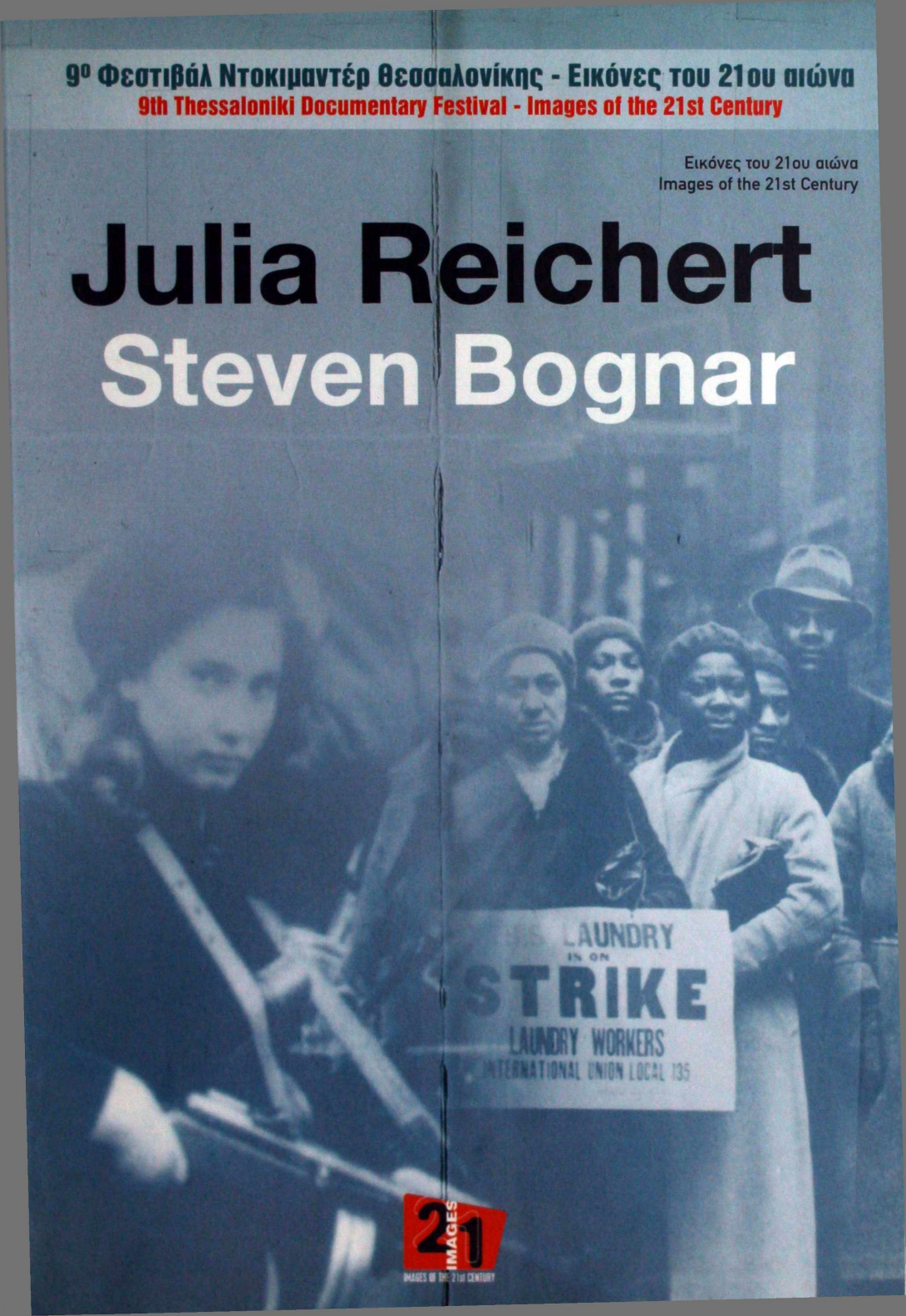


9^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα
9th Thessaloniki Documentary Festival - Images of the 21st Century

Εικόνες του 21ου αιώνα
Images of the 21st Century

Julia Reichert Steven Bognar



LAUNDRY
IS ON
STRIKE
LAUNDRY WORKERS
INTERNATIONAL UNION LOCAL 135

21
IMAGES
IMAGES OF THE 21ST CENTURY

II-000000001790

Julia Reichert

Steven Bognar



16-25 ΜΑΡΤΙΟΥ / MARCH 2007

9ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ
9TH THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL - IMAGES OF THE 21ST CENTURY



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στους Τζούλια Ράιχερτ και Στίβεν Μπόγκναρ που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 9ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου Αιώνα (Θεσσαλονίκη από 16-25 Μαρτίου 2007).

This publication was compiled on the occasion of the Julia Reichert and Steven Bogнар tribute that was organized by the 9th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century (Thessaloniki, March 16-25, 2007).

Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Director: Δημήτρης Ειπίδης / Dimitri Eipides

Επιμέλεια έκδοσης - Επιμέλεια κειμένων / Editor - Text Editing: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Μεταφράσεις / Translations: Ελπίδα Καλλιντέρη / Eirida Kallinteri, Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris
Συνοψείς ταινιών - Ζενερίκ / Film synopses- Credits: Μάνθη Μπότσιου / Manthi Botsiou
Διορθώσεις / Proofreading: Στέλλα Τσάμου / Stela Tsamou, Έλλη Πετριδίη / Ely Petrides

Συντονισμός εκδόσεων / Festival publications co-ordinator: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to: Michael Koresky, Hal Lipper

Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover Design: Γιάννης Στύλος / Yannis Stilos
Καλλιτεχνική επιμέλεια / Design: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis
Παραγωγή εντύπου / Production: Technograph



© 2007, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Thessaloniki International Film Festival Publications
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη / 10, Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki
T. +30 2310 378400 F. +30 2310 285759
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9, Alexandras Ave., 11473 Athens
T. +30 210 8706000 F. +30 210 6448163
e-mail: info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / MINISTRY OF CULTURE

Η ιδεολογία δεν είναι ποτέ μια απόλυτα διανοητική υπόθεση. Προϋποθέτει κατά κύριο λόγο τη διαρκή επαφή με το συναίσθημα. Η Τζούλια Ράιχερτ, ταγμένη εδώ και δεκαετίες σ' ένα πολιτικά και κοινωνικά ευαισθητοποιημένο σινεμά, δεν έχει χαρακτηριστεί τυχαία «νονά» του αμερικάνικου ανεξάρτητου σινεμά. Το πολιτικό περιβλήμα των ντοκιμαντέρ της αντιστέκεται στην ευκολία της προπαγάνδας, καθώς υποστηρίζεται από τον ανθρώπινο παράγοντα. Από τα πρώτα ακτιβιστικά της βήματα ως τις πιο πρόσφατες και περισσότερο προσωπικές δουλειές της, η αμερικανίδα δημιουργός αναδεικνύει πτυχές της ζωής με γνώμονα το άτομο και όχι το απρόσωπο πλήθος. Ανήκει, βασικότερα, σ' εκείνο το σπάνιο είδος κινηματογραφιστών, των οποίων ο ιδεαλισμός τροφοδοτείται απευθείας από την ψυχή τους.

Στο πλευρό της, ιδανικός σύντροφος στη ζωή και την τέχνη, ο Στίβεν Μπόγκναρ, κινείται σε αντίστοιχα κινηματογραφικά χνάρια ανθρωπιάς και ευαισθησίας, έχοντας ως γνώμονα την προσωπική υπέρβαση. Κοινός παρονομαστής της προσέγγισής τους η γνήσια επικοινωνία με το κοινό – οι εικόνες που δεν απευθύνονται απλά σε θεατές, αλλά τους αγγίζουν με την αλήθεια τους.

Οι ίδιοι έχουν δηλώσει πως το ανεξάρτητο σινεμά οφείλει να «αναδύεται από την καρδιά και να παραμένει ριζωμένο εκεί». Στην καλλιτεχνική τους σύμπραξη, το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι*, η κοινή προσωπική τους εμπειρία με την άρνηση μάχη κατά του καρκίνου – η κόρη τους υπεβλήθη σε χρόνια θεραπεία – κρύβεται πίσω από το συγκινητικό πορτρέτο του προσωπικού αγώνα πέντε οικογενειών με την ασθένεια. Τοποθετώντας ουσιαστικά την ίδια τους την καρδιά μπροστά στην κάμερα, οι Ράιχερτ και Μπόγκναρ μας προσκαλούν να την αφουγκραστούμε και να νιώσουμε τους χτύπους της δίπλα στη δικιά μας. Γι' αυτό και το αφιέρωμα στο έργο τους αποτελεί μια σπάνια ευκαιρία γνωριμίας με ένα αυθεντικά ανεξάρτητο σινεμά.

Δημήτρης Επίδης
Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Ideology is never an absolutely intellectual matter. It pre-supposes a vital and constant contact with emotion. Julia Reichert, for decades dedicated to a politically and socially conscious cinema, has not been called the "godmother" of American Independent Cinema by chance. The political wrapping of her documentaries does not fall into easy propaganda, as it is strengthened by the human factor. From her first activist steps up to her most recent and more personal works, the American director shows aspects of life while focusing on the person and not the faceless crowd. Basically, she belongs to that rare species of filmmakers whose idealism is fed directly by their soul.

By her side, the ideal partner in life and in art, Steven Bogнар, follows the same cinematic path of humanity and sensitivity, focusing on personal transcendence. The common denominator of their approach is their genuine communication with the public – their images are not simply aimed at the audience, but touch them with their truth.

They themselves have declared that independent cinema must "spring from the heart and stay rooted there". In their artistic collaboration *Lion in the House*, their common personal experience with the unequal battle against cancer – their daughter underwent chronic therapy – hides behind the moving portrait of the personal struggle of five families against the disease. Basically putting their own hearts in front of the camera, Reichert and Bogнар invite us to listen and feel its beat next to ours. This is why the tribute to their work is a rare opportunity to get to know an authentically independent cinema.

Dimitri Eipides
Director

The Docs

Ένα λιοντάρι στο σπίτι
A Lion in the House

Συντρόφισσες
Union Maids

Κόκκινο πανί
Seeing Red

Προσωπικά υπάρχοντα
Personal Belongings

Ημέρα φωτογραφίας
Picture Day



Ένα λιοντάρι στο σπίτι A Lion in the House

ΗΠΑ / USA 2006 Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Ήχος / Direction-Cinematography-Sound: Steven Bognar, Julia Reichert **Μοντάζ**
/ **Editing:** Steven Bognar, Kevin Jones, James Klein, Mary Lampson, Jaime Meyers **Μουσική** / **Music:** Charles Engstrom
Παραγωγή / **Producers:** Steven Bognar, Julia Reichert **Παραγωγή** / **Production:** Community Media Productions **Digibeta**
Έγχρωμο / **Color 225'**

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, ο ογκολόγος του Cincinnati Children's Hospital προσκάλεσε τους βραβευμένους ντοκιμαντερίστες Στίβεν Μπόγκναρ και Τζούλια Ράιχερτ να παρακολουθήσουν πέντε παιδιά και τις οικογένειές τους καθώς πορεύονταν στον δύσκολο δρόμο της θεραπείας κατά του καρκίνου. Η ταινία παρουσιάζει τη ζωή σε μία ογκολογική μονάδα, καθώς και τα προφίλ των γιατρών, των νοσοκόμων και του προσωπικού, υπέρμαχων των παιδιών που θεραπεύουν. Αλλά η ταινία βγαίνει και έξω από το νοσοκομείο και εξερευνά τις μοναδικές προσωπικές ζωές καθενός από αυτά τα παιδιά: τις ελπίδες, τους φόβους και τις σχέσεις τους με τ' αδέρφια και τους υπόλοιπους συγγενείς τους. Το αποτέλεσμα είναι ένα σύνθετο πορτρέτο κάθε οικογένειας. Μια βαθιά ματιά στις ζωές του Τίμ, του Αλ, της Τζένη, του Τζάστιν και της Άλεξ, η ταινία προβάλλει την απίστευτη δύναμη και γενναϊότητα αυτών των ηρωικών παιδιών.

In the late 1990s, the oncologist at Cincinnati Children's Hospital invited award-winning documentarians Steven Bognar and Julia Reichert to follow five children and their families navigating the ups and downs of cancer treatment. The film provides a view of life on an oncology ward, including profiles of the doctors, nurses, and staff who become champions for the children they care for. But it also ventures outside the hospital and explores the unique personal life of each child – his or her hopes, fears, and relationships with siblings and other family members. As a result, a complex portrait of each family's individual journey emerges. An intimate look at the lives of Tim, Al, Jenny, Justin, and Alex, A Lion in the House celebrates the enormous strength and bravery of these heroic children.

Ο κινηματογράφος ως μέσο έρευνας

του Michael Koresky

Οι φυσιολογικές κριτικές ικανότητες εξασθενίζουν απέναντι σε κάτι όπως το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι*, παρόλο που η παραπάνω διατύπωση εμπεριέχει ήδη μια πλάνη: δεν έχει ποτέ υπάρξει τίποτα «όπως» το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι*. Οποιοσ παρακολουθήσει το μνημειώδες ντοκιμαντέρ της Τζούλια Ράιχερτ και του Στίβεν Μπόγκναρ θα παρατηρήσει το «φάσμα» του, την «ευρύτητα του» του και κατά συνέπεια τη διάρκειά του. Όμως δεν υπάρχει άλλος τρόπος ύπαρξης αυτής της ταινίας: το αίσθημα του καιρού που περνάει στην τετράωρη και εξάχρονη διάρκεια της ταινίας κάνει κάθε συναισθηματική ανατροπή να πληγεί με τη δύναμη ανεμοστρόβιλου. Ωστόσο, όπως σε κάθε σημαντική ταινία τεκμηρίωσης, οι μικρές στιγμές είναι αυτές που παραμένουν στη μνήμη: στην προκειμένη περίπτωση, σφηνώνονται σαν θραύσματα οβίδας. Μόλις μία εβδομάδα αφότου είδα –ή μάλλον αφότου έζησα σαν μάρτυρας– το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι*, κατέρρευσα συναισθηματικά όταν θυμήθηκα μια σκηνή που αποτελεί για μένα την καθοριστική εικόνα του επικού ταξιδιού των Ράιχερτ και Μπόγκναρ: η μικρή Άλεξ Λάφιντ, μόλις επτά χρονών, μετά από πολύμηνη θεραπευτική αγωγή για παιδικό λέμφωμα στο Ιατρικό Κέντρο του Νοσοκομείου Παιδών του Σινσίντι είναι επιτέλους ελεύθερη να επιστρέψει σπίτι της. Με το ένα μάτι κλειστό, πρησμένο από μόλυνση, το ένα μάγουλο φουσκωμένο με μελανά εξογκώμα-

τα, δάκρυα να τρέχουν ποτάμι στο πρόσωπο της, η Άλεξ αγκομαχάει μπροστά στην κάμερα με φανερή αγωνία. Όταν τη ρωτούν τι συμβαίνει, η μικροσκοπική, εύθραυστη άλλα εκπληκτικά ευπροσάρμοστη Άλεξ απαντά μέσα από πνιγμένες κραυγές και αναφιλητά πως είναι ευτυχισμένη. Ευτυχισμένη που επιστρέφει στο σπίτι της, που θα ξαναβρεί την οικογένειά της, που θα ανακουφιστεί, έστω και για λίγο, από τη μονότονη, επώδυνη διαδικασία της θεραπευτικής της αγωγής: σίγουρα ένα συναίσθημα υπερβολικά αντιφατικό για να εκφραστεί από μια επτάχρονη.

Μπορεί η στενάχωρη αυτή σκηνή να μην φαίνεται ως κάτι δύσκολο να αποτυπωθεί από το σκηνοθέτη, αφού έχει να κάνει με ένα θέμα από τη φύση του συγκλονιστικό. Όμως χάρη σε όλες αυτές τις καταγεγραμμένες ώρες, όλα αυτά τα χρόνια μεγάλου πόνου, μικρών θριάμβων και δοκιμασιών που έχουν προηγηθεί, γνωρίζουμε την Άλεξ πολύ καλά. Πρόκειται για το κορίτσι με τα φωτεινά μάτια και τον ήπιον χαρακτήρα, που αναγκάστηκε επανειλημμένα να προσαρμοστεί στο σχολείο, αφού απουσίασε τόσο καιρό εξ αιτίας της θεραπείας της: που διατήρησε έναν εμπνευσμένο, θετικό τρόπο να βλέπει τη ζωή μέσα από τόσο πόνο που κέρδισε το βραβείο για την πιο Χαριτωμένη Προσωπικότητα στην κατασκήνωση. Μέσα από συνεντεύξεις, εξομολογήσεις και στιγμές αθόρυβης παρατήρησης του προσωπικού της δράματος, έχει γίνει

μέλος της ευρύτερης οικογένειάς μας. Μέσα από το φακό, μας ανήκει.

Εδώ, το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* καταρρίπτει την έννοια της αισθητικής ντοκιμαντέρ και ενδυναμώνει την εγγενή αξία και την μοναδική φύση του κινηματογράφου ως μέσου έρευνας, συναισθηματικής ταύτισης και χρονικού. Η ταινία διέπεται από μια ακλόνητη αποφασιστικότητα να καταγράψει τον πόνο του άλλου όπως βιώνεται, τώρα, εδώ, κάθε μέρα, πίσω από εκατομμύρια κλειστές πόρτες σε φαινομενικά ατάραχες γειτονιές, σε σημείο που να μοιάζει αδιάκριτη – όχι ως προς τους πρωταγωνιστές της αλλά ως προς τους θεατές. Βγαίνοντας από την αίθουσα, μετά από μια τέτοια κατάδυση μέσα στους δικούς μας φόβους νιώθουμε όχι λύπη αλλά αγαλλίαση καθώς και ένα αίσθημα συντροφικότητας. Πρόκειται για μια αντιπάρθεση με το θάνατο, που καταφέρνει κάτι που ούτε οι σπουδαιότερες και πιο σύνθετες ταινίες όπως *Το γλυκό πεπρωμένο* (1997) του Atom Egoyan ή το *Testament* (1983) της Lynne Littman δε θα μπορούσαν ποτέ να επιτύχουν. Δεν πρόκειται για κάτι τόσο απλό όπως η «αλήθεια», η «πραγματικότητα» ή κάποια άλλη λέξη που συνηθίζεται όταν αναφερόμαστε σε ντοκιμαντέρ: το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* δεν είναι τίποτα λιγότερο από ένα έργο επιβλητικής ταύτισης, που ενώνει το κοινό μέσα από μια κοινή συναισθηματική εμπειρία περισσότερο από κάθε άλλη ταινία που έχω δει.

Θα μπορούσε κάποιος χωρίς δεύτερη σκέψη να χαρακτηρίσει το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* ως ένα «ντοκιμαντέρ καρκίνου», που εστιάζει αποκλειστικά στους τροφίμους (οι οποίοι σπάνια έρχονται σε επαφή μεταξύ τους αλλά γνωρίζουν την αμοιβαία συμμετοχή τους στην ταινία) του Νοσοκομείου Παίδων του Σινιανάτι, υπό την επίβλεψη του κατεξοχήν συμπονετικού, καλοσυνάτου, γνώστη του Καμύ, γιατρού Ρόμπερτ Αρσέσι: θα μπορούσε επίσης να κάνει τους σκεπτικούς να το εκλάβουν σαν ένα εκπαιδευτικό εργαλείο του νοσοκομείου. Όμως όσο κι αν θα μπορούσε να βοηθήσει η ταινία τους πάσχοντες ή τους συγγενείς που είναι καταδικασμένοι να βλέπουν το σώμα ενός αγαπημένου τους να εκφυλίζεται, το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* ίσως είναι πιο πολύτιμο γι' αυτούς που δεν έχουν ακόμη αντιμετωπίσει το θάνατο κάποιου κοντινού προσώπου. Με ένα εκπληκτικό ρυθμό μοντάζ και μια συσσώρευση λεπτομερειών που οδηγεί στη σταδιακή συναισθηματική κάθαρση, οι Ράιχερτ και Μπόγκναρ παρουσιάζουν τις πέντε βασικές οικογένειες, προερχόμενες από διαφορετικές φυλές και τάξεις εισοδήματος, όχι ως αντικείμενα μελέτης, αλλά ως αφορμή για πνευματική ανοικοδόμηση, για μια καλύτερη κατανόηση του πώς είναι να βλέπει κανείς μέσα από άλλα μάτια.

Στο έντεχνα δομημένο πρώτο μισό της ταινίας, γνωρίζουμε τρία παιδιά, όλα εντελώς διαφορετικά μεταξύ



τους, που έχουν όμως όλα αποδεχτεί μια ζωή από ατέλειωτες θεραπείες και συνήθεις υποτροπές. Σαρκαστικός και πραγματιστής, ψηλός και όμορφος όταν ξεκινά η ταινία, ο δεκαεννιάχρονος Τζάστιν Άσκραφτ, που μάχεται με τη λευχαιμία επί δέκα χρόνια, μεταμορφώνεται επανειλημμένα μπροστά στα μάτια μας, το πρόσωπο και το σώμα του ένα άμορφο πεδίο μάχης από τις ουλές και τη φθορά: ο Τιμ Γουιντς, δεκαπέντε χρονών, ετοιμολόγος, ζωντανός, γεμάτος συμπόνια και καλοσύνη, κουρασμένος όμως και απογοητευμένος από τη συνεχή του πάλη με τον λέμφωμα Hodgkin' και η προανα-

φερθείσα Άλεξ, της οποίας η νεαρή ύπαρξη έχει στιγματιστεί από τόσο πόνο. Παρόλο που η ίδια η ζωή μοιάζει να είναι ένας αγώνας ανθεκτικότητας γι' αυτά τα παιδιά και τους ανήσυχους γονείς τους (για τους οποίους κάθε στιγμή είναι μια μάχη μεταξύ ελπίδας και πραγματικότητας, μεταξύ της ηρεμίας που προσπαθούν να διατηρήσουν για χάρη των παιδιών τους και της εσωτερικής τους αγωνίας), συνεχίζουν να παλεύουν ενάντια στην ασθένεια και τη σκιά του θανάτου με μια σχεδόν υπεράνθρωπη θέρμη. Οι διαφορές των τριών αυτών οικογενειών στην αντιμετώπιση του προβλήματος,

στις προσδοκίες τους, στα οικονομικά τους προβλήματα, αποτελούν τον πυρήνα της ταινίας: σε κάθε οικογένεια αφιερώνεται πολύς χρόνος επί της οθόνης και οι μικρές ή μεγάλες επιτυχίες τους αποτελούν μόνο στιγμιαίες διαβαθμίσεις της συνεχούς ταπεινωτικής οδύσσειάς τους. Πριν από την ανακούφιση του διαλείμματος θα έχουμε ταξιδέψει τόσο μακριά μαζί τους, που η αβεβαιότητά μας για την κατάληξή τους γίνεται ένα είδος σκληρού, όμως καθόλου υποκινούμενου, σασπένς.

Όταν στο δεύτερο μέρος με ένα δομικό ταχυδακτυλουργικό κόλπο οι σκηνοθέτες παρουσιάζουν τα δυο τελευταία παιδιά –τον πότε δυνατό πότε τρωτό ενδοκρόνο Αλ Φιλντς και την γλυκιά εννιάχρονη Τζένη Μουρ– το *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* έχει ήδη προκαλέσει την σαρωτική συναισθηματική κάθαρση πέντε ταινιών.

Το θάμα εδώ είναι ότι οι Ράιχερτ και Μπόγκναρ κινηματογραφούν με ιδιαίτερη προσοχή την ιατρική παρακολούθηση, χωρίς όμως ίχνος κλινικής απόστασης. Η προσέγγισή τους έχει συγκριθεί με αυτή του Frederick Wiseman, αλλά η μεγαλειώδης αφηγηματική δομή του τελευταίου δεν έχει σχέση με την οικειότητα του κλειστού χώρου στο *Λιοντάρι*. Οι Ράιχερτ και Μπόγκναρ δεν παρεμβαίνουν και δεν κάνουν την παρουσία τους θεματικά απαραίτητη, ωστόσο η ευαισθησία τους διαπιστώνει κάθε καρτέ. Μπορεί κανείς να θυμηθεί το *Titicut Follies* (1967) του Wiseman στη σκηνή όπου οι Ράιχερτ και Μπόγκναρ χωρίς διαταγή δείχνουν τον Τιμ να δέχεται ένα τροφοδοτικό σωλήνα μέσα από το

ρουθούνι του: αρχικά φαίνεται να αφήφά την κατάσταση, ώσπου ξαφνικά πνίγεται από την εισβολή του ξένου σώματος και κάνει εμετό πάνω στο στέρνο του. Η κάμερα παραμένει ακίνητη πάνω στο πρόσωπό του, είναι νικημένος, βαρύθυμος, εξευτελισμένος: ξαφνικά δεν είναι ο ίδιος, γεμάτος ζωντάνια, Τιμ που αγαπήσαμε. Όταν στο *Titicut* η ίδια διαδικασία πραγματοποιείται σε έναν μη συνεργάσιμο τρόπο του νοσοκομείου της Μασαχουσέτης Μπριτζγουότερ για τους «ψυχοπαθείς εγκληματίες», έχει ως σκοπό να καταγγείλει τις σκληρές μεθόδους του κράτους που οδηγούν στην αποκτήνωση. Στο *Λιοντάρι* η εικόνα μιλάει από μόνη της.

Στην πραγματικότητα τα κοινωνικοπολιτικά υποβόσκινα θέματα στο *Ένα λιοντάρι στο σπίτι* –οι ολοφάνερες διαφορές στην ασφαλιστική κάλυψη, στην καθημερινή εργασία, μέχρι και στο ποσοστό του χρόνου που οι γονείς μπορούν να αφιερώσουν στα απελπιστικά άρρωστα παιδιά τους, μεταξύ των λευκών και μαύρων πρωταγωνιστών – είναι μέρος της δομής της καθημερινής ζωής, μια φυσική εξέλιξη στη χρήση της κάμερας από τους σκηνοθέτες σαν εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης. Η Ράιχερτ που συν-σκηνοθέτησε το 1976 το ντοκιμαντέρ ορόσημο για το κίνημα των εργατριών, *Συντρόφισσες*, και ο Μπόγκναρ, του οποίου το ντοκιμαντέρ για τον πατέρα του *Προσωπικά υπάρχοντα* (1996) ήταν επίσης ένα εγχείρημα μαμούθ που διήρκεσε επτά χρόνια, είναι σκηνοθέτες της παλιάς σχολής και έχουν μια παραδοσιακή, ακάθεκτη προσέγγιση που διαφοροποιεί το έργο τους από

την πληθώρα εκλαϊκευμένων ντοκιμαντέρ, καθώς αποφεύγει το παρεμβατικό μοντάζ, τη μουσική και την αυταρέσκη αγανάκτηση για να περάσει μηνύματα. Όπως τα πιο σημαντικά ντοκιμαντέρ, δεν εντάσσεται σε καμία σύγχρονη τάση, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί απόλυτα την επαφή με το παρόν: παρουσιάζει την τραγωδία συνυπάρχοντας την πανανθρώπινη κραυγή με την επώδυνη άμεση ταύτιση που της αρμόζει.

Μπροστά σε μια τέτοια εμπειρία, με μια τόσο δυναμική κατάρριψη των φραγμών μεταξύ αισθητικής και ζωής, το έργο της κριτικής παραπέμπει όχι σε αποστασιοποιημένη κρίση αλλά σε δημόσιο διάλογο. Μπροστά στην αμιγή ανάγκη ύπαρξης αυτής της συνταρακτικής ταινίας, η παθητικότητα με την οποία συχνά πηγαίνουμε σινεμά ή βλέπουμε μια ταινία μοιάζει ανάρμοστη. Πρόκειται για μια σπάνια ταινία, που μπορεί να μετατρέψει τη συχνά ανώνυμη κοινότητα των θεατών σε μια κοινότητα ελπίδας.

www.cinema-scope.com/cs27/cur_koresky_lion.html
Μετάφραση: Ελπίδα Καλλιντέρη

Film as an Instrument of Inquiry

by Michael Koresky

Normal critical faculties are dwarfed in the face of something like *A Lion in the House*, though such phrasing already contains a fallacy: there has never been anything "like" *A Lion in the House*. Anyone who sees Julia Reichert and Steven Bogнар's monumental documentary will remark on its "scope," its "expansiveness" — and by implication, its length. Yet there would be no other way for this film to exist: the feeling of time passing over *Lion's* four-hour and six-year duration is what makes its every emotional rumbling hit with the force of a hurricane. Yet as with any great nonfiction film, it's the little moments that remain fixed in the memory; in this case, they lodge like shrapnel. Just one week after seeing — rather, bearing witness to — *A Lion in the House*, I had a bit of an emotional breakdown when I recalled what for me has become the defining image of Reichert and Bogнар's epic journey: little Alex Loughheed, no more than seven years old, after months of treatment for childhood lymphoma in Cincinnati's Children's Hospital Medical Center, is finally released to go home. One eye swollen shut from infection, one cheek puffed out in bruised lumps, tears streaming down her face, Alex wails in front of the camera with apparent agony. When asked what's wrong, the tiny, fragile, yet stunningly resilient Alex responds, through choked cries and hiccups, that she's happy. Happy to be going back home, to be rejoining her whole family, to be relieved, if only for a moment, of the monotony and pain and procedure of her medical treatment — surely too conflicted an emotion for a

seven-year-old to have to express.

The sadness of the scene might not seem particularly hard-won for a filmmaker, so inherently devastating is the subject matter. Yet thanks to all the hours of footage, all the years of large heartaches and small triumphs and trials that have come before, we know Alex intimately. The bright-eyed, good-natured girl who has had to readjust to school over and over because she's missed so much time for treatment; who had maintained an inspiringly positive outlook amidst so much pain; who had been given the Cutest Personality award at summer camp. Through interviews, confessionals, fly-on-the-wall moments of personal drama, she has become a member of our extended family. Through the camera, she belongs to us.

This is where *A Lion in the House* both demolishes all notions of documentary aesthetics as well as reinforces the intrinsic value and the unique nature of film itself as an instrument of inquiry, compassion, and memorial. The film is so steadfast in its determination to document the suffering of others, as it's being lived, now, here, every day, behind millions of closed doors in seemingly placid neighborhoods, that it almost feels intrusive — not to its subjects, but to us as viewers. Exiting the theater after such a headlong dive into our own fears brings not sadness, however, but elation and a sense of connectedness. It's a confrontation with death, but it heralds something that even our greatest, most layered and symbolic fictions, like Atom Egoyan's *The Sweet Hereafter* (1997) or Lynne

Littman's *Testament* (1983), could never manage. This is not something as simple as "truth" or "reality" or any other doc catchwords — *A Lion in the House* is nothing less than a work of towering human empathy, and goes further in uniting its audience in one conjoined emotional experience than any other film I've ever seen.

A casual, dismissive wave of the hand could relegate *Lion* to the status of a "cancer doc," and that it focuses exclusively on the inhabitants (rarely interacting but obviously aware of each other's participation in the film) of Cincinnati's Children's Hospital, overseen by the eminently compassionate, avuncular, Camus-quoting Dr. Robert Arceci, could also lead the skeptical to believe its primary function is as a hospital teaching tool. Yet as much as the film could benefit those who are battling disease, or who must watch a loved one's body deteriorate, *A Lion in the House* might be most valuable to those who have yet to come face to face with the death of a loved one. With a marvelously measured editing rhythm and an accumulation of details that builds to beautifully spaced out emotional catharses, Reichert and Bogнар present their five main families, from different races and income brackets, not as case studies, but as vessels for our spiritual edification, for a better understanding of what it must be like to see through someone else's eyes.

In the gracefully constructed first half of the film, we meet three kids, all wildly different, yet all already somewhat resigned to a life of unending in-and-out care and habitual relapses. Sarcastic

and pragmatic, tall and handsome when he opens the film at 19 years old, Justin Ashcraft, who has been battling leukemia for ten years, will transform before our eyes over and over, his face and body an amorphous battlefield of scars and wear; Tim Woods, 15 years old, quick-witted, animated, hugely compassionate, full of bonhomie yet fatigued and disillusioned by his constant struggles with Hodgkins lymphoma; and the aforementioned Alex, whose young life has been plagued with so much pain. If the act of living itself seems to be an endurance test to these children and their weary parents (for whom every moment is a battle of wills between hope and reality, between maintaining a calm outlook for their children's sake and wrestling with their internal anguish), they nevertheless fight against sickness and the spectre of death with an almost superhuman fervency. The differences in response, in prayer, in economic struggle, between these three families makes up the film's core; each is given long passages of screen time, their small and large successes counterpoised to the humbling, ongoing odyssey in which these are merely momentary gradations. Before the relief of intermission, we will have journeyed so far and wide with them that not knowing their individual fates plays like the most cruel, yet wholly unmanipulative, form of suspense. When, in a structural sleight of hand, the filmmakers introduce us in Part Two to our final two resilient children – the alternately tough and vulnerable eleven-year-old Al Fields and the sweet nine-year-old Jen Moore – A

Lion in the House has already provided enough overwhelming emotional catharses for five films.

The miracle here is that Reichert and Bogнар direct with an attentiveness to medical procedure yet with not a hint of clinical distance. Their approach has been compared to that of Frederick Wiseman, but Wiseman's grand structural hypotheses have no place in *Lion's* living-room intimacy. Reichert and Bogнар never interject or make their presence thematically integral, yet their sensibilities imbue every frame. One may be reminded of Wiseman's *Titicut Follies* (1967) when Reichert and Bogнар unflinchingly show Tim slowly taking in a feeding tube through his nasal cavity; initially defiant, Tim suddenly chokes on the intrusion and vomits all over his chest. The camera remains fixed on his face, now defeated, sullen, humiliated; suddenly, he's not the same vibrant Tim we have grown to love. In *Titicut*, this same procedure performed upon an unwilling inmate of the Massachusetts Bridgewater hospital for the "criminally insane" is meant to stand for the state's cruel process of incremental dehumanization; in *Lion*, the image speaks for itself.

In fact, all of *Lion in the House's* sociopolitical undercurrents – the plainly evident differences in health care coverage, working lives, and even the amount of time these parents are able to devote to their desperately ill children between the Caucasian and African-American subjects – are all just part of the fabric of everyday life, a natural progression of the filmmakers' use of the camera as tool for creating social

awareness. Reichert, who co-directed 1976's landmark doc on the women's workers' movement *Union Maids*, and Bogнар, whose 1996 film on his father, *Personal Belongings*, had also been a mammoth eight-year undertaking, are documentary filmmakers of the old school, taking a traditional, unblinking approach that cuts decisively against the grain of the current glut of the popularized documentary, largely eschewing intrusive cutting, scoring, or self-righteous indignation to make its points. Like the greatest works of non-fiction, it exists wholly outside of trends without ever departing from the now: it depicts trauma with both the universal cry and the achingly immediate empathy it wholly deserves.

In the face of such experience, of such a powerful dissolution of the boundaries between aesthetics and life, the task of criticism calls not for distanced judgment but communal dialogue. In light of the sheer necessity of this overwhelming film, the passivity we so often bring to filmgoing and film viewing seems even more inadequate. It's the rare film that can transform the so often anonymous community of filmgoers into a communion of hope.

[www.cinema-scope.com/
cs27/cur_koresky_lion.html](http://www.cinema-scope.com/cs27/cur_koresky_lion.html)



Συντρόφισσες Union Maids

ΗΠΑ / USA 1976

Σκηνοθεσία / Direction: James Klein, Miles Mogulescu, Julia Reichert **Φωτογραφία / Cinematography:** Tony Heriza, Sherry Novick **Μοντάζ / Editing:** James Klein, Julia Reichert **Ήχος / Sound:** Lee Dichter **Παραγωγοί / Producers:** Julia Reichert, James Klein **Παραγωγή / Production:** Dashboard Pictures **16mm Ασπρόμαυρο / B&W 50'**

Βραβεία / Awards

Υποψήφιο για Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ / Academy Award Nomination for Best Feature Documentary, 1977
Blue Ribbon, American FF
Special Women's Federation Prize, Leipzig IFF
Certificate of Merit, Chicago IFF

Η Κέιτ, η Σίλβια και η Στέλλα μιλούν στην κάμερα για τις ολοζώντανες αναμνήσεις τους από τη δεκαετία του 1930 στο Σικάγο. Σ' έναν αντρικό κόσμο και σε μια κοινωνία διαλυμένη από το κραχ του '29, όταν όλοι απλά ψάχνουν μια δουλειά για να επιβιώσουν, οι τρεις νέες γυναίκες πρωτοστατούν στο ουσιαστικό ξεκίνημα μιας μοναδικής επανάστασης και στη δημιουργία ανθρώπινων θεσμών για τα δικαιώματα των εργαζομένων. Η γέννηση του αμερικάνικου συνδικαλισμού βρίσκεται, παραδόξως, στα χέρια τους.

Kate, Sylvia and Stella talk on camera about their vivid recollections of the 1930s in Chicago. In a man's world and a society that had been devastated by the Crash of '29, when everyone was simply looking for a job in order to survive, these three young women led a unique revolution for workers' rights. The birth of the American labor movement lay, incredibly, in their hands.

New Radicals

της Λίλις Μ. Παπαγιάννη

*«There was once a union maid
Who never was afraid
Of the goons and the ginks
and the company finks
And the deputy sheriff who
made the raid.»*
Woody Guthrie, 1947

Το 1976, όταν η Ράιχερτ και οι συνεργάτες της γυρίζουν το υποψήφιο για Όσκαρ ντοκιμαντέρ *Συντρόφισσες*, η αμερικάνικη κοινωνία φλέγεται ακόμα από την αναταραχή των 60ς και επιτρέπει σε φιλελεύθερες φιλοσοφίες να εισχωρήσουν στη συλλογική συνείδηση—λίγο πριν βυθιστεί σε λήθαργο τη δεκαετία του 1980. Σαφώς και είναι καίρια η καταγραφή των προσωπικών εμπειριών των πρωταγωνιστριών του *Συντρόφισσες*, οι οποίες παρουσιάστηκαν μέσα από δικά τους λόγια για πρώτη φορά στο βιβλίο των Alice και Staughton Lynd *Rank and File: Personal Histories of Working Class Organizers*. Ασπράμαυρες φωτογραφίες, παραστατικά αρχεία—ακό πλάνα κι ένα εύθυμο μπάντλο ξεκινούν να ξετυλίγουν—χωρίς ήχους φολκλορικής νοσταλγίας ή εξιδανικεύσης—το νήμα των ιστοριών τους. Η ταινία ανήκει στις τρεις τους: στη χάρη, στη ζωτικότητα και στο χιούμορ τους, στην περιφρόνηση και στην ευφυή μαχητικότητα που χαρακτήρισε τη ζωή και τη δράση τους και στην ειλικρινή αγαλλίαση με την οποία θυμούνται—παρά αναπολούν—τις ζωτικές αλλαγές που έζησαν, σημαντικό κομμάτι των οποίων υπήρξαν κι οι ίδιες. Η Στέλλα, η Σίλβια και η Κέιτ, ακτιβίστριες μέσα σε ένα δύσκολο, ταλαιπωρημένο και ανδροκρατούμενο κόσμο, αρνήθηκαν με τη δράση τους να υπο-

στούν τις απάνθρωπες εργασιακές συνθήκες της εποχής τους. Ήθελαν, για τους εαυτούς τους και για όλους τους εργαζόμενους, να μη δουλεύουν επτά μέρες την εβδομάδα, να έχουν μια ολόκληρη ώρα για το μεσημεριανό τους γεύμα, να αποζημιώνονται για αποτρόπαια εργατικά ατυχήματα. Υπήρξαν από τις λίγες γυναίκες που ανέλαβαν ενεργό ρόλο στην προώθηση και εφαρμογή αλλαγών μέσα στο συντηρητικό, νεοσύστατο CIO (Committee for Industrial Organization / Επιτροπή Βιομηχανικής Οργάνωσης), διαδηλώνοντας, συζητώντας, οργανώνοντας, μην υποκύπτοντας σε τροχοπέδες, ακόμα και σε αυτές της αστυνομικής χειροδικίας ή της αποδοκιμασίας κοντινών τους ανθρώπων. Έγιναν εκπρόσωποι ενός ιδανικού φεμινισμού, πολεμικού αλλά όχι απολυταρχικού, που δεν αυτοπεριορίστηκε από διακρίσεις. Κάτω από τις φτερούγες του συσπειρώθηκαν γυναίκες και άντρες, μαύροι και λευκοί, για να αγωνιστούν από κοινού για τα δικαιώματά τους—όπως αφηγείται η Σίλβια: «μαζί, γιατί μόνος σου δεν μπορείς να φτάσεις πουθενά».

Η ταινία ανήκει και στους δημιουργούς της, εν μέρει για τη διακριτική παρουσία τους απέναντι στις τρεις γυναίκες. Τις αντιμετωπίζουν σαφέστατα με σεβασμό, όχι μόνο για αυτό που αντιπροσωπεύουν, αλλά και γι' αυτό που είναι. Οι ηρωικές διαστάσεις των πράξεών τους—γιατί περί ηρωισμού πρόκειται—παρατίθενται μέσα σε πλαίσιο ανθρώπινο, απτό και κατανοητό σε καθημερινό επίπεδο: ο μύθος δεν έχει καμία θέση σε αυτή την ιστορία. Η Ράιχερτ και οι συνεργάτες της επιτρέπουν στις τρεις αυτές ξεχωριστές ατομικές προσωπικότητες να σπιθοβολήσουν, κάνοντας ερωτήσεις

που καλύπτουν τα γεγονότα και αποκαλύπτουν τους ανθρώπους μέσα από αυτά. Μέσα σε διάστημα μικρότερο της μίας ώρας καταφέρνουν να χωρέσουν Ιστορία ετών, χωρίς να τραβήξουν ποτέ το βλέμμα από την ουσία, τους χαρακτήρες. Κι αν θα περίμενε κανείς μια ταινία που αποτελείται από αρχαιακό υλικό και «ομιλώντα κεφάλια» να είναι βαρετή, το ευφυές μοντάζ και η μουσική—ο Woody Guthrie τραγουδισμένος από τον Pete Seeger, οι χαρούμενες μελωδίες των Taj Mahal και Pointer Sisters—δημιουργούν ξεκάθαρα έναν αισιόδοξο, ακόμα και παιχνιδιάρικο τόνο.

Στην αρχή της ταινίας οι τρεις γυναίκες μιλούν για τις οικογένειές τους, αποτελούμενες από αγρότες και εργάτες, αγωνιστές και σοσιαλιστές—όχι στα χαρτιά, αλλά στη σκέψη και στη ζωή, έμπρακτα, πραγματικά. Από τις γενιές των πατεράδων και των γιαγιάδων τους ακόμα, η γνώση και η αντιμετώπιση αυτή της ζωής περνά στην Κέιτ, τη Στέλλα και τη Σίλβια σχεδόν σαν να ήταν γραμμένη στο γενετικό κώδικα. Έτσι κι η ίδια η ταινία, η οποία λειτουργεί με επιτυχία ως πορτρέτο, αλλά είναι και κάτι πολύ μεγαλύτερο: ένα σημαντικό κομμάτι της Ιστορίας και της παράδοσης της εργατικής τάξης για τις επόμενες γενιές. Χάρη στη δημιουργικότητα και στο αυθεντικό ενδιαφέρον των ανθρώπων που την έφτιαξαν, δεν πρόκειται για μια ξύλινη και ξερή ιστορία, αλλά για μια καταγραφική άνευ διδακτισμού, γεμάτη ενέργεια και μαγνητισμό, που αντιμετωπίζει την πάλη και τον αγώνα ως παθιασμένες και χαρμόσυνες συνθήκες.

Φεβρουάριος 2007

New Radicals

by Lily M. Papagianni

*«There was once a union maid
Who never was afraid
Of the goons and the ginks
and the company finks
And the deputy sheriff who
made the raid.»
Woody Guthrie, 1947*

In 1976, when Reichert and her colleagues were shooting the Oscar nominated documentary *Union Maids*, American society was still on fire from the disturbances of the '60s and allowed liberal points of view to enter the collective consciousness – shortly before they sank to oblivion in the '80s. Clearly the recording of the personal experiences of the leading characters in *Union Maids* was timely. Their story was first presented, in their own words, in Alice and Staughton Lynd's book *Rank and File: Personal Histories of Working Class Organizers*. The thread of their stories begins to unwind – without a trace of folkloric nostalgia or idealization –, with black and white photographs, archival footage and a merry banjo. The film belongs to the three of them: their grace, liveliness and humor, their pride and the brilliant militancy that characterized their lives and their actions and to the honest joy with which they remember – not reminisce about – the vital changes that they lived through and of which they were an important part. Stella, Sylvia and Kate, activists in a difficult, wearisome and male-dominated world, by their actions refused to accept the inhuman working conditions of their time. They wanted, for themselves and all workers, to not work seven days a week, to have an entire

hour for lunch, to receive compensation for horrible work-related accidents. They were among the few women who took an active role in promoting and implementing changes in the conservative, newly formed CIO (Committee for Industrial Organization), protesting, demanding, organizing, giving up, even when facing police brutality or the disapproval of people close to them. They became the representatives of an ideal feminism, militant but not absolutist, which did not limit itself by discrimination. Under its banner rallied women and men, black and white, to fight for their rights together – as Sylvia says, "together, because you can't get anywhere alone".

The film belongs to its makers, partly for the discreetness of their presence with the three women. They clearly treat them respectfully, not only for what they represent, but also for who they are. The heroic dimensions of their actions – because they are heroic – are placed in a human context, tangible and understandable on a mundane level: myth has no place in this story. Reichert and her colleagues permit these three separate personalities of steel to shine, asking the kinds of questions that cover the events and through them, reveal the people. In less than one hour they manage to fit years of History without ever losing touch with what is essential, the characters. And if one would expect a film consisting exclusively of archival material and "talking heads" to be boring, the brilliant editing and the music – Woody Guthrie sung by Pete Seger, the happy melodies of Taj Mahal and the Pointer Sisters – create an absolutely optimistic, even playful atmosphere.

At the beginning of *Union Maids* the

three women speak about their families, who were farmers and workers, fighters and socialists – not card-carrying, but in their way of thinking and living, in practice, in reality. The knowledge and way of dealing with life was passed on to Kate, Stella and Sylvia from the generations of their grandfathers and grandmothers, almost as if it were written in their genetic code. So the film itself, which successfully works as a portrait, becomes something much larger: an important piece of the History and tradition of the working class for the following generations. Thanks to the creativity and genuine interest of the people who made it, it is not a dry, wooden story but a testimony without didacticism, full of energy and magnetism, that treats the fight and the struggle as passionate and joyful situations.

February 2007

Translated by Tina Sideris



Κόκκινο πανί / Seeing Red

ΗΠΑ/ USA 1983 **Σκηνοθεσία / Direction:** James Klein, Julia Reichert **Φωτογραφία / Cinematography:** Steven Lighthill, Nancy Schrieber, Martin Duckworth **Μοντάζ / Editing:** James Klein **Παραγωγοί / Producers:** Julia Reichert, James Klein **Παραγωγή / Production:** Heartland Productions **16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο / Color-B&W 100'**

Βραβεία / Awards

Υποψήφιο για Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ / Academy Award Nomination for Best Feature Documentary, 1984
Hugo Award, Chicago IFF

Blue Ribbon, American FF

Ειδικό βραβείο επιτροπής / Special Jury Prize, Festival del Popoli, Italy

Κυρίως βραβείο / Main Prize, Festival Portugal, Figuera Da Foz

Η ταινία αφηγείται τις ιστορίες μέσω των Αμερικανών που έγιναν μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος στις ΗΠΑ στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 και το τι συνέβη σε αυτούς στη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου στη δεκαετία του 1950. Είναι μία ιστορία για τον ιδεαλισμό και για το τμήμα που πληρώνει κάποιος που μένει πιστός στις ιδέες του. Πολεμώντας για τον συνδικαλισμό, την ανεργία και τα δικαιώματα των εργατών, και για το οκτάωρο, είχαν θέσει τους εαυτούς τους στην υπηρεσία αυτού που πίστευαν ότι ήταν το σωστό για την Αμερική. Χωρίς να προσφέρει μια εξιδανικευμένη ανάμνηση, η ταινία αντιμετωπίζει με κριτικό μάτι τη σύνδεση του κόμματος με τη Σοβιετική Ένωση και την έλλειψη εσωτερικής δημοκρατίας.

The film tells the stories of ordinary Americans who joined the Communist Party in the USA, in the 1920s and 1930s, and what happened to them in the Cold War 1950s. It is a story of idealism and the price of holding to ideals. Fighting for the causes of unionization, unemployment and worker benefits, and the eight-hour day, they committed themselves to what they believed was the right way for America. Not just a rosy remembrance, Seeing Red looks critically at the party's connection with the Soviet Union and its lack of internal democracy.

Το πορτρέτο μιας γενιάς

του Hal Lipper

Η τρεμουλιαστή εικόνα του Ρόναλντ Ρίγκαν έχει καθοριστική σημασία στο *Κόκκινο πανί*. Η παράνοια του καουμπούι-στρατιώτη μοιάζει γελοία καθώς κοιτάζει το κοινό και δηλώνει με σοβαρό ύφος: «Στην ιστορία του παραδοσιακού κινηματογράφου, οι κακοί συνήθως χάνουν· το τέλος είναι ευτυχισμένο. Δεν μπορώ να σας υποσχεθώ κάτι τέτοιο για την ταινία που πρόκειται να δείτε. Η ιστορία αυτή δεν έχει τελειώσει ακόμα.» Η υστερία του Ψυχρού Πολέμου του Reagan μας κάνει να χαμογελάμε. Η μαυρόασχη εικόνα του από το αρχαικό υλικό μοιάζει πιο ανθρώπινη από τις μαγνητοσκοπημένες ανακοινώσεις του στις βραδινές ειδήσεις.

Αυτό είναι το μεγαλείο του *Κόκκινο πανιού*. Πρόκειται για μια φιλεϊσπλαχνη, πολιτική ιστορία που εστιάζει τόσο στο άτομο –την ανθρώπινη οντότητα– όσο και σε ολόκληρο το κίνημα. Μέσα από ντοκουμέντα ειδήσεων και εκατοντάδες συνεντεύξεις με κομμουνιστές που έζησαν την ακμή του Κόμματος, οι σκηνοθέτες από το Ντέιτον, Jim Klein και Τζούλια Ράιχερτ, προσοικονομούν ένα ζεστό προσωπικό πορτρέτο μιας γενιάς και τα γεγονότα που διέπλυσαν τον τρόπο σκέψης της.

Το *Κόκκινο πανί* δεν είναι υπέρ ή κατά του κομμουνισμού. Είναι αντικειμενικό. Όπως το υποψήφιο για Όσκαρ το 1977, *Συντρόφισσες*, αφήνει την Ιστορία και αυτούς που τη γράφουν να μιλήσουν από μόνοι τους. Το τελευταίο τους ντοκιμαντέρ επικεντρώνεται στους κοινούς θνητούς του κομμουνιστικού κόμματος· τους ανθρώπους που πάλεψαν το ρατσισμό και την κοινωνική αδικία μέσα από την πολιτική, που πίστεψαν στον κομμουνισμό κατά την διάρκεια του κυνηγιού μαγισιών του Μακάρθι, που διατήρησαν την πίστη τους στο κόμμα μέχρι που ο Νικίτα Χρουστσόφ αποκάλυψε τις αμαρτίες εκκαθαρίσεις του Ιωσήφ Στάλιν. Αντιπαράθετοντας πλάνα αρχείου κομμουνιστών ακτιβιστών με τις έγχρωμες ταινίες συνεντεύξεις τους, το *Κόκκινο πανί* διηγείται μια ιστορία όσο πιο σφαιρικά γίνεται.

Ο λυμενεργάτης Μπιλ Μπέιλι αναπολεί

την πενήνταχρονη θητεία του στο Κόμμα μέσα στη στενάχωρη γκαρσονιέρα του στο Σαν Φρανσίσκο. Θυμάται πως τα ναυτικά του έγγραφα κατασχέθηκαν όταν αρνήθηκε να υπογράψει όρκο πίστης κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Αργότερα τον ακούμε να λογοδοτεί στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών για τη σχέση του με το Κόμμα. Η πρώην αξιωματούχος του Κόμματος Ντόροθυ Χίλεϊ απαθανατίζεται σε φωτογραφίες και κινηματογραφικό υλικό κατά τη διάρκεια της απεργίας των αγροτών της Καλιφόρνια το 1937. Η σκηνή μοιάζει να έχει βγει από τα *Σταφύλια της οργής*. Ο Ρίτσαρντ Νίξον, προ-προεδρίας, εμφανίζεται σε μια σύντομη σκηνή να ρωτά: «Γιατί όλος αυτός ο σαματάς περί δικαιοσύνης όταν έχουμε να κάνουμε με βρομερούς κομμουνιστές;». Αφού θυμίσει στους θεατές ότι η δικαιοσύνη είναι αμερικανική αξία, προσθέτει: «Όταν βγαίνεις να κυνηγήσεις βρομερά ζώα πρέπει να σημάδεύεις στο ψαχνό.»

Το *Κόκκινο πανί* εξηγεί τη δυσκολία των σκηνοθετών να βρουν πρώην μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος που να δεχτούν να δώσουν συνέντευξη μπροστά στην κάμερα. Παρακολουθεί την ανάπτυξη του κομμουνισμού κατά την περίοδο της οικονομικής ύφεσης, συνδυάζοντας μουσική και υλικό εκείνης της περιόδου με την τωρινή ματιά των επιζώντων. Ο αριστερός συγγραφέας Carl Hirsch, που είχε δουλέψει στην *Daily Worker Midwest* και στην *Daily Record*, διαβάζει γράμματα που γράφθηκαν κατά τη διάρκεια της απεργίας των επίμορτων καλλιεργητών. Τα λόγια του, σε συνδυασμό με τις εικόνες από την απεργία του 1939 στο Μισούρι, έχουν μια συνταρακτική ένταση. Η ταινία εξηγεί την επιρροή του Κόμματος στην κοινωνική ασφάλιση, στο επίδομα ανεργίας, στην αντιπροσώπευση των σωματείων και στα πολιτικά δικαιώματα.

Το *Κόκκινο πανί* αναφέρεται σύντομα στον Ισπανικό Εμφύλιο (στον οποίο ο Μπιλ Μπέιλι πολέμησε), στην άνοδο του φασισμού και στην αμήχανη συμμαχία μεταξύ της Σοβιετικής Ένωσης και των Ηνωμένων Πολιτειών κατά τη διάρκεια

του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η ταινία παρακολουθεί την εξάπλωση του αντικομμουνιστικού αισθήματος, καταγράφει εχθρικές συμπεριφορές και περιλαμβάνει σκηνές όπου η αστυνομία έλυκοκοπεί κομμουνιστές διαδηλωτές στη Γιούκον Σκουέιρ της Νέας Υόρκης το 1950. Ο τραγουδιστής Pete Seeger διηγείται τη συνάντησή του με τους δικτάτες κομμουνιστών του FBI και μελοποιεί την απάντησή που έδωσε ο Woody Guthrie όταν ρωτήθηκε αν θα πολεμούσε για την Αμερική: «Θα σημάδεψω με το όπλο για χάρη της χώρας μου. Δεν μπορώ να εγγυηθώ όμως προς ποια κατεύθυνση».

Η απογοήτευση που ένιωσαν οι κομμουνιστές όταν έμαθαν ότι ο Στάλιν δολοφόνησε χιλιάδες πιθανούς εχθρούς πλανατίνα στο τελευταίο τέταρτο της ταινίας σαν δηλητηριώδης ομίχλη. Αφού συνέτριψε μια γενιά ιδεαλιστών, απειλεί στιγμιαία να υπονομεύσει τη διακριτική αίσθηση του χιούμορ του *Κόκκινο πανιού*. Τότε η ταινία των Ράιχερτ και Klein επανέρχεται στο παρόν, όπου μαθαίνουμε ότι πολλοί από τους μάρτυρές μας είναι ακόμα μέλη του Κόμματος, ενώ άλλοι έχουν απομακρυνθεί από αυτό. Ανεξαρτήτως όμως, ο καθένας είναι περήφανος για τη θητεία του στο Κόμμα και πιστεύει ότι οι προσπάθειές του βοήθησαν την Αμερική να βελτιωθεί σαν κράτος.

Το *Κόκκινο πανί* καταρρίπτει το μύθο των φονιάδων κομμουνιστών και παρέχει μια άλλη οπτική γωνία σε όλους εμάς που χρειάστηκε να «σκύψουμε κάτω από το θρανίο και να καλύψουμε το κεφάλι μας» στις σχολικές ασκήσεις ετοιμότητας στο απόγειο του Ψυχρού Πολέμου. Με τον ίδιο τρόπο το *Κόκκινο πανί* είναι ένα βαθιά συγκινητικό ντοκιμαντέρ που γίνεται κατανοητό από το μέσο θεατή όσο και από ιστορικούς και ακτιβιστές. Απευθύνεται σε οποιοδήποτε θέλει να συναντήσει τους τελευταίους επιζώντες ενός από τα ισχυρότερα κινήματα της Αμερικής του 20ού αιώνα.

Dayton Daily News 1/12/1983
Μετάφραση: Ελπίδα Καλλιντέρη

The Portrait of a Generation

by Hal Lipper

Ronald Reagan's flickering image sets the tone for *Seeing Red*. The cowboy/soldier star's paranoia seems ludicrous as he stares at the audience and gravely states, "In the traditional motion picture story, the villains are usually defeated; the ending is a happy one. I can make no such promise for the picture you are about to watch. The story isn't over." Reagan's Cold War hysteria brings a smile to our faces. His black & white archival footage seems decidedly more human than his videotaped pronouncements on the evening news.

That's the beauty of *Seeing Red*, a compassionate political history that focuses on the individual – the human entity – as well as the entire movement. Through newsreel footage and hundreds of interviews with communists who lived through the party's heyday, Dayton filmmakers Jim Klein and Julia Reichert have painted a warm, personal portrait of a generation and the events that shaped their way of thinking.

Seeing Red isn't pro- or anti- communist. It is objective. Like Reichert and Klein's 1977 Academy Award nominee *Union Maids*, it lets history and those who made history speak for themselves. Their latest documentary focuses on the rank-and-file of the Communist Party – the people who fought racism and social injustice through politics, who believed in communism during the McCarthy witch hunts, who kept faith in the party until Nikita Khrushchev revealed Joseph Stalin's bloody purges. By melding archival footage of communist activists with their color interviews from today, *Seeing Red* tells as complete a story as can be told. Longsh-

reman Bill Bailey reflects on his 50-year affiliation with the party while sitting in his cramped one-room San Francisco house. He recounts how his seaman's papers were revoked because he refused to sign a loyalty oath during the Cold War.

Later, we hear him testifying before the House Committee on Un-American Activities about his party affiliation. Former Communist Party official Dorothy Healey is captured in stills and newsreels during a 1937 California agricultural workers' strike. The sequence looks as though it could have come from the *Grapes of Wrath*. A pre-presidential Richard Nixon briefly appears to ask, "Why all this hullabaloo about being fair" when dealing with "communist rats?" He reminds viewers that being fair is the American way and then adds, "When you go out to shoot rats, you've got to shoot straight." *Seeing Red* establishes the difficulty the filmmakers had finding former Communist Party members who would be interviewed in front of a camera. It traces the growth of communism through the Great Depression, melding period music and vintage footage with the survivors' current-day perspective. Carl Hirsch, a left-wing writer who wrote for the *Daily Worker* and *Midwest Daily Record*, reads letters written during a sharecroppers' strike. His words, combined with the images of a 1939 Missouri strike, are near-shattering in their intensity. The picture establishes the party's impact on the establishment of Social Security, unemployment insurance, union representation and civil rights.

Seeing Red moves briskly through the Spanish Civil War (in which Bill

Bailey fought), the rise of fascism and the uneasy alliance between the Soviet Union and the United States during World War II. It records the rise of anti-communist sentiment immediately following hostilities and includes footage of police beating communist marchers on New York's Union Square in 1950. Folk singer Pete Seeger recounts his encounter with FBI red-hunters and sings Woody Guthrie's response when they asked him if he'd fight for America. "I will point a gun for my country. But I won't guarantee you which way."

The disillusionment the Communists felt when they learned that Stalin had murdered thousands of potential adversaries hangs over the film's final quarter like a poisonous fog. It devastated a generation of idealists and momentarily threatens to undermine *Seeing Red*'s gentle sense of humor. Then Reichert's and Klein's film moves to the present, and we learn that some of our witnesses are still party members while others have drifted away. Regardless, each is proud of his affiliation and feels his efforts helped the United States become a better country. *Seeing Red* dismisses the myth of killer commies and provides a whole new outlook for those of us who had to "duck and cover" at school during the Cold War's height. Likewise, *Seeing Red* is a deeply moving documentary that communicates with average viewers as well as historians and activists. It's for anyone who wants to meet the last survivors of one of 20th-century America's strongest movements.

Dayton Daily News 1/12/1983



Προσωπικά υπάρχοντα / Personal Belongings

ΗΠΑ / USA 1996 **Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay:** Steven Bognar **Φωτογραφία / Cinematography:** Michael King, Steven Bognar **Μοντάζ / Editing:** Steven Bognar, Julia Reichert **Ήχος / Sound:** Julia Reichert, John Mays **Μουσική / Music:** Georgiana Gomez **Παραγωγός / Producer:** Steven Bognar **Παραγωγή / Production:** Dashboard Pictures **16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο / Color-B&W 63'**

Βραβεία / Awards

Golden Gate Award, San Francisco IFF • Silver Hugo Award, Chicago IFF
Βραβείο κοινού καλύτερης ταινίας / Audience Award for Best Film, Atlanta Film & Video Festival
Καλύτερο ντοκιμαντέρ / Best Documentary, CineQuest - San Jose FF
Βραβείο σκηνοθετών / Director's Choice Award, Black Maria FF
Βραβείο καλύτερης πρώτης ταινίας / Best First Film Award, Ann Arbor FF
Χρυσό Μήλο / Golden Apple Award, National Educational Media Network
Επιλογή της επιτροπής / Juror's Choice - Best of Fest, Charlotte Film & Video Festival

Η ταινία αφηγείται το χρονικό του ξεριζωμού ενός σύγγρου μετανάστη. Το 1956 ο νεαρός Bela Bognar σήκωσε το όπλο του ενάντια στα σοβιετικά τανκς στη Βουδαπέστη. Αγωνίστηκε δίπλα σε χιλιάδες άλλους, άνδρες και γυναίκες. Αλλά η εξέγερση κατεστάλη. Χωρίς να χάσει καθόλου χρόνο, ο Bela φεύγει από την Ουγγαρία, περνώντας με τα πόδια τα σύνορα και κουβαλώντας μόνα όσα μπορούσε. Δεκαετίες αργότερα, ο Bela είναι ένας μεσοαστός Αμερικανός, παντρεμένος, με δύο παιδιά, ένα αγροτόσπιτο και μια ολοένα εντονότερη αίσθηση ότι πήρε λάθος απόφαση. Η ταινία εξερευνά το αίσθημα της απώλειας, της ενοχής, της πίστης και του διχασμού που ο Bela κουβαλά ακόμα μέσα του. Κινηματογραφημένη σε περίοδο οκτώ ετών, η ταινία είναι η μύχη ιστορία τηςαραχώδους αλλαγής στη ζωή μιας οικογένειας: η ιστορία ενός πατέρα όπως τη λέει το παιδί του.

Personal Belongings chronicles the profound displacement of one Hungarian immigrant. In 1956, young Bela Bognar took up a rifle against Soviet tanks in Budapest. He fought alongside thousands of other men and women. But their revolt failed. With no time to spare, Bela fled Hungary, walking across the border with only the things he could carry. Decades later, Bela finds himself a middle class American, married, with two kids, a ranch home and an increasing sense that he made the wrong decision. Personal Belongings explores the sense of loss, guilt, loyalty and dividedness Bela carries with him to this day. Filmed over eight years, the film is the intimate story of tumultuous change in a family's life; the story of a dad, as told by his kid.

Προσωπικές αναζητήσεις και κινηματογραφικοί πειραματισμοί

της Γιάννας Σαρρή

Η πρώτη κινηματογραφική προσπάθεια του Στίβεν Μπόγκναρ, *Προσωπικά υπάρχουν*, κατάφερε να προκαλέσει αίσθηση στο χώρο του ντοκιμαντέρ, καθώς η ταινία παίχτηκε με μεγάλη επιτυχία στο φεστιβάλ του Sundance αλλά και σε πολλά άλλα φεστιβάλ ανά τον κόσμο.

Τα *Προσωπικά υπάρχουν* καταφέρνουν μέσα σε μόλις μία ώρα να μας μεταφέρουν τις ανησυχίες αλλά και τις δυσκολίες προσαρμογής ενός πολιτικού μετανάστη στην Αμερική, την πάλη για την αναζήτηση και την επιβεβαίωση της ταυτότητας αυτής της γενιάς των ούγγρων μεταναστών, αλλά και την ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει κάπου. Ο Bela είναι ο μέσος μικροαστός Αμερικάνος. Ζει σε ένα προάστιο, έχει δικό του σπίτι και απολαμβάνει το αμερικανικό όνειρο. Δε διατάζει να δηλώσει Αμερικάνος στην αρχή της ταινίας, ένα χαρακτηρισμό που η γυναίκα του αμφισβητεί. Η διατάραξη της οικογενειακής αρμονίας θα έρθει όταν ο Bela αποφασίζει να επιστρέψει –μαζί με το γιο του Στίβεν και τη σύζυγό του– στην Ουγγαρία μετά το τέλος του Ψυχρού Πολέμου. Ο Στίβεν καταγράφει τη διαδρομή του πατέρα του στη σημερινή Ουγγαρία αλλά και την περίοδο μετά την επιστροφή του στην Αμερική, όταν θα αποφασίσει να φύγει από το σπίτι του και να συζητήσει με μια άλλη γυναίκα.

Ο Στίβεν Μπόγκναρ χρησιμοποιεί με τον καλύτερο τρόπο το αρχαϊκό υλικό που έχει στα χέρια του. Τα οικογενειακά βίντεο, αλλά και τα σπάνια αποσπάσματα από τα γεγονότα στην Ουγγαρία το 1956, μας μεταφέρουν την ατμόσφαιρα της παραγμένης εκείνης εποχής. Η αφήγηση της ταινίας πραγματοποιείται μέσα από το voice over είτε του ίδιου του σκηνοθέτη είτε του πατέρα του. Το εξαιρετικό μοντάζ δίνει ρυθμό στην ταινία χωρίς να φοβάται να συμπεριλάβει και να παίξει με τα οικογενειακά video, όπως για παράδειγμα στην απολαυστική εισαγωγική σεκάνς της ταινίας, όπου βλέπουμε την οικογένεια καθισμένη στο τραπέζι να τρώει το μεσημεριανό της. Καταφεύγοντας σ' αυτό το παιχνιδί του μοντάζ, ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται μια χαρακτηριστική οικογενειακή στιγμή και καταφέρνει να ξεκινήσει χιουμοριστικά μια ταινία που ίσως το θέμα της από μόνο του να μην προοιδαίνει το θεατή γι' αυτή την πλευρά της.

Τα *Προσωπικά υπάρχουν* ενσωματώνουν με πρωτοποριακό τρόπο φωτογραφίες Polaroid στο φιλμ, τις οποίες ο Μπόγκναρ μετέφερε, επεξεργάστηκε και εμφάρμοσε σε τραχύ χαρτί πριν τους δώσει κίνηση. Είναι ίσως η πρώτη φορά που η χρονοβόρα αυτή τεχνική εφαρμόστηκε σε ντοκιμαντέρ. Όπως έχει δηλώσει ο σκηνοθέτης, στα τρία

πλάνα της ταινίας που χρησιμοποίησε τη τεχνική αυτή, έκοψε το φιλμ και για κάθε καρέ του αρχικού 16mm έβγαλε μια φωτογραφία σε 35mm. Οι φωτογραφίες αυτές έπρεπε να στοιχηθούν η μια δίπλα στην άλλη με μεγάλη ακρίβεια προκειμένου να επιτευχθεί το σωστό αποτέλεσμα. Για να διατηρηθεί η σειρά αλλά και η σωστή θέση των φωτογραφιών ο Μπόγκναρ έφτιαξε ένα ξύλινο κουτί όπου τοποθετούσε τα καρέ στη σειρά και έκοβε τις άκρες σε κάθε ένα από αυτά μόλις ολοκληρώνονταν η διαδικασία. Η δυσκολία αυτής της επεξεργασίας ήταν ότι δεν ήταν σε θέση να δει το κάθε καρέ που δημιουργούσε. Έτσι, ήταν πολύ εύκολο να μπλεχτούν μεταξύ τους, επειδή πολλά από αυτά ήταν όμοια ή ακόμα επειδή κάποιο από αυτά ήταν εύκολο να παραπέσει. Σε περίπτωση που ανακάλυπτε κάποιο λάθος η διαδικασία έπρεπε να επαναληφθεί από την αρχή. Για μόλις δύο λεπτά ταινίας χρειάστηκε ένας μήνας επεξεργασίας των εικόνων. Στο έργο αυτό, ο Μπόγκναρ είχε τη βοήθεια σημαντικών φωτογράφων αλλά και του δημιουργικού του σύμβουλου, θάνου Φατούρου, η εμπειρία και η γνώση των οποίων για το αντικείμενο αποτέλεσε την εγγύηση για το αλάνθαστο του αποτελέσματος. Σημαντική ήταν επίσης και η βοήθεια του στούντιο Frame Shop, το οποίο



ανέλαβε να δώσει κίνηση στα καρέ, αλλά και του διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας Michael King.

Ο κινηματογραφικός αυτός πειρατισμός δικαίωσε τον Μπόγκναρ, πετυχαίνοντας να μεταφέρει στους θεατές την αίσθηση της αβεβαιότητας αλλά και της αναζήτησης της ταυτότητας του πατέρα του. Η μουσική, το voice over αλλά και το εξαιρετικό αρχαιολογικό μας μεταφέρουν σε μια άλλη εποχή της Ουγγαρίας αλλά και της Αμερικής. Αν και τα *Προσωπικά υπάρχουντα* είναι μια οικογενειακή ταινία, καταφέρνει να θίξει ζητήματα ταυτότητας αλλά και κοινότητας. Ο Στίβεν αναζητά την τέλεια πατρική φιγούρα, ο Bela την τσακισμένη του ταυτότητα και η σύζυγος/ μητέρα ακροβατεί ανάμεσα στις ταραγμένες μνήμες του Bela και τις αναζητήσεις του Στίβεν. Η ταινία δεν είναι η μυθοποίηση του Bela αλλά η ανατροπή ενός πατρικού συμβόλου με πολλά άλλοθι.

Φεβρουάριος 2007



Personal Quests and Cinematic Experimentations

by Yanna Sarri

Steven Bogнар's first film attempt, *Personal Belongings*, managed to create a stir in the documentary field as the film was screened with great success at the Sundance festival and many other festivals around the world.

Personal Belongings in just one hour manages to communicate the anxiety and adjustment difficulties of a political immigrant to America, the struggle for survival and the affirmation of identity of this generation of Hungarian immigrants, as well as the need of a human being to belong somewhere. Bela is an average middle class American. He lives in a suburb, owns his own home and is enjoying the American dream. He doesn't hesitate to declare himself an American at the beginning of the film, a characterization that his wife questions. Family harmony is disturbed when Bela decides to return to Hungary after the end of the Cold War together with his son Steven and his wife. Steven records the journey of his father through today's Hungary, as well as on his return to America, when he decides to leave home and live with another woman.

Steven Bogнар uses the archival material he has in his hands in the best way possible. Family videos and rare excerpts from the events in Hungary in 1956 convey to us the atmosphere of that disturbed time. The film's narrative is done with the use of voice over,

either of the director or of his father. The excellent montage gives rhythm to the film without being afraid to include and play with family videos, as for instance during the enjoyable opening sequence of the film, where we see the family sitting at the table having lunch. Using this editing game, the director exploits a happy family moment and manages to begin a film with humor, whose subject alone might not predispose the viewer to think of it that way.

Personal Belongings innovatively incorporates Polaroid photos in the film, which Bogнар transferred, developed and applied to rough paper before giving them movement. This is probably the first instance this time consuming technique has been used in a documentary. As the director has stated, in the three shots of the film where he used this technique, he cut the film, and for each frame of the original 16mm film he substituted a 35mm photograph. These photos had to be set up next to each other with great exactness in order to have the desired result. To keep the order and the correct place of the photographs Bogнар made a wooden box where he placed the frames in order and cut the ends of each one as soon as the process was completed. The difficulty of this process was that he was not in a position to see every frame he created. It was very easy for the frames to get mixed up because many of them were similar, or one of

them could have fallen out. Whenever he discovered some mistake, the process had to start again from the beginning. For only two minutes of film, a month of image processing was needed. In this work, Bogнар had the help of important photographers as well as his creative consultant, Thanos Fatouros, whose experience and knowledge guaranteed the flawless result. The help of the studio Frame Shop was also important, since it took on the task of giving movement to the frames, as well as the help of the film's director of photography, Michael King.

This cinematic experimentation justified Bogнар, who succeeded in giving the audience a feeling of uncertainty as well as an understanding of his father's search for identity. The music and voice-overs, together with the extraordinary archival material transport us to another age in Hungary as well as America. Even though *Personal Belongings* is a family film, it manages to touch on identity and community issues. Steven searches for the perfect father figure and the wife/mother balances between the troubled memories of Bela and the explorations of Steven. The film is not a fictionalization of Bela, but the toppling of a father symbol with many alibis.

February 2007

Translated by Tina Sideris



Ημέρα φωτογραφίας / Picture Day

ΗΠΑ / USA 2000 **Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία / Direction-Screenplay-Cinematography:** Steven Bognar **Μοντάζ / Editing:** Steven Bognar, Eric Johnson **Παραγωγοί / Producers:** Mary Sheridan, Steven Bognar **Παραγωγή / Production:** Dashboard Pictures **35mm Έγχρωμο / Color 7'**

Βραβεία / Awards

Επιλογή σκηνοθετών / Director's Choice Award, Black Maria FF 2000

Βραβείο καλύτερου μικρού μήκους ντοκιμαντέρ / Best Short Documentary Award, Florida FF 2000

Καλύτερο μικρού μήκους ντοκιμαντέρ / Best Short Documentary, Flyover FF Chicago 2001

Η ταινία διερευνά τις λεπτές συνδέσεις ανάμεσα στη μνήμη, τις φωτογραφίες και την απώλεια. Σε αυτήν πρωταγωνιστούν όλοι οι μαθητές ενός δημοτικού σχολείου των αμερικανικών μεσοδυτικών πολιτειών. Τα παιδιά είναι ηλικίας από 6 έως 11 χρόνων. Οι εικόνες τους έχουν τραβηχτεί σε φιλμ με την τεχνική του rixilation με ένα κλικ της μηχανής σε ένα κάδρο τη φορά. Σε κάθε μαθητή αντιστοιχούσαν 12 τέτοια κάδρα κινηματογραφικού φιλμ, μισό δευτερόλεπτο δηλαδή, στο οποίο μπορούσε να κάνει ό,τι ήθελε μπροστά στην κάμερα. Το αποτέλεσμα είναι μια οπτική σύγκρουση της νιότης σε κίνηση. Τα παιδιά χοροπηδούν, κουνιούνται γρήγορα, στριφογυρίζουν και με κάθε τρόπο κάνουν γκριμάτσες και κινήσεις με το σώμα τους γεμάτα ανεμελιά. Το φρενήρες οπτικό στίλ της ταινίας έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τις φωνές των παιδιών, καθώς λένε τι σημαίνουν γι' αυτά οι φωτογραφίες, κυρίως σε σχέση με τους ανθρώπους που έχουν χάσει.

The film explores the tenuous connections between memory, photographs and loss. Picture Day stars every student of one public elementary school in the American midwest. The kids range in age from 6 to 11. Their images were captured on film using pixilation – clicking one frame at a time. Each student was allotted 12 frames of film, half a second, to do whatever she or he wanted in front of the movie camera. The result is a visual collision of youth in motion. The kids jump, chop, spin and otherwise contort their faces and bodies with much abandon. The film's frenetic visual style contrasts sharply with the voices of the kids, as they articulate what photographs mean to them, particularly in connection to people they have lost.

Julia Reichert

1970: Growing up Female / Μεγαλώνοντας ως θηλυκό (συν-σκηνοθεσία / co-direction: James Klein)

1974: Methadone: An American Way of Dealing /

Μεθαδόνη: ένας αμερικάνικος τρόπος αντιμετώπισης (συν-σκηνοθεσία / co-direction: James Klein)

1975: Men's Lives / Οι ζωές των ανδρών

1976: Union Maids / Συντρόφισσες (συν-σκηνοθεσία / co-direction: James Klein)

1983: Seeing Red / Κόκκινο πανί (συν-σκηνοθεσία / co-direction: James Klein)

1991: Emma & Elvis / Έμμα & Έλβις

1997-2006: A Lion in the House / Ένα λιοντάρι στο σπίτι (συν-σκηνοθεσία / co-direction: Steven Bogнар)

Φιλομογραφία / Filmography



Steven Bogнар

1996: Personal Belongings / Προσωπικά υπάρχοντα

1999: Waiting for Marty (μυ / short) / Περιμένοντας τον Μάρτι

2000: Picture Day (μυ / short) / Ημέρα φωτογραφίας

2003: Gravel (μυ / short) / Χαλίκι

1997-2006: A Lion in the House / Ένα λιοντάρι στο σπίτι (συν-σκηνοθεσία / co-direction: Julia Reichert)

Η Τζούλια Ράιχερτ, σκηνοθέτης, παραγωγός, σεναριογράφος, διανομέας και καθηγήτρια κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Wright Dayton του Ohio, είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές του αμερικάνικου ανεξάρτητου κινηματογράφου. Αυτή η πολυδιάστατη ενασχόλησή της με τα κινηματογραφικά δρώμενα στις ΗΠΑ, σε συνδυασμό με την προσπάθειά της να κτίσει μια ανεξάρτητη κινηματογραφική κοινότητα, οδήγησε το περιοδικό *Filmmaker* στο να τη χαρακτηρίσει ως μια από τις νονές του αμερικάνικου ανεξάρτητου κινηματογράφου.

Δύο φορές υποψήφια για το Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ με τις ταινίες της *Συντρόφισσες* και *Κόκκινο πανί*, η Ράιχερτ έχει επίσης σκηνοθετήσει ντοκιμαντέρ που αφορούν την κοινωνικοποίηση των Αμερικανιδών (*Μεγαλώνοντας ως θηλυκό*), τον κοινωνικό ρόλο των ανδρών (*Οι ζωές των ανδρών*), τη χρήση της μεθαδόνης (*Μεθαδόνη: ένας αμερικάνικος τρόπος αντιμετώπισης*), καθώς και την ζωή της γενιάς του 1960 στη δεκαετία του 1990 (*Έμμα & Έλβις*). Έχει επίσης κάνει την παραγωγή, μαζί με τον Steven Bogнар, της ταινίας μυθοπλασίας, *Ο ανειροκνηγός* του Ed Radtke, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1999 στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.

Η Ράιχερτ είναι από τους ιδρυτές της εταιρείας διανομής ανεξαρτήτων ταινιών, New Day Films καθώς και του ιδρύματος The Film Fund, που υποστηρίζει τη δημιουργία ταινιών κοινωνικού προσανατολισμού. Έχει επίσης συνεργαστεί με το περιοδικό *Independent Film & Video*, ενώ έχει συγγράψει το *Doing It Yourself, A Handbook on Independent Film Distribution*.

Ο Στίβεν Μπόγκνερ είναι σκηνοθέτης, σεναριογράφος, μοντέρ, οπερατέρ και παραγωγός ταινιών ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας. Οι τέσσερις ταινίες του έχουν παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ του Sundance καθώς και σε άλλα διεθνή φεστιβάλ με μεγάλη επιτυχία. Το πρώτο του ντοκιμαντέρ, *Προσωπικά υπάρχουντα* παίχτηκε σε 28 φεστιβάλ αποσπώντας συνολικά 6 βραβεία, ενώ η *Χαλίκι* (γύρω από το οδικό ταξίδι μιας μητέρας με την κόρη της) παίχτηκε σε 17 αμερικανικά φεστιβάλ, αποσπώντας το βραβείο καλύτερης ταινίας μυθοπλασίας μικρού μήκους στο Φεστιβάλ του Νάσβιλ. Έχει επίσης σκηνοθετήσει το *Περιμένοντας τον Μάρτι* (γύρω από την επίσκεψη του Martin Scorsese στο Οχάιο), ενώ ήταν συμπαραγωγός στην ταινία *Ο ανειροκνηγός*.

Έχει συνεργαστεί με τα περιοδικά *Independent Film & Video* και το δικτυακό *Indiewire*. Επίσης έχει διδάξει για πολλά χρόνια μαθήματα κινηματογράφου για παιδιά.

Βιογραφικό Biography

Julia Reichert, director, producer, script writer, distributor and professor of cinema at Ohio's Wright Dayton University, represents one of the most important forms of American independent film. Her multi dimensional involvement with the US film scene, combined with her effort to create an independent film community caused *Filmmaker* magazine to call her one of the godmothers of American independent cinema.

Twice nominated for a best documentary Oscar for her films *Union Maids* and *Seeing Red*, Reichert also directed documentaries concerning the socialization of American women (*Growing Up Female*), men's social role (*Men's Lives*), the use of methadone (*Methadone: An American Way of Dealing*), as well as the lives of the '60s generation in the '90s (*Emma & Elvis*). Together with Steven Bogнар she produced Ed Radtke's fiction film *The Dream Catcher*, which was screened for the first time in the International Competition section of the Thessaloniki International Film Festival in 1999.

Reichert is one of the founders of New Day Films, a distribution company for independent films, as well as The Film Fund, which supports socially oriented films. She has also worked with *Independent Film & Video* magazine, and has co-authored *Doing It Yourself, A Handbook on Independent Film Distribution*.

Steven Bogнар is a director, scriptwriter, editor, camera operator and producer of documentaries and fiction films. His four films have been very successfully presented at the Sundance Festival as well as other international festivals. His first documentary, *Personal Belonging* played at 28 festivals winning a total of 6 awards, while *Gravel* (a road trip of a mother and her daughter) played at 17 US festivals winning the Nashville Festival's best short fiction film award. He also directed *Waiting for Marty* (about Martin Scorsese's visit to Ohio) and co-produced *The Dream Catcher*. He has contributed to *Independent Film & Video* and *Indiewire* magazines. He has also given film lessons to children for many years.



16-25 ΜΑΡΤΙΟΥ / MARCH 2007

9ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ
9TH THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL - IMAGES OF THE 21ST CENTURY



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



www.thessalonikiifff.com