ' ένα ντοκιμαντέρ που θα απεικόνιζε τις ζωές μας και φιλοδοξούσε ν' ανατρέψει τις κατεστημένες απόψεις για την ομοφυλοφιλία. Το *Framed Youth*, που κατέληξε να κερδίσει ένα βραβείο Bafta καλύτερου ντοκιμαντέρ, ήταν ένα φιλμ από μας για μας, όχι από ένα «αντικειμενικό μάτι» κάποιου εξωτερικού παρατηρητή. Μια εσωτερική ματιά στη δική μας εικόνα, μια προσπάθεια αυτο-ερμηνείας, αυτο-αποδόμησης. Βρήκα την εμπειρία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, ειδικά το κομμάτι του μοντάζ, όπου όλο το υλικό που είχαμε τραβήξει, από συνεντεύξεις μέχρι στιγμές από τη ζωής μας, έπρεπε να ενωθεί σε μια αφήγηση που να είναι και προσωπική και πολιτική και κοινωνική. Ήταν συναρπαστικό, φτιαγμένο σε μια εποχή, αρχές των '80s, με τη θάσερ στην εξουσία, όπου μια ομάδα gay και λεσβιών είχε την δυνατότητα να βγει με μια κάμερα στους δρόμους και να φρικάρει καθωσπρέλει κυρίες, που αντιλαμβάνονταν ότι μια λεσβία τους έπαιρνε συνέντευξη.



America Homage: Contagion [Αμερικάνικο αφιέρωμα: Επιδημία]



Black Derek Boy

Blue Eyes 2

[Μπλε μάτια 2]

Έγχρωμο/Color 6' 1987

Το βλέμμα και το αντικείμενό του: Ένα ανδρικό κορμί σε μια πετσέτα στον ήλιο. Δυο μάτια τόσο μπλε όσο η θάλασσα.

The gaze and its object: A male body on a towel in the sun. Two eyes as blue as the sea.

European Son: Queer Demonstration

[European Son: Queer Διαδήλωση]

Ασπρόμαυρο/B&W 12' 1988

Μια διαδήλωση στο Λονδίνο, τέλη της δεκαετίας του '80, για τα δικαιώματα της κοινότητας GLBT (Gay, Lesbian, Bisexual & Transgender). Κοιτάνε στα πρόσωπα, εικόνες από το πλήθος, άνθρωποι που συναντάς, χάνεις, ξαναβρίσκεις. Δύναμη και απελπισία, οργή και ελπίδα. Πάθος και συλλογικότητα. Απαίτηση και γιορτή. Υπό τους ήχους του Lou Reed και των Velvet Underground.

A demonstration in London, in the late eighties, in support of the GLBT (Gay, Lesbian, Bisexual & Transgender) community's rights. Close ups of faces, shots of the crowd, meeting people, losing them, finding them again. Strength and despair, rage and hope. Passion and collectivity. Demands and celebrations. To the sound of Lou Reed and the Velvet Underground.

Me as a Soldier

[Εγώ, φαντάρος]

Ασπρόμαυρο/B&W 7' 1988

Ο σκηνοθέτης στρατιώτης. Ένα τσιγάρο σε μια ταράτσα. Η Αθήνα απλώνεται γύρω του. Πολυκατοικίες, ένα δάσος από κεραιές. Στο βάθος η Ακρόπολη. Ο σκηνοθέτης κοιτάζει την κάμερα. Καπνίζει. Χαμογελά. Στραβά, όπως και το πληλίκιό του.

The director as a soldier. A cigarette on a rooftop. Athens spreads out around him. Apartment blocks, a forest of antennas. In the distance, the Acropolis. The director looks into the camera. He's smoking. He smiles. Crookedly, just like his peaked cap.

Black Derek Boy

Ασπρόμαυρο/B&W 8' 1989

Ένα αγόρι ξαπλωμένο ηδονικά σ' ένα κρεβάτι. Δυο χέρια του χαϊδεύουν την πλάτη. Μια αντανάκλαση στον καθρέφτη. Το συντακτικό της επιθυμίας. Η γλώσσα του σινεμά. Το σημείο που συναντιούνται.

A boy lies sensually on a bed. Two hands caress his back. A reflection in the mirror. The syntax of desire. The language of cinema. The point where they meet.

London Garden

[Ο κήπος μου στο Λονδίνο]

Ασπρόμαυρο/B&W 4' 1989

«Ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο», αλλά τα φυλλάσματα ενός κήπου αποκτούν μια αληθινή κινηματογραφική ποιότητα σ' αυτό το φιλμ που καταγράφει ανατρεπτικά κάτι τόσο συνηθισμένο, και το επενδύει με μια ηχητική μπάνα που κυριολεκτικά το μεταμορφώνει.

"A rose is a rose is a rose," but the foliage of a garden takes on a truly cinematic quality in this film which subversively records something so ordinary and gives it a soundtrack that literally transforms it.

Maurizio Siciliano

Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 7' 1989

Ένα ταξίδι με το αυτοκίνητο του Μασουρίτσιο. Ένα ταξίδι στο δωμάτιό του. Στο βλέμμα του. Στο σώμα του. Συνοδεία του «Heroin» των Velvet Underground. Γιατί, μερικά αγόρια μπορεί να είναι σαν ναρκωτικό.

A journey by car with Maurizio. A journey around his room. His gaze. His body. To the accompaniment of "Heroin" by Velvet Underground. Because, some boys can be like a drug.

America I

Ασπρόμαυρο/B&W 1990

Ταξίδι με αυτοκίνητο στους δρόμους της μέσης Αμερικής. Νταλικές, ανοιχτός ορίζοντας, ξεσκέπαστα αμάξια, η ασφαλτός που τρέχει. Μια απόλυτα αμερικανική εμπειρία. Ένα ταξίδι αληθινά κινηματογραφικό.

A road trip through inner America. Eighteen-wheelers, an open horizon, convertibles, the asphalt rushing by. The ultimate American experience. A truly cinematic journey.

Barcelonetta

Έγχρωμο/Color 1990

Παλιά λουτρά, στη Βαρκελώνη, φαντάσματα ενός παρελθόντος: Θύματα της προόδου, της αλλαγής του τόπου. Τώρα πια υπάρχουν μόνο σαν εικόνες. Σαν μνήμες για όλους τους μοναχικούς άντρες που κάποτε τριγύριζαν εκεί.

Old baths, in Barcelona, ghosts of a past; victims of progress, of the changes of the land. They only survive as pictures. As memories for all those lonely men who once frequented them.

Silences

[Σιωπές]

DVD Ασπρόμαυρο/B&W 10' Μεγ. Βρετανία-Ελλάδα / UK-Greece 1990

Στην καρδιά της πόλης, η μέρα χαράζει και φωτίζει μια μαούνα που έχει εξοκειθεί στην όχθη του ποταμού. Αλλά δεν υπάρχει καμία υπόσχεση αναγέννησης ή λύτρωσης. Αυτό που ξεκινά, αντίθετα, είναι ένας αμείλικτος κύκλος απομόνωσης και αβεβαιότητας: ένα εξαιρετικά συγκινητικό δράμα γεμάτο κατεσταλμένα πάθη και συγκρουόμενους πόθους. Η πόλη, φυσικά, παλεύει ενάντια στην αποσύνθεση. Πάνω από την πόλη, τυλιγμένη σ' ένα υδαρές φως, στέκεται μια μοναχική γυναικά. Και τότε αρχίζει η φωνή: ψάχνει, κατηγορεί, γεμάτη οργή και απέχθεια για τον ίδιο της τον εαυτό, αρνείται να σιωπήσει ή να δεχτεί παρηγοριά.

In the heart of the city, day breaks over a stranded river-barge. But here is no promise of renewal or redemption. What unfolds instead is a relentless cycle of isolation and uncertainty; an intensely moving drama of submerged passions and conflicting desires. The city, of course, is in the throes of decay. Above the city, shrouded in watery light, a solitary woman stands. And then the voice begins: searching, accusing, full of fury and self loathing, refusing to be silenced or consoled.

Τα δάκρυα του εκσκαφέα

[Tears of the Excavator]

Ασπρόμαυρο/B&W 1990

Μια επίσκεψη στη Ρώμη, μια βόλτα στην παραλία της Όστια. Στους τόπους που έζησε και πέθανε ο Πιερ Πάολο Παζολίνι. Η ανάσα του εμπνέει τις εικόνες της ταινίας: οι λέξεις της ποίησής του, τις επενδύουν ιδανικά.

A visit to Rome, a walk along the beach at Ostia. Wandering through the places where Pier Paolo Pasolini lived and died. His breath inspires the film's images; the words of his poetry are the ideal commentary.

Κάπως έτσι, το σινεμά για μένα ήρθε σαν μια συνέχεια της εφηβικής μου ενασχόλησης με την αριστερά – που ήταν μια πολύ αντισταλινική ελευθεριακή αριστερά όπου προτεραιότητα ήταν η προσωπική ελευθερία και πώς αυτή συμβαδίζει με μια αριστερή σκέψη. Δεν είχε καμιά σχέση με το ΚΚΕ εδώ ούτε με το Βρετανικό Κομμουνιστικό Κόμμα. Οι θέσεις της ήταν πολύ πιο προχωρημένες, οι απόψεις της πολύ πιο αιρετικές. Αλλά ακόμη και η ενασχόληση με την αριστερά μπορούσε να σε φτάσει μόνο ως ένα σημείο. Σου μάθαινε το διάλογο, να σκέφτεσαι, να ρητορεύεις, πώς να παρουσιάζεις τις ιδέες σου, ήταν ένα φοβερό σχολείο, αλλά έμοιαζε εντελώς ατελέσφορο, ένα αδιέξοδο. Κι αν ήθελες να προχωρήσεις, να μη μείνεις σε μια σέκτα – γιατί όλη η αριστερά είναι τελικά μια σέκτα –, έπρεπε να φύγεις.

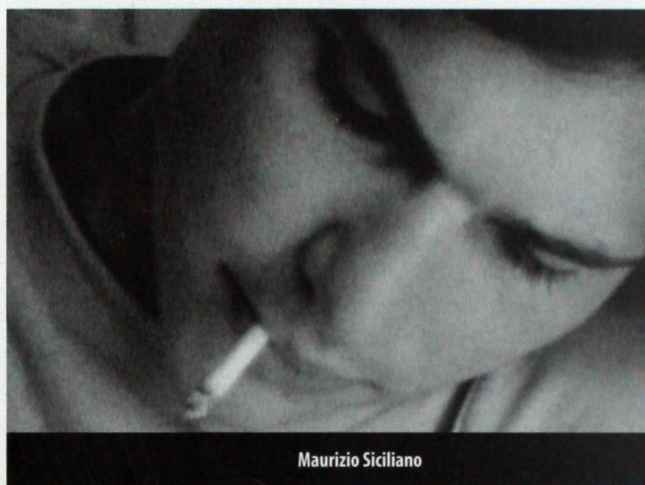
Για μένα η διέξοδος ήρθε από το σινεμά, το οποίο το έβλεπα πάντα με μια κοινωνική ματιά, σαν μια προέκταση αυτού του πράγματος. Ακόμη κι αν οι αυταπάτες μου γι' αυτό γρήγορα διαλύθηκαν. Όπως, για παράδειγμα, η «συλλογική του φύση», έτσι όπως την βιώσαμε στην δημιουργία του *Framed Youth*. Κάποια στιγμή καταλαβαίνεις πως, παρά την αριστερή σου σκέψη για την συλλογικότητα, μια ταινία δεν μπορεί να γίνει μαζί με άλλα πέντε άτομα στη σκηνοθεσία, ούτε με δέκα άτομα στο μοντάζ. Χρειάζεται μια ιεραρχία. Ευτυχώς, το κατάλαβα πολύ νωρίς, ακόμη κι αν σε κάποιους φάνηκα απολυταρχικός ή εγωιστής. Συγγνώμη, αλλά ο κινηματογράφος είναι τελικά η φωνή του ενός.

Οι πρώτες ξεκάθαρα δικές μου δουλειές είχαν το χαρακτήρα πειραματισμών. Ήταν απλά κάποια «time lapses» του εαυτού μου και μιας φίλης μου, που αποτελούσε τότε «μούσα» μιας ομάδας ανθρώπων που κάναμε τα πρώτα μας βήματα στις τέχνες. Ήταν απόλυτα προσωπικά πράγματα, σε μια εποχή που δεν είχα δουλειά, ζούσα από το ταμείο ανεργίας, κατοικούσα σε καταλήψεις και προσπαθούσα να μάθω τι είναι σινεμά – με τις κάμερες που η οικονομική μου κατάσταση μου επέτρεπε να έχω, και όση πρόσβαση στην τεχνολογία, σε φιλμ, σε μονταζιέρες και σε εργαστήρια για την εμφάνιση μπορούσα να εξασφαλίσω, πληρώνοντας, παρακαλώντας, ακόμη και κλέβοντας.

Όπου πήγα, ό,τι κι αν έκανα, είχα πάντα μαζί μου μια κάμερα Super 8 ή μια βιντεοκάμερα και τραβούσα συνεχώς. Πειραματιζόμουν μέσω της κινούμενης εικόνας αλλά και μέσω της φωτογραφίας, που με βοήθησε ν' αποκτήσω μια αίσθηση του κάδρου, να μελετήσω τη δυναμική του, ν' ανακαλύψω τι μου αρέσει. Ήταν ο δικός μου τρόπος να μάθω σινεμά, αφού δεν πήγα σε σχολή, κάτι που τελικά νομίζω ότι ήταν εξαιρετικά απελευθερωτικό.

Έμαθα σινεμά βλέποντας ταινίες, κι αυτός πιστεύω τελικά ότι είναι ο καλύτερος τρόπος για να το κάνεις. Κοιτάζοντας τη δουλειά των άλλων, αναλύοντάς την, ξεχωρίζοντας τι σου αρέσει και τι όχι, προσπαθώντας να καταλάβεις το γιατί. Κάποια στιγμή, έφτασα σ' ένα άκρο: κατέληξα να βλέπω ταινίες και να παρακολουθώ μόνο την κάμερα, τη μεθοδολογία της, τα πλάνα, και τη σκηνοθεσία, παραβλέποντας την πλοκή, την αφήγηση.

Και γύριζα σχεδόν μανιακά. Ήταν οι μέρες που ζούσαμε με τη δαμόκλειο σπάθη



Maurizio Siciliano



New York Club

A Matter of Life and Death

[Ζήτημα ζωής και θανάτου]

DVD Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 20' Μεγ. Βρετανία / UK 1991

Απηχώντας με τον τίτλο του μια καθοριστική ταινία του Βρετανικού σινεμά, το *A Matter of Life and Death* καταγράφει μια εξίσου καθοριστική πραγματικότητα της βρετανικής κοινωνίας τη δεκαετία του '90: τη μάστιγα του AIDS που στοίχισε τις ζωές χιλιάδων ανθρώπων. Πώς είναι να ζεις και να πεθαίνεις από μια «μεγάλη ασθένεια με ένα μικρό όνομα»; (επεισόδιο του *Out on Tuesday*, σειράς του βρετανικού Channel Four)

Echoing the title of a definitive film in British cinema, *A Matter of Life and Death* captures an equally definitive reality of British society in the nineties: the scourge of AIDS that cost thousands of people their lives. What's it like to live and die of a "big illness with a small name"? (segment of *Out on Tuesday*, a series shot for Channel Four)

Μυστράς και Γεράκι

[Mystras and Geraki]

Έγχρωμο/Color 8' 1991

Βυζαντινές εκκλησίες, αρχαία ερείπια, γαλάζιες αντανακλάσεις τις θάλασσας, βαθυπράσινα κυπαρίσσια, ο επιβλητικός όγκος του Ταΰγετου, η λακωνική πεδιάδα. Ελληνικές εικόνες πλήρεις καθαρότητας και δωρικής αλήθειας.

Byzantine churches, ancient ruins, blue reflections of the sea, dark green cypress trees, the imposing mass of Mount Taygetos, the Laconian valley. Greek images filled with clarity and Doric truth.

Andreu in Paris

[Ομόνοια]

Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 1993

Από τα βουνά της Ρουμανίας στα στενά της Ομόνοιας. Ο Αντρέου περιπλανιέται στην πλατεία, σε μια πόλη μέσα στην πόλη. Στην αληθινή καρδιά της Αθήνας. Στο φως και στο σκοτάδι. Στα βλέμματα των άλλων. Στο φακό της κάμερας.

From the mountains of Romania to the narrow streets around Omonia Square. Andreu wanders around the square — a city within the city. Wandering. In the real heart of Athens. In the light and darkness. In the gaze of others. In the lens of the camera.

Πατρίδα

[Homeland]

Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 1993

Αρχαίες πέτρες ασπράφτουν στο φως, μισοκρυμμένες ανάμεσα στα χόρτα. Ψιμα φρούτα γεμάτα χυμούς, σκιερά δέντρα, αγκαθερές φραγκοσυκιές. Η δωρική κοψιά της Μάνης, η αγκαλιά της θάλασσας. Η αυλή του σπιτιού, οι γείτονες, τα περιβόλια, οι καλοκαιρινές οικίες, το χώμα, ο ήλιος. Όλα περιγράφουν κάτι τόσο μεγάλο, που μπορείς να το δεις μόνο αποσπασματικά.

Ancient stones sparkle in the sun, half-hidden in the tall grass. Luscious fruit, shady trees, thriving prickly pear cacti. The Doric profile of the Mani, the embrace of the sea. The courtyard, the neighbors, the orchards, the summer shadows, the earth, the sun. It all describes something so big that you can only see it in fragments.

Δωμάτια

[Rooms]

Ασπρόμαυρο/B&W 1994

«Ραντεβού στην Αθήνα». Αγόρια σε φτηνά ξενοδοχεία, ποζάρουν, χαμογελούν, γδύνονται, ξαπλώνουν, κοιτούν διαπεραστικά την κάμερα. Το χιούμορ αποπλίζει την ηθονοβλεπτική διάθεση, αλλά ο ερωτισμός παραμένει. Ωμός, καθαρός, απροσδόκητα αθώς.

"Meet me in Athens." Boys in cheap hotels, posing, smiling, undressing, reclining, staring back at the camera. A sense of humor disarms any voyeuristic mood, but a sense of eroticism remains: raw, pure, unexpectedly innocent.

Λονδίνο

[London]

Ασπρόμαυρο/B&W 1995

Αστυνομικοί και τουρίστες, δρόμοι και αυτοκίνητα. Στενά δωμάτια, μεγάλες πλατείες. Το ποτάμι που το διασχίζει. Ψηλά κτήρια, σύμβολα οικονομικής δόξας, άνθρωποι στα πεζοδρόμια παραδομένοι σε μια καθημερινότητα δίχως αίγλη. Μια πόλη σαν κυψέλη, γεμάτη ζωή, ευκαιρίες, ιστορίες, αδιέξοδα.

Policemen and tourists, streets and cars. Narrow rooms, large city squares. The river that runs through it. Tall buildings, symbols of financial glory, people on sidewalks who have surrendered to an everyday life without glamour. A city like a beehive, filled with life, opportunities, stories, dead ends.

Αίγυπτος

[Egypt]

Ασπρόμαυρο/B&W 1996

Πυραμίδες, Νείλος, έρημος. Άχρονα σύμβολα μιας κουλτούρας, μαγικές εικόνες που μοσχομυρίζουν ιστορία, μύθος, αναφορές. Και μαζί, άνθρωποι, σύγχρονες πόλεις, ένας κόσμος σε κίνηση. Μια ζωντανή αντίφαση, σ' ένα λυρικό ποιητικό ταξίδι.

Pyramids, the Nile, the desert. Timeless symbols of a culture, magical images fragrant with history, myths, references. And alongside them people, modern cities, a world in motion. A living contradiction, a lyrical, poetic journey.

Γρηγόρης

[Grigoris]

Έγχρωμο/Color 1998

Στην Ομόνοια. Κοιτάζει την κάμερα με περιέργεια. «Με τι ασχολείσαι;». Ο Γρηγόρης δουλεύει σε γραφείο κηδείων και βλέπει το θάνατο με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι εσείς. Δουλειά να υπάρχει...

Omonia Square. He looks at the camera inquisitively. "What do you do?" Grigoris works at a funeral parlor and sees death differently than you do. Business is business...

Ανάγνωση σεναρίου

[The Reading]

Έγχρωμο/Color 1998

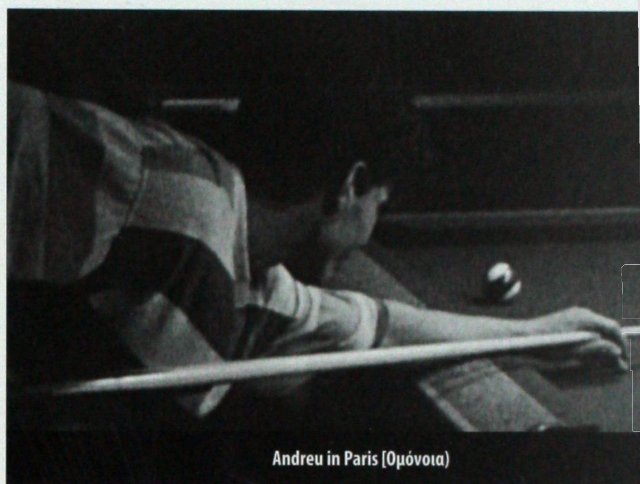
Οι νεαροί πρωταγωνιστές του *Από την άκρη της πόλης* διαβάζουν για πρώτη φορά το σενάριο της ταινίας. Κάτι από τις ζωές τους είναι εκεί, πίσω απ' τις γραμμές, παγιδευμένο στις σελίδες.

The young protagonists of *From the Edge of the City* read the screenplay for the first time. Something of their lives is there, between the lines, trapped among the pages.

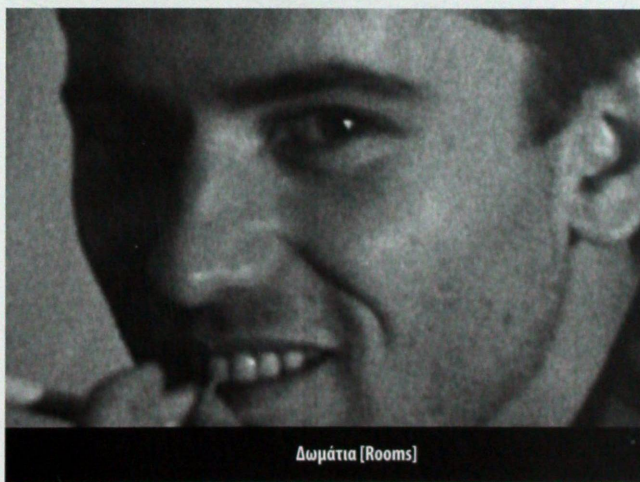
του AIDS πάνω απ' τα κεφάλια μας. Μια απειλή που κανείς δεν τολμούσε ν' αντιμετωπίσει. Ποιος είχε το κουράγιο να κάνει την εξέταση; Ειδικά όταν η «θεραπεία» εκείνες τις μέρες ήταν πιθανόν να σε σκοτώσει πιο γρήγορα απ' την ασθένεια. Όλοι τότε δουλεύαμε πυρετικά. Σαν κάτι να μας έκαιγε. Προσπαθούσαμε να κάνουμε όσο πιο πολλά πράγματα μπορούσαμε, όσο πιο γρήγορα γινόταν. Ήταν η ανάγκη ν' αφήσεις κάτι πίσω σου, γιατί δεν ξέρεις τι σε περιμένει την επόμενη μέρα. Πολλά από αυτά τα φιλμ μου γυρίστηκαν κυριολεκτικά δίχως καθόλου λεφτά, άλλα με ελάχιστα χρήματα από το Arts Council· αλλά απ' όταν το *Ο Ζαν Ζενέ είναι νεκρός* έφτασε ως το Φεστιβάλ του Βερολίνου, τα πράγματα άρχισαν να παίρνουν το δρόμο τους. Έκανα ντοκιμαντέρ για εκπομπές της τηλεόρασης, όπως η *Απεγνωσμένη ζωή: Οι ταινίες του Πιέρ Πάολο Παζολίνι ή οι Έλληνες*, κάτω από πιο επαγγελματικές συνθήκες, αν και η εμπειρία δεν ήταν πάντα όπως τη φανταζόμουν. Θυμάμαι χρειάστηκε πολύς κόπος για να πείσω τον υπεύθυνο του BBC2 ότι ο Παζολίνι ήταν ένας καλλιτέχνης που το κανάλι άξιζε ν' αφιερώσει χρόνο, ή πόσο απογοητευτική ήταν για μένα η επαφή μου με το gay and lesbian κίνημα στην Ελλάδα όταν ήρθα εδώ για να γυρίσω τους *Έλληνες*. Αλλά για μένα, σημασία είχε να δουλεύω. Να κάνω σινεμά.

Ένα μεγάλο μέρος των μικρού μήκους ταινιών που παρουσιάζεται σ' αυτό το αφιέρωμα είναι γυρισμένα εκείνη την εποχή, ή με μια νοοτροπία που χτίστηκε μέσα μου εκείνη την εποχή. Διαφορετικά σε ύφος και στο μέσο με το οποίο τα γύρισα, ένα μείγμα μεταξύ Super 8 και digital video, φιλμ ή ψηφιακά, ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασία, πειραματικά ή αφηγηματικά. Πλάνα που γύριζα στη διάρκεια ταξιδιών μου, σκηνές από το Λονδίνο και την Αθήνα, εικόνες από τη ζωή μου σαν προσωπικά ημερολόγια. Ανάμεσά τους είναι και το πρώτο φιλμάκι που μόνταρα μετά το *Framed Youth*, το *Η Ελένη παντρεύεται σήμερα*, αλλά ακόμη και πλάνα που γύρισα το 2010, μόλις πριν ένα χρόνο. Πλάνα από τα πρώτα μου βήματα στο σινεμά, την επιστροφή στην Ελλάδα, από την πλατεία Ομονοίας μέχρι τα ερείπια μιας αρχαίας Ελλάδας, το σπίτι μου, τον εαυτό μου.

Βλέποντάς τα όλα μαζί, είναι σαν να τραβάς μια κουρτίνα και να κοιτάζεις πίσω σε πράγματα που μπορεί να είναι πολύ προσωπικά, ή σε μια εποχή που έχεις αφήσει πίσω σου. Οι μικρού μήκους αυτές διαφέρουν μεταξύ τους στον τρόπο που γυρίστηκαν, στο μέσο με το οποίο κινηματογραφήθηκαν, στο ύφος τους. Κάποιες είναι σκοτεινές, άλλες αστείες, κάποιες νοιάζονται μόνο για το αισθητικό τους ύφος, άλλες για τη μικρή «ιστορία» που αφηγούνται. Όλες έχουν μια ανήσυχη πειραματική ματιά, μια νοοτροπία διαφορετική από αυτή μιας μεγάλου μήκους ταινίας. Κατά τη γνώμη μου, συνθέτουν ένα φοιτητικό μείγμα, μια συλλογή από φιλμ που λειτουργούν λίγο σαν αρχείο εικόνων και συναισθημάτων. Της Αθήνας, του Λονδίνου, του τότε του τώρα. Εμένα του ίδιου μέσα στα χρόνια...



Andreu in Paris (Ομόνοια)



Δωμάτια (Rooms)

Βομβαρδισμός

[Bombardment]

Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 1999

Ένα δάσος από κεραίες. Καρφώνονται στο μάτι. Γρατζουνάνε τον ουρανό. Πάνω απ' τις ταράτσες – ελικόπτερα, πολεμικά αεροπλάνα. Μέρα εθνικής εορτής. Στρατιωτική παρέλαση. Θα μπορούσε να είναι πόλεμος. Βομβαρδισμός.

A forest of TV antennas. They poke you in the eye. They scratch the sky. Above the rooftops – helicopters and fighter planes. It's Greek national day. There's a military parade. It could be war. Bombardment.

Ιεροσόλυμα

[Jerusalem]

Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 1999

Μια μετωπική σύγκρουση θρησκειών, νοστροπιών, ανθρώπων. Προσκύνημα και συρματοπλέγματα, κατάνυξη και αμέτρητοι τουρίστες. Μια κακοφωνία ήχων, ένα θρησκευτικό καζάνι που σιγοβράζει, εικόνες που σε ζαλίζουν σαν επαναληπτική ψαλμωδία.

A head-on collision between religions, mentalities, people. A pilgrimage amid barbed wire; reverence and countless tourists. A cacophony of sounds, a religious seething cauldron, images that make you dizzy, like a repetitive chant.

Αμοργός

[Amorgos]

Έγχρωμο/Color 2003

Θάλασσα και πέτρα. Λευκό και γαλάζιο. Μοναστήρια γαντζωμένα στον βράχο. Περιπλάνηση σε μια Ελλάδα που ζει έξω από το χρόνο, ερήμην της ματιάς των καλοκαιρινών επισκεπτών.

Sea and stone. White and blue. Monasteries perched on rocks. Wandering through a Greece that lives outside time, oblivious to the gaze of summer visitors.

Αλβανία

[Albania]

Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 2004

Βρώμικοι δρόμοι, αμέτρητα τούβλα, κτήρια που υψώνονται ασταμάτητα. Μια χώρα που χτίζεται από την αρχή. Τα πρόσωπα των ανθρώπων – αυτών που είναι ακόμη εκεί – αντανάκλαση των όσων λείπουν. Ένας γειτονικός τόπος που παραμένει άγνωστος και ανεξερεύνητος.

Streets covered with trash, countless bricks, buildings that keep springing up. A country being built from scratch. People's faces – the people that are still there – reflecting the faces of those who are absent. A neighboring land that remains alien and unexplored.

Μονεμβασιά [Monemvasia]

Έγχρωμο/Color 2004

Μια πολιτεία σαν ακίνος. Σαν φραγκόσκουο. Κλειστή, αποκλεισμένη. Περικυκλωμένη από τείχη. Ένας βράχος στη θάλασσα. Ένα νησί στο χρόνο. Αν σου ανοιχτεί, αν σε αφήσει να μπεις, οι εικόνες θα είναι όλο σάρκα. Θες να τις γευτείς, να τις καταβροχθίσεις.

A town like a sea urchin. Like a prickly pear. Closed, blocked off. Surrounded by walls. A rock in the sea. An island in time. If it opens up to you, if it lets you come in, then the images will be full of flesh. You'll want to taste them. You'll want to devour them.

Thai Box

Έγχρωμο/Color 2006

Αγόρια στο ρινγκ σ' ένα γυμναστήριο της Ταϊλάνδης. Η σωματική βία σαν θρησκευτική ιεροτελεστία. Ένα άθλημα του κορμιού που περισσότερο από δυνατά μέλη, απαιτεί δυνατό μυαλό. Μια χορογραφία ιδρώτα, έντασης, αίματος.

Boys in a boxing ring in a Thai gym. Physical violence as religious ritual. A sport that demands not so much powerful limbs, but a powerful mind. A choreography of sweat, tension, and blood.

America II

Έγχρωμο/Color 2008

Κινηματογραφημένη ξανά και ξανά. Εικόνες τυπωμένες στο ασυνείδητο. Το «μεγάλο μήλο», «η πόλη που ποτέ δεν κοιμάται», τόσες ταινίες. Μπορείς να δεις τη Νέα Υόρκη με καινούργια μάτια; Μπορείς να δεις πίσω από την επιφάνειά της;

Filmed again and again. Images imprinted on the subconscious. The Big Apple, "the city that never sleeps", so many films. Can you look at New York with fresh eyes? Can you see behind its surface?

Ζωή και θάνατος στο αθηναϊκό μετρό

[Life and Death in the Athens Metro]

Έγχρωμο/Color 2010

Στην αποβάθρα, ένας άντρας στο παγκάκι σφίγγει το στήθος του. Γύρω του συνεπιβάτες, υπάλληλοι του μετρό προσπαθούν να βοηθήσουν, ή απλά κοιτάζουν σαν χαμένοι. Ο συρμός φεύγει, το πλάνο σβήνει. Θα ζήσει; Θα πεθάνει;

On the platform, a man is sitting on a bench, clutching his chest. Around him fellow commuters and subway employees are trying to help or just look dazed. The train starts to move. Fade out. Will he live? Will he die?

Οδός Πειραιώς

[Pireos Street]

Έγχρωμο/Color 2010

Στο βάθος του κάδρου, προσπαθεί να σταθεί. Πέφτει. Σηκώνεται. Ξαναπέφτει. Τα ρούχα γλιστρούν από το σώμα του. Τα ανασκάνει. Παραπαίει. Μεταξύ ζωής και θανάτου. Μια εικόνα σοκαριστικά καθημερινή.

In the distance, he tries to stand. He falls. He gets up. He falls down again. The clothes slip off his body. He pulls them up. He falters. Between life and death. A picture which is shockingly ubiquitous.

A precious collection of feverish images

As if I needed more proof of how full of surprises life can be... I didn't go to England to study filmmaking. I went to study Economics and History. The business manager mania — this obsession with managing others instead of working yourself — hadn't broken out yet. I was supposed to be studying Economics, and Medieval and Modern European History, but in fact I was spending most of my time at the movies. I started going when I was about 15 or 16. My parents didn't take me that often as a child, so of course in England I immersed myself in film. The BFI still had a network of movie theaters back then, screening hard-to-find — and often impossible to understand — films, things you'd never see on the mainstream distribution circuit. I'd go three or four times a week. I was insatiable!

When I moved to London, especially while I was still unemployed, I'd spend most of my days at the Scala, that wonderful cinema at King's Cross. It was an enormous theater, with an equally enormous screen and an enchanting, otherworldly atmosphere. I often arrived at 11 o'clock in the morning and left at 11 o'clock at night, watching five back-to-back films by Fassbinder or Pasolini in between. It was a beautifully decadent atmosphere where a very small amount of money would buy you a ticket to new cinematic worlds.

I don't know whether making films had even occurred to me at the time. My first film was almost an accident: I had read this ad in a gay newspaper about a TV project by Channel 4 targeting young gays and lesbians. I was living in a squat with Jimmy Somerville — before he became a famous musician — and we decided to sign up. They chose 25 boys and 25 girls to collectively work on a documentary about their lives, with a view to breaking down prejudice against homosexuality. *Framed Youth*, which ended up winning a BAFTA award for best documentary, was a film by us about us, not the objective observation of a third party. It was us trying to gain perspective on our own lives in an effort to interpret and deconstruct ourselves. I found the experience very interesting, especially the editing part, where we had to piece together interviews and raw footage from our day-to-day lives in an intimate, political and socially conscious narrative. It was simply fascinating! It was the early 80s, when Thatcher was reigning supreme and a group of gay and lesbian kids could still roam the streets with a camera, freaking out prim and proper ladies who suddenly realized they were being interviewed by a lesbian.

Filmmaking was like an extension of my teenage involvement in left wing politics — a very anti-Stalinist libertarian leftism, mind you, where the number one priority was personal freedom and how it went hand-in-hand with left wing thinking. Nothing to do with the Greek communist party (KKE), nor the British one, for that matter. Its political stance was much more advanced and its views much more radical. But even my political activism could only go so far. It taught me how to conduct a dialogue, how to think, how to deliver a speech and get my ideas across, it was a huge education, but it somehow seemed futile, a dead-end struggle. And if you didn't want to be part of a sect — because, at the end of the day, a sect is all it was — you had to move on.

Filmmaking was the perfect outlet for me. I had always viewed it from a social per-



Λονδίνο [London]



Γρηγόρης [Grigoris]

ντοκιμαντέρ / δουλειές στην τηλεόραση documentaries / television projects

Disco's Revenge

[Η εκδίκηση της ντίσκο]

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Έρευνα/Research:** Jon Savage **Παραγωγή/Production:** Fulcrum TV Productions, Channel Four, Abseil Production **DVD Έγχρωμο/Color 24'** Μεγ. Βρετανία / UK 1989

Φορέστε παπούτσια για χορό! Ένα ντοκιμαντέρ για τις καταβολές, την παράδοση και την επίδραση της μουσικής disco. Για το «gay γονίδιο» της, για τον πυρετό που σκόρπισε στις πίστες, για τον τρόπο που πήρε την εκδίκηση της, αποτελώντας έμπνευση για τη μουσική των ημερών μας και κερδίζοντας την αναγνώριση που της άξιζε.

(επεισόδιο του *Out on Tuesday*, σειράς του βρετανικού Channel Four)

Put on your dancing shoes! A documentary about the roots, the tradition and the impact of disco music; about its "gay gene" and the fever it brought onto the dance floor; and about the way it got its revenge, by inspiring the music of the present and winning the acclaim it deserved.

(segment of *Out on Tuesday*, a series shot for Channel Four)

Greeks (Greek Love and Sapphic Sophistication)

[Έλληνες (Ελληνικός έρωτας και σαπφικές συνομιλίες)]

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Παραγωγή/Production:** Fulcrum TV Productions, Channel Four, Abseil Production **DVD Έγχρωμο/Color 25'** Μεγ. Βρετανία / UK 1991

Μια ματιά στον «ελληνικό έρωτα», την πραγματικότητα της ομοφυλοφιλίας στην Ελλάδα το 1991. Πρωταγωνιστές του κινήματος GLBT (Gay, Lesbian, Bisexual & Transgender) κινήματος, ή απλά άνθρωποι που είχαν το θάρρος να σταθούν μπροστά στην κάμερα και να μιλήσουν για την ζωή τους, μας δίνουν μια καθαρή εικόνα. Που δυστυχώς δεν μοιάζει να έχει αλλάξει πολύ από τότε. (επεισόδιο του *Out on Tuesday*, σειράς του βρετανικού Channel Four)

A look at "Greek love" and the reality of homosexuality in Greece in 1991. Leaders of the GLBT (Gay, Lesbian, Bisexual & Transgender) movement or simply people who had the courage to stand in front of the camera and speak about their lives, paint us a clear portrait. And, unfortunately, things don't seem to have changed much since then. (segment of *Out on Tuesday*, a series shot for Channel Four)

A Desperate Vitality – The Films by Pier Paolo Pasolini

(Απεγνωσμένη ζωή – Οι ταινίες του Πιέρ Πάολο Παζολίνι)

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Παραγωγή/Production:** BBC2 **DVD Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 20'** Μεγ. Βρετανία / UK 1992

Στιγμές από τα φιλμ του Ιταλού σκηνοθέτη εναλλάσσονται με συνεντεύξεις συνεργατών και συνοδοιπόρων, για την προσωπικότητα και το έργο του. Ένα homage στο σινεμά και στην ζωή ενός σκηνοθέτη που αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τον Γιάνναρη.

Scenes from Pasolini's films are intercut with interviews of people who worked with him and knew him, talking about the man and his work. An homage to the cinema and life of a director who was a major influence on Giannaris.

Visions of Europe: Room for All

[Όψεις της Ευρώπης: Χώρος για όλους]

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Οδυσσεάς Παυλόπουλος/Odysseas Pavlopoulos **Ήχος/Sound:** Νίκος Παπαδημητρίου/Nikos Papadimitriou **Μοντάζ/Editing:** Mike Mikiotis **Μουσική/Music:** Άκης Δαούτης/Akis Daoutis **Παραγωγός/Producer:** Λιλέτ Μπότση/Lillette Botassi, Mikael Olsen **Παραγωγή/Production:** Zentropa Entertainments 7 & ZDF in collaboration with ARTE **Συμπααραγωγός/Co-Producer:** Meinolf Zurhorst **Συμπααραγωγή/Co-production:** Danish Film Institute **DigiBeta Έγχρωμο/Color 6'** Δαλνία-Ελλάδα-Γαλλία-Γερμανία / Denmark-Greece-France-Germany 2004

Ένα μωσαϊκό ανθρώπων από διαφορετικές χώρες, με διαφορετικές ζωές, διαφορετικούς στόχους, κι έναν κοινό τόπο κατοικίας. Έχει όμως η Ελλάδα χώρο για όλους; (Επεισόδιο του *Όψεις της Ευρώπης: 25 σκηνοθέτες, 25 χώρες*)

A mosaic of people from different countries, with different goals, all living in the same place. But does Greece have room for everyone?

(The film is a segment of *Visions of Europe: 25 directors, 25 countries*)

Gender Pop

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ-Ήχος/Direction-Screenplay-Cinematography-Editing-Sound: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Παραγωγή/Production:** Goethe-Institut Athen, Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **DigiBeta Έγχρωμο/Color 40'** Ελλάδα / Greece 2008

Απρίλιος 2008, στον πολυχώρο του BIOS, στο κέντρο της Αθήνας, ένα τριήμερο καλλιτεχνικών δρώμενων πάνω σε θέματα ρόλων φύλου και ταυτότητας.

April 2008, at the BIOS café theater in downtown Athens, a three day event showcasing contemporary artistic directions in gender role and identity issues.

spective, as an extension of my social consciousness, although I soon had to part with my illusions. Like its collective nature, for example, as experienced while making *Framed Youth*. At some point you realized that, despite your leftist sensibilities, it was impossible to make a movie with five people in the director's chair and ten more in the editing suite. You needed some kind of chain of command. Luckily, I realized that early on, although some people might have thought me overbearing or egotistical. I'm sorry, but a film only has space for one voice.

My first solo projects were very experimental. They were just a series of time lapses starring me and a female friend, whom a group of us newcomers to the world of art considered our "muse." It was very personal, made at a time when I found myself unemployed, living on the dole, living in squats, trying to find out what filmmaking was all about. Using the only cameras my finances would allow and taking advantage of whatever access to technology, film, editing suites and labs I could get by paying, pleading, and even stealing.

No matter where I went, I always took a Super 8 or a video camera with me and filmed incessantly. My experiments with the moving image and still photography helped me gain a sense of frame, explore its dynamics and narrow down what I liked. It was my own private film school, since I never received any formal training, which, ultimately, I consider extremely liberating.

I learned how to make films by watching films and I think that's the best way to go. Looking at other people's work, analyzing it, separating what you like from what you don't and trying to understand why. I did go a little overboard at some point: I realized I was only watching films for the camera movements, the methodology, the shots and the directorial choices instead of the plot and the narrative.

Plus, I was filming like a maniac. We were all living with the possibility of AIDS hanging over our heads, a threat nobody dared face. Who was brave enough to take the test? Especially when the "cure," in those days, was likely to kill you faster than the disease. We were all working feverishly, like something was burning our insides. We were trying to do as much as possible in the least amount of time. We all felt the need to leave something behind because you never knew what tomorrow might bring. Many of these films were made practically with no money or some meager funding from the Arts Council, but when *Jean Genet Is Dead* made it to the Berlin Film Festival, I knew things were getting underway. I made documentaries for television like *A Desperate Vitality: The Films of Pier Paolo Pasolini* and *Greeks*, which was made under more professional working conditions, but the experience wasn't always what I thought it would be.

I remember it took a lot of effort to convince the BBC2 commissioning editor that Pasolini was important enough to deserve some air time or how disappointing my first contact with the gay and lesbian movement in Greece was when I came back to film *Greeks*. But the most important thing for me was to keep working. To keep making films.

A large portion of the short films you'll see in this retrospective was shot during that time or was made with a mentality crystallized in that era. They were shot in different styles and different format, a mix of Super 8 and video, 35mm and digital, documentary and fiction, narrative and experimental. Footage shot on my travels, scenes set in London or Athens, images from my life like pages out of a journal. Among them you'll find the first short film I edited after *Framed Youth*, *Eleni's Funeral Day*, along with footage I shot in 2010, barely a year ago. From my first steps in the art of filmmaking to my homecoming, from Omonia Square to ancient Greek ruins, from my home to myself.

Watching them all together is like drawing a curtain and looking back on things that may still feel personal or might belong to a distant past. These shorts might differ in style and format — some are dark, some are funny, some are concerned with style over essence, some are very story-driven — but they all have a restless experimental outlook, a mentality that's very different to a feature film. They're a charming medley, if I may say so myself; a collection of films that function like a historical archive of images and emotions. Of Athens and London, of then and now. Of myself through the years...



Gender Pop



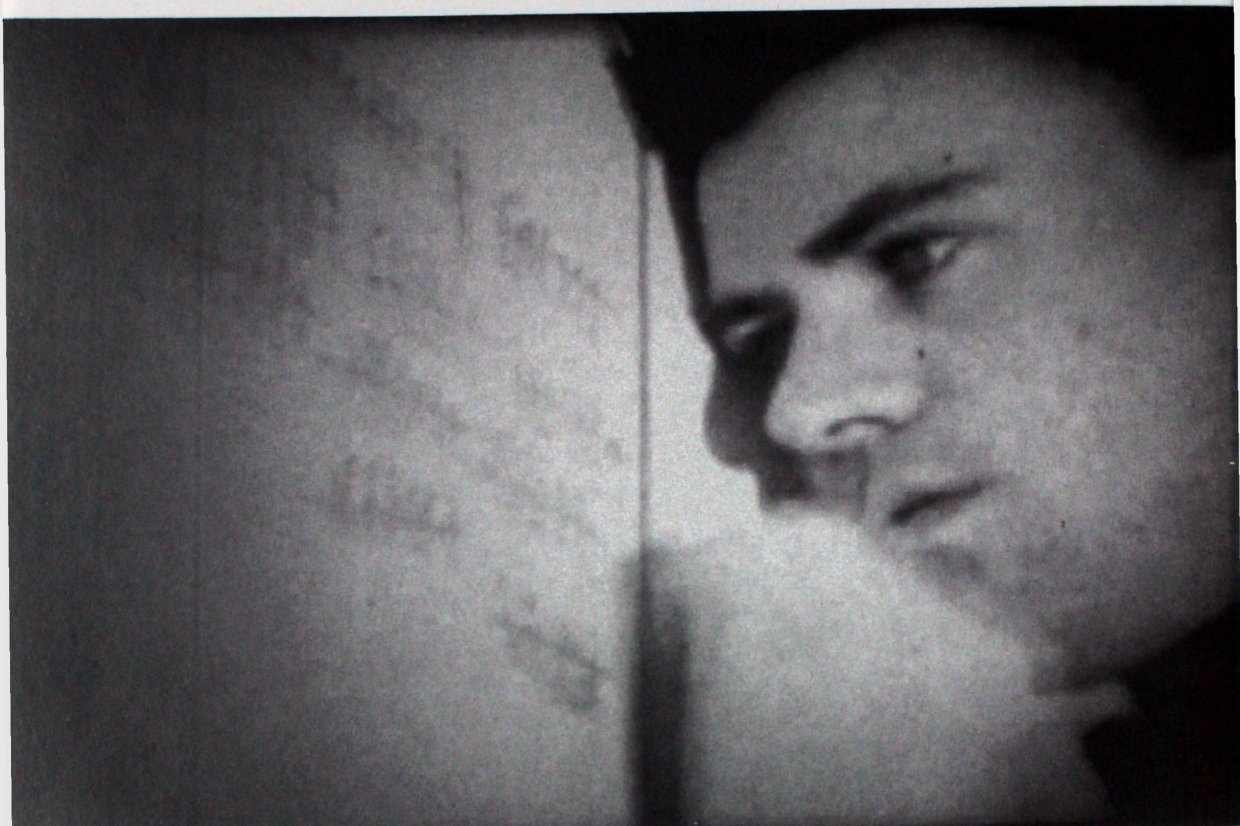
Disco's Revenge [Η εκδίκηση της ντίσκο]





Ταινίες μεσαίου μήκους

Medium Length Films



Jean Genet Is Dead

[Ο Ζαν Ζενέ είναι νεκρός]

Ένα κολάζ εικόνων, μια μεταφορά για τον έρωτα στα χρόνια του AIDS, μια προσωπική ανάγνωση της κληρονομιάς του Ζαν Ζενέ στη γκέι κουλτούρα και την queer αισθητική. Χτισμένη σαν ψηφιδωτό εικόνων και ήχων, η ταινία φέρνει τις λέξεις του Ζενέ σε πρώτο πλάνο και τις μεταφράζει σε πλάνα που δεν εικονογραφούν το έργο του αλλά το ανασαίνουν, μας το μεταδίδουν σαν ερωτικό φιλή της ζωής.

A collage of images, a metaphor for love in the time of AIDS, a personal reading of Jean Genet's influence on gay culture and queer aesthetics. Put together like a palimpsest of images and sounds, the film brings Genet's words to the foreground and translates them into shots that do not merely illustrate his work but breathe it, resuscitating us with an erotic mouth-to-mouth.

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ-Καλλιτεχνική διεύθυνση-Παραγωγός/Direction-Screenplay-Cinematography-Editing-Art Direction-Producer: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Μουσική/Music:** Sally Herbert **Παραγωγή/Production:** Maya Vision Production, C. Giannaris Films
16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 38'
Μεγ. Βρετανία-Ελλάδα / UK-Greece 1989

Ηθοποιοί/Cast: Steven McLean, Rafael Penas

Βραβεία/Awards:

Πανόραμα - Φεστιβάλ Βερολίνου 1989/ Panorama - Berlin IFF 1989

Ο θάνατος του Ζενέ, η γέννηση ενός δημιουργού

Διάβασα για πρώτη φορά βιβλία του Ζαν Ζενέ έφηβος στην Ελλάδα και η συνάντησή μου με το έργο και τη ζωή του ήταν κάτι που με σημάδεψε βαθιά. Καμιά φορά εύχομαι να μην είχε βρεθεί στο δρόμο μου, γιατί ταυτίστηκα μαζί του τόσο πολύ και τόσο απόλυτα. Με συνάρπασε η εικόνα ενός περιθωρίου που είναι ταυτόχρονα ιδιαίτερα έξυπνο και καυστικό, όχι απλά παραβατικό, αλλά αποδομητικό. Ο Ζενέ είχε έναν απόλυτο κυνισμό απέναντι στην κοινωνία, με τον οποίο ταυτίστηκα ολοκληρωτικά. Ερωτεύτηκα το λόγο του και αποφάσισα να διαβάσω οτιδήποτε είχε γράψει, όντας και βιβλιοφάγος – ναι, κάποτε οι άνθρωποι διάβαζαν αντί να ψάχνουν απλά κάτι στο Google. Κατέληξα να αγοράζω οτιδήποτε δικό του είχε τυπωθεί σε οποιαδήποτε γλώσσα, ακόμη κι αν δεν την καταλά-

βαινα. Όταν είδα το *Chant d'amour* σε μια φθαρμένη βιντεοκασέτα στο Παρίσι, ανακάλυψα μια από τις ταινίες που με καθόρισαν. Μπορεί κάποια στιγμή να τον ξεπέρασα, αλλά δεν παύει να είναι ένας από τους ανθρώπους που με επηρέασαν βαθύτατα.

Η ταινία ήταν για μένα μια ανάγνωση των βιωμάτων του στη φυλακή, ως μεταφορά για τον δικό μας εγκλεισμό εκείνη την εποχή στην φυλακή του AIDS· η κυριολεκτική δική του φυλακή, σαν μια αντανάκλαση της δικής μας φυλάκισης στο φόβο μιας ασθένειας που μας τρομοκρατούσε. Η νοσηρότητα, η *maladie* του έργου του σε αντιπαράθεση με την κυριολεκτική αρρώστια των ημερών μας. Το φιλμ ήταν πρωτόλειο, γυρισμένο με ελάχιστα χρήματα από το Arts Council (εξακόσιες λίρες όλες κι όλες), που μου δόθηκαν εκ των υστέρων. Το φιλμ

εντυπωσίασε τον Manfred Salzgeber του Φεστιβάλ Βερολίνου που πλήρωσε την κόπια για την προβολή του εκεί. Η οποία δεν πήγε καθόλου καλά. Το κοινό κυριολεκτικά τη χλεύασε. Αλλά στην πραγματικότητα, η ταινία δεν είχε γίνει για κανένα κοινό. Την είχα κάνει για μένα, στο δωμάτιό μου, και το να βρίσκομαι ξαφνικά σε μια αίθουσα χιλίων ατόμων ήταν από μόνο του ένα σοκ. Φυσικά ανταπέδωσα τον τσαμπουκά τους, αλλά εκείνη η όχι ακριβώς ευχάριστη εμπειρία με βοήθησε να κατανόησω και κάτι. Πως ακόμη και το πιο προχωρημένο, ανοιχτό στους πειραματισμούς κοινό, όπως ήταν αυτό της Berlinale, χρειάζεται κάποιους αναγνωρίσιμους κώδικες· πως η αφήγηση απαιτεί ένα ρυθμό· πως μια ταινία χρειάζεται και τους θεατές. Ζει μέσα απ' αυτούς, και ίσως τους οφείλει κάποιες παραχωρήσεις...

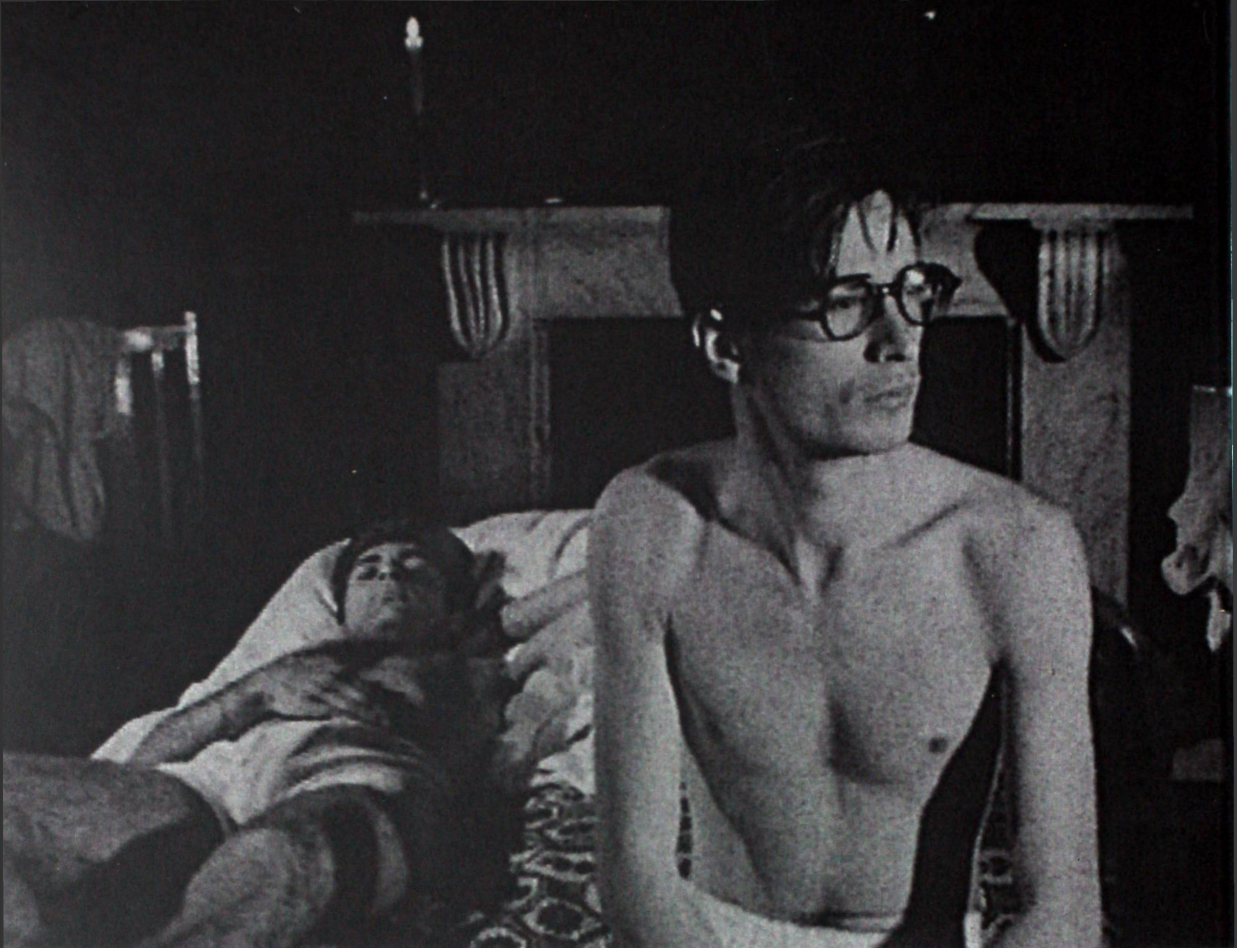
The death of Genet and the birth of an auteur

I first read Jean Genet's books as a teenager in Greece and my encounter with his life and work left an indelible mark on me. Sometimes I wish we had never crossed paths, just because I identified with him so completely. I was fascinated by the idea of a social margin that was at once intelligent and scathing – he didn't just violate boundaries, he deconstructed them. Genet was totally cynical in the face of society, something I identified with completely. I fell in love with his prose and, being the bookworm that I was, I decided to read everything he had ever written – yes, once upon a time people actually read books instead of just Googling stuff! I ended up buying everything he had ever published in every language, even if I didn't speak

it. When I saw *Chant d'amour* on a faded videotape in Paris, I knew I had discovered a film that would define me for life. And even if I grew out of him at some point, he was still someone who affected me very deeply.

For me, *Jean Genet Is Dead* was his experiences in prison seen as a metaphor for our being locked up in the prison that was AIDS. His literal prison cell was a reflection of the new confines inflicted on us by the terror of this disease. The morbidity, the *maladie* of his oeuvre was a perfect contrast to this literal malady we were now forced to live with. The film was pretty rudimentary, shot with very little money from the Arts Council (600 pounds in total), which I only got after it was finished. Nevertheless, it managed to

impress Manfred Salzgeber from the Berlin Film Festival, who paid to have a print made for it to be screened there. It didn't do well at all. The audience actually mocked it. But, if I'm being honest, the only audience it was meant for was me. I had made it for myself, alone in my room, and suddenly sharing it with a thousand people was a shock in itself. Of course I gave as good as I got, but this not-so-pleasant experience also made me realize something: That even the most forward-thinking, open-minded audience, like that of the Berlinale, needs some recognizable codes it can connect with, and just like every narrative requires rhythm, every film needs its viewers. It lives through them and sometimes you owe them a concession or two...



Trojans/Τρώες

Μια kaleidoscopic ματιά στη ζωή και στο έργο του ποιητή Κωνσταντίνου Καβάφη. Ιδιότυπο ντοκιμαντέρ, ειλκρινής βιογραφία και μαζί συναρπαστική «μετάφραση» του κόσμου, των εμμονών, των ηδονικών αισθήσεων της ποίησης και της ζωής του, σε εικόνες και ήχους.

A kaleidoscopic look at the life and work of the poet Constantine Cavafy. A singular documentary, an honest biography and at the same time an exciting "translation" of the world, the obsessions, and the pleasurable sensations of his poetry and his life, in images and sounds.

Βραβεία/Awards:

Βραβείο Teddy Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας - Φεστιβάλ Βερολίνου 1990/
Teddy Award for Best Short Film - Berlin IFF 1990

Βραβείο Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας από τη Σπουδαστική Επιτροπή και τη Διεθνή Κριτική Επιτροπή/
Best Short Film Award by the Student Jury and the International Jury - Turin IFF 1990

Καλύτερη Ασπρόμαυρη Μικρού Μήκους Ταίνια/Best Black and White Short Film - Cork IFF 1990

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Duncan Reekie, James Welland, Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Μοντάζ/Editing:** Phil Woodward **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Patrick LeLarge **Παραγωγή/Production:** EKK/Greek Film Center **Συμπαράγωγή/Co-production:** The Arts Council of Great Britain **16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 35'**
Ελλάδα-Μεγ. Βρετανία / Greece-UK 1990

Ηθοποιοί/Cast: Cyril Epstein (ο Καβάφης σε μεγάλη ηλικία/Cavafy as an old man), Rupert Cole (ο Καβάφης σε νεαρή ηλικία/Cavafy as a young man), Δημήτρης Στεφανίδης /Dimitris Stefanidis, Osman, Κωνσταντίνος Κεχαγιός/Constantinos Kehagias, Blackie, Μίλτος Λάγιος/Miltos Lagios, Harry Donnison, τα αγόρια από το Κουρδιστάν/the boys from Kurdistan (Sukru, Vakkas, Tahir, Ibrahim, Salman), Steve McLean, Hugo Owen, Maurizio Melluso, Yannis Giannaris, Rafael Penas, Σταύρος Ζαλμάς (φωνή του Καβάφη στα ελληνικά)/Stavros Zalmas (the poet's voice in Greek), Αλέξης Μπιστικός (ελληνική αφήγηση)/Alexis Bisticas (narration in Greek), Kevin Graal (φωνή του Καβάφη στα αγγλικά)/(the poet's voice in English), Mark Hammond (αγγλική αφήγηση/narration in English)

Η ποιητική και η πολεμική των εικόνων

Μετά τη σφαλιάρα του *Jean Genet Is Dead*, θα επέστρεφα στο Βερολίνο την επόμενη χρονιά, Πάλι στο Πανόραμα, αλλά κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες. Οι *Τρώες* συνάντησαν την ακριβώς αντίθετη υποδοχή από την προηγούμενη ταινία μου. Οι προβολές του φιλμ ήταν θριαμβευτικές, κι έφυγε από το Φεστιβάλ έχοντας κερδίσει το βραβείο Teddy, ακόμη κι αν δεν ήμουν εκεί για να το παραλάβω, μια που δεν είχα αρκετά λεφτά για να πληρώσω τη διαμονή μου πέρα από τις τρεις μέρες που με φιλοξενούσε η Berlinale.

Οι *Τρώες* σφειλουν αρκετά στην προηγούμενη εμπειρία μου από το Φεστιβάλ, στα όσα με δίδαξε. Εδώ αποφάσισα να είμαι πιο συγκροτημένος στην αφήγηση, πιο συγκρατημένος στη φόρμα. Ίσως πάλι με οδήγησε εκεί και η ίδια η ποίηση του Καβάφη, του μόνου ίσως Έλ-

ληνα ποιητή με τον οποίο μπορώ να βρω ένα σημείο επαφής, να νιώσω μια συμπάθεια. Δεν είναι μόνο το ερωτικό στοιχείο του, αλλά και η ματιά του στην ιστορία, το πώς οι φαντασιώσεις ενός ιστορικού παρελθόντος μπλέκονται αζεδιάλυτα μ' έναν σαρκικό ερωτισμό.

Η ταινία ήθελε να είναι μαχητική ενάντια στον τρόπο που οι μελετητές της ποίησης του Καβάφη, και ειδικά ο Γεώργιος Σαββίδης, επέλεξαν να προσπεράσουν, να αποσιωπήσουν την ερωτική πλευρά της, να μην πουν καν την λέξη ομοφυλοφιλία, αντικαθιστώντας την με ανόητες γενικότητες περί επιθυμίας. Οι *Τρώες* ήθελαν να κάνουν ξεκάθαρο ότι μια τέτοια θεωρηση του ποιητή και του έργου του ήταν εκ προοιμίου λάθος. Η αγνόηση που έχετε κάνει στον Καβάφη, κύριοι, είναι κοντόφθαλμη και υποκριτική.

Ήξερα απολύτως ξεκάθαρα τι ήθελα να πω, ήξερα τι εικόνες ήθελα να χρησιμοποιήσω για να εικονογραφήσω τον κόσμο του. Πολλές από αυτές τις είχα κινηματογραφήσει ήδη, ταίριαζαν στην ταινία μου, ταίριαζαν στον Καβάφη, χρειάστηκαν μόνο δύο εβδομάδες γυρισμάτων σ' ένα στούντιο για να ολοκληρωθεί το φιλμ. Το Super 8 δεν ήταν μόνο μια αισθητική επιλογή. Έδινε στις εικόνες την υφή ενός αρχαικού υλικού, σαν να έχεις να κάνεις με found footage. Ήταν σαν η ταινία να ήθελε να προσποιηθεί ότι είναι ένα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή. Μόνο που φυσικά δεν είναι ντοκιμαντέρ. Είναι κι αυτό ένα φιλμ για τον θάνατο και την απώλεια, την ατομική και την ιστορική. Και είναι τόσο ένα φιλμ για τον Καβάφη όσο είναι και για μένα.

The polemics of poetry

After I got knocked in the teeth with *Jean Genet Is Dead*, I was due back in Berlin the following year. I was in the Panorama section again, but under completely different circumstances. *Trojans* got the exact opposite response from my last film. The screenings were triumphant and I won a Teddy Award, even if I wasn't there to receive it in person, since I didn't have enough money to extend my stay beyond the three days I was offered by the Festival.

Trojans owed a lot to my prior experience with the Festival and everything it had taught me. I had decided to be more focused on the narrative, more reserved in terms of form. Or maybe I was led there by

the poetry of Cavafy, the only Greek poet I could ever connect or feel any kind of kinship with. It's not just the eroticism in his poetry, it's his outlook on history and how fantasies of a historical past are intertwined with the desires of the flesh.

I wanted the film to confront the way Cavafy scholars — and especially Georgios Savvides — had chosen to ignore, to suppress its erotic aspect and even avoid using the word homosexuality, replacing it with foolish generalizations about desire. *Trojans* wanted to make it crystal clear that these readings of both the poet and his poetry were wrong from the get-go: "Gentlemen, the way you have chosen to interpret

Cavafy is short-sighted and hypocritical." I knew exactly what I wanted to say and I knew exactly what images to use to illustrate his world. Some of them I had already shot. They fit the film and they fit Cavafy so I only needed a two week studio-shoot to complete the project. Using a Super 8 wasn't only an aesthetic choice. It gave the images the texture of archival material, as if it were found footage. It was as if the film wanted to pretend it was a documentary about the poet. Only of course it isn't a documentary. It's another film about death and loss, both individual and historical, which makes it just as much about Cavafy as it does about me.



Caught Looking

Ένας άντρας δοκιμάζει να περιπλανηθεί στο λαβύρινθο της επιθυμίας, μέσα από την εικονική πραγματικότητα ενός virtual προγράμματος στον υπολογιστή του. Από τις δημόσιες τουαλέτες και τις «αθλητικές» φαντασιώσεις των φίφτις, έως τους κλώνους των έπις και τα σκοτεινά σοκάκια με τους ναύτες, όλη η αλφάβητος των γκέι ερωτικών φαντασιώσεων ξετυλίγεται κινηματογραφικά. Όμως ο πόθος, τι θέση έχει σ' αυτόν τον θαυμαστό(;) νέο virtual κόσμο;

A man attempts to wander through the labyrinth of desire through a virtual reality program on his computer. From public rest rooms and 50s sports fantasies to 80s clones and sailors in dark alleys, the entire alphabet of gay erotic fantasies unfolds on the screen. But what place does desire have in this brave new virtual world?

Βραβεία/Awards:

Βραβείο Teddy Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας - Φεστιβάλ Βερολίνου 1991/
Teddy Award for Best Short Film - Berlin IFF 1991

Βραβείο Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας/Best Short Film - Festival des Homosexualités 1991 - Belgium

Σκηνοθεσία/Direction: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris
Σενάριο-Screenplay: Paul Hallam **Φωτογραφία/Cinematography:** James Welland, Denzil Armour-Brown **Ήχος/Sound:** Martien Coucke
Μοντάζ/Editing: William Diver, Deborah Field **Μουσική/Music:** John Eacott **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Joey Attawai **Μακιγιάζ/Make Up:** Steve Frizell **Παραγωγός/Producer:** Rebecca Dobbs
Παραγωγή/Production: Maya Vision Production **Συμπαράγωγή/Co-production:** Channel Four
16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 35'
Μεγ. Βρετανία / UK 1991

Ηθοποιοί/Cast: Luis Selwyn (ο ηδονοβλεψίας/the voyeur), Bette Bourne (αφηγητής/narrator), Derek Van Weenen (Α' άντρας στο σπίτι/1st man in cottage), Paul James (Ken Geary), Jonathan Kemp (Richard), Doneagh O'Leary (Mark), Grant Cottrell (Α' ναύτης/1st sailor), Johnny (Β' ναύτης/2nd sailor)

Η αγάπη που λέει τ' όνομά της

Το *Caught Looking* ήταν μια δική μου πρόταση προς το Channel 4, για να σκηνοθετήσω μετά από αρκετά ντοκιμαντέρ, όπως η *Εκδίκηση της ντίσκο*, οι *Ελληνες* ή το *Μια απεγνωσμένη ζωή*, ένα αφηγηματικό φιλμ. Είχα αποδείξει ότι μπορώ να «παραδώσω το προϊόν» που ήθελαν και ήθελα τώρα να δοκιμάσω να πάω ένα βήμα πιο πέρα. Η ιδέα που είχα ήταν να παρουσιάσω, μέσα από ένα φιλμ μυθοπλασίας, μια δραματοποιημένη ιστορία του gay ερωτισμού και της ομοφυλόφιλης ταυτότητας τον περασμένο αιώνα. Ξεκινώντας στην ουσία από τον Όσκαρ Ουάιλντ και την εποχή του, και φτάνοντας μέχρι τα 90s, διαμέσου όλων των «κλισέ» μιας gay ρεξουαλικότητας. Παρότι ήμουν ικανοποιημένος με το σενάριο που είχα γράψει και τα γυρίσματα είχαν ολοκληρωθεί δίχως προβλήματα, φτάνοντας στο μοντάζ

ανακάλυψα ότι η ταινία δεν λειτουργούσε. Ήμασταν στις αρχές της δεκαετίας του '90 και, προσπαθώντας να βρω τον τρόπο που το φιλμ θα έβρισκε τον βηματισμό του, σκέφτηκα τη λέξη cyberspace, κι όλα έκαναν κλικ. Όλη η δράση θα λάμβανε χώρα στα πλαίσια ενός virtual παιχνιδιού, κάτι που δεν νομίζω ότι υπήρχε τότε, πέρα από τη σφαίρα της φαντασίας. Δεν υπήρχε καν το Internet όπως το ξέρουμε. Η ιδέα μιας εικονικής πραγματικότητας ήταν το εύρημα, ήταν αυτό που έκανε την ταινία να λειτουργεί. Το φιλμ γυρίστηκε για την τηλεόραση, αλλά είχε μια καριέρα που ξεπέρασε πολύ τα όριά της, ξεκινώντας από το Φεστιβάλ του Βερολίνου, όπου κέρδισε το Teddy. Στη μικρή οθόνη, παρά λίγο να μην προβληθεί ποτέ — παίχτηκε αργότερα από το κανονικό slot της εκπομπής *Out on Tuesday*, αργά το βράδυ, αλλά και

πάλι μπλόκαρε το τηλεφωνικό κέντρο του Channel 4. Τα μισά από τα τηλεφωνήματα φώναζαν ότι μου χρειάζεται-ται μαστίγωμα και οι άλλοι μισοί έλεγαν μπράβο. Ήταν εντυπωσιακό πόσο απόλυτα μοιρασμένες ήταν οι αντιδράσεις του κοινού. Ακόμη έχω τις απομαγνητοφωνήσεις από εκείνα τα τηλεφωνήματα στο κανάλι. Μερικά είναι αληθινά απολαυστικά. Πέρα από το μίνι σκάνδαλο που δημιούργησε, όμως, τελικά νομίζω ότι αυτή η ταινία ήταν το όχημα που βοήθησε και τις προηγούμενες ταινίες μου να αποκτήσουν ένα μεγαλύτερο κοινό, να διασχίσουν την Αμερική και να προβληθούν σ' ένα κοινό πρόγραμμα που μου χάρισε μια μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα. Κάτι πολύ ενδιαφέρον, αν σκεφτείς ότι, μέχρι την τελευταία σχεδόν στιγμή, το φιλμ έμοιαζε να βρίσκεται στα πρόθυρα της αποτυχίας.

The Love that dares speak its name

Caught Looking was the first time I had proposed a narrative film to Channel 4, after directing a number of documentaries, like *Disco's Revenge*, *Greeks and A Desperate Vitality*. I had already proven I could deliver the goods, so to speak, and I wanted to go one step further. My idea was to present, through a fiction film, a dramatized story of gay eroticism and homosexual identity in the last century. Beginning with Oscar Wilde and his era, all the way to the 90s, by way of all the usual gay clichés. Although I was happy with the script and the shooting was problem-free, when I got to the editing stage I realized the film

wasn't working. This was the early 90s, and while I was trying to hit the right pace, I suddenly thought of the word cyberspace and everything just clicked into place. The entire film would take place inside a virtual game, something that didn't yet exist outside of science fiction. The Internet wasn't what it is now. The virtual reality angle pulled the whole thing together. The film was essentially made for television, but it went above and beyond the small screen, starting with the Berlin Film Festival, where it won me another Teddy Award. In fact, it almost never made it on TV. It screened later than its scheduled *Out on Tues-*

day slot, but the phones still rang off the hook. Half the callers wanted me bullwhipped and the other half wanted to congratulate me. It was interesting how equally divided audience reactions were. I still have the transcripts from those late night calls and some of them are priceless. Mini-scandal apart, I think this film was the vehicle that helped expose my work to a larger audience, crossing the Atlantic in a neat US package that earned a lot of stripes. Which was pretty interesting, considering this film was tottering on the brink of disaster until the very last minute!



North of Vortex

Ένας ποιητής εγκαταλείπει τη Νέα Υόρκη και με το ανοιχτό του αμάξι κατευθύνεται δυτικά. Καθ' οδόν θα συναντήσει ένα ναύτη και μια σερβιτόρα και θα ταξιδέψουν μαζί, στο αμερικάνικο τοπίο, στα σύμβολα μιας κουλτούρας και στις μπερδεμένες διαδρομές της ερωτικής επιθυμίας.

A poet leaves New York and heads west in his convertible. On the way, he'll meet a sailor and a waitress. The three of them will travel together, through the American landscape, amid the symbols of a culture and along the convoluted paths of sexual desire.

Βραβεία/Awards:

Αργυρή πλάκα Καλύτερου Μικρού Μήκους Δράματος/Silver Plaque for Best Short Drama - Chicago IFF 1992

Σκηνοθεσία/Direction: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris
Φωτογραφία/Cinematography: James Welland **Μοντάζ/Editing:** Deborah Field
Μουσική/Music: John Eacott **Παραγωγός/Producer:** Rebecca Dobbs
Παραγωγή/Production: Maya Vision Production **Συμπαράγωγή/Co-production:** Channel Four, The Arts Council of Great Britain, C. Giannaris Films **16mm Ασπρόμαυρο/B&W 58'**
 Μεγ. Βρετανία / UK 1991

Ηθοποιοί/Cast: Σταύρος Ζαλμάς (ο ποιητής)/Stavros Zalmas (the poet), Valda Drabla (Jackie), Howard Napper (ο ναύτης/the sailor)

Ο χάρτης μιας άλλης Αμερικής

Όταν το σκέφτομαι τώρα, το *North of Vortex*, μοιάζει με καθαρή τρέλα. Αναλογιστείτε μόνο αυτό: Είχαμε δεκαπέντε χιλιάδες λίρες προϋπολογισμό, συν δέκα χιλιάδες που πήραμε από το Channel 4 για την αποπεράτωσή του. Συνολικά 25 χιλιάδες για μια ταινία εξήντα λεπτών γυρισμένη εξ ολοκλήρου στην Αμερική. Και μια παραγωγή που ήταν σχεδόν όλη στους ώμους μου, από το να κλείσω τα εισιτήρια των ηθοποιών έως να εκλιπαρώ φίλους να μου δανείσουν το διαμέρισμά τους στη Νέα Υόρκη — αυτό κι αν ήταν δύσκολο! Και μετά, είκοσι μέρες στο δρόμο, μ'ένα ανοιχτό αυτοκίνητο που βρήκαμε σε μια μάντρα του Νιού Τζέρσι. Πραγματικά δεν ξέρω τι σκεφτόμουν, ξέρω όμως τι ήθελα. Ήθελα

να συλλάβω μια καθαρή εικόνα μιας Αμερικής μέσα από εικόνες που απηχούσαν τη μυθολογία μιας χώρας, του *On the Road* του Κέρουακ, μια δική μου ιδέα για το camp και τα αμερικάνικα icons των σίξτις και των σέβεντις. Όπως και ο *Zan Zene είναι νεκρός* και οι *Τρώες*, έτσι κι αυτή η ταινία είχε λογοτεχνικές καταβολές. Έρχεται από τον Άλεν Γκίνσμπουργκ, από το ποίημά του *Returning North of Vortex*. Ένα από τα σημαντικά αντιπολεμικά ποιήματά του '60. Ο Γκίνσμπουργκ ήταν μια ακόμη λογοτεχνική φιγούρα του underground που με είχε επηρεάσει πολύ. Τελικά, η αρχική ιδέα μου δεν λειτούργησε, ο λόγος του έμοιαζε αχρείαστος, οι λέξεις του έκαναν το αποτέλεσμα φλύαρο. Το φιλμ στηνρί-

χτηκε σ'αυτές τις ασπρόμαυρες υπέροχες εικόνες, που θα μπορούσαν να είναι από το εξήντα ή και από το σήμερα. Από το σινεμά του Αντονιόνι, αλλά και του Ραούλ Ρουίζ. Ήταν μια άσκηση στο κινηματογραφικό στυλ. Ήθελα να δω αν αυτό το ύφος μου ταίριαζε. Και παρότι αισθητικά μου άρεσε, και παρότι όλοι βρήκαν ιδιαίτερα γοητευτικό το φιλμ, ήταν κάτι που δεν ακολούθησα στη συνέχεια στο σινεμά μου. Κατάλαβα ότι μπορούσα να το κάνω, αλλά δεν ήταν αυτός ο τρόπος που ήθελα να εκφραστώ. Ίσως όλες αυτές οι μεσαίου μήκους ταινίες μου να ήταν πειράματα. Ασκήσεις, μέχρι να βρω το ύφος που θα κατασταλάξω. Ή μέχρι ν'αποφασίσω ότι δεν θα κατασταλάξω πουθενά...

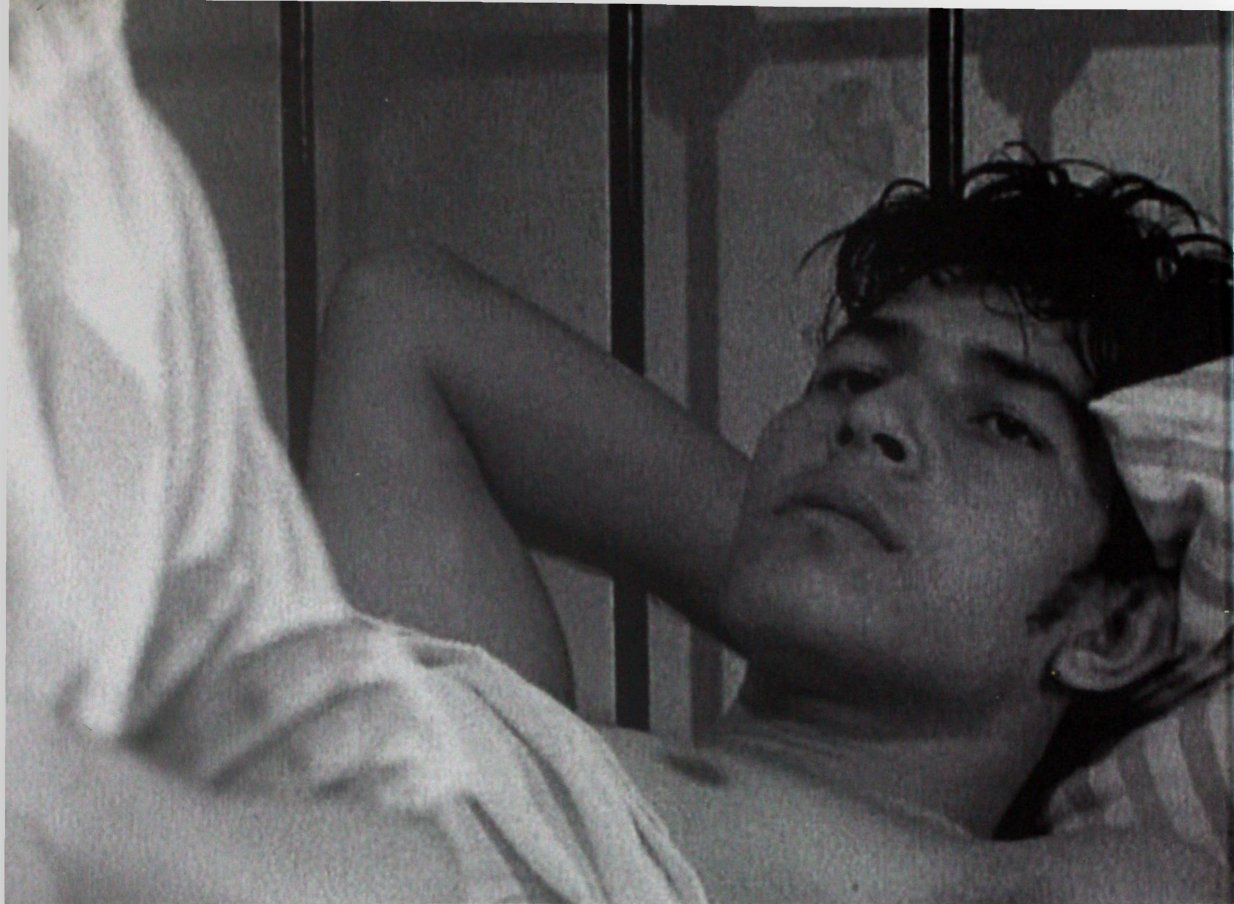
A map of another America

Thinking about it now, *North of Vortex* was sheer madness. Consider this: We had a 15,000 pound-budget, plus another 10,000 from Channel 4, which amounted to a measly 25,000 pounds for a 60-minute film shot entirely in America. I was in charge of the entire production, from ticket bookings to desperate pleas with friends to let me use their apartment in New York — and man was that hard! And then 20 days on the road with a convertible we found at a New Jersey scrapyard.

I really don't know what I was thinking, but I certainly knew what I wanted. I wanted to capture

a pure version of America through images that would reflect the mythology of the country, Kerouac's *On the Road*, my own obsession with camp and the American idols of the 60s and the 70s. Like *Jean Genet Is Dead* and *Trojans* before it, this film has a literary background. It comes from an Allen Ginsberg poem called *Returning North of Vortex*, one of the more significant anti-war poems of the 60s. Ginsberg was another underground literary figure that had really influenced me, but in the end my idea didn't work. The poem seemed unnecessary, his words made the end result sound verbose. The film

was based on these gorgeous black and white images that are both 60s and contemporary. They're both Antonioni and Raul Ruiz. It was an exercise in style, a visual approach I wanted to try on for size and even if the aesthetics pleased me no end and everyone found the film particularly charming, it's not something I decided I wanted to pursue. I realized I could do it but this wasn't how I want to express myself. Maybe all these mid-length movies were experiments until I settled on the style that suited me the most or until I realized I was never going to settle at all...



A Place in the Sun/Μία θέση στον ήλιο

Αθήνα — πύλη προς τη Δύση. Στα απόνερα της κατάρρευσης του κομμουνιστικού μπλοκ, άλλο ένα τρένο καταφθάνει, γεμάτο οικονομικούς μετανάστες. Ανάμεσα στους απελπισμένους και φτωχούς είναι κι ο Παναγιώτης, 18 χρονών, ένα φιλόδοξο παιδί απ' την Αλβανία. Στους κατάφωτους νυχτερινούς δρόμους, ο Ηλίας, όμορφος και μοναχικός, ψιωνίζεται, γυρεύοντας κάποιον που θα τον αποσπάσει από την κενή του ζωή. Με φόντο το χάος της σύγχρονης πόλης, αυτούς τους δύο χαρακτήρες τους χωρίζει η φυλή τους μα τους ενώνει ο έρωτας, ένας φόνος, και η λαχτάρα τους για μια θέση στον ήλιο.

Athens, gateway to the West and, in the wake of the collapse of Eastern bloc communism, another train arrives carrying economic refugees. Amongst the flood of desperate poor is Panayotis, 18, Albanian and ambitious. Cruising the neon lit streets is Ilias, 35, handsome and solitary, looking for someone to distract him from the emptiness of his life. Against the chaotic backdrop of the modern city, these two characters are separated by race and bound by love, murder and their desperation to find their own place in the sun.

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Βασίλης Καψούρος/Vassilis Kapsouros **Ήχος/Sound:** Κώστας Πουλαντζάς/Costas Poulantzas **Μοντάζ/Editing:** Jake Martin **Μουσική/Music:** John Eacott **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Ηλίας Μαρμαράς/Ilias Marmaras **Παραγωγός/Producer:** Christopher Collins **Παραγωγή/Production:** Maya Vision Production **Συμπαράγωγή/Co-production:** Arts Council, Channel Four, C. Giannaris Films, EKK/Greek Film Center **16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 44'**
Ελλάδα-Μεγ. Βρετανία / Greece-UK 1994

Ηθοποιοί/Cast: Σταύρος Ζαλμάς (Ηλίας)/Stavros Zalmas (Ilias), Παναγιώτης Τσέτσος (Παναγιώτης)/Panayotis Tsetsos (Panayotis), Ηλίας Μαρμαράς (Θύμα)/Ilias Marmaras (victim), Valentino Hagi (αγόρι από τη Ρουμανία/Romanian boy), Γιάννα Μουτζουρογιώργου (κορίτσι στο τρένο)/Yanna Moutzourougiorgou (girl on train), Δημήτρης Θάνος (νεαρό αγόρι στο τρένο)/Dimitris Thanos (young boy on train)

Βραβεία/Awards:

Βραβεία Καλύτερης Ταινίας, Καλύτερης Βαλκανικής Ταινίας και Βραβείο ΕΤΕΚΤ - Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας 1995/
Best Film, Best Balkan Film & Association of Greek Film & TV Technicians Award - Drama Short Film Festival 1995, Greece

Μια ιστορία «ενηλικίωσης»

Κάθε φορά που επέστρεφα στην Αθήνα, και ειδικά την περίοδο της στρατιωτικής μου θητείας, προσπαθούσα ν' ανακαλύψω ξανά την πόλη εικαστικά, μέσα από το Super 8. Τραβούσα συνεχώς στο κέντρο — εκεί ήταν το οικογενειακό σπίτι, αυτό με αφορούσε —, δοκίμαζα τις δυνατότητες του φιλμ, των φακών, των φίλτρων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ανακάλυψα μια διαφορετική Αθήνα, που είχε αλλάξει ριζικά με την κάθοδο των Βαλκανίων. Στην Αγγλία, διάβαζες γι' αυτό στις εφημερίδες, αλλά δεν το είχαμε ακόμη ζήσει. Χρειάστηκε έξι εφτά χρόνια για να φτάσει το κύμα αυτό στο Λονδίνο. Και ήταν ενδιαφέρον πώς, μέσα σ' αυτό το περιθώριο που βρισκόταν η χώρα μας, ένα κοινωνικό και πολιτικό περιθώριο στο οποίο είχε αφεθεί να βρεθεί μόνη της,

μέσα σ' αυτό το κανταφικό καθεστώς που βασιλευσε τη δεκαετία του '80 (κάτι που είμαι ευγνώμων που δεν έζησα), βρέθηκε, άθελά της, στο επίκεντρο μιας καινούριας κοσμογονίας. Που είχε να κάνει με τη μετανάστευση. Εδώ ήταν η πρώτη στάση όλων όσων ήθελαν να μπουν στην Ευρώπη. Νομίζω πως ήταν κάτι αληθινά απελευθερωτικό γι' αυτή τη χώρα, την ανάγκασε να προσαρμόσει τον μικροαστισμό της απέναντι στη χιονοστιβάδα του σύγχρονου κόσμου. Μου άνοιξε κι εμένα τα μάτια, μου έδειξε πού έπρεπε να πάει η θεματική μου, ήταν κάτι ενθουσιαστικό. Έγραψα το σενάριο σε έξι μέρες, και η αντίδραση του Arts Council ήταν απόλυτα θετική. Γυρίστηκε επίσης πολύ γρήγορα, σχεδόν μέσα σε μια βδομάδα. Βγήκε απόλυτα αβίαστα, έμοιαζε κάτι εντελώς φυσικό. Από

το σενάριο μέχρι το τέλος του μοντάζ δεν έβουσα ούτε μια φορά το κεφάλι μου. Γυρίζαμε στην Ομόνοια σε μια εποχή που η πλατεία ήταν η καρδιά αυτής της αλλαγής, συλλαμβάναμε τη στιγμή. Συχνά βλέπαμε κάτι να συμβαίνει και στήναμε τις σκηνές πάνω σ' αυτό, έριχνα τον ηθοποιό που έπαιζε τον Παναγιώτη μέσα στον κόσμο και τον κινηματογράφο. Την ίδια στιγμή, όσο περίμενα να στήσει μια λήψη, τραβούσα σε Super 8 τα πλάνα που στο φιλμ αποτελούν τη ματιά του άλλου ήρωά μου, του Ηλία. Όλα έγιναν γρήγορα, ηλεκτρισμένα. Το αποτέλεσμα άρεσε πολύ και νομίζω ότι κρατάει ακόμη τη δύναμή του. Βλέπεις σ' αυτό την αλλαγή, ίσως την ωρίμανση αν θες. Τόσο της πόλης, όσο και του κινηματογράφου μου.

A “coming-of-age” story

Every time I returned to Athens, especially during my military service, I would try to rediscover the city pictorially through my Super 8 camera. I kept filming the city center — that's where my family home was and that's what interested me. I would test the limits of the film, the lenses, the filter. This process helped me discover a different Athens, radically changed after the descent of the Balkan peoples. In England we'd read about it in the papers, but we had yet to experience it. It took about 6-7 years for the wave to reach London. And it was very interesting how Greece, having allowed itself to slip into a social and political margin where it stood alone, thanks to the Gaddafi-like regime

that reigned supreme in the 80s (which I'm grateful I missed), suddenly and unwittingly found itself at the center of a new universe born out of immigration. Greece was a necessary pit-stop for everyone wanting to enter Europe. I think it was a very liberating circumstance, which forced the country to readjust its petit-bourgeois mores in the face of a human avalanche. It was a real eye-opener and it pointed me in the right direction in terms of my subject matter; it was exhilarating. I wrote the script in six days and received a very favorable reaction from the Arts Council. It was shot just as quickly, almost within the space of a week. It came together effortlessly, it felt completely natural.

From the script to the final editing, I didn't scratch my head once! We were filming in Omonia Square, in the heart of all these changes, capturing a moment in time. We would often spot something happening and set up the scenes accordingly. I'd thrust the actor who played Panayotis right in the middle of it all and start shooting. At the same time, while waiting for each shot to be set up, I'd film point-of-view footage with my Super 8 for my other character, Ilias. Everything happened so quickly, it was almost electric! The result was very well received and I think it still retains its power. You can see change in it, or maturity, if you will. In terms both of the city and of my cinema.



Ταινίες μεγάλου μήκους
Feature Films





3 Steps to Heaven

[Κοντά στον παράδεισο]

Σ' αυτό το πετυχημένο μείγμα σασπένς και μαύρης κωμωδίας, μια γυναίκα που θέλει να μάθει την αλήθεια για τη δολοφονία του φίλου της καταλήγει να μάθει πολύ περισσότερα απ' όσα υποψιαζόταν. Όταν ο Σων βρίσκεται νεκρός ύστερα από ένα ιδιαίτερα ξέφρενο πάρτι, η φιλενάδα του δυσκολεύεται να πιστέψει ότι ο θάνατός του ήταν ατύχημα και αρχίζει να ερευνά το θέμα σαν ερασιτέχνης ντετέκτιβ. Σιγά σιγά, θ' ανακαλύψει ότι τρία δημόσια —αν και όχι πρώτης γραμμής— πρόσωπα ήταν οι τελευταίοι που τον είδαν ζωντανό. Όσο πιο πολύ η φίλη του νεκρού σκαλίζει τις ζωές αυτών των τριών, τόσο πιο πολύ ταραίζεται από την παράξενη και αποκρουστική κοινωνία στην οποία ζουν, ενώ ταυτόχρονα νιώθει να βυθίζεται σ' έναν σκοτεινό κόσμο εγκλήματος και διαφθοράς.

In this artful blend of suspense and black comedy, a woman who wants to find out the truth about the murder of her boyfriend finds out more than she ever suspected. When Sean is found dead after attending a particularly uninhibited party, his girlfriend finds it hard to believe that his passing was entirely accidental, and she begins doing some amateur detective work on the matter. In time, she discovers three minor-league public figures were the last to see him alive. The deeper the woman digs into the lives of these three, the more disturbed she becomes about the strange and sordid society that they inhabit, and she's drawn into a dark netherworld of crime and corruption.

Βραβεία/Awards:

Χρυσή Κάμερα «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» - Φεστιβάλ Καννών 1995/
Camera d'Or "Directors' Fortnight" - Cannes IFF 1995

Βραβείο Σκηνοθεσίας/ Best Director Award - Catolica Film Festival 1995, Italy

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** James Welland **Μοντάζ/Editing:** Budge Tremlett **Μουσική/Music:** John Eacott **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** John Reid **Κοστούμια/Costumes:** Joey Attawai **Μακιγιάζ/Make up:** Darlene Forester **Παραγωγός/Producer:** Rebecca Dobbs **Παραγωγή/Production:** Maya Vision Production **Συμπαγωγός/Co-Producer:** Ben Gibson **Συμπαγωγή/Co-production:** Channel Four, British Film Institute **DigiBeta Έγχρωμο/Color 87'**
Μεγ. Βρετανία / UK 1995

Ηθοποιοί/Cast: Katrin Cartlidge (Suzanne/Candy/Billie), Frances Barber (Andrea Wallis), James Fleet (Harry Roberts), Con O'Neill (Angel Farnham), Stuart Laing (Sean)

Αποχαιρετισμός στο Λονδίνο

Το *Κοντά στον παράδεισο* ήταν η φυσική εξέλιξη της δουλειάς μου στις μικρού μήκους ταινίες και της συνεργασίας μου με το BFI και το Channel 4. Έβγαينا από την φάση του queer cinema, προσπαθούσα να δω τι έρχεται μετά, ήταν σαν να ψάχνω κι εγώ την ταυτότητά μου.

Κοιτάζοντας πίσω, το φιλμ λειτουργεί λίγο σαν αποχαιρετισμός στο Λονδίνο, σε όλη τη ζωή μου εκεί. Βρισκόμουν σ' ένα σημείο που είχα απηυδιστεί, όχι μόνο με το gay lifestyle αλλά και με τους Εργατικούς, στους οποίους ήμουν οργανωμένος, με όλον αυτόν τον ανερχόμενο, πολύ ανιαρό, τελείως συμβιβασμένο τρόπο ζωής, με την καθεστηκυία αντίληψη της gay ταυτότητας και πραγματικότητας. Ήθελα να τσεκάρω το πόσο ιερόσυλος μπορείς να είσαι σε μια ταινία. Να κάνω ένα φιλμ που να κριτικάρει κατάμουτρα αυτό το lifestyle.

Ίσως έτσι κυνική να ήταν και η άποψή μου για τη ζωή τότε. Αναγκαστικά νομίζω. Όταν έφυγα από την Ελλάδα, ήμουν βουτηγμένος όπως όλοι μας στο μελό της μεταπολίτευσης. Αυτές τις αφέλειες, πολύ γρήγορα η Αγγλία τις τσάκισε, δεν άφησε κανένα ίχνος τους. Η εποχή της θάτσερ, η τεράστια ήττα που νοιώσαμε όλοι, και σε προσωπικό και ταξικό επίπεδο, σου δημιουργεί έναν βαθύ κυνισμό απέναντι στη ζωή, στην ιστορία, απέναντι στα πάντα. Και ταυτόχρονα ήταν μια περίοδος που βίωνες τον θάνατο φίλων, συνεργατών, εραστών — όλων αυτών των ανθρώπων που έφευγαν, ενώ εσύ έμενες πίσω. Πώς να μη γίνεις κυνικός;

Νομίζω πως όλα αυτά τα πράγματα, η ίδια η ζωή, όρισαν το ύφος της ταινίας. Και φυσικά το χιούμορ. Ένα χιούμορ μαύρο, απόλυτα ανίερο, που δεν χαρί-

ζεται σε κανέναν. Όσο για τη φόρμα της, αυτή προήλθε από μια σαφή δική μου επιθυμία να δοκιμάσω κάτι διαφορετικό. Από το σενάριο κιόλας, ήθελα ν' ακολουθήσω κάποιες συμβάσεις που θα έκαναν το φιλμ πιο προστό ο' ένα ευρύ κοινό. Σκεπτόμουν «γιατί πρέπει κάθε ταινία μου να είναι τόσο προσωπική, τόσο "in your face"»; Ήθελα να κάνω ένα σινεμά πιο συγκρατημένο, πιο συντηρητικό. Όσο συντηρητικό σινεμά μπορώ τουλάχιστον να κάνω. Απ' αυτή την άποψη, το *Κοντά στον παράδεισο* ήταν σαν μια συνειδητή ρήξη με το παρελθόν μου. Κάτι που ίσως εξηγεί τον θετικό τρόπο με τον οποίο την υποδέχτηκαν φεστιβάλ όπως αυτό των Καννών. Το ταξίδι της ταινίας μου εκεί ήταν ένα μικρό σοκ. Ακόμη και σήμερα, δεν είμαι σίγουρος για το αν ήταν μια θετική εμπειρία. Σίγουρα ένιωθα άβολα με την ενέργεια του Φεστιβάλ, με το «hype», την business νοοτροπία, που ήταν τόσο έντονη ώστε σχεδόν την έκοβες με το μαχαίρι. Βρήκα την ατμόσφαιρα πολύ επιθετική, ακόμη και βάρβαρη. Είχε μια αποκάλυπτη εμπορική ωμότητα, που πραγματικά δεν έχει σχέση με κανένα φεστιβάλ που έχω πάει στη συνέχεια. Δεν μου ταίριαζε καθόλου. Δεν ξέρω αν είχε να κάνει με το ότι ήμουν πολύ νέος και δεν μπορούσα να το διαχειριστώ, αλλά σχεδόν με πλήγωσε. Μ' έκανε να σκέφτομαι ότι τα πάντα είναι ασήμαντα, πως τίποτα δεν θα μένει πίσω. Τώρα είμαι εδώ, με χειροκροτούν σε μια γεμάτη αίθουσα, η μαγεία θα κρατήσει μερικές μέρες και μετά θ' ακολουθήσουν άλλοι και μετά άλλοι, χιλιάδες σκηνοθέτες και ταινίες. Μένει κάτι άραγε;

Πίσω στην Αγγλία, ακόμη και μετά την επιτυχία στις Κάννες, η αντιμετώπιση ήταν μάλλον ψυχρή. Δεν θα

έλεγα ότι ενθουσιάστηκαν με την ταινία. Είχαν μια συγκεκριμένη ιδέα για το τι είναι ο «ανεξάρτητος», «εναλλακτικός» κινηματογράφος και το *Κοντά στον παράδεισο* δεν ταίριαζε στο μοντέλο τους. Έμοιαζε πολύ άρτιο για το εναλλακτικό κοινό, δεν ήταν αρκετά gay ή αρκετά gay positive για το queer παρελθόν μου και, για το ευρύ κοινό, ήταν υπερβολικά μαύρο. Ίσως έφταιγε λίγο και το ότι δεν ήμουν Βρετανός. Ίσως το φιλμ είχε μια υπερβολική οικειότητα με την κουλτούρα τους που τους έκανε να νιώθουν αμήχανα. Η παραγωγή μου τότε, μου έλεγε πως έκανα ένα φιλμ που άφησε πίσω όλο το background μου, όλα όσα είχα χτίσει, το αναγνωρίσιμο ύφος, τις θεματικές μου, κι έκανα μια ταινία σαν στοίχημα. Μια ταινία που δεν είχε κανένα δεκανίκι, που δεν ήθελε να στηρίζεται σε τίποτα. Κι είχε δίκιο. Είχα συνειδητοποιήσει ότι αυτό που μ' ενδιέφερε ήταν να κάνω σινεμά, κι όχι να εκπροσωπήσω οποιαδήποτε ομάδα, οποιαδήποτε ιδεολογία. Κλωτσάω κάθε πατερίτσα, κάθε άλλοθι και στέκομαι μετέωρος. Και ναι, έμενα όντως λίγο μετέωρος, αλλά μόνο έτσι μπορείς να σταθείς στ' αλήθεια στα πόδια σου.

Κοιτάζοντας το φιλμ σήμερα, το βλέπω και αναρωτιέμαι αν είμαι εγώ που το έκανα. Ίσως ήταν οι επιρροές της βρετανικής τηλεόρασης, ίσως το είδος του χιούμορ τους που με είχε εμποτίσει, αλλά σήμερα η ταινία μοιάζει λίγο μακρινή. Την είδα πρόσφατα και μ' έκανε και γέλασα. Μ' έκανε και γέλασα και με τον ίδιο τον εαυτό μου, με το πόσο κυνικός και φαινομενικά σκληρός δείχνω. Είναι λίγο παράξενο το πως μπορείς να κοιτάξεις κάτι που έφτιαξες εσύ και να νιώθεις ότι μοιάζει σαν να το έκανε ένας διαφορετικός άνθρωπος. Που προφανώς ίσως και να ήμουν τότε...

Farewell to London

3 Steps to Heaven was the natural evolution of my work in short films and of my collaboration with the BFI and Channel 4. I was coming out of my queer cinema phase, I was trying to see what comes next, it was a bit like I was searching for my identity.

Looking back, the film is like a farewell to London, to my life there. I was at a point where I was fed up not only with the gay lifestyle but also with the Labor party of which I was a member, with the very boring, utterly conventional lifestyle which was gaining ground, with the established notion of gay identity and reality. I wanted to test how sacrilegious you can be in a film. To make a film which criticizes this lifestyle outright.

Perhaps my view on life was just as cynical then. I think by necessity. When I left Greece, I was as steeped as all of us in the melodrama of the post-dictatorship era. These naïve notions were quickly crushed by England; no trace of them was left. The Thatcher era, the great defeat we all felt both on a personal and a class level, created a deep cynicism towards life, towards history, towards everything. And at the same time it was a period where I experienced the death of friends, colleagues, lovers, all those people who were going while I was left behind. How can one not become cynical?

I believe all these things, life itself, determined the film's attitude. And of course, its humor. A dark humor, absolutely unholy, which spares no one. As to its form,

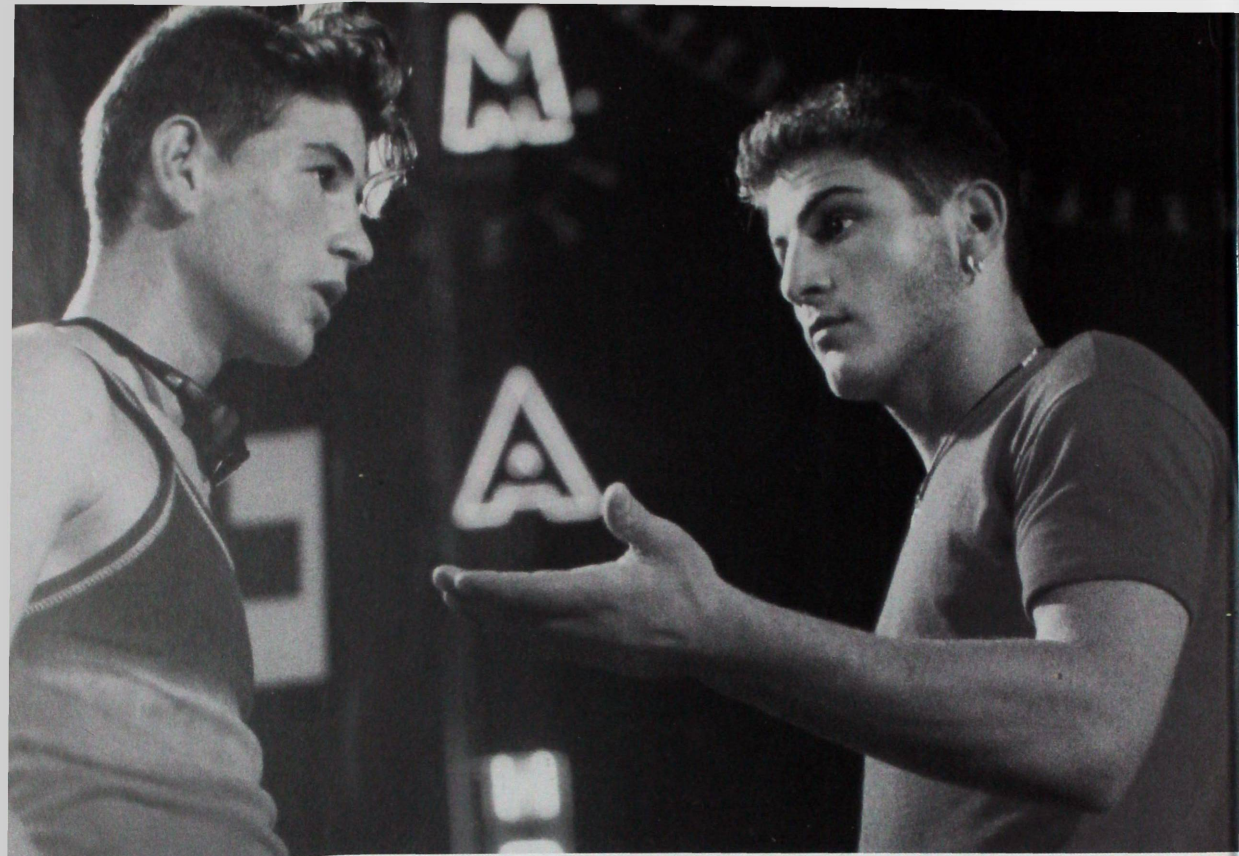
this came from my clear desire to try something different. Even from the script stage, I wanted to follow some conventions which would make the film accessible to a wider audience. I thought to myself: "Why must every one of my films be so personal, so 'in your face'?" I wanted to make a cinema that was more restrained, more conservative. At least as conservative as I could make it. From this point of view, *3 Steps to Heaven* was a conscious break with my past. A fact which perhaps explains the positive reception it had at festivals, such as Cannes. My film's journey there was a small shock. To this day I'm not sure if it was a positive experience. I certainly felt uncomfortable with the festival's energy, with the hype, the business outlook which was so intense you could cut it with a knife. I found the atmosphere very aggressive, even barbarous. It had an overt commercial harshness that really had no relation to any festival I've gone to since. It didn't suit me at all. I don't know if this was because I was too young and couldn't deal with it, but it almost wounded me. It made me think that everything was insignificant, that nothing would remain. Now I'm here, they are applauding me in a large theater, the magic will last a few days and afterwards others will follow, and then still more, thousands of directors and films. Does anything remain?

Back in England, even after the success at Cannes, the reception was rather cool. I wouldn't say they were impressed with the film. They had a definite

idea about what "independent," "alternative" cinema is and *3 Steps to Heaven* didn't fit their model. It was too well made for the alternative crowd, it wasn't gay enough or gay positive enough for my queer past, and for the wider audience it was too dark. Perhaps the fact that I wasn't British also came into play. Perhaps the film had too great a familiarity with their culture, which embarrassed them. My producer at the time told me that I had made a film which left behind all my background, everything I had built, the recognizable style, and my themes, and that I had made a film like a wager. A film that had no crutch, that didn't want to lean on anything. And she was right. I had realized that I was interested in making cinema and not in representing any particular group, any particular ideology. I kicked away every crutch, every alibi and stood suspended. And I really did remain a bit suspended, but this is the only way you can truly stand on your feet.

Looking at the film today, I see it and wonder if it was I who made it. Perhaps it was the influence of British television, perhaps their sense of humor which had permeated me, but today the film seems a little distant. I recently saw it and it made me laugh. It made me laugh at myself, with how cynical and outwardly tough I seem. It's a little strange to be able to look at something you've made and feel as if it was made by a different person. Which obviously I may have been, then...





Απο tin akri tis polis

[Από την άκρη της πόλης / From the Edge of the City]

Οι πλάκες στη γειτονιά, το κλαμπ, οι βόλτες στα μπικντέλα και στους μεγάλους δρόμους προς το κέντρο, μικροκλοπές στο ψωνιστήρι στην Ομόνοια, είναι στοιχεία που φαινομενικά συνδέουν τη μικρή παρέα των Ρωσοπόντιων από το Μενίδι. Έχουν έρθει πριν από λίγα χρόνια από το Καζακστάν και νιώθουν αποκλεισμένοι στη νέα τους πατρίδα, παρά το γεγονός ότι —όπως λέει ο Σάσα, ο αρχηγός τους— το αίμα που κυλάει στις φλέβες τους είναι ελληνικό. Βρίσκονται στην εφηβεία και, μέσα σε μια διάθεση τρελής περιπέτειας, αποτολμούν, χρησιμοποιώντας ότι μέσα έχουν, την κατάκτηση της πόλης που απλώνεται προκλητική στα πόδια τους. Όμως, οι ζωές τους, οι αξίες που κουβαλάνε, και οι δεσμοί αίματος και συγγένειας που τους ενώνουν, καταρρέουν όταν έρθουν σε επαφή με τον ανελέητο κόσμο, που με τόση ορμή ξεκίνησαν από την άκρη της πόλης να κατακτήσουν.

Hanging out in the neighborhood; going to night-clubs and brothels; wandering along the avenues that lead to the heart of the city; committing petty thefts and getting picked up by men at Omonia Square — these are all elements that seem to bind together this small group of Russian refugees, living in the town of Menidi outside Athens. They came from Kazakhstan a few years ago, and the truth is that they feel excluded in their new homeland, even though, as their leader Sasha says, the blood that runs through their veins is Greek. Fuelled by their adolescence and feeling adventurous, they venture out to conquer the city that spreads out before them so invitingly. However, their lives, their values, and the blood and family ties that unite them will collapse as soon as they come in contact with the merciless world they set out so eagerly to conquer from the edge of the city.

Βραβεία/Awards:

Βραβείο Σκηνοθεσίας & Καλύτερης Ταινίας, Δεύτερο Κρατικό Βραβείο - Φεστιβάλ Κιν/φου Θεσσαλονίκης 1998/ Best Director & Best Film, Second National Film Award - Thessaloniki IFF1998

Πανόραμα - Φεστιβάλ Βερολίνου 1999/ Panorama - Berlin International Film Festival 1999

Sydney IFF, Jerusalem IFF, Constantinople IFF, Ankara IFF, Edinburgh FF

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Γιώργος Αργυρογιάννης/Yorgos Argyrogiannis **Μοντάζ/Editing:** Ιωάννα Σπηλιοπούλου/Ioanna Spiliopoulou **Ήχος/Sound:** Ντίνος Κίττου/Dinos Kittou **Μουσική/Music:** Άκης Δασούτης/Akis Daoutis **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Μιχάλης Σαμιώτης/Michalis Samiotis **Κοστούμια/Costumes:** Σάνυ Αλμπέρτη/Sanny Alberti **Μακιγιάζ/Make up:** Ελευθερία Ευθυμίου/Eleftheria Efthymiou **Παραγωγοί/Producers:** Διονύσης Σαμιώτης/Dionysis Samiotis, Αναστάσιος Βασιλείου/Anastasios Vasiliou **Παραγωγή/Production:** Μύθος Ενέργειες Πολιτισμού ΕΠΕ/Mythos Cultural Action Ltd. **Συμπαράγωγή/Co-production:** EKK/Greek Film Center, Rosebud/Hot Shot Productions

35mm Έγχρωμο/Color 94'

Ελλάδα / Greece 1998

Ηθοποιοί/Cast: Στάθης Παπαδόπουλος (Σάσα)/Stathis Papadopoulos (Sasha), Κώστας Κοτσιανίδης (Κοτσιάν)/Kostas Kotsianidis (Kotsian), Παναγιώτης Χαρτοματζίδης (Παναγιώτης)/Panayotis Hartomatizidis (Panayotis), Ανέστης Πολυχρονίδης (Ανέστης)/Anestis Polychronidis (Anestis), Δημήτρης Παπουλίδης (Γιώργος)/Dimitris Papoulidis (Yorgos), Θεοδώρα Τζήμου (Νατάσα)/Theodora Tzimou (Natasha), Αιμίλιος Χειλάκης (Νίκος)/Emilios Hilakis (Nikos)

Ανακαλύπτοντας μια πόλη. Και μια ταινία.

Πριν φύγω απ' το Λονδίνο, πέρασα μια τεράστια δημιουργική κρίση, σχεδόν μια κανονική κατάθλιψη. Δεν ήξερα πού πάει το queer cinema, πού ήθελα να πάω εγώ, δεν έβλεπα μια κινηματογραφική έξοδο και δεν ήθελα να μπω σ' αυτές τις ατέρμονες συζητήσεις με επιτροπές για εγκρίσεις και χρηματοδοτήσεις. Ετοιμαζόμουν να γυρίσω μια ακόμη ταινία, αλλά η σχέση με την παραγωγή μου είχε καταρρεύσει και δεν έβλεπα άλλες εναλλακτικές. Είχα βαρεθεί όλο το gay σκηνικό, είχα βαρεθεί τα πάντα στο Λονδίνο, σχεδόν είχα βαρεθεί τον ίδιο μου τον εαυτό. Έτσι είπα «ή ταν ή έπί τας» κι έφυγα.

Δεν ήξερα αν επέστρεφα για πάντα. Ερχόμουν για έξι μήνες, για να κάνω μια ταινία, άλλη από αυτή που τελικά έκανα. Αλλά η ζωή σε σπρώχνει στις πιο απροσδόκητες κατευθύνσεις κι έτσι, τελείως ανέλπιστα, βρήκα στην Ελλάδα κάτι που δεν μπορούσα ποτέ να φανταστώ: τη φυσική συνέχεια του queer cinema που έκανα – γιατί για μένα, το *Από την άκρη της πόλης* είναι αυτό ακριβώς.

Το στοιχείο ανέκαθεν ήταν αν το queer σινεμά είχε κάτι να πει, αν έχει μια επαφή με το κοινό, μια σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα και την αληθινή ζωή. Και για μένα το κλειδί βρέθηκε στη θεματική της μετανάστευσης. Γυρίζοντας στην Ελλάδα τα καλοκαίρια, το Πάσχα, έβλεπα αυτή την τεράστια κοινωνικοπολιτική, ανθρωπολογική αλλαγή που συνέβαινε στην Αθήνα. Κι αναρωτιόμουν αν αυτό που κάνω έχει κάποια σχέση με όσα γίνονται εκεί έξω, αν μπορεί να το διερμηνεύσει.

Αυτό που συνέβαινε στην Αθήνα εκείνη την περίοδο ήταν κάτι πολύ ωμό. Δεν ήταν κάτι άγνωστο στο Λονδίνο, αλλά εκεί υπήρχε μια άμβλυνση της πραγματικότητας μέσα από δομές, θεσμούς, επιτροπές, από την κουλτούρα, από τις αποστάσεις της πόλης, την εσωτερικότητα της ζωής, ότι όλα συμβαίνουν πίσω από κλειστές πόρτες, ακόμη κι απ' τις καιρικές συνθήκες. Εδώ ήταν όλα πολύ πιο χύμα, πιο εξοφθαλμα, στο κέντρο της Αθήνας, ακριβώς στην καρδιά της πόλης. Η Αθήνα ήταν τελείως «in your face», για όσους ήθελαν τουλάχιστον να το δουν. Προφανώς

δεν ήταν πολλοί αυτοί, αφού κανείς δεν είχε μιλήσει γι' αυτό, εκτός από ένα σινεμά αντιρατσιστικό, διεκδικητικό, μ' έναν αφηγηματικό λόγο που είχαμε ξαναδεί και με μια πολύ συγκεκριμένη αριστερή ματιά και ουμανιστική νοοτροπία. Κι εγώ δεν ήμουν πάντα ιδιαίτερα ουμανιστής για να πω την αλήθεια...

Το παράδοξο είναι ότι βρήκα τη διέξοδο για τη δουλειά μου σε μια κοινωνία που βρισκόταν σχεδόν είκοσι χρόνια πίσω απ' αυτό που άφησα. Κι όμως, μπορούσα να κάνω ένα πράγμα πολύ πιο μπροστά σε τόλη και κινηματογραφική νοοτροπία – κάτι που έμοιαζε εντελώς ανακόλουθο. Αλλά τότε στην Ελλάδα ζούσαμε μια εποχή πολιτικής αλλαγής, το τέλος της μεταπολίτευσης – νομίζαμε. Αν κι αυτό μάλλον το ζούμε τώρα.

Την Αθήνα εκείνη την εποχή εγώ τη λάτρεψα. Μετά τη manía για χρήμα και τη μούχλα του Λονδίνου, βρήκα μια πόλη όπου η ζωή ήταν πιο προσιτή. Μπορούσε να ζήσεις μπουέμικα με λιγότερα χρήματα και πιο ανοιχτά. Οι προκαταλήψεις απέναντι στους μετανάστες δεν είχαν ακόμη ορθωθεί στο ύψος που τις συναντάμε σήμερα. Υπήρχε μια όσμωση, μια περίοδος που όλα έμοιαζαν εφικτά και τα παλιά κλισιέ πέθαιναν. Όλα είχαν μια αισιοδοξία. Κι έναν τσαμπουκά. Αυτόν τον τσαμπουκά ήθελα να δω στο σινεμά, σε μια περίοδο που στο χώρο μας όλα έμοιαζαν τόσο τακτικά και βολεμένα.

Ο τρόπος που έκανα τελικά την ταινία ήταν σχεδόν guerilla. Ήταν σαν να βρέθηκα ξανά στις μέρες που έκανα τις μικρού μου μήκους. Αλλά επειδή εγώ είχα συνηθίσει να δουλεύω εντελώς low budget, δεν με ξένισε, αντίθετα μου έδωσε μια ελευθερία.

Το *Από την άκρη της πόλης*, άλλωστε, ήρθε σχεδόν απροσδόκητα. Εκείνη την περίοδο, έκανα κάστινγκ για μια διαφορετική ταινία, αλλά παράλληλα εξερευνούσα έναν άλλο κόσμο, που ζούσε σε γειτονιές που δεν είχα βρεθεί ποτέ πριν. Η συναναστροφή μου μ' αυτά τα παιδιά, που αργότερα έπαιξαν στην ταινία μου, ήταν κάτι που με διαπίστω, με άλλαξε, και με οδήγησε στην *Άκρη της πόλης*. Ήταν κάτι συγκλονιστικό, σαν να ζούσα μια δεύτερη εφηβεία. Πέταξα από πάνω μου όλη τη μούχλα του Λονδίνου, ένιωσα ξανά

ζωντανός και σωματικά ενεργός.

Όταν η ταινία που αρχικά ετοιμάζα κόλλησε, πέταξα όλο αυτό το πράγμα από πάνω μου μ' ένα βολανταρισμό και προχώρησα μπροστά. Οι ιδέες, οι σημειώσεις, οι σκέψεις που είχα κάνει για ένα ντοκιμαντέρ από τις εμπειρίες μου σ' αυτή την άλλη μεριά της πόλης μεταμορφώθηκαν στο σενάριο της ταινίας. Η ιστορία χτίστηκε πάνω στους ήρωες, στη γειτονιά τους, στην προσωπική μου φιλία με τον Στάθη Παπαδόπουλο, με τον οποίο η συνάντηση υπήρξε σημαδιακή. Αλλά νομίζω ότι αυτό είναι κάτι που συμβαίνει σε όλες τις ταινίες μου – μια καταλυτική συνάντηση με κάποιον ή με κάποια. Είναι μια συναρπαστική σχέση, μια παράξενη δυναμική ανάμεσα σε σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς τους που έχει δοκιμαστεί ξανά και ξανά στο σινεμά.

Το σενάριο γράφτηκε μέσα σε πέντε βδομάδες. Κύλησε σαν χείμαρρος. Υπήρχε σχεδόν ένας αυτοματισμός στη γραφή, και ίσως τελικά αυτός να είναι ο σωστός τρόπος να δουλεύεις. Ίσως όταν παιδεύεις κάτι να βγαίνει άρτιο στο χαρτί, αλλά νομίζω ότι αυτό το χείμαρρώδες πράγμα, όπου βρίσκεσαι σχεδόν σε αυτόματο πιλότο, όπου αυτό που γράφεις σου φαίνεται αυτονόητο, ίσως αυτός είναι ο σωστός τρόπος.

Τα γυρίσματα, απ' την άλλη, ήταν απόλυτα οργανωμένα. Με όλους τους ηθοποιούς είχαμε κάνει εξαντλητικές πρόβες, οι ρόλοι ήταν προκαθορισμένοι, ήξεραν απόλυτα τι πρέπει να κάνουν, ακόμη και στην παραμικρή τους κίνηση. Μια που αυτά τα παιδιά δεν ήταν επαγγελματίες, έπρεπε να κάνουν τα πάντα γρήγορα, την επόμενη μέρα μπορεί να ήταν στα χέρια της αστυνομίας. Την ίδια στιγμή είχαν μια υπέροχη ενέργεια. Ενοιωθα ότι κάνω κάτι οικείο, κάτι που μου φαινόταν ζωντανό, ερωτικό, ηλεκτρισμένο. Ήταν όμως μια πολύ έντονη φάση, με τη ζωή μου να έχει μπλεχτεί απόλυτα με την ταινία. Τη μια στιγμή ήμουν στον ουρανό και την άλλη βρισκόμουν στα τάρταρα. Βίωνα μια παράξενη κατάσταση, τόσο δυνατή, που είμαι σίγουρος ότι έπαιξε ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Αλλά μαζί ήταν και μια διαδικασία που δεν νομίζω ότι θα τη συνιστούσα ως μέθοδο για να κάνεις σινεμά...

Discovering a city. And a film.

Before I left London, I went through a huge creative crisis; almost a bona fide depression. I didn't know where queer cinema was going, where I wanted to go; I couldn't see a way out cinematically and I didn't want to get into those endless discussions with committees for approvals and financing. I was getting ready to shoot another film, but my relationship with my producer had crumbled and I couldn't see any alternatives. I was fed up with the whole gay scene, I was fed up with everything in London, I was almost fed up with myself. So I said "either carrying your shield or lying on it," and got up and left.

I didn't know if I was coming back for good, I was coming for six months to make a film, different from the one I finally made. But life pushes you in the most unexpected directions, and so, completely unexpectedly, I found in Greece that which I could never have imagined: the natural evolution of the queer cinema that I had been making — because for me, *From the Edge of the City* is exactly that.

The question has always been whether queer cinema had something to say, whether audiences can relate to it, whether it has anything to do with social reality and real life. And for me, the key lay in the theme of immigration. Coming back to Greece in the summers and at Easter, I would see this huge sociopolitical, anthropological change that was happening in Athens. And I kept asking myself if what I do was in any way related to what was happening out there, if it could interpret it.

What was happening in Athens at the time was something very raw. It wasn't something unknown in London, but there reality was mitigated through organizations, committees, the culture, the distances within the city, the introversion of life, the fact that everything happens behind closed doors, even by the weather. Here, everything was much more unstructured, more blatant, in the center of Athens, right in the heart of the city. Athens was completely

in your face, at least for those who wanted to see. Obviously they weren't many, since no one had spoken about it, aside from a cinema that was anti-racist, assertive, with a narrative style we had seen before and with a very specific left leaning attitude and humanistic mentality. And I haven't always been much of a humanist, to tell the truth...

The odd thing is that I found an outlet for my work in a society which was almost twenty years behind the one I had left. And yet I could do something much more forward in terms of boldness and cinematic mentality, which of course made no sense at all. But at the time, in Greece, we were living in an era of political change, the end of the post-dictatorship years, we thought. Although that's probably what we're living through today.

I adored Athens of that era. After the moneygrubbers and mildew of London, I found a city where life was more accessible. You could lead a bohemian life with less money and more openly. Prejudice against immigrants had not yet risen to the level we see today. There was an osmosis, a period where everything seemed possible and old clichés were dying. There was optimism in the air. And a lot of spunk. I wanted to see this spunk on film, at a time when everything in our field seemed so orderly and comfortable.

The way I finally made the film was almost guerilla. It was like being back in the days when I made shorts. But since I was used to working completely low budget, it didn't bother me; on the contrary, it gave me freedom.

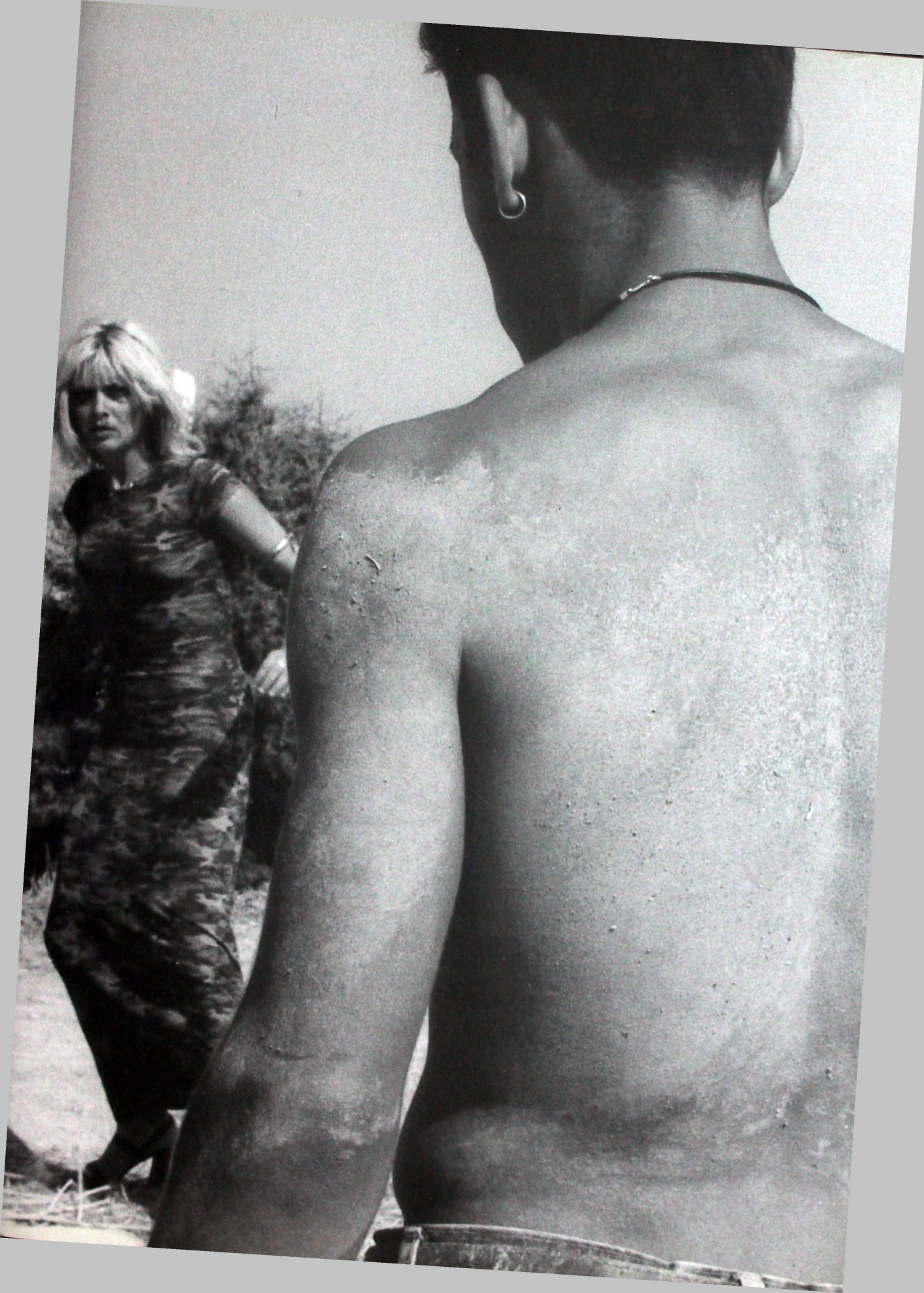
From the Edge of the City happened almost completely unexpectedly. During that period, I was casting a different film, but at the same time I was exploring another world, which lived in neighborhoods I had never visited before. My association with these guys who later acted in my film was something that permeated me, changed me, and led me to *The Edge of the City*. It was something

very intense, like I was living through a second adolescence. I threw off all of London's mildew, I felt alive again and physically active.

When the film I was initially working on got stuck, I rid myself of it with voluntarism and moved on. The ideas, the notes, the thoughts I had had about a documentary on my experiences in this other side of the city were transformed into the film's script. The story was built on the characters, their neighborhood, my personal friendship with Stathis Papadopoulos — our encounter was truly fateful. But I believe that this is something that happens with all my films — a catalytic meeting with a man or a woman. It is a fascinating relationship, a strange dynamic between directors and their actors, which has been tried in cinema over and over again.

The script was written in five weeks. It gushed like a stream. There was a kind of automatism to the writing and perhaps this is the right way to work after all. Perhaps if you struggle with something it comes out beautifully on paper, but I think this flow, where you're almost on automatic pilot, where what you write seems self evident, perhaps this is the right way.

On the other hand, shooting was completely organized. We had done exhaustive rehearsals with all the actors, the roles were predetermined, they absolutely knew what they had to do, down to the smallest gesture. Since these guys weren't professionals, you had to do everything very quickly — next day they could very well be in the hands of the police. At the same time, they had a wonderful energy. I felt I was doing something familiar, something that seemed alive, erotic, electrified. But it was a very intense period, with my life absolutely enmeshed with the film. One moment I was in heaven and the next in hell. I was living through a strange situation, so powerful that I'm sure it played a role in the final result. But at the same time, it was a process that I don't think I would recommend as a way of making cinema...





Dekapentavgoustos

[Δεκαπενταύγουστος / One Day in August]

Αύγουστος στην Αθήνα. Εποχή απόδρασης. Το καλοκαίρι τελειώνει και οι χαρακτήρες της ταινίας αναζητούν ένα θαύμα που θα αλλάξει τη ζωή τους. Αναζητούν τη φυγή προς μια καινούρια αρχή. Η ζέστη έχει φτάσει στο απροχώρητο. Πορείες αδιέξοδες. Πόθοι και όνειρα καθημερινά, κάνουν τη ζωή να μοιάζει αβάσταχτη. Στο κέντρο της πόλης μια τριώροφη πολυκατοικία αδειάζει από τους ενοίκους που ετοιμάζονται να δραπετεύσουν για λίγες μέρες. Τρία διαμερίσματα, τρεις παράλληλες ιστορίες, τρεις απόψεις της καθημερινής ζωής και τα «θαύματα» που όλοι τους προσεύχονται να γίνουν. Αυτό το Δεκαπενταύγουστο... Μέσα από το μάτι ενός 17χρονου διαρρήκτη που εισβάλλει στα άδεια διαμερίσματα, μαθαίνουμε τη σκοτεινή πλευρά, τις άλλες επιθυμίες, παραβιάζουμε τα μυστικά των ηρώων και περιμένουμε να δούμε αν τα όνειρα θα γίνουν πραγματικότητα. Κάθε Δεκαπενταύγουστο άλλωστε, όλοι μας έχουμε ανάγκη ένα θαύμα.

August in Athens. A time to escape. The summer is coming to an end. In the city center, the residents of a three-storey apartment building are preparing to get away for a few days. Through the eyes of a 17-year-old burglar who breaks into empty apartments, we catch a glimpse of the "dark side", people's hidden desires; we violate the secrets of the main characters and wait to see whether dreams become reality. Three apartments, three parallel stories, three takes on the daily life of a handful of people and the miracles they pray for.

Βραβεία/Awards:

Επίσημη επιλογή - Φεστιβάλ Βερολίνου 2002/Official Selection - Berlin IFF 2002

Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου/Best Screenplay - Τρόια IFF 2002, Italy

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών

Κινηματογράφου - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2001/

Best Film Award by the Greek Association of Film Critics - Thessaloniki IFF 2001

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Άγγελος Βισκαδουράκης/Angelos Viskadourakis **Μοντάζ/Editing:** Ιωάννα Σπηλιοπούλου/Ioanna Spiliopoulou **Ήχος/Sound:** Ντίνος Κίττου/Dinos Kit-tou **Μουσική/Music:** Άκης Δασούτης/Akis Daoutis **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Μιχάλης Σαμιώτης/Michalis Samiotis **Κοστούμια/Costumes:** Κωνσταντίνα Μανίκη/Constantina Maniki **Μακιγιάζ/Make up:** Γιάννης Παμούκης/Yannis Pamoakis **Παραγωγός/Producer:** Παντελής Μητρόπουλος/Pantelis Mitropoulos, **Παραγωγή/Production:** Attika AE/Attika SA **Συμπαράγωγή/Co-production:** Προοπτική AE/Prooptiki SA, J.N. Leoussis Group, EKK/Greek Film Center **35mm Έγχρωμο/Color 106'**
Ελλάδα / Greece 2001

Ηθοποιοί/Cast: Ελένη Καστάνη (Μορφούλα)/Eleni Kastani (Morfoula), Ακύλας Καραζήσης (Φάνης)/Akyllas Karazissis (Fanis), Αμαλία Μουτούση (Κάτια)/Amalia Moutoussi (Katia), Αιμίλιος Χειλάκης (Κώστας)/Emilios Hilakis (Costas), Θεοδώρα Τζήμου (Σάντρα)/Theodora Tzimou (Sandra), Μιχάλης Ιατρόπουλος (Μιχάλης)/Michalis Iatropoulos (Michalis), Κώστας Κοτσιανίδης (Γιάννης)/Costas Kotsianidis (Yannis), Μαρία Ιωαννίδου (Βανέσσα)/Maria Ioannidou (Vanessa), Χρήστος Μιτσέλος (Αντώνης)/Christos Mitselos (Antonis), Αργύρης Ξάφης (Νίκος)/Argyris Xafis (Nikos), Αντζέλα Μπρούσκου (γυναίκα στο ατύχημα-μητέρα του Γιάννη)/Angela Brouskou (woman in accident-Yannis' mother)

Τι είναι Ελλάδα;

Δεκαπενταύγουστος. Πώς προέκυψε ένας τόσο εμβληματικός ελληνικός τίτλος; Κάπου μέσα μου ίσως είχα βαρεθεί να άκουω τη λέξη «περιθώριο», τη φράση «σκηνοθέτης του περιθωρίου» μετά το *Από την άκρη της πόλης*. Κάθε άρθρο που γραφόταν για μένα, κάθε κριτική, περιείχε αυτή τη λέξη. Σκεφτόμουν πως ήταν σαν να θέλουν να με βάλουν σ' ένα κουτί, να με κάνουν να μοιάζω γραφικός. Ίσως λοιπόν να ήταν και μια αντίδραση ο λόγος για τον οποίο έκανα τον *Δεκαπενταύγουστο*. Μπορεί να ήταν μια επιβεβαίωση της λεγόμενης σε εισαγωγικά «ελληνικότητάς μου», των καταβολών μου. Να δείξω ότι καταλαβαίνω κι αυτή τη κουλτούρα, που νομίζετε ότι δεν είναι περιθώριο. Να λοιπόν που την καταλαβαίνω, αλλά με τον δικό μου τρόπο. Όχι με τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ένας αρχιεπίσκοπος ή ένα μέλος αυτής της τάξης. Δες λοιπόν την κουλτούρα σου, μέσα από τη δική μου ματιά. Για μένα, ο *Δεκαπενταύγουστος* ήταν λίγο σαν αυτό που έκανα με το *Κοντά στον παράδεισο* αλλά στην ελληνική του εκδοχή του: Μπορώ να καταλάβω τη ζωή σου, ακόμη κι αν δεν την ζω, ακόμη κι αν δεν την ασπάζομαι.

Ο *Δεκαπενταύγουστος* ήταν μια ταινία που έγινε με ιδιωτικά χρήματα. Μια ταινία που ήταν εξ αρχής φιλόδοξη. Μια ταινία που ήθελα να είναι «ελληνική» οπότε είπα «ας κάνουμε Ελλάδα»! Ελλάδα, ρε φίλε! «Lets do Greece»! Αυτή η χώρα που είναι, όπως λένε, ένα σούπερ οικοπέδο.

Και ξεκίνησα από τα βασικά. Τι είναι Ελλάδα για μένα; Ελλάδα είναι μητριάρχια. Αυτό κυριαρχεί. Οι άρρενες είναι υποδεέστερα όντα. Τι είναι Ελλάδα; Είναι μελό. Τι άλλο είναι Ελλάδα; Μαλακισμένες γκόμενες που παίρνουν πάρα πολλά ναρκωτικά. Είναι και δειλά αρσενικά. Είναι κι ενοχή. Είναι και θρησκεία. Είναι και καλοκαίρι, είναι μπάνια, τα γεμημένα πανηγύρια, όλη αυτή η φρικτή προσπάθεια επιβεβαίωσης

της μοναδικότητάς σου μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Είναι και η άδεια Αθήνα. Ίσως η μοναδική πόλη στην Ευρώπη που άδειαζε τόσο μαζικά τότε. Ήταν όλα αυτά που μου φάνηκαν τόσο πολύ κινηματογραφικά...

Το σενάριο γράφτηκε πολύ γρήγορα. Το πρώτο draft τελείωσε μέσα σ' ένα καλοκαίρι που πέρασα στην Αθήνα. Τον επόμενο χρόνο το γυρίσαμε.

Ήταν ένα καλό καλοκαίρι για μένα. Τα τραύματα της *Άκρης* είχαν επουλωθεί, ήμουν πολύ σταθερός και στο μυαλό και στην καρδιά μου και ναι, ο *Δεκαπενταύγουστος* ήταν ένα έργο αγάπης. Ενοιωθα πιο σίγουρος, ήμουν χαρούμενος. Μετά από πολύ καιρό, περνούσα ωραία. Κι ένιωθα έτοιμος να εξερευνήσω πράγματα που κουβαλούσα μέσα μου χρόνια. Το θάνατο συγγενών, τη σχέση με την οικογένεια μου, πράγματα που με είχαν πληγώσει για χρόνια και που ως ένα σημείο με ώθησαν να φύγω έξω. Τώρα ένοιωθα ότι μπορούσα να πάω πίσω και να τα κοιτάξω με μια ματιά που δεν ήταν αναγκαστικά επιθετική ή συγκρουσιακή. Και ήθελα να δω πώς μπορείς να πλησιάσεις έννοιες τόσο φορτισμένες όσο αυτή του θαύματος. Πώς μπορείς μ' έναν καλοπροαίρετο τρόπο να εξετάσεις την πίστη και πώς ένας άπιστος μπορεί να πιστέψει στο βάλασμο του θαύματος. Όχι ότι με πείθουν αυτά τα πράγματα, αλλά ήθελα να τα κοιτάξω, να τα δοκιμάσω. Για μένα ήταν και μια ευκαιρία, ένα στοίχημα να παίξω με το μελό. Ενα είδος που αγαπώ: αν δω ταινία του Ντάγκλας Σερκ, κλαίω ασταμάτητα. Αλλά κι ένα είδος που είχα μάθει να το θεωρώ ευτελές, μια φόρμα υποδεέστερη. Μια άποψη που είχε να κάνει με μια εστέτ, αποδομητική νοοτροπία, με την οποία μεγάλωσα κι έμαθα να βλέπω το σινεμά. Και δεν είναι καθόλου έτσι — το μελό είναι μια φόρμα συγκλονιστική.

Ο *Δεκαπενταύγουστος* μ' έκανε επίσης να καταλάβω την αξία των ηθοποιών. Παλιά δεν αγαπούσα

τους ηθοποιούς, το παραδέχομαι. Τους είχα περισσότερο σαν μανεκέν, ειδικά στις μικρού μου μήκους. Με τους ερασιτέχνες στην *Άκρη*, άρχισα πραγματικά να αγαπάω το έμφυχο υλικό μιας ταινίας. Κι εδώ είχα ένα τόσο διαφορετικό μείγμα ηθοποιών, που έκανε τη διαδικασία των προβών να είναι συναρπαστική.

Ο *Δεκαπενταύγουστος* εξέπληξε πολλούς. Δεν ήταν αυτό που περίμεναν ως επόμενη ταινία μου μετά την *Άκρη της πόλης*. Αλλά δεν πιστεύω ότι μπορείς να είσαι μονόχοντος. Νομίζω πως κάθε άνθρωπος κρύβει μέσα του εξήντα χιλιάδες προσωπικότητες. Και πρέπει να τις εξερευνήσεις. Ίσως έχει να κάνει και με τις καταβολές μου. Γεννημένος σε μια χώρα, μεγαλωμένος σε μια άλλη. Με δύο, αν όχι τρεις διαφορετικές γλώσσες στο σπίτι...

Πολλοί λένε ότι το να αλλάξεις στυλ δείχνει ότι δεν είσαι μεγάλος δημιουργός. Μια ταινία του Μπέργκμαν είναι πάντα, αναγνωρίσιμα, μια ταινία του Μπέργκμαν. Αλλά εγώ αντέχω τον Μπέργκμαν μόνο ως ένα σημείο. Μπορείς, όμως, να έχεις ένα έργο ετερόκλητο, κρατώντας τον βαθύ πυρήνα του ακεραίο. Αυτό το θαυμάζω. Μπορείς να δεις μια φορμαλιστική συνέχεια στο σινεμά του Παζολίνι; Όχι, αλλά τα έργα του είναι απόλυτα δικά του. Νομίζω ότι ανήκω σ' αυτή την κατηγορία, δίχως να με συγκρίνω φυσικά μ' εκείνον.

Δεν αντέχω, όμως, να βλέπουν μια ταινία μου και να λένε «Α, ο Γιάνναρης, κάνει τα ίδια πάλι». Αν δεν πειραματίζεσαι, ποιο είναι το νόημα; Ή ίσως δείχνει και κάτι άλλο για την προσωπικότητά μου. Εγώ ποτέ δεν ήθελα να είμαι ο εαυτός μου. Από μικρό παιδί. Πάντα ήθελα να είμαι κάτι άλλο. Δεν ήθελα να είμαι αυτό που είμαι, ακόμη κι αν δεν ήξερα πάντα — ή δεν ξέρω ακόμη — τι είμαι. Πάντα ήλπινα κάτι άλλο. Πρέπει μάλλον να είσαι πολύ αίσιμος ή ικανοποιημένος με τον εαυτό σου για να κάνεις συνέχεια την «ίδια» ταινία. Κι εγώ, ευτυχώς ή δυστυχώς, δεν ήμουν σχεδόν ποτέ...



What is Greece?

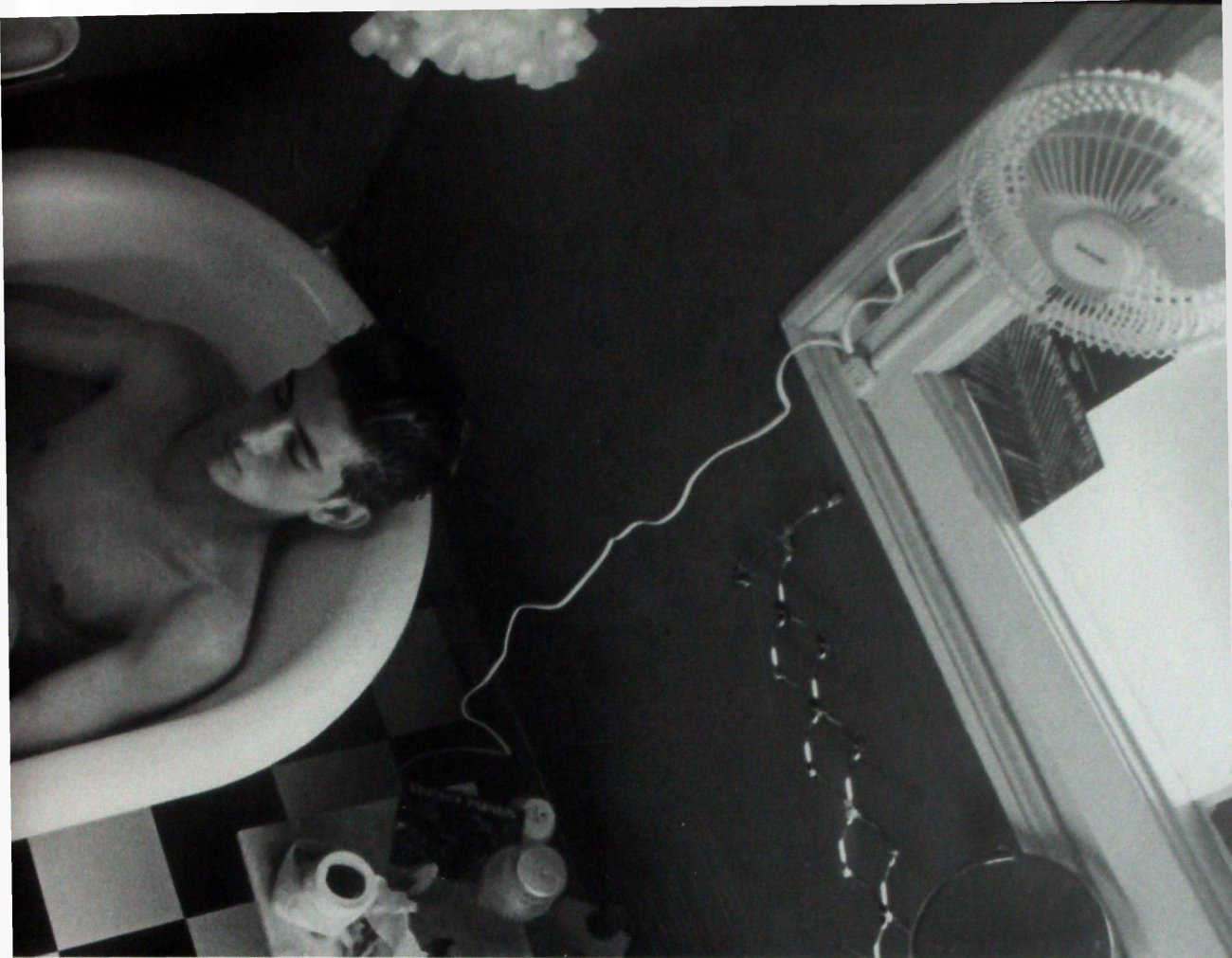
One Day in August [Original title *Dekapentavgoustos**]. How did such an emblematically Greek title come about? I guess somewhere deep inside I was getting tired of the words "social margin" and the phrase "the director of the social margin," which was all I heard after the release of *From the Edge of the City*. Every single article written about me, or one of my films, always contained the word margin. I started feeling like people were trying to pigeonhole me, turn me into one of those quaint little eccentrics. Perhaps *One Day in August* was a reaction to all that. Perhaps it was a confirmation of my origins, my so called "Greekness". I wanted to show people that I also understood this other culture, which they considered mainstream. I understand it alright, but in my own way. Not in the way an archbishop or a member of that class would understand it. So take a look at your culture through my eyes. To me, *One Day in August* was, to a certain extent, the Greek version of 3

Steps to Heaven: I can understand your life even though I don't live it, even though I don't necessarily embrace it.

One Day in August was a film made with private funds. A film that was ambitious from the start. I really wanted it to be "Greek," so I thought to myself, "What the hell, let's go all the way. Let's do Greece!" A prime slice of real estate, if ever there was one!

So I started with the basics. What is Greece to me? Greece is matriarchy. That's the prevalent element. The male is a lesser species. What is Greece? It's melodrama. And what else? Stupid-ass chicks who do way too many drugs. And wimpy little boys. And guilt. Religion. Summertime, hanging out at the beach, those freaking religious festivals, a desperate attempt to assert your uniqueness in the context of society. And then there's the deserted streets of Athens, possibly the only city in Europe vacated en masse in mid-August. It all seemed so movie-worthy to me...

I wrote the script very quickly. The first draft was completed in the space of that one summer I spent in Athens. The following year we filmed it. It was a good summer for me. The wounds of the *Edge* had healed, I was very focused, both mentally and emotionally, and yes, *One Day in August* was a labor of love. I felt more self-assured and a lot happier. I was enjoying myself for the first time in ages and I felt ready to explore things I was carrying around inside me for years: The death of relatives, my relationship with my family, all the things that had hurt me throughout the years and, to a certain extent, drove me to leave Greece. I finally felt I could go back and look them in the eye through a perspective that wasn't necessarily aggressive or confrontational. And I wanted to see what it would be like to approach a concept as emotionally charged as that of a miracle. How you can explore religious faith in a well-intentioned way and how a non-believer can believe in the balm of miracles. Not that I find any of



it particularly convincing, but I wanted to look into it, I wanted to give it a go. It was a unique opportunity to flirt with melodrama, a genre I absolutely adore. Whenever I see a Douglas Sirk film I cry my eyes out! At the same time, it's a genre I learned to consider inferior, a lesser form of cinema. It was an opinion derived from the elitist, deconstructive mentality I was raised on and, inevitably, learned to judge films by. And it couldn't be further from the truth. Melodrama is a devastating art form.

Another thing *One Day in August* did was help me understand the value of a good actor. I'll readily admit I had never loved actors before. I mostly used them as models, especially in my short films. It was the amateur cast of the *Edge* that first taught me to appreciate the manpower of a film. And this time around, I had such a diverse group of actors at my disposal that each rehearsal was fascinating.

One Day in August surprised a lot of people. It was-

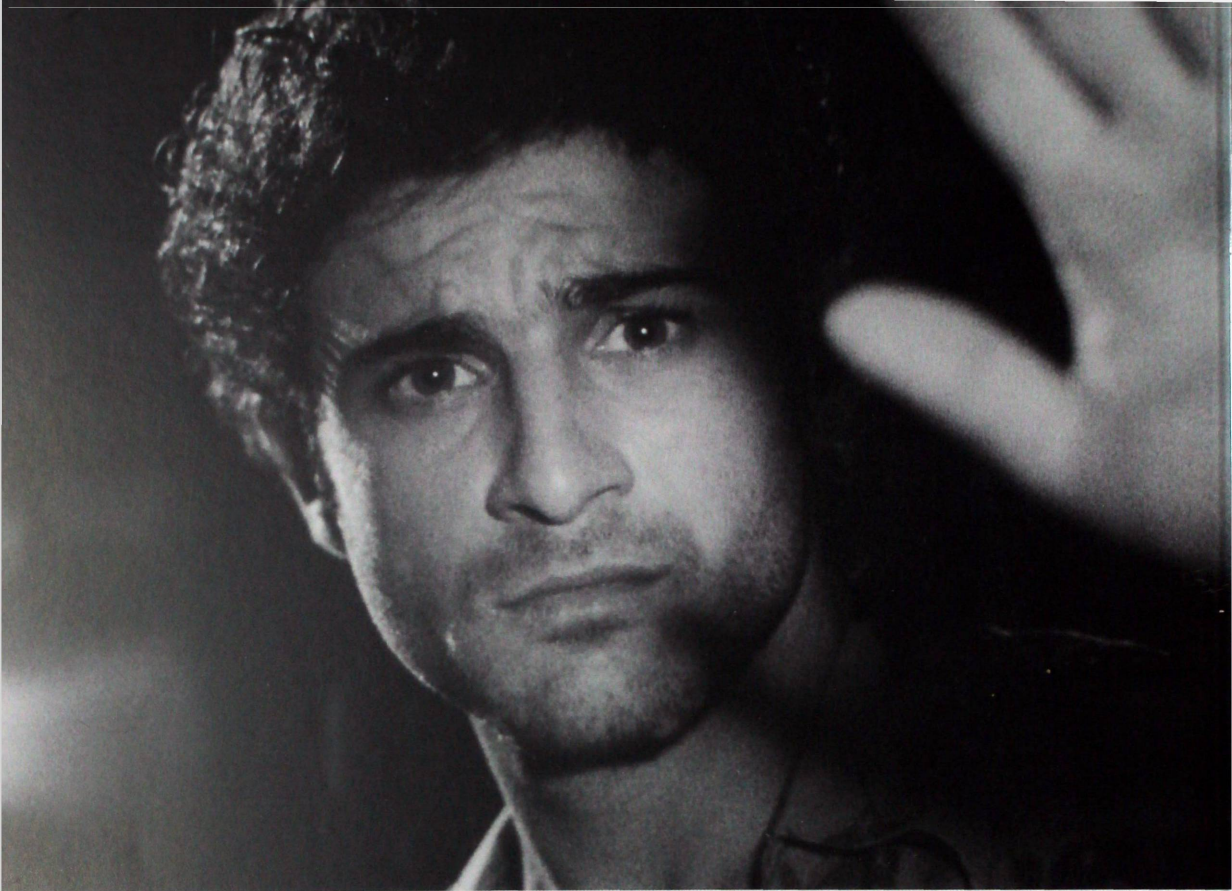
n't at all what they expected me to do after *From the Edge of the City*. But I don't believe in one-track minds. I think each person has sixty thousand different personalities buried inside them and they need to explore them all! Maybe it has something to do with the way I was brought up. Born in one country, raised in another. With two, if not three, different languages spoken at home...

Many people think that a change in style means that you're not a great filmmaker. A Bergman movie is always, recognizably a Bergman movie. But I can only stand Bergman up to a certain point. However, you can have a diverse body of work and still keep your artistic core intact — that's what I really admire! Can you pinpoint a stylistic continuum in the work of Pasolini? No, but his films are absolutely his own. I think I belong to that same category, without of course comparing myself to him in any way.

But I can't stand the idea of people watching one of

my films and going "Ah, there goes Giannaris, up to his old tricks again!" If you can't experiment, then what's the point? Or maybe it shows something else about my personality. I have never wanted to be myself. Since I was little, I've always wanted to be someone else. I didn't want to be who I was, even if I didn't always know — and perhaps I still don't know — who I am. I was always pining after something else. You have to be very confident or very pleased with yourself to keep making the "same" film. And I, for better or for worse, almost never was...

**Dekapentavgoustos or August 15 is the third most important Greek Orthodox holiday after Easter and Christmas. August 15 observes the Dormition of the Virgin Mary and her ascent to the heavens and is celebrated throughout the country with a variety of festivities, leaving Athens largely empty.*



Omiros

[Όμηρος / Hostage]

Σάββατο πρωί, ένας νεαρός άνδρας παίρνει το τοπικό λεωφορείο του ΚΤΕΛ από ένα χωριό έξω απ' τη Θεσσαλονίκη. Οπλισμένος με Καλάνσκοφ και χειροβομβίδες, απαγάγει το λεωφορείο και κρατάει ομήρους εφτά από τους επιβάτες. Ο δρόμος, ο 24χρονος Αλβανός μετανάστης Ελιον Σένια, απαιτεί 50 εκατομμύρια δραχμές σε λύτρα για «να ξαναφτιάξει τη ζωή του» και να εξασφαλίσει την επιστροφή στη χώρα του. Η απαγωγή μεταδίδεται ζωντανά από την τηλεόραση. Για τις επόμενες είκοσι ώρες, ακολουθεί ένα τρελό, αν όχι τραγελαφικό, κυνηγητό που διασχίζει τη βόρεια Ελλάδα και τη νότια Αλβανία, με επικεφαλής το λεωφορείο και πίσω του μια αλλόκοτη αυτοκινητοπομπή από περιπολικά, τηλεοπτικά συνεργεία, απελτισμένους συγγενείς και διάφορους περίεργους. Το λεωφορείο οδεύει μετ' εμποδίων προς τα αλβανικά σύνορα...

One morning, a young man boards an intercity bus on its daily route to Thessaloniki in northern Greece. He hijacks the bus at gunpoint and takes seven of the passengers hostage. In his left hand he holds a grenade. He turns out to be a 25-year-old Albanian immigrant by the name of Elion Senia. His main demands include a ransom of half a million euros and safe passage back to his homeland. The hijacking is transmitted live on national television. For the next 20 hours, a wild and at times bleakly comic chase ensues through northern Greece at the head of a convoy of police cars, television crews, desperate relatives, and curious onlookers... all the while heading towards the Albanian border.

Βραβεία/Awards:

Επίσημη συμμετοχή στο Panorama Special - Φεστιβάλ Βερολίνου 2005 /
Official Selection - Panorama Special - Berlin IFF 2005

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Παναγιώτης Θεοφανόπουλος/Panayotis Theofanopoulos **Μοντάζ/Editing:** Ιωάννα Σπηλιοπούλου/Ioanna Spiliopoulou **Ήχος/Sound:** Αντώνης Σαμαράς/Antonis Samaras **Μουσική/Music:** Νίκος Πατρελάκης/Nikos Patrelakis **Καλλιτεχνική διεύθυνση-Κοστούμια/Art Direction-Costumes:** Μαρία Κονομή/Maria Konomi **Μακιγιάζ/Make up:** Εύη Ζαφειροπούλου/Evi Zafiropoulou **Παραγωγοί/Producers:** Γιώργος Λυκιαρδόπουλος/Yorgos Lykiardopoulos, Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris, Baran Seyhan **Παραγωγή/Production:** C. Giannaris Films, Highway Productions, Sarmasik Sanatlar **Συμπαράγωγή/Co-production:** EKK/Greek Film Center, Άλφα Τηλεόραση/Alpha Television, Graal AE/Graal SA, Strada Productions
35mm Έγχρωμο/Color 100'
Ελλάδα-Τουρκία / Greece-Turkey 2005

Ηθοποιοί/Cast: Στάθης Παπαδόπουλος (Ελιον, απαγωγέας λεωφορείου)/Stathis Papadopoulos (Elion, bus-hijacker), Θεοδώρα Τζήμου (Ιλιάννα - φίλη Γρηγόρη)/Theodora Tzimou (Iliana - Grigori's friend), Γιάννης Στάνκογλου (Γρηγόρης)/Yannis Stankoglou (Grigoris), Μηνάς Χατζησάββας (ταξίαρχος)/Minas Hatzisavvas (police brigadier general), Άρτο Απαρτιάν (οδηγός λεωφορείου)/Arto Apartian (bus driver), Μαριλού Βαλεόντη (Αγγελική)/Marilou Valeondi (Angeliki), Κωνσταντίνα Αγγελοπούλου (Κέλλυ)/Constantina Angelopoulou (Kelly)

Απασφαλίζοντας μια χειροβομβίδα

Μετά τον *Δεκαπενταύγουστο* συνέβη κάτι παράξενο. Μεταμορφώθηκα σε αγαπημένο παιδί της διαφήμισης και αυτή ήταν ίσως η μόνη περίοδος της ζωής μου που έβγαλα χρήματα. Παράλληλα, συναστράφηκα μ' ένα εντελώς διαφορετικό σύμπαν, τον οποίου ένα μεγάλο κομμάτι δεν θα μπορούσε να βρίσκεται πιο μακριά από τον δικό μου κόσμο. Ο *Όμηρος* είναι ίσως η αντίδραση απέναντι σ' αυτή την τρίχρονη ενασχόλησή μου με τη διαφήμιση: η απόφαση να κάνω κάτι πιο ουσιαστικό και μαχητικό. Εκείνη την περίοδο έκανα και το πρώτο μου ταξίδι στην Αλβανία, την είδα από κοντά. Στο μυαλό μου είχα, ήδη απ' όταν έγραφα τον *Δεκαπενταύγουστο*, την ιστορία με τη λεωφορειοπειρατία που έκανε ο Φλαμούρ Πισλι. Είχε συμβεί εκείνο το καλοκαίρι. Την έβλεπα να διαδραματίζεται ζωντανά στην τηλεόραση και δεν πίστευα στα μάτια μου. Έλεγα, αυτά γίνονται μόνο στην Αμερική. Ήθελα να το κάνω ταινία από την πρώτη στιγμή, αλλά πολλοί με απέτρεψαν να το κάνω τόσο σύντομα. Το 2003 έγραψα το σενάριο μελετώντας τα στοιχεία της υπόθεσης, κάνοντας έρευνα, μιλώντας ακόμη και με επιβάτες του λεωφορείου. Το καλοκαίρι του 2004 ξεκινήσαμε γυρίσματα. Κι ο *Όμηρος* φυσικά συνέπεσε με το μεγάλο εθνικό μας πανηγύρι, που ήταν οι Ολυμπιακοί Αγώνες, η ισχυρή Ελλάδα, το μεγάλο sushi bar της ελληνικής ιστορίας: η τελετή έναρξης. Όλη αυτή η περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η υπερφίαλη δόση εθνικής υπερηφάνειας μ' έκανε να θέλω να πετάξω κι εγώ τη μικρή μου χειροβομβίδα. Ας την απασφαλίσω κι ας δούμε τι θα γίνει όταν σκάσει, σκέφτηκα. Γιατί έχω την άποψη ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη δεν είναι να συμβαδίζει πλήρως με την τρέχουσα ιδεολογική αντίληψη της εποχής. Έτσι έριξα κι εγώ τη δική μου χειροβομβίδα. Κι έγινε της πούτανας. Δυστυχώς. Και λέω δυστυχώς, γιατί εμένα μου στοίχισε πολύ όλο αυτό που έγινε. Με εξέπληξε η σφοδρότητα της επίθεσης που δέχτηκα. Πίστευα ότι η ελληνική κοινωνία θα ήταν έτοιμη να δεχτεί, να συζητήσει ή να αποβάλει αν θες την ταινία με πιο ώριμες διαδικασίες δια-

λόγου. Εδώ δεν έβλεπες διάλογο. Άκουγες ισχύς, σαν να είχα κηρύξει τον πόλεμο, σαν να είχα στραπατσάρι την ίδια ιδέα του Έλληνα. Κι ότι είχα κάνει μια ταινία υπέρ των Αλβανών και εναντίον των Ελλήνων. Μια κατηγορη αδικία, μια ανόητη ανάγνωση ενός φιλμ που κατακρίνει εξίσου και τις δυο πλευρές. Κι όχι μόνο το κράτος, αλλά και τις κοινωνικές και οικογενειακές νοστροπίες κι από τις δύο πλευρές.

Ο *Όμηρος* βγήκε σε διανομή το χειμώνα του 2005 και ήταν μια απόλυτη καταστροφή, τόσο στις γήθουσες όσο και στον τρόπο που αντιμετωπίστηκε από τον mainstream τύπο. Στην καλύτερη περίπτωση, υπήρχε μια απορία γιατί έκανα αυτή την ταινία, και στην χειρότερη υπήρχε μια καθαρά εχθρική, επιθετική και σχεδόν βίαιη αντίδραση. Είναι η εποχή που έχουμε μόλις κάνει τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Νιώθουμε μια απίστευτη περηφάνια που ίσως ανάλογη της δεν έχουμε νιώσει ποτέ. Είμαστε στο επίκεντρο του κόσμου μ' ένα βιοτικό επίπεδο που διαρκώς γινόταν ψηλότερο. Η Ελλάδα έμοιαζε μητρόπολη των Βαλκανίων, ένας μαγνήτης για μετανάστες όχι μόνο από τη γειτονιά μας, αλλά κι από την Ασία, τον Καύκασο. Ο κόσμος ένοιωθε μια περηφάνια και μια αυτοπεποίθηση. Ήταν η επιβεβαίωση ότι όλα αυτά μας άξιζαν, ότι τα καταφέραμε. Εμείς, ένα ταλαιπωρημένο θύμα που μπόρεσε να υπερκεράσει τις δυσκολίες της ιστορίας: μια φυλή, ένα έθνος που δεν έχει τη φωλιά του λερωμένη. Δεν είμαστε ιμπεριαλιστές, δεν είμαστε αποικιοκράτες, αλλά είμαστε στην Ευρώπη και τους παίρνουμε και τα λεφτά. Είμαστε «σωστοί μάγκες».

Και ο *Όμηρος* ήρθε σ' αυτή τη στιγμή «εθνικής αυτογνωσίας» να ταράξει τα νερά, ρωτώντας: Επειδή εσύ έχεις υποφέρει στα χέρια άλλων ισχυρών δυνάμεων στο παρελθόν, είναι άραγε αδύνατο να αναπαράξεις αυτή τη συμπεριφορά σε κάποιον πιο αδύναμο; Υπάρχει δηλαδή κάτι στο κύτταρο του Έλληνα, κάτι που τον κάνει ντε και καλά μη κακό; Που τον κάνει «καλό μάγκα»; Που αποκλείει το να γίνει δυνάστης;

Η ταινία ήρθε σαν καρφί στο μάτι του Νεοέλληνα. Εκείνη τη στιγμή δεν ήθελε με τίποτα ν' ακούσει κάτι τέτοιο. Αυτή η καταπληκτική ιστορία που είχε μέσα της την πλοκή μιας ταινίας δράσης, στοιχεία θρίλερ, αγωνία, εσωτερική ένταση, σχέσεις θύτη-θύματος, ερωτήσεις για το ποιος είναι ποιος, έπεσε ολοκληρωτικά στο κενό.

Αυτό που ήθελα να κάνω με τον *Όμηρο* ήταν να παίξω με τα [κινηματογραφικά] είδη, να κάνω μια ταινία δράσης. Όπως όλοι μας, είχα μεγαλώσει μ' έναν αμερικανικό κινηματογράφο σαν αυτόν του Πόλακ του Λιούμπετ, που έδειχνε σκληρά πράγματα μέσα από μια mainstream φόρμα. Και αγαπάω αυτό το σινεμά, δεν είμαι ο σκηνοθέτης που θέλει να κάνει εσωτερικές ταινίες τέχνης. Μπορώ να δω πολλές εμπορικές ταινίες σαν καταθέσεις που θα μείνουν στην ιστορία και θα επιδράσουν πολύ περισσότερο από καλλιτεχνικά φιλμ που στην εποχή τους τα εκθειάζανε. Δεν κάνω κανέναν διαχωρισμό. Μπορώ να δω και την πιο βαθιά ταινία τέχνης και την πιο εμπορική και να αγαπήσω ή να μισήσω και τις δύο το ίδιο.

Η αντίδραση της χώρας απέναντι στην ταινία μ' έκανε να σκεφτώ πώς γίνεται στην Αμερική να μπορούν να δεχτούν ταινίες που μιλούν για πράγματα σκληρά, άσχημα, δίχως να στήνουν τον Σίντνι Λιούμπετ στον τοίχο, κι εδώ όχι;

Τι λει άραγε για μας, για μια κοινωνία «αριστερή», μη ιμπεριαλιστική, ότι εμένα με έστησαν στον τοίχο κι άρχισαν να πυροβολούν;

Κοιτάζοντας την τώρα, όμως, νομίζω ότι με κάποιο τρόπο αυτή η ταινία θα βρει τη θέση της. Θα μείνει σαν μια κατάθεση για μια συγκεκριμένη εποχή στη νεοελληνική κινηματογραφική ιστορία. Και δεν θα μείνει μόνο ο Ευαγγελάτος και οι άλλοι παρουσιαστές των δελτίων ειδήσεων να περιγράφουν αυτό το γεγονός στην τηλεόραση, να περιγράφουν μια ολόκληρη εποχή, ερήμην της δικαιοσύνης, ερήμην της αλήθειας, ερήμην της ίδιας της Ιστορίας...

Pulling the pin [on the grenade]

Something strange happened after *One Day in August*. I suddenly became the toast of the advertising world and it was probably the only time in my life I actually made money! At the same time, I was consorting with people that couldn't be further removed from my world. *Hostage* is probably a reaction to my three-year involvement with advertising, a decision to make something more profound and confrontational. It was during that same time that I took my first trip to Albania and finally saw it for myself. The Flamur Pisi bus highjacking had already been on my mind while I was writing *One Day in August*. It had happened that summer. I was watching it live on television and couldn't believe my own eyes. I thought that kind of stuff only happened in America. I wanted to make a film about it from the very beginning, but people told me it was too soon. In 2003, I wrote the script after carefully examining the evidence, doing a lot of research and even interviewing some of the passengers on the bus.

We started shooting in the summer of 2004. And, of course, *Hostage* coincided with our big national bash, i.e., the Athens Olympic Games. Greece was at its most powerful, serving up snippets of national history at the Opening Ceremony like it was a sushi bar. This prevailing atmosphere of arrogant national pride made me want to toss a little grenade of my own. "Why don't I just pull the pin and see what happens?" I thought. Because I believe that the artist's role is not to go along with the prevailing ideology of the times. And so I threw my very own hand grenade. And all hell broke loose. The backlash was tremendous. I hadn't anticipated the force of the attack. I honestly thought that Greek society was ready to accept, discuss or even reject my movie through a more mature

process. But there was no dialogue to be had. There were only battle cries, as if I had declared war, as if I had trampled underfoot the idea of Greekness itself! I was accused of having made a movie in defense of Albanians and against Greeks. It was a flagrant injustice and a foolish interpretation of a film that equally denounced both sides. And not just the state, but social and familial mentalities on both sides.

Hostage was theatrically released in the winter of 2005 and it was a huge box office flop and a major disaster in the way it was handled by the mainstream press. At best, people wondered why I had even bothered making the film, though most reactions were clearly hostile, aggressive and almost violent. It was just after the Olympic Games and national pride was soaring like it never had before. We were the center of the world, with a living standard that was constantly rising. Greece had taken on the airs of a Balkan metropolis, becoming a magnet for all sorts of immigrants — and I don't mean just our neck of the woods, but Asia and the Caucasus as well. There was a general sense of self-confidence and pride. It was the absolute validation: we deserved it all and, what's more, we were entitled to it! Here we were, the battered victim that had managed to overcome every historical hurdle, the one nation that hadn't fouled its own nest. We were neither imperialists nor colonialists, but we were part of the European Union and we were milking it for all it has. We were righteous dudes!

Hostage came along at this time of supposed "national self-awareness" and rocked the boat by asking: Just because you've suffered at the hands of other great powers in the past, does that mean that you're constitutionally incapable of inflicting the same behavior on somebody weaker? Is there something

about Greek DNA that makes us non-evil? That makes us righteous dudes? That eliminates the possibility of us turning into tyrants?

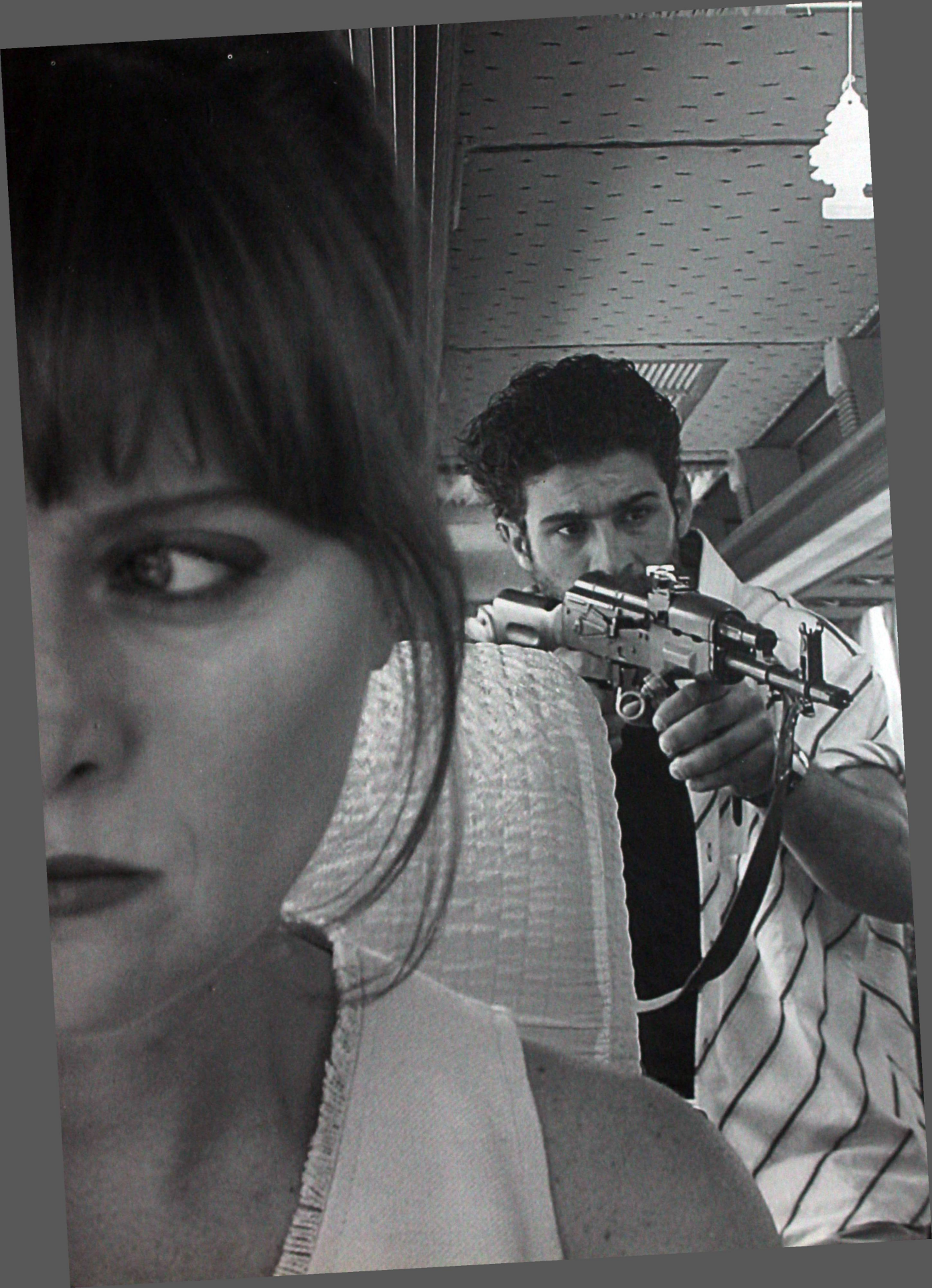
Hostage was like a slap in the face. It was the last thing Greeks wanted to hear. This amazing story, with equal amounts of action, suspense, internal tension, victim-victimizer relational dynamics and pointed questions about who is who, fell into the void.

What I wanted to do with *Hostage* was mess about with genres, essentially making an action film. Just like everyone else, I was raised on Pollack and Lumet, who incorporated a lot of brutal material in mainstream cinema. And I love that kind of cinema; I'm not the type of filmmaker who wants to make esoteric art-house films. I consider many commercial films to be statements that will prove a lot more timeless and influential than some art-house films, which were praised to high heaven when they first came out. I make no distinction. I can watch the most profound art-house film and the ultimate commercial fluff and love them or hate them equally.

The country's reaction made me wonder how come Americans are perfectly capable of accepting films about tough, ugly stuff, without sending Sydney Lumet to the firing squad, but we're not?

What does the fact that they threw me to the wolves really say about us, a "left-wing", non-imperialist society?

Watching it now, I think that somehow *Hostage* will eventually find its place. It'll survive as a testament of a certain era in Modern Greek film history, and it will outlive our memories of the news anchors talking about the highjacking on TV, describing an entire era, in the absence of justice, in the absence of truth, in the absence of history itself.





Man at Sea

(Director's Cut)

Μετά από τον μακροχρόνιο χωρισμό που ακολούθησε το θάνατο του γιου τους, ο Άλεξ και η Κέιτ συναντιούνται ξανά στο δεξαμενόπλοιο *Sea Voyager*. Την ίδια μέρα, ο Άλεξ σώζει τριάντα έφηβους μετανάστες που έχουν ναυαγήσει μεσοπέλαγα. Ο διοικητής της σχεδόν χρεοκοπημένης πλοιοκτήτριας εταιρείας πιέζει τον Άλεξ να λύσει το θέμα άμεσα, αλλά κάθε προσπάθειά του οδηγεί σε αδιέξοδο. Κι ενώ κάποια μέλη του πληρώματος δημιουργούν στοργικούς δεσμούς με τα παιδιά –ανάμεσά τους και η Κέιτ, που δίνει μια δεύτερη ευκαιρία στη μητρότητα–, οι περισσότεροι θεωρούν ότι οι «επισκέπτες» τους έχουν κάνει κατάχρηση της φιλοξενίας τους. Αδυνάτωντας να χειριστεί την αυξανόμενη ένταση και επηρεασμένος από το χαμό του γιου του, ο Άλεξ προχωρά σε μια σειρά από λάθος ενέργειες, ώσπου τελικά βρίσκει το θάρρος να ξεπεράσει τον εαυτό του.

After a long separation following the death of their son, Alex and Kate meet again on board the oil-tanker *Sea Voyager*. That same day, Alex rescues thirty adolescent immigrants adrift in the Mediterranean. No country grants asylum, and the manager of the nearly bankrupt ship owner insists that Alex deal with the situation promptly. But each one of his efforts leads to a dead end. And while some members of the crew grow fond of certain teenagers, including Kate who gives motherhood a second chance, the majority feel that their "guests" have overstayed their welcome. Unable to handle the tension and wrapped up in his depression, Alex makes a series of wrong decisions, until he finally finds the courage to rise above the situation.

Βραβεία/Awards:

Βραβείο Rotary International/Rotary International Prize - 12th European Film Festival (Lecce, Italy)

Επίσημη συμμετοχή στο Panorama Special - Φεστιβάλ Βερολίνου 2011 /

Official Selection - Panorama Special - Berlin IFF 2011

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris **Φωτογραφία/Cinematography:** Αγγέλος Βισκαδουράκης/Angelos Viskadourakis, Γιώργος Αργυροηλιόπουλος/Yorgos Argirolisopoulos **Μοντάζ/Editing:** Κωνσταντίνος Γιάνναρης/Constantine Giannaris, Μιχάλης Μηνιακούλης/Michalis Minakoulis, Χρήστος Γιαννακόπουλος/Christos Yannakopoulos, Ιωάννα Σπηλιοπούλου/Ioanna Spiliopoulou **Ήχος/Sound:** Αντώνης Σαμαράς/Antonis Samaras **Μουσική/Music:** Άκης Δασούτης/Akis Dasoutis **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Γιώργος Γεωργίου/Yorgos Georgiou **Κοστούμια/Costumes:** Τριάδα Παπαδάκη/Triada Papadaki **Μακιγιάζ/Make up:** Ιωάννα Συμεωνίδη/Ioanna Symeonidi **Παραγωγός/Producer:** Γιώργος Λυκιαρδόπουλος/Yorgos Lykiardopoulos **Παραγωγή/Production:** Highway Productions **Συμπαγωγή/Co-production:** EKK/Greek Film Center, EPT AE/ERT SA Hellenic Broadcasting Corp., Multichoice Hellas (NOVA), C. Giannaris Films, 2/35, Yafka, Black Orange **35mm Έγχρωμο/Color 88'**
Ελλάδα / Greece 2011

Ηθοποιοί/Cast: Αντώνης Καρυστινός (Άλεξ)/Antonis Karystinos (Alex), Θεοδώρα Τζήμου (Κάτια)/Theodora Tzimou (Katia), Κωνσταντίνος Αβαρακιώτης (Ανδρέας)/Constantinos Avarikiotis (Andreas), Κωνσταντίνος Σειραδάκης (Παντελής)/Constantinos Siradakis (Pandelis), Στάθης Παπαδόπουλος (Γιούρι)/Stathis Papadopoulos (Yuri), Θανάσης Τατιάλαλης (Πέτρος)/Thanassis Tatavialis (Petros), Νίκος Τσουράκης (Σαμίρ)/Nikos Tsourakis (Samir), Στάθης Αποστόλου (Τζόνου)/Stathis Apostolou (Johnny), Χαλίλ Αλί Ζαδά (Ραφίκ)/Rafik, Rahim Rahimi (Καμάλ)/Kamal

Σε βαθιά νερά

Έχοντας βιώσει μια σχεδόν τραυματική εμπειρία με τον *Όμηρο*, πέρασα αμέσως μετά μια από τις πιο δυσάρεστες περιόδους της ζωής μου. Κλείστηκα στον εαυτό μου, απομακρύνθηκα από τον κινηματογράφο, με έφτυσε η διαφήμιση, την έφτυσα κι εγώ. Ασχολήθηκα με τα οικονομικά, μπήκα σε παρέες εικαστικών, αφιερώθηκα σχεδόν αποκλειστικά σε μια ατελέσφορη και μάλλον μανιωδή γραφή και επαναγραφή ενός καινούργιου σεναρίου, κλεισμένος σε μια μικρή σοφίτα, βλέποντας την Ακρόπολη από μακριά.

Γύρω μου η χώρα είχε τρελαθεί στον απόηχο των Ολυμπιακών Αγώνων, την κενή ευμάρεια μιας *belle époque* πριν την κήρυξη του πολέμου. Για μένα ήταν μια σκληρή εποχή ανασυγκρότησης, ήθελα να τελειώσω με μια ακόμη ταμπέλα που μου είχαν φορτώσει: ο σκηνοθέτης των μεταναστών. Όμως πίστευα και πιστεύω ότι αυτό το ζήτημα της μη οργανωμένης κίνησης πληθυσμών στον πλανήτη είναι ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα που ζούμε αυτή τη στιγμή, κάτι που αναδιαμορφώνει ουσιαστικά ολόκληρο τον κόσμο μας. Κι αν δεν μπορώ να το σχολιάσω αυτό μέσα από το σινεμά, δεν θέλω να σχολιάσω τίποτα. Δεν με αφήνει η Ελλάδα να το σχολιάσω; Θα πάω κάπου αλλού: Στον ωκεανό.

Η αλήθεια είναι πως ένιωθα και την ανάγκη να κάνω μια ταινία στην αγγλική γλώσσα, τον ήχο της οποίας είχα αφήσει για μια δεκαετία. Και ήθελα να κάνω ένα θέμα που ήταν και ελληνικό και διεθνές, και το μόνο πράγμα που ερχόταν στο μυαλό μου ήταν το δεξαμενόπλοιο. Ο ελληνόκτητος στόλος είναι ένας από τους μεγαλύτερους στον κόσμο. Κι ένα καράβι μοιάζει με καταπληκτικό τοπίο για να κάνει μια ταινία. Έχει αντιθέσεις που με συναρπάζουν. Κλειστοφοβικό και συνάμα ανοιχτό, ωκεανός και αιθερένια αμπάρια, όλα με οδηγούσαν εκεί, και όχι μόνο οι εικόνες που έχτιζα και οι

σκέψεις που έκανα, αλλά και η ίδια η πραγματικότητα. Εβλεπα συνέχεια στις ειδήσεις μετανάστες να πνίγονται και την Αθήνα να αλλάζει έξω ακριβώς από την πόρτα μου. Το θέμα μου ήταν εκεί. Όχι μόνο το μεταναστευτικό αλλά και το πώς νιώθω εγώ γι' αυτό.

Βρισκόμουν κλεισμένος σ' ένα διαμέρισμα στο «βαθύ» κέντρο της Αθήνας και ένοιωθα μια απόλυτη σιχαμάρα για το σκηνικό γύρω μου. Το περίθωριο είχε έρθει κυριολεκτικά σε μένα. Έβγαينا από την πόρτα και συναντούσα επαίτες με το χέρι απλωμένο, πρεζόνια να χτυπάνε ενέσεις, μια καθημερινή βία, μια εξαθλίωση, μια κατάσταση στην Ομόνοια που είχε αφαιρέσει κάθε ερωτισμό που μπορεί να είχε και την είχε μεταμορφώσει σε μια πλατεία με ανθρώπινα μπάζα. Και ξαφνικά αντιλαμβάνομαι ότι κυκλοφορώ στη γειτονιά που είχα επιλέξει να ζήσω κι είμαι τόσο κουρασμένος από την κατάσταση, που νιώθω να αναβιώνουν μέσα μου άκρως αντιφατικές, ρατσιστικές αντιλήψεις. Μ' έναν τρόπο ασυνείδητο. Πηγαίο. Ρατσιστικά συναισθήματα που δεν περίμενα να έχω. Εκεί καταλαβαίνεις ότι αυτός ο ρατσισμός πραγματικά είναι κάτι έμφυτο στη μοίρα μας και τον πολιτισμικό — αν όχι και τον βιολογικό — μας κώδικα. Το θέμα είναι πάντα τι μάχη δίνεις εσύ απέναντι σ' αυτό.

Η ιστορία του καπετάνιου στην ταινία, του γεμάτου καλές προθέσεις πάτερ φαμίλια που περιθάλπει τα παιδιά από τη θάλασσα, μέχρι το σημείο που δεν μπορεί να τα αντέξει άλλο, προέκυψε από εκεί. Η ταινία ήρθε από το πώς βρέθηκε ενώπιος ενώπιω με όλο αυτό, μ' ένα θηρίο που σήκωσε κεφάλι μέσα μου. Κάτι που ξέρεις ότι κρύβεις, αλλά το να το βλέπεις να υψώνεται είναι κάτι τρομερό και σοκαριστικό. Αυτό ήταν που ήθελα να καταθέσω σ' αυτό το σενάριο. Κι αυτό που ήθελα ήταν να αμφισβητήσω τη βασική ουμανιστική νοοτροπία που μπορεί να έχει μια ορ-

γάνωση για τους μετανάστες, της οποίας η άποψη για το καλό των μεταναστών μπορεί να μην είναι η ίδια με τη δική τους. Ένας δομημένος πατερναλισμός που, στο πλοίο της ταινίας μου, καταρρέει μαζί με τη φιλευσπλαχνία, την καλή διάθεση. Τα παιδιά στο πλοίο δεν παίζουν με τους κανόνες της ευγλωσσούνης, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην αληθινή ζωή. Κι αυτό νομίζω είναι κάτι που πληγώνει την Ευρώπη, αλλά καλώς ή κακώς έτσι παίζεται το παιχνίδι σήμερα. Είναι μια κόντρα που μοιάζει έμφυτη σε κάθε σχέση εξουσίας — ακόμη και στις ερωτικές. Τα παιδιά που παίζουν στην ταινία καταλαβαίνουν αυτή τη δυναμική δίχως να χρειαστεί να την εξηγήσω. Και ήταν λυτρωτικό γι' αυτούς το ότι στην ταινία δεν χρειάζονταν να υποδυθούν το θύμα, να ανταποδώσουν με ευγλωσσούνη τη φιλευσπλαχνία των δυτικών. Ήταν κάτι που τους έδωσε και τη δύναμη να αντιμετωπίσουν τα γυρίσματα και τους άλλους ηθοποιούς σαν ίσους.

Το *Man at Sea* δεν ήταν μια εύκολη ταινία να γίνει. Είχαμε τεράστιες δυσκολίες να βρούμε το πλοίο, δυσκολίες να βρούμε τα παιδιά, το μπάτζετ δεν ήταν αυτό που το σενάριο απαιτούσε, τα γυρίσματα είχαν τα δικά τους εμπόδια. Κι όταν τελείωσαν, ένοιωθα τόσο κουρασμένος, που σχεδόν άφησα την ταινία στην τύχη της. Κάναμε πολλά λάθη στο μοντάζ, φταίω κι εγώ. Ήμουν ουσιαστικά απών, είχα εξουθενωθεί από τη διαδικασία και την ίδια στιγμή ήθελα να είμαι αλλού. Ζούσα έναν καινούριο έρωτα, ένοιωθα ότι αυτή η ιστορία είχε τελειώσει για μένα, το μόνο που ήθελα ήταν να είμαι χαρούμενος. Κι έτσι άφησα μια δική μου ευθύνη σε άλλους. Όμως, αυτή η ταινία μοιάζει να είχε μια ιδιαίτερη επιμονή, τη δική της θέληση. Ήταν σαν να έπρεπε να γίνει πάση θυσία και να γίνει σωστά. Και δεν μπορούσα να την αφήσω χωρίς να της δώσω

In the deep end

Following a nearly traumatic experience with *Hostage*, I went through one of the worst periods of my life. I clammed up, I moved away from the film industry, I was dissed by the advertising world and I dissed them right back. I got into finance, I started hanging out with visual artists, and I focused almost exclusively on the vain pursuit of a new script, which I wrote and rewrote maniacally, cooped up in a small attic, with a distant view of the Acropolis.

All around me, the country was still basking in the afterglow of the Olympic Games, the empty affluence of a belle époque before the declaration of war. For me it was a really tough period of personal restructuring. I wanted to rid myself of yet another label they had pinned on me: the director of immigrants. But I always believed – and I still do – that non-organized population relocation is the most burning issue of the 21st century; it's essentially reshaping our entire world. And if I can't comment on that through my films, then I'd rather not comment at all. And if Greece won't let me do it, then I'll go somewhere else. Like the ocean.

Truth be told, I felt the need to make a film in English, the sound of which I had left behind for a decade. And I wanted it to be about something that was both Greek and international, and the only thing that sprung to mind was an oil tanker. The Greek-owned fleet is one of the biggest in the world. And a ship seems like a great backdrop for a film. The contrasts are fascinating: it's at once claustrophobic and wide open; the ocean versus the cargo holds. Everything was leading me there, not just the images I was

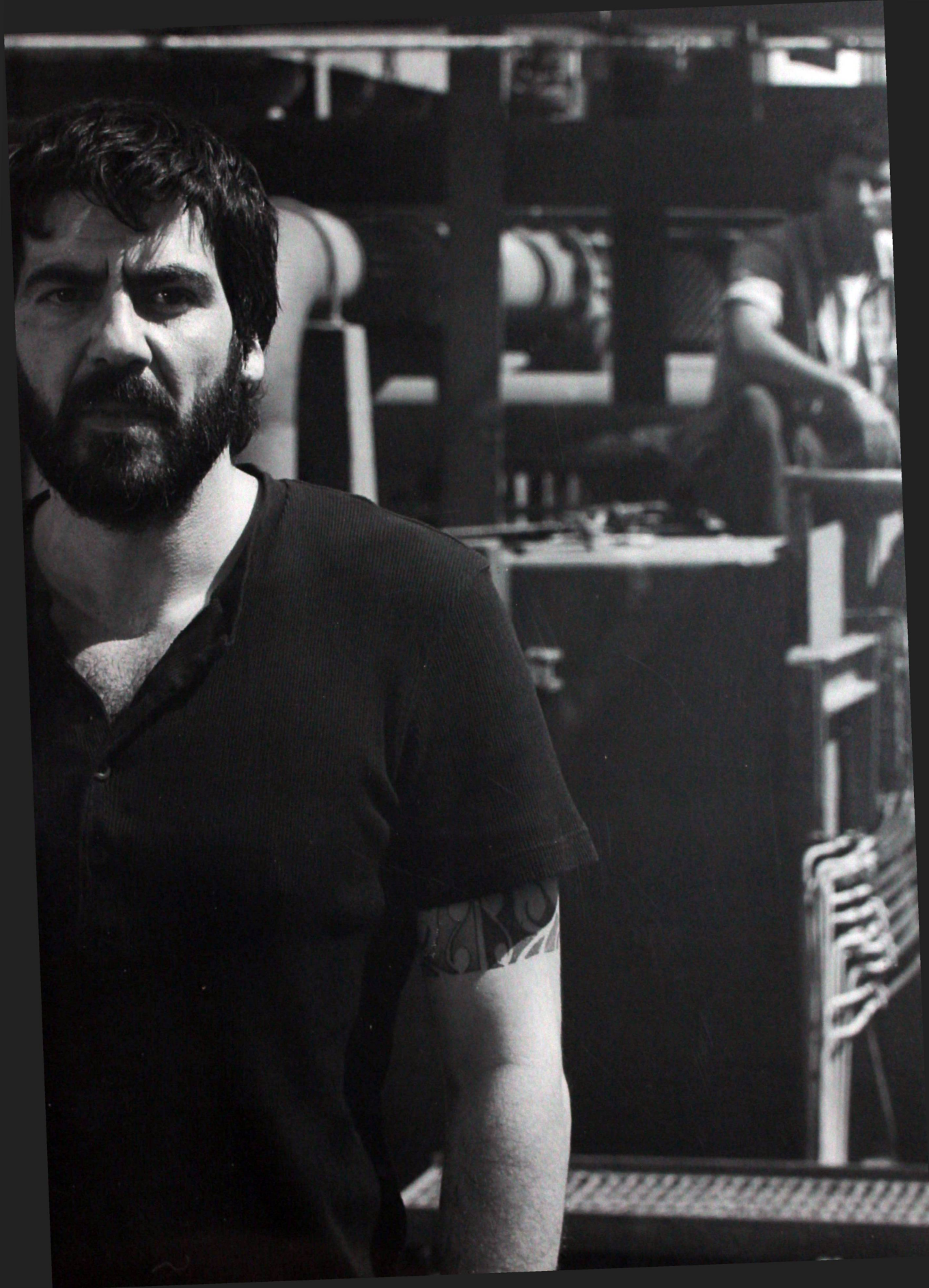
conjugating up in my head, but reality itself. In the news I kept hearing about immigrants drowning, while Athens was changing right outside my doorstep. My subject matter was right there. Not just immigration, but how I personally felt about it.

I was cooped up in this inner city apartment, loathing everything around me. The minute I walked out the door, I'd bump into beggars with their hands stretched out, junkies shooting up, a daily avalanche of violence and squalor. Omonia Square, stripped of any trace of eroticism, had become a dumping ground for human debris. And then suddenly, I realize that I'm walking around the neighborhood I had chosen to live in and that I'm so fed up with the situation that I can feel these extremely contradictory racist thoughts rising up inside me. It was totally unconscious. And spontaneous. Racist feelings I never expected to have. That's when you realize that racism is truly inherent in our destiny and in our cultural – if not our biological – code. The question is how hard are you willing to fight against it?

That's where the story of the captain originated, the benevolent pater familias who rescues the kids from the sea until he can't stand them any more. It's all about how I was forced to face the beast that suddenly reared its ugly head inside me. Knowing it's there is one thing, but suddenly having to face it is quite another. It can be a tremendously shocking experience. That's what I wanted this film to be about. And what I wanted was to question the basic humanist mentality of an organization for the protection of immigrants, whose idea of

what's best for them can be very different to their own. It's a structured paternalism which, on the ship in my film, breaks down, along with whatever compassion and good intentions may have existed. The kids on the boat don't play according to the rules of gratitude, just like in real life. And I think that's what hurts Europe the most. But that's the name of the game nowadays, whether you like it or not. It's an antagonism that's inevitable in any power relationship, even a sexual one. The kids in the movie understood this dynamic without me having to explain it. And it was very liberating for them that in the film they didn't have to play the victim, to express gratitude for the compassion of the west. It's what got them through the shoot and allowed them to view the rest of the cast as equals:

Man at Sea wasn't an easy film to make. We had a really hard time finding a ship, we had a hard time finding the kids, the budget wasn't what the screenplay demanded, shooting had its own set of problems. And when it was finally over, I felt so exhausted that I practically abandoned the film to its fate. A lot of mistakes were made in the editing process and part of it was my fault. I was essentially absent, I was worn out and I just didn't want to be there. I was falling in love and I just wanted to put the whole thing behind me and be happy again. So I dumped my responsibility on other people's shoulders. But this film appears to have a mind of its own and it wasn't about to give up. It was going to get made properly no matter what. And I just couldn't walk away without giving it the attention it deserved.



Μη κινούμενες εικόνες

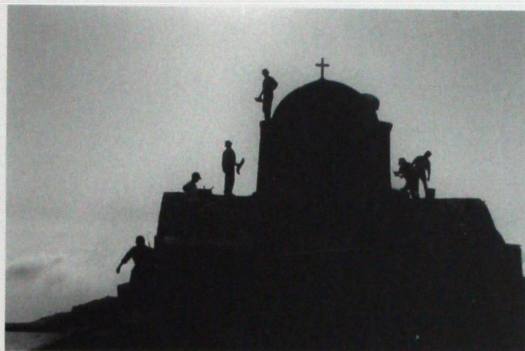
Non-moving images

«Φωτογραφίζω σχεδόν μανιωδώς», λέει ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης που, όταν δεν κοιτάζει τον κόσμο μέσα από το βιζιέρ μιας κινηματογραφικής κάμερας, το κάνει από το φακό μιας φωτογραφικής μηχανής. «Η φωτογραφία με βοήθησε να αποκτήσω μια αίσθηση του κάδρου, να μελετήσω τη δυναμική του, να ανακαλύψω τι μου αρέσει», εξηγεί για την ενασχόλησή του με την τέχνη της φωτογραφίας, που ξεκίνησε κι εξελίχθηκε παράλληλα με αυτή του σινεμά.

"I take pictures like a maniac," says Constantine Giannaris, who, when he's not looking at the world through the lens of a movie camera, is capturing it in his photographs. "Still photography helped me to gain a sense of frame, to explore its dynamic, and to narrow down what I liked," he explains, talking about his photography that began and evolved in parallel with his work in movies.



ΘΕΪΚΕΣ ΕΠΙΣΚΕΥΕΣ



DIVINE REPAIR WORK

Εργάτες δουλεύουν στη στέγη
μιας εκκλησίας στη Σίφνο.

Workers repairing the roof of
a church on the island of Sifnos.



ΔΙΠΛΟΤΥΠΙΑ

DOUBLE EXPOSURE



Εικόνες μιας οικοδομής πάνω σ' ένα φιλμ που περιείχε ήδη φωτογραφίες από ένα δεξαμενόπλοιο, τραβηγμένες την περίοδο αναζήτησης του πλοίου όπου θα γίνονταν τα γυρίσματα του *Man at Sea*.

Shots of a building site on a film roll that already had images of an oil tanker, photographed while the director was scouting ships for the shooting of *Man at Sea*.





Γεννήθηκε στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας από Έλληνες γονείς. Τελείωσε το σχολείο στην Ελλάδα και έκανε τις πανεπιστημιακές του σπουδές στη Μεγάλη Βρετανία – όχι στο σινεμά, στο οποίο είναι αυτοδίδακτος, αλλά στην ιστορία και στα οικονομικά, στο Πανεπιστήμιο του Κιλ. Το διδακτορικό του στη μεταπολεμική ελληνική και σοβιετική ιστορία εγκαταλείφθηκε πριν ολοκληρωθεί εξαιτίας του κινηματογράφου. Το 1987 ολοκλήρωσε το *Ο Ζαν Ζενέ είναι νεκρός*, το οποίο προβλήθηκε στο Πανόραμα του Φεστιβάλ Βερολίνου. Οι επόμενες μικρού μήκους ταινίες του – *Τρώες*, *Caught Looking* και *Μια θέση στον ήλιο* – προβλήθηκαν σε πολλά φεστιβάλ κερδίζοντας, ανάμεσα σε άλλα, δύο βραβεία Τέντι στο Φεστιβάλ Βερολίνου.

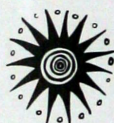
Για λογαριασμό του Channel 4 και του BBC, σκηνοθέτησε, μεταξύ άλλων, τα ντοκιμαντέρ *Απεγνωσμένη ζωή: Οι ταινίες του Πιέρ Πάολο Παζολίνι* και *Έλληνες (Ελληνικός έρωτας και σαπφικές συνομιλίες)*. Το μεγάλου μήκους ντεμπούτο του *Κοντά στον παράδεισο*, γυρισμένο το 1995, προβλήθηκε στο «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» του Φεστιβάλ Καννών. Παρά την πετυχημένη πορεία της ταινίας και την αγορά της για διανομή στην Αμερική από τη Miramax, ο Γιάνναρης αποφασίζει να επιστρέψει στην Ελλάδα.

Το 1998, το *Από την άκρη της πόλης*, η πρώτη του αμιγώς ελληνική ταινία, συμμετέχει στο Πανόραμα του Βερολίνου, ενώ στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κερδίζει το Βραβείο Σκηνοθεσίας και το Δεύτερο Βραβείο Καλύτερης Ταινίας στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας. Η επόμενη ταινία του, *Δεκαπενταύγουστος*, υπήρξε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και συμμετείχε στο διαγωνιστικό του Βερολίνου, καθώς και σε μια σειρά από άλλα φεστιβάλ, όπως του Σιάτλ και της Μελβούρνης. Βασισμένος σ' ένα αληθινό περιστατικό, μια λεωφορειοπειρατεία από έναν Αλβανό που είχε τραγική κατάληξη, ο *Όμηρος* είχε μια εξίσου καλή πορεία στα φεστιβάλ, αλλά αντιμετώπιστηκε με –όχι ακριβώς ανεξήγητη– εχθρότητα από την πιο αντιδραστική μερίδα του ελληνικού κοινού. Έξι χρόνια αργότερα, η επόμενη ταινία του, *Man at Sea*, έκανε την παγκόσμια πρεμιέρα της στο Φεστιβάλ Βερολίνου 2011. Αμέσως μετά, ο Γιάνναρης, όχι απόλυτα ικανοποιημένος από το μοντάζ της βερσιόν που προβλήθηκε εκεί, ξεκίνησε να δουλεύει μια νέα εκδοχή του φιλμ. Το director's cut στο οποίο κατέληξε θα προβληθεί, για πρώτη φορά, στο πλαίσιο του 52ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

He was born in Sydney, Australia to Greek parents. He finished school in Greece and went to university in the UK to study – not Film, since he is a self-taught director, but History and Economics, at Keele University. His thesis on postwar Greek and Soviet history remained unfinished because of cinema. In 1987 he finished *Jean Genet Is Dead*, which screened at the Panorama program of the Berlin Film Festival. His next short films – *Trojans*, *Caught Looking* and *A Place in the Sun* – screened at numerous festivals and won several awards, including two Teddy Awards at Berlin.

For Channel 4 and the BBC, he directed, among others, the documentaries *A Desperate Vitality: The Films by Pier Paolo Pasolini* and *Greeks (Greek Love and Sapphic Sophistication)*. His feature film debut, *3 Steps to Heaven*, shot in 1995, screened at the "Directors' Fortnight" at the Cannes Film Festival. Despite the film's success and the fact that it was bought by Miramax for US distribution, Giannaris decided to return to Greece.

In 1998, *From the Edge of the City*, his first purely Greek film, screened at Berlin's Panorama and at the Thessaloniki Film Festival, where it won the Award for Best Director and the National Film Award for Second Best Film. His following film, *One Day in August*, was a box office hit and screened at Berlin's competition section, as well as at many other festivals, including Seattle and Melbourne. Based on a true event, a bus hijacking by an Albanian that ended tragically, *Hostage* also did well on the festival circuit, but was treated with – not quite inexplicable – hostility by the more reactionary sector of the Greek public. Six years later, his latest film, *Man at Sea*, had its world premiere at the 2011 Berlin Film Festival. Immediately after, unsatisfied with the editing of the version screened, Giannaris started working on a new cut. The director's cut he arrived at will screen, for the first time, at this year's Thessaloniki International Film Festival.



52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ - HELLENIC REPUBLIC
Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού
Ministry of Culture & Tourism

EPT3