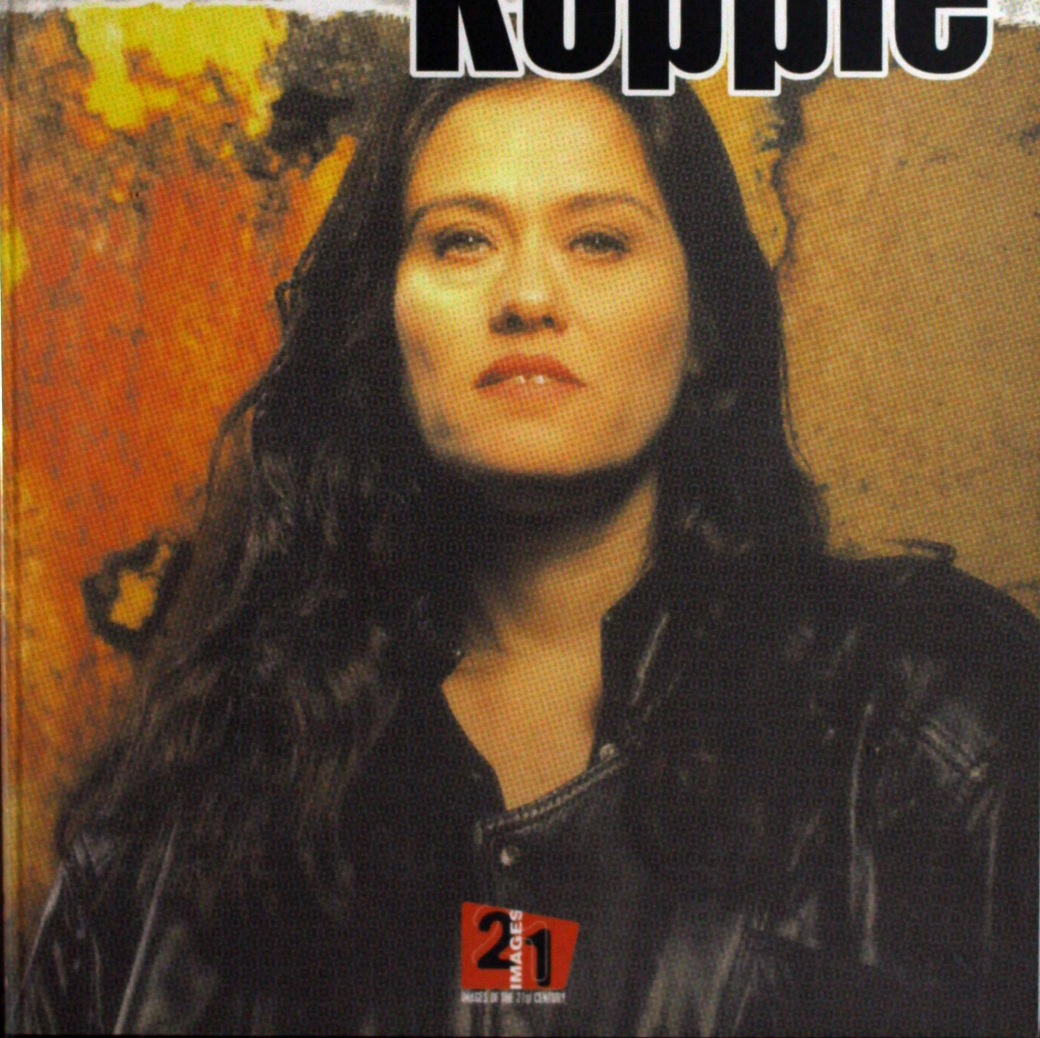


9^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα
9th Thessaloniki Documentary Festival - Images of the 21st Century

Barbara Kopple



IMAGES
21
IMAGES OF THE 21st CENTURY

II-000000001988

Barbara Kopple



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 στην Μπάρμπαρα Κοπλ που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 9ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου Αιώνα (Θεσσαλονίκη, 16-25 Μαρτίου 2007).

This publication was compiled on the occasion of the Barbara Kopple 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: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoi-Mirto Rigorroulou,
Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris, Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Συνοψεις ταινιών - Ζεχνερικ / Film synopses - Credits: Μάνθη Μπότσιοι / Manthi Botsiou
Διορθώσεις / Proofreading: Στέλλα Τσάμου / Stela Tsamou, Έλλη Πετριδίη / Ely Petridis

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

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to: Marjorie Baumgarten, Peter Biskind, Nick Davis, Richard Schickel, Λευτέρη Αδαμίδη / Lefteris Adamidis, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη / Lilly M. Papagianni

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
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

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / MINISTRY OF CULTURE

Η τέχνη της παρατήρησης δεν είναι ένα απλό ζήτημα – δεν περιορίζεται στο κοίταγμα μέσα από την κλειδαρότρυπα. Προϋποθέτει τη συμμετοχή, την προσωπική αφοσίωση. Η Μπάρμπαρα Κοπλ έχει εξελιχθεί σε ειδικός του σινέμα vérité, ακολουθώντας μεν τις αρχές του, εμπλουτίζοντάς το δε, με την ξεχωριστή της αφηγηματική δομή. Η Μπάρμπαρα Κοπλ μπορεί να παρατηρεί, αλλά πλησιάζει, κοντοστέκεται πλάι στους χαρακτήρες της και καταργεί τις αποστάσεις, διαπρνώντας όμως μια σπάνια ισορροπία: ούτε τους κοιτά αφ' υψηλού, ούτε επιβάλλει αυταρχικά την υποκειμενική της σκοπιά.

Από τα, βραβευμένα με Όσκαρ, ντοκιμαντέρ της, *Harlan County, USA* και *Αμερικάνικο όνειρο*, δυο ταινίες-καταπέλτες για το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της Αμερικής, τα πορτρέτα προσωπικοτήτων όπως ο Γκρέγκορι Πεκ, ο Γούντι Άλεν και ο Μάικ Τάισον, μέχρι το πρόσφατο *Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδήστε*, η Μπάρμπαρα Κοπλ φροντίζει να αναδεικνύει τη φωνή που προσπαθεί να ακουστεί μέσα και έξω από το σύνολο. Ο πολιτικο-κοινωνικός παράγοντας είναι πάντα παρών, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το ανθρώπινο στοιχείο: πρόκειται για δυο συγκοινωνούντα δοχεία, με τη συμπεριφορά του ενός να έχει άμεσο αντίκτυπο στην εξέλιξη του άλλου. Το δικαίωμα στη ζωή, την εργασία, την ελευθερία λόγου, την ίση μεταχείριση γίνεται κι αυτό ένας χαρακτήρας στις ταινίες της Κοπλ, ο οποίος αγωνίζεται για την αξιοπρέπεια και την επιβίωσή του, όπως και οι ήρωές της.

Δείγμα της δουλειάς της έχει ήδη παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης προηγούμενων ετών, αλλά είμαι ιδιαίτερα περήφανος που φέτος, στο 9ο Φεστιβάλ, φιλοξενούμε μια τόσο σημαντική δημιουργό και το έργο της.

Δημήτρης Εϊπίδης
Καλλιτεχνικός Διευθυντής

The art of observation is not a simple matter – it isn't limited to looking through a keyhole. It presupposes participation, personal dedication. Barbara Kopple has become an expert in the cinéma vérité genre, following its principles on the one hand, but on the other enriching it with her own distinctive narrative structure. Barbara Kopple can observe but she approaches, pauses next to her characters and abolishes distance, all the while maintaining a rare balance: neither looking down on them, nor high-handedly imposing her subjective point of view.

From her Oscar winning documentaries *Harlan County, USA* and *American Dream*, scathing films about the political and social system in America, to portraits of celebrities such Gregory Peck, Woody Allen and Mike Tyson, up to the recent *Dixie Chicks: Shut up and Sing*, Barbara Kopple draws attention to the voice that is trying to make itself heard. The socio-cultural factor is always present, but is indissolubly tied to the human factor. These are interconnecting entities, with the behavior of one having an immediate effect on the development of the other. The fight for the right to life, to work, freedom of speech, equal treatment, becomes a character in Kopple's films, a character who struggles for his dignity and survival, just like her heroes.

A sample of her work has already been presented at the Thessaloniki Documentary Festival in previous years, but I am particularly proud that this year, in the 9th Festival we are hosting such an important creator and her work.

Dimitri Eipides
Director

Μπάρμπαρα Κοπλ: διαλέγοντας πλευρά

του Δημήτρη Κερκινού

Στη μέχρι τώρα κινηματογραφική καριέρα της Αμερικανίδας Μπάρμπαρα Κοπλ δεν είναι μόνο τα δύο βραβεία Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ που εντυπωσιάζουν. Κι αυτό γιατί το έργο της δεν περιορίζεται στην τεκμηρίωση, αλλά περιλαμβάνει επίσης μυθοπλασία, επεισόδια για την τηλεόραση και διαφημιστικά. Παρόμοια ποικιλία επιδεικνύει και στη θεματική της, η οποία δεν αγκαλιάζει μόνο ζητήματα πολιτικο-κοινωνικού χαρακτήρα, αλλά ασχολείται επίσης με τη μουσική σκηνή, διασημότητες, νέους ανθρώπους και γυναίκες με ενεργή κοινωνική δράση. Είτε πρόκειται για ανεξάρτητες παραγωγές είτε για ταινίες «κατά παραγγελία», τα έργα της φέρουν το έντονο προσωπικό της ύφος, και διακρίνονται για τον ανθρωποκεντρικό τους χαρακτήρα, αλλά και την τάση της να μην κρύβει την υποκειμενικότητά της, καθιστώντας έτσι σαφή την ψευδαίσθηση της αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας στο ντοκιμαντέρ. Αυτή η αυτο-αναφορικότητα της προσέγγισής της, ιδιαίτερα εμφανής στο *Harlan County, USA* και πρακτική καινοτόμων ταινιών στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ της περιόδου εκείνης, κατατάσσει την Κοπλ στην πρωτοπορία της εποχής της.

Έχοντας μαθητεύσει δίπλα σε δύο από τους μεγαλύτερους εκπρόσωπους του direct cinema, τους Albert και David Maysles, η Κοπλ μιλήθηκε στο κυρίαρχο

εκείνη την εποχή μοντέλο κινηματογράφησης της πραγματικότητας, μαθαίνοντας πώς να παρατηρεί και να καταγράφει τη ζωή που εκτυλίσσεται μπροστά στο φακό χωρίς να επεμβαίνει. Όμως, στην πρώτη της κιάλας ταινία, *Harlan County, USA* (1976), το ταλέντο της Κοπλ θα παρακάμψει τον θεμελιώδη περιορισμό που επέβαλλε το direct cinema ως προς την «αόρατη» παρουσία του σκηνοθέτη και τη μη παρέμβασή του στην καταγραφή των γεγονότων, για χάρη μιας μεγαλύτερης αυθεντικότητας, δημιουργώντας μια ταινία υβρίδιο. Έτσι, αν και η ταινία εμπειρεύει πολλά από τα στοιχεία του κινήματος αυτού, όπως τον αυθορμητισμό και την αμεσότητα που προσφέρει η κάμερα στο χέρι, την παρατήρηση των γεγονότων καθώς αυτά εξελίσσονται και την καταγραφή των ήχων από το φυσικό περιβάλλον, η Κοπλ θα απορρίψει την «καθαρή» και «μη μεσολαβημένη» παρατήρηση των γεγονότων, υιοθετώντας μια προσέγγιση που είναι πιο κοντά στο *cinéma vérité*, καθιστώντας σαφή την οπτική της γωνία, δηλαδή, τη στράτευση της στον αγώνα των απεργών. Σ' ένα όχι αυστηρά χρονολογημένο πλαίσιο του ενοστώτος χρόνου, θα αντιπαραθέσει συνεντεύξεις και αρχεακό υλικό, με στόχο από τη μία να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν, προσδίδοντας ένα ιστορικό βάθος και μια συνέχεια στο θέμα του αγώνα των απεργών στην Κομητεία του Χάρλαν. Από την άλλη να αναδείξει, τη

φωνή και το ρόλο των απλών γυναικών στις κοινωνικές κινητοποιήσεις, προσφέροντάς μας μέσα από τις προσωπικές τους καθημερινές ιστορίες τη δική τους εκδοχή. Ταυτόχρονα ενσωματώνει δημιουργικά τη μουσική της εργατικής τάξης της περιοχής των Απαλάχιων Ορέων στην ηχητική μπάνα. Μέσα από τη μουσική του Hazel Dickens, έκφραση της τοπικής κουλτούρας, η σκηνοθέτις αφήνει να ακουστεί η φωνή της κοινότητας, σχολιάζει τη δράση των γεγονότων, προσδίδει μια πολιτισμική αμεσότητα και συνάμα κατευθύνει τα συναισθήματα του θεατή, προτρέποντάς τον να πάρει θέση, κατά το παράδειγμα του τραγουδιού της Florence Reece «Which side are you on?».

Στο *Αμερικάνικο όνειρο* (1990), η Κοπλ θα καταγράψει μια άλλη μακρόχρονη απεργία, αυτή τη φορά σ' ένα εργοστάσιο συσκευασίας κρέατος της Hormel στο Όστιν της Μινεσότα, διερευνώντας το ανθρώπινο κόστος της οικονομικής ύφεσης στην αμερικάνικη βιομηχανία. Όπως και στο *Harlan County, USA*, η σκηνοθέτις παρουσιάζει, μέσα από μια λεπτομερή και καλά κλιμακούμενη δραματική δομή, το χρονικό της σύγκρουσης μεταξύ των εργατών και της διεύθυνσης από την οπτική γωνία των εργατών. Με την κάμερά της να βρίσκεται παντού, η Κοπλ παίρνει συνεντεύξεις από τους βασικούς συμμετέχοντες, μας δείχνει τις συναντήσεις του σωματίου, τους

Barbara Kopple: Choosing Sides

by Dimitris Kerkinos

In the cinematic career of the American Barbara Kopple to date, it is not only her two Oscars for best documentary that impress. And this is because her work is not limited to the documentary genre, but also includes fiction, television series and commercials. A similar variety is revealed in her choice of subjects, which not only embrace issues of a socio-political nature, but also deal with the music scene, celebrities, young people and women who take active social action. Whether they are independent productions or "made to order" films, her works bear her vivid personal style, and are distinguished by their humanist character, as well as her tendency to not hide her subjectivity, thus clearly shattering the illusion of the documentary's supposed objective recording of reality. This self-reflective approach, particularly obvious in *Harlan County, USA* is also a device found in innovative ethnographic documentary films of that period, and it places Kopple at the vanguard of her time.

Having apprenticed with two of the biggest representatives of direct cinema, Albert and David Maysles, Kopple was initiated into the predominant model of filming reality at that time, learning how to observe and record life as it unfolds in front of the camera without interfering. However, from her first film, *Harlan County, USA* (1976), Kopple's talent bypassed the fundamental restriction that direct cinema imposed as to the



American Dream



Harlan County, USA

ηγέτες των εργατών να καταστρώνουν στρατηγικές ή να συγκρούονται παρασκηνακικά. Παράλληλα, παρατηρεί τους καθημερινούς αγώνες των απεργών και αφήνει τις οικογένειες να μιλήσουν για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Το αποτέλεσμα είναι να παρουσιάσει τους ανθρώπους και τους αγώνες που καταγράφει με μια πραγματική αίσθηση οικειότητας, εκθέτοντάς μας τα κίνητρα της εργατικής τάξης και «θέτοντας στους θεατές το ερώτημα του τι θα έκαναν αν βρίσκονταν στη θέση τους».

Η πολιτική θέση που εκφράζει η Κοπλ στις παραπάνω ταινίες της δεν εξαντλείται σ' αυτές, αλλά ενυπάρχει ακόμα και σε ντοκιμαντέρ που εκ πρώτης όψεως δεν δείχνουν να έχουν τέτοιο προσανατολισμό, όπως τα *Wild Man Blues*, *Η δική μου γενιά* ή *Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδήστε*. Κι αυτό γιατί, η Κοπλ καταπιάνεται με ανθρώπους και θέματα που την ενδιαφέρουν πραγματικά και για τα οποία έχει άποψη. Έτσι, στο *Wild Man Blues*, δεν μας παρουσιάζει μόνο το πορτρέτο του Γούντι Άλεν κατά τη διάρκεια της ευρωπαϊκής περιοδείας της τζαζ μπάντας του, τις μουσικές του επιδόσεις, τις νευρωτικές του ενοχλήσεις από το περιβάλλον ή τις αντιδράσεις του απέναντι στους θαυμαστές του, αλλά διερευνά επίσης την αμφιλεγόμενη τότε σχέση του με την Soon-Yi Previn, η οποία είχε προκαλέσει αγανάκτηση στην αμερικανική κοινωνία, σχολιάζοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον πουριτανισμό της. Έχοντας εξασφαλί-

σει πρώτα τη συγκατάθεση του Άλεν να τον κινηματογραφήσει χωρίς κανένα περιορισμό—όπως άλλωστε είναι η συνθήκη τακτικής της—, η Κοπλ τον ακολουθεί διακριτικά παντού, παρουσιάζοντάς μας μια φυσιολογική συμπεριφορά ζευγαριού σε αντιπαράθεση με το σκάνδαλο που είχε προκληθεί. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο *Σκάστε και τραγουδήστε*, το κέντρο βάρους ουσιαστικά δεν βρίσκεται στην παρουσίαση της περιοδείας των Dixie Chicks, της προσωπικής ζωής των μελών ή του πώς εξισορροπούν την καριέρα με την μητρότητα, αλλά αντίθετα, στη θέση που παίρνει το συγκρότημα (αλλά και η Κοπλ) υπέρ της ελευθερίας του λόγου. Το παρασκήνιο της κρίσης, που δημιουργήθηκε με τη δήλωση της Maines κατά του Προέδρου των ΗΠΑ, αποτελεί για τη σκηνοθέτιδα αφετηρία για να μας μιλήσει για την εποχή της προεδρίας του Μπους. Όπως στο *Αμερικάνικο όνειρο* βλέπουμε τα αποτελέσματα της οικονομικής πολιτικής του Ρίγκαν, έτσι κι εδώ βλέπουμε τον κοινωνικό αντίκτυπο της εκστρατείας του Μπους κατά της τρομοκρατίας, καθώς και της λειτουργίας του ραδιοφώνου και της μουσικής βιομηχανίας στην Αμερική. Το κάψιμο των CD τους, η λογοκρισία, οι προσβολές και οι απειλές κατά της ζωής τους, καθώς και η επίδραση όλων αυτών στις προσωπικές τους ζωές, δεν σκιαγραφούν το πορτρέτο ενός γυναικείου συγκροτήματος κάντρι που βρέθηκε στο επίκεντρο μιας εθνικής αντιπαράθεσης, αλλά αναδεικνύει τη σημασία του να

εκφράζει κάποιος την άποψή του όταν ο υπόλοιπος κόσμος κρατά το στόμα του κλειστό. Και βέβαια, αναδεικνύεται η δυναμικότητα των μελών του συγκροτήματος, θυμίζοντάς μας το *Harlan County, USA*, και την ενασχόληση της σκηνοθέτιδας με τον ενεργό ρόλο των γυναικών στη σύγχρονη κοινωνία.

Άποψη, αλλά και πολιτική θέση, εκφράζει και στη *Δική μου γενιά*, καθώς μέσα από την παρουσίαση των τριών Γούντστοκ σκιαγραφεί τις κοινωνικές αλλαγές τα τελευταία 30 χρόνια, και αφηγείται το πώς μια επανάσταση μετατράπηκε σε εμπόρευμα. Η διερεύνηση της εμπορευματοποίησης του θρυλικού φεστιβάλ επιτυγχάνεται μέσα από ένα διαλεκτικό μοντάζ—που συναντούμε και στο *Harlan County, USA*— όπου εικόνες από το παρελθόν αντιπαράθενται με εκείνες του παρόντος, και συνιστά μια έμμεση κριτική της σημερινής δυτικής κοινωνίας, η οποία ανακυκλώνει και τρέφεται από τους μύθους του παρελθόντος, καθιστώντάς τους ένα «θεματικό πάρκο» κατανάλωσης.

Μέσα από τη μεγάλη θεματική γκάμα του έργου της, η Κοπλ έχει παρουσιάσει ένα εξαιρετικό αφηγηματικό ταλέντο και μια μοναδική ικανότητα στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων της. Η επιθυμία της να καταπιάνεται με ανθρώπους ή καταστάσεις που δεν είναι γνωστές στο ευρύ κοινό, η προσπάθειά της να ανακαλύψει το ποια πραγματικά είναι τα πρόσωπα που κινηματογραφεί (είτε πρόκειται για δισσημότητες είτε για συνηθισμένους ανθρώπους), η πεποίθησή της πως πρέπει να ακούγεται η φωνή της αλλά και η υποστήριξη της προσωπικής της άποψης στις ταινίες της, αναδεικνύουν μια σκηνοθέτιδα που όχι μόνο γνωρίζει καλά την τέχνη της αλλά, που διέπεται από μοναδική ευαισθησία και ανθρωπισμό, αρετές που είναι ταυτόσημες με την ηθική του ντοκιμαντέρ.

"invisible" presence of the director and non-intervention in the recording of events for the sake of greater authenticity, thus creating a hybrid film. So, even though the film contained many elements of that movement, such as the spontaneity and immediacy that the handheld camera offers, the observation of events as they take place and the recording of sounds from the natural environment, Kopple rejected the "pure" and "non interfering" observation of events. She adopted an approach that is closer to cinéma vérité, clearly showing her own point of view, that is, her joining in the struggle of the strikers. The events are not presented in the strictly chronological context of the present. She juxtaposes interviews and archival material, aiming on the one hand to connect the past with the present, giving historical depth and continuity to the subject of the strikers' struggle in Harlan County. On the other hand, she highlights the voice and role of simple women in social movements, giving us, through their every day personal stories, their version of events. She also creatively incorporates the music of the Appalachian Mountain working class in the sound track. Through the music of Hazel Dickens, the expression of the local culture, the director lets the voice of the community be heard, comments on the action of the events, gives a cultural immediacy and at the same time directs the viewer's emotions, prompting him to take a stand, following the example of Florence Reece's song "Which side are you on?".

In *American Dream* (1990), Kopple records another long strike, this time in a meat-packing factory in Hormel in Austin, Minnesota. She explores the human cost of the recession in American industry. As in *Harlan County, USA*, the director presents, through a detailed and well graduated dramatic structure, the chronicle of the clash between the workers and management from the workers' point of view. With her camera everywhere, Kopple interviews the basic participants, shows us union

meetings, the workers' leaders planning strategies or fighting behind the scenes. At the same time she observes the everyday struggles of the strikers and allows their families to speak about the difficulties they face. The result is that she presents the people and the struggles she records with a real feeling of familiarity, revealing to us the motives of the working class and "posing the question to the viewers of what they would do in their place".

The political stance that Kopple expresses in her above films does not stop there, but exists even also in documentaries that at first glance don't seem to have such an orientation, such as *Wild Man Blues, My Generation* or *Dixie Chicks: Shut Up and Sing*. This is because Kopple tackles people and subjects that really interest her and on which she has opinions. Thus, in *Wild Man Blues*, she doesn't only present the portrait of Woody Allen during the European tour of his jazz band, his musical performances, his neurotic irritation at his environment or his reactions to his admirers, but also explores his then controversial relationship with Soon-Yi Previn, which had caused indignation in American society, in order to comment on its puritanism. Having first gotten Allen's consent to film him with no restrictions – which is her usual method – Kopple discreetly follows him everywhere, showing us the behaviour of a normal couple in contrast with the scandal that had been caused. In the same way, in *Shut Up and Sing*, the central focus is not essentially on the Dixie Chicks' tour, its members' personal lives or how they juggle a career and motherhood, but rather, on the position taken by the group (and Kopple herself) in favour of freedom of speech. The background of the crisis created by Maine's statement against the President of the USA was the spring board for the director to speak to us about the Bushs administration. Just as in *American Dream* we see the results of Reagan's financial policies, here we see the social repercussions of Bush's campaign against terrorism, as

well as the workings of the radio and music industries in America. The burning of their CDs, censorship, insults and threats against their lives, as well as the influence of all of this on their personal lives, does not paint the portrait of a female country band that found itself at the center of a national confrontation, but highlights the importance of expressing one's opinion when the rest of the world is keeping its mouth shut. And of course, it demonstrates the power of the group members' characters, reminding us of *Harlan County, USA*, and the director's preoccupation with the active role of women in modern society.

Opinion as well as political stance is expressed in *My Generation*, as through the presentation of the last three Woodstocks, she outlines the social changes over the last 30 years, and recounts how a revolution was transformed into a commodity. Her examination of the commercialization of the legendary festival is achieved through a dialectical montage – which we also find in *Harlan County, USA* – where images from the past are contrasted with those of today, and constitutes an indirect criticism of today's western society, which recycles and is fed by the myths of the past, turning them into a "theme park" for consumerism.

Throughout the great thematic gamut of her films, Kopple has shown an exceptional narrative talent and a unique ability to outline her characters. Her desire to deal with people or situations not widely known, her attempts to discover who the people she films really are (whether they be celebrities or ordinary people), her conviction that their voices must be heard, and her support of her personal opinion in her films, reveal a filmmaker who not only knows her art very well, but who has mastered it with a unique sensitivity and humanism, virtues that are synonymous with the morals of documentary film making.

Translated by Tina Sideris

Αναζητώντας μια καλή ιστορία

Η Μπάρμπαρα Κοπλ μιλά στον Δημήτρη Κερκινό και στη Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



Έχετε κάνει ταινίες που καταπίνουνται με πολιτικά και κοινωνικά θέματα (*Harlan County, USA & Αμερικάνικο όνειρο*), ταινίες που εστιάζουν σε διασημότητες και σε αμφιλεγόμενες προσωπικότητες (Γκρέγκορι Πεκ, Γούντι Άλεν, Μάικ Τάισον), που αφορούν τους νέους και τη μουσική (*Η δική μου γενιά, No Nukes*) αλλά και τις γυναίκες (*Υπερασίζοντας τις κόρες μας, Μαρτυρίες πολέμου, Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδίστε*). Τι είναι αυτό που συνδέει τα ντοκιμαντέρ αυτά μεταξύ τους; Υπάρχει κάτι συγκεκριμένο που σας ελκύει, όταν αποφασίζετε να κάνετε ένα ντοκιμαντέρ, πέρα από το ίδιο το θέμα;

— Ψάχνω πάντα μια καλή ιστορία να αφηγηθώ. Η ιστορία αυτή μπορεί να προκύψει από ανθρώπους που συμμετέχουν σε μια εργατική απεργία, από γυναίκες που αγωνίζονται για ισότητα, από μουσικούς που παλεύουν για αυτό που πιστεύουν ή από έναν ηθοποιό που περιοδεύει στην Ευρώπη με τη τζαζ μπάντα του. Για μένα το θέμα είναι να διερευνώ όλες τις ανθρώπινες πλευρές και να ακούω αυτά που έχουν να πουν οι άνθρωποι. Όλοι μου οι χαρακτήρες έχουν πάθος και είναι γοητευτικοί, το γεγονός δε πως είμαι σε θέση να καταγράψω τις ιστορίες και τις ζωές τους, είναι για μένα μεγάλη χαρά.

Πώς καταλήγετε σ' ένα θέμα; Υιοθετείτε κάποια συνήθη διαδικασία και μια συγκεκριμένη μέθοδο εργασίας όταν κάνετε ντοκιμαντέρ;

— Δεν ακολουθώ κανένα γενικό κανόνα, όταν αποφασίζω για ένα θέμα. Μου αρέσει όταν μας έρχονται άνθρωποι με ιδέες. Μερικές φορές μας πλησιάζουν μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί που θέλουν να ενεργοποιηθούν γύρω από σημαντικά κοινωνικά θέματα, ή μας προτείνει ένα θέμα κάποιο τηλεοπτικό δίκτυο. Άλλες φορές έχουμε τις δικές μας ιδέες. Αναμφίβολα, δουλειά από δουλειά διαφέρει.

Δεν υπάρχει ένας κανόνας ή μια στάνταρ διαδικασία στην κινηματογράφηση. Όταν ξεκινάμε να γυρίζουμε ένα συγκεκριμένο θέμα, δεν ξέρουμε ποτέ τι βρίσκεται στην άλλη γωνιά – αυτό είναι που κάνει, κατά την άποψή μου, το είδος του ντοκιμαντέρ τόσο ενδιαφέρον. Πρέπει να έχεις την ικανότητα να μη προείσαι και να είσαι ευέλικτος, γιατί ποτέ δεν ξέρεις τι θα συμβεί. Εγώ βάζω πάντα τα δυνατά μου να συλλάβω τις καλύτερες δυνατές στιγμές.

Γιατί προτιμάστε την τεκμηρίωση από τη μυθοπλασία;

— Έχω κάνει ταινίες τόσο μυθοπλασίας, όσο και τεκμηρίωσης και απολαμβάνω διαφορετικά πράγματα σε κάθε είδος. Αυτό που έχω ανακαλύψει είναι πως η καλύτερη τεκμηρίωση είναι αυτή που δίνει φωνή σε όσους δεν έχουν – και πιστεύω πως αυτό είναι κάτι το σπουδαίο. Μου δίνει τη δυνατότητα να αφηγηθώ τη διαφορετική πλευρά μιας ιστορίας που πιστεύαμε πως γνωρίζαμε, και να ταξιδέψω το κοινό. Συνάμα, απο-

Looking for a Good Story

Barbara Kopple talks to Dimitris Kerkinos and Lilly M. Papagianni

You have made films that tackle political and social issues (*Harlan County, USA, American Dream*), others that focus on celebrities and controversial subjects (Gregory Peck, Woody Allen, Mike Tyson), as well as films concerning youth and music (*My Generation, No Nukes*) and women (*Defending Our Daughters, Bearing Witness, Dixie Chicks*). What is the common thread that connects these documentaries to each other? Is there something in particular that attracts you when deciding to make a documentary, aside from the subject itself?

— I always look for a good story to tell. That story may come from people involved with a labour strike, women struggling for equality, musicians fighting for what they believe in, or an actor touring Europe with his jazz band. For me it's about exploring all facets of humanity and listening to what people have to say. All of my subjects are passionate and fascinating and being able to chronicle their stories and their lives has been such a joy for me.

How do you decide on a subject? Is there any standard procedure and any particular working method you use in making documentaries?

— There isn't a general rule that I follow when deciding on a subject. I love it when people come to us with ideas. Sometimes non-profit organizations that wish to make projects about important social issues approach us with their ideas, or a television network will pitch a project to us. Other times we come up with our own ideas. It def-

initely varies from project to project. There isn't one rule or standard procedure in filmmaking. When we start filming a particular subject we never know what is around the corner – that is what makes documentaries so interesting for me. You have to be able to roll with the punches and be flexible because you never know what will happen. I just try my best to capture the best moments possible.

Why have you favoured documentary over fiction work?

— I've done both fictional and non-fictional films and there are things that I truly enjoy about each. I've found that when documentary filmmaking is at its best, it provides a voice to the voiceless and I think that's such an amazing thing. You can tell a different side to a story we thought we already knew, and take audiences on a journey. I also enjoy the creativity of fiction filmmaking and the challenges of working with actors and scripts. Whether I'm making nonfiction or fiction films or even commercials, I approach every day with the same energy, the same respect and admiration for the people I'm working with, and the same love of the collaboration and creativity that comes with filmmaking.

Would you please describe your apprenticeship with the Maysles Brothers? How was the experience of working with them and how did they influence – if they did – your subsequent work?

— Working with the Maysles was a wonderful experience for me because

they created such a creative and collective atmosphere where everyone's opinion mattered. We would gather around and watch footage and rough cuts together and everyone would give their ideas and opinions about whatever we were watching. I was taught that even though I was new to the industry, what I had to say was important. Working with the Maysles influenced the way that I work, which is in a collaborative manner with many talented and creative individuals.

What are, in your experience, the inherent difficulties in being an independent woman documentary filmmaker in the US? Do you believe that your gender has influenced your work and its reception by the community of documentary producers and filmmakers?

— Sexism is a very real part of our culture in all walks of life, and this industry is certainly no exception, although I've never felt like my gender was a hindrance to telling the stories I wanted to tell. In fact, I've often felt that being a woman allowed me to establish a unique kind of rapport with my characters that brought a new perspective to the story. Women have a unique voice in film, and support for female filmmakers has never been stronger.

Since you filmed *Harlan County, USA*, the documentary form has changed dramatically, and so has its reception by the general public. How do you think this was achieved and what are the reasons for it?

λαμβάνω τη δημιουργικότητα της μυθολογίας και τις προκλήσεις να δουλεύεις με ηθοποιούς και σενάρια. Είτε κάνω ντοκιμαντέρ, είτε μυθολογία, είτε ακόμη διαφημίσεις, προσεγγίζω κάθε μέρα τους ανθρώπους με τους οποίους δουλεύω, με την ίδια ενέργεια, τον ίδιο σεβασμό και θαυμασμό. Την ίδια αγάπη τρέφω για τη συνεργασία και τη δημιουργικότητα που προκύπτει από την ίδια την κινηματογράφηση.

Θα μπορούσατε να μας μιλήσετε για τη μαθητεία σας στους αδελφούς Maysles; Τι αποκομίσατε από τη συνεργασία σας μαζί τους και πώς επηρέασαν—αν το έκαναν—τη μετέπειτα δουλειά σας;

—Το να δουλέψω με τους αδελφούς Maysles ήταν για μένα μια υπέροχη εμπειρία, καθώς υπήρχε μια δημιουργική και συλλογική ατμόσφαιρα στην οποία η γνώμη καθενός από εμάς είχε σημασία. Συγκεντρωμένα και βλέπαμε μαζί το υλικό και τις πρώτες μονταρισμένες εκδόσεις και καθέννας μας κατέθετε τις ιδέες και απόψεις γύρω από αυτά που παρακολουθούσαμε. Έμαθα πως αν και ήμουν ακόμη νέα στο χώρο, αυτό που είχα να πω ήταν σημαντικό. Η συνεργασία μου με τους Maysles επηρέασε τον τρόπο με τον οποίον δουλεύω, και αυτό φαίνεται από τη συλλογική εργασία που έχω επιλέξει να κάνω με πολλά ταλαντούχα και δημιουργικά άτομα.

Ποιες είναι, σύμφωνα με την εμπειρία σας, οι δυσκολίες για μια γυναίκα που είναι ανεξάρτητη σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ στις ΗΠΑ; Πιστεύετε πως το φύλο σας έχει επηρεάσει τη δουλειά σας ή την αποδοχή της από την κοινότητα των παραγωγών και σκηνοθετών ντοκιμαντέρ;

—Ο σεξισμός είναι ένα μεγάλο και πραγματικό μέρος της κουλτούρας μας σε όλες τις διαδρομές της ζωής, και η βιομηχανία αυτή δεν συνιστά εξαίρεση, αν και ποτέ δεν αισθάνθηκα πως το φύλο μου ήταν εμπόδιο για να αφηγηθώ τις ιστορίες που ήθελα. Στην πραγματικότητα, έχω συχνά αισθανθεί πως το να

είμαι γυναίκα, μου επέτρεψε να εδραιώσω μια μοναδική σχέση με τους χαρακτήρες μου, κάτι που προσέφερε στην ιστορία νέα διάσταση. Οι γυναίκες αρθρώνουν μια μοναδική φωνή στον κινηματογράφο και η υποστήριξη των γυναικών σκηνοθετών είναι εντονότερη από ποτέ.

Από την εποχή που κάνατε το *Harlan County, USA*, η μορφή του ντοκιμαντέρ έχει αλλάξει δραματικά, όπως επίσης και η αποδοχή του από το ευρύ κοινό. Πώς πιστεύετε ότι επηυξήθηκε αυτό και ποιοι νομίζετε πως είναι οι λόγοι;

— Θεωρώ πως οι πρόσφατες τεχνολογικές καινοτομίες έχουν αλλάξει πραγματικά το είδος του ντοκιμαντέρ. Σ' αυτήν την ψηφιακή εποχή ο εξοπλισμός είναι περισσότερο ανθεκτικός και οι κασέτες αρκετά φθηνότερες. Είναι πλέον εφικτό οι κάμερες να κινηματογραφούν συνεχώς και εκατοντάδες ώρες υλικού. Πρόκειται για μια πολυτέλεια που δεν είχαμε όταν κινηματογραφήσαμε το *Harlan County, USA*. Σου επιτρέπει να έχεις περισσότερο υλικό να δουλέψεις, προσφέροντας στους μοντέρ πολύ περισσότερες επιλογές.

Επίσης, έχει αλλάξει και έχει μετεξελιχθεί με τα χρόνια η αφηγηματική δομή των ντοκιμαντέρ. Τώρα υπάρχουν ντοκιμαντέρ που παρουσιάζουν τον σκηνοθέτη ως θέμα, που σκηνοθετούν αναπαραστάσεις, που χρησιμοποιούν οικογενειακά βίντεο περασμένων ετών και που παρουσιάζουν κάθε είδους τεχνική καινοτομία. Οι σκηνοθέτες φαντάζονται εκ νέου το τι μπορεί να είναι ένα ντοκιμαντέρ και πιστεύω πως ο μετασχηματισμός αυτός είναι υπέροχος. Είναι φυσικό να αλλάζει η τεχνολογία και να εξελίσσεται με το χρόνο η καλλιτεχνική μορφή και είναι ελπιδοφόρο να βλέπεις να πραγματοποιούνται διαφορετικά είδη ντοκιμαντέρ.

Πώς αποφασίσατε να κάνετε την τελευταία σας ταινία για τις Dixie Chicks; Αισθάνεστε πως υπάρχουν κάποια κοινά με το *Wild Man Blues*, από την άποψη πως και οι δύο περιπτώσεις αφορούν διανομή της και

είναι ανανγνωρίσιμες και βρίσκονται σε μια περίοδο αναταραχής και κρίσης;

—Πριν οι Chicks ξεκινήσουν την περιοδεία του 2003, «Στην κορυφή του κόσμου», και πριν η Natalie Maines κάνει το σχόλιο για τον Τζορτζ Μπους, η Cecilia Peck και εγώ θέλαμε να κάνουμε μια ταινία για την περιοδεία τους, ακολουθώντας τις σ' όλη της τη διάρκεια. Μας ενδιέφεραν ως προσωπικότητες, καθώς πρόκειται για τρεις υπερβολικά ταλαντούχες μουσικούς που εξισορροπούν τις καριέρες τους με τις απαιτήσεις και τις χαρές της οικογενειακής ζωής. Αυτό ήταν κάτι με το οποίο μπορούσα να ταυτιστώ και αισθάνθηκα πως το ίδιο θα ίσχυε για πολλούς άλλους. Ήθελα επίσης να δω πως η εμπειρία τους μετά το σχόλιο κατά του Μπους τις άλλαξε ως ανθρώπους και ως καλλιτέχνες.

Όπως σε κάθε ταινία μου, προσπάθησα να μην έχω προκαταλήψεις όταν πρόκειται να γνωρίσω καλύτερα μια διανομή. Πιστεύω πως είναι πολύ σημαντικό να απεικονίζεις τους ανθρώπους με αξιοπρέπεια, όπως θα ήθελαν αυτοί να απεικονίζονται, με τη δική τους φωνή και δράση. Από τη στιγμή που είναι πρόθυμοι να αφηθούν, εγώ φροντίζω να αφηγηθώ όσο καλύτερα μπορώ την ιστορία τους σύμφωνα με το πως τη βλέπουν εκείνοι. Οι ταινίες *Dixie Chicks: acáστε και τραγουδήστε* και *Wild Man Blues* ήταν εξίσου μεγάλες εμπειρίες. Τόσο οι Dixie Chicks όσο και ο Γούντι Άλεν είναι γοητευτικοί χαρακτήρες που προσπαθούν να βάλουν τη ζωή τους σε τάξη, ενώ βρίσκονται υπό αμφισβήτηση.

Θα μπορούσατε να μας μιλήσετε για τα γυρίσματα του *Dixie Chicks: acáστε και τραγουδήστε*; Πόσο επηρεάστηκε η παραγωγή από τα προβλήματα που δημιουργήσε το σχόλιο για τον πρόεδρο Μπους;

—Τα γυρίσματα του *Dixie Chicks: acáστε και τραγουδήστε* ήταν μια φοβερή εμπειρία. Οι Dixie Chicks μας έδωσαν ελεύθερη πρόσβαση και μας επέτρεψαν να κινηματογραφούμε όποτε επιθυ

—I think recent technical innovations have really changed the documentary genre. In this digital age, equipment is more durable and tapes are cheaper. It's more feasible to always have the cameras rolling and shoot hundreds and hundreds of hours of footage. That's a luxury that we didn't have when filming *Harlan County, USA*. It allows for more material to work with, which gives editors many more options.

Also the narrative structure of documentaries has changed and evolved over the years. Now there are documentaries which feature the filmmaker as a subject, films that stage re-enactments, films that use home videos from years past and films that feature all sorts of innovative techniques. Filmmakers are re-imagining what a documentary can be and I think the transformation is wonderful. I think it's only natural for technology to change and for an art form to evolve over time and I think it's great to see the different types of documentaries that are being made.

What made you decide to make your last film on the Dixie Chicks? Do you feel that it shares similarities with *Wild Man Blues*, in the sense that both subjects are highly recognizable celebrities amidst a period of tumult and crisis?

—Before the Chicks set out on their 2003 Top of the World Tour, and before Natalie Maines made her comment about George W. Bush, Cecilia Peck and I wanted to do a film of their tour with the idea of trying to follow them on the road. They interested me as subjects because they're three extremely talented musicians, who were balancing their careers with the demands and joys of family life. That was something I could definitely relate to and felt that many people would be able to relate to. I also wanted to see how their experience following the anti Bush statement changed them as humans and also as artists.

As I do when approaching any of my films, I try not to have any prejudgments



μούσαμε. Οι γυναίκες αυτές συμπεριφέρονται το ίδιο, είτε η κάμερα γράφει είτε όχι, και αυτό που βλέπετε στην ταινία είναι ακριβώς το πώς είναι στην πραγματική τους ζωή. Καταγράψαμε πολλές υπέροχες στιγμές με τις Chicks – τη γέννηση των διδύμων της Emily, την ηχογράφηση του νέου τους άλμπουμ, αλλά και μερικές πολύ καλές ζωντανές τους παραστάσεις. Επιπλέον, ήμασταν μάρτυρες των αλλαγών που συνέβηκαν στο συγκρότημα: η αδελφικότητα και η εμπιστοσύνη της μιας προς την άλλη ενδυναμώθηκαν και αναπτύχθηκαν περισσότερο. Οι πολιτικές τους απόψεις που μέχρι τότε αποπελούσαν θέμα προσωπικών συζητήσεων, δημοσιοποιήθηκαν και αντέδρασαν παρασύροντας το κοινό και τους οπαδούς τους σε ένα διαφωνητικό και διορατικό διάλογο γύρω από την ειρήνη, τον πόλεμο και τη διαμαρτυρία. Αν και δεν αποσκοπούσαν στην πολιτική διαμάχη, με την εμπλοκή τους βρήκαν σ' αυτή ένα στόχο.

Πιστεύω πως όλοι είδαμε την εμπειρία των Dixie Chicks ως ένα φάκο μέσα από τον οποίο βλέπεις το πρόσφατο πολιτικό κλίμα στην Αμερική. Ζούμε σε μια περίοδο όπου οι ελευθερίες που έχουμε ως δεδομένες, η ελευθερία του λόγου, η ελευθερία να διαμαρτυρηθείς και να διαφωνήσεις, βρίσκονται πραγματικά σε κίνδυνο. Θεωρώ πως η ιστορία των Dixie Chicks συμπυκνώνει τους κινδύνους που αντιμετωπίζουμε και ταυτόχρονα δείχνει πως, όταν υπερασπίζεσαι τα δικαιώματά σου, οι άνθρωποι θα είναι εκεί για να σε στηρίξουν και να ακολουθήσουν το παράδειγμά σου.

Θα μπορούσατε να μας μιλήσετε για τις αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη στο ντοκιμαντέρ σε σχέση μ' εκείνες στη μυθοπλασία; Όταν η ζωή επιβάλλεται από μόνη της, πόσο δύσκολο είναι να κινηματογραφηθείς έχοντας κατά νου μια συγκεκριμένη οπτική προσέγγιση;

— Στο ντοκιμαντέρ ο χρόνος για να προετοιμάσεις το γύρισμα ή να στήσεις μια συγκεκριμένη σκηνή, είναι λίγος και έτσι αναγκάζεσαι να είσαι περισσότερο ευέλικτος από ό, τι σης

ταίνεις μυθοπλασίας. Έχω συνεργαστεί με υπέροχους και ταλαντούχους διευθυντές και διευθύντριες φωτογραφίας οι οποίοι δούλεψαν σκληρά για να συλλάβουν τις σημαντικές στιγμές και να είναι βέβαιοι πως όλα θα δείχνουν εξαιρετικά στα ντοκιμαντέρ που έκανα.

Η εμπειρία σας στο ντοκιμαντέρ σας έχει οπλίσει με μια δυνατή αίσθηση ρεαλισμού και πραγματικότητας ή σας έχει κάνει πιο απαισιόδοξη απέναντι στην ανθρώπινη φύση;

— Έχω διαπιστώσει πως οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν να πουν μια ιστορία και πιστεύω ότι το να μάθεις να τους ακούς και να μοιράζεσαι τα ταξίδια τους, είναι αναμφίβολα μια θετική εμπειρία. Κάθε χαρακτήρας είτε ομάδα ανθρώπων που έχω κινηματογραφήσει, είχαν πολύ διαφορετικές εμπειρίες ζωής, και έτσι με ενέπνεαν με διαφορετικό τρόπο. Κάθε φορά που γυρίζω μια ταινία, ανακαλύπτω στους χαρακτήρες πράγματα που με εμπνέουν. Θάρρος, ανιδιοτέλεια, αποφασιστικότητα, αφοσίωση... Μπορείς να βρεις περίσσειμα ελπίδας στον ανθρωπισμό που μοιραζόμαστε.

Έχετε συν-σκηνοθετήσει αρκετές ταινίες. Ποια είναι η διαδικασία όταν μοιράζεστε τη δημιουργική ευθύνη με κάποιον άλλο; Ποιες είναι οι θετικές και ποιες οι αρνητικές πλευρές;

— Με το *Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδήστε*, είχα την ευκαιρία να συν-σκηνοθετήσω με μια παλιά μου φίλη, τη Cecilia Peck. Κάθε ταινία είναι κατά μια έννοια προϊόν συνεργασίας και λατρεύω τις σχέσεις που έχω με τη δημιουργική μου ομάδα. Κάποιες φορές αυτό σημαίνει να δουλεύεις μ' έναν άλλο σκηνοθέτη, αλλά πάντα σημαίνει πως δουλεύεις με παραγωγούς, μοντέρ και άλλους. Η συνεργασία είναι ένα από τα αγαπημένα μου κομμάτια της δημιουργικής διαδικασίας.

Ποια είναι η άποψή σας για τη σημερινή αμερικανική κοινωνία; Πιστεύετε πως υπάρχουν πιθανότητες μεταρρύθμισης

και τι είδους αλλαγές χρειάζονται επείγοντως;

— Ο πειρασμός να αισθανθείς απελπισία για τη σημερινή αμερικανική κουλτούρα είναι προφανής. Έχουμε μια κουλτούρα βαθιά διαμερμένη σε κάποια θέματα. Όμως, αυτό μπορεί να ιδωθεί κι ως μια συναρπαστική και ελπιδοφόρος περίοδος, με την αλλαγή να επικείται στον ορίζοντα. Οι προεδρικές εκλογές του 2008 θα δώσουν μια μεγάλη ευκαιρία για στοχασμό, συλλογικότητα και δράση. Το γεγονός πως υπάρχουν τόσο πολλοί Αμερικάνοι δυσαρεστημένοι με τη σημερινή διακυβέρνηση, έτοιμοι να τη διαλαλήσουν, είναι απίστευτα ελπιδοφόρο. Πιστεύω πως χρειάζεται να θυμηθούμε πόσο σπουδαίο είναι να υποστηρίξεις τη διαφωνία και να απολαμβάνεις την ελευθερία του λόγου, ειδικά όταν αυτό που λέγεται δεν είναι εύκολο ή δημοφιλές. Και έχουμε βέβαια μάθει πόσο σημαντική είναι η ελευθερία και πόσο πολύ αξίζει ν' αγωνιζόσαι γι' αυτή. Το γεγονός πως οι Dixie Chicks σώρσαν φέτος τα βραβεία Grammy είναι ενθαρρυντικό. Είναι σημάδι πως οι Αμερικάνοι είναι έτοιμοι να εμπλακούν ουσιαστικότερα και να πάρουν την επόμενη κρίσιμη απόφασή τους.

Ποια είναι η γνώμη σας για την ψηφιακή επανάσταση; Είναι θετικό ότι ο καθένας μπορεί να πάρει μια κάμερα και να κινηματογραφήσει ή η έλλειψη πειθαρχίας –έμφυτη στην κινηματογράφηση μιας ταινίας– επηρεάζει το τελικό προϊόν;

— Είναι απόλυτα θετικό το ότι όλο και περισσότεροι σκηνοθέτες είναι σε θέση να χρησιμοποιούν τη φωνή τους και να αφηγούνται ιστορίες. Η αφήγηση ιστοριών συνιστά σημαντικό κομμάτι κάθε κουλτούρας σε οποιαδήποτε εποχή. Είναι ένα όμορφο και απαραίτητο στοιχείο του κόσμου μας και θα έπρεπε να είναι προστό στον καθένα κι όχι προνόμιο των λίγων. Πιστεύω πως είναι απίστευτα συναρπαστικό να βλέπεις νέα εδάφη να καλύπτονται, ανθρώπους να ρισκάρουν, και νέους σκηνοθέτες να έχουν τη δυνατότητα να πραγματοποιούν τις ταινίες τους.

or biases when getting to know a celebrity. I think it's so important to portray people with dignity, as they would want to be portrayed, in their own voice and actions. As long as they are willing to let down their guard, I'm going to take the greatest care in telling their story the way they see it. *Shut Up & Sing* and *Wild Man Blues* were equally great experiences. The Dixie Chicks and Woody Allen are all fascinating characters just trying to make sense of their lives amidst controversy.

Please discuss the *Shut up & Sing* shoot. Did their trouble relating to their being outspoken against the Bush administration affect your production as well?

—The *Shut Up and Sing* shoot was a great experience. The Dixie Chicks gave us full access and let us film whatever we wanted. The women act the same regardless of whether the camera is rolling or not and what you see in the film is exactly how they are in real life. We captured so many wonderful moments with the Chicks — the birth of Emily's twins, the recording of their new album, and some great live performances. Along with this, we also witnessed the transformation of the Chicks in many ways. Their sisterhood and confidence in each other strengthened and grew. Their political views, formerly private opinions — became public conversations, and they responded by engaging the public and their fans with an enlightened and insightful dialogue about peace war and protest. They hadn't gotten into the political fray on purpose, but they'd found a purpose in doing so.

I think we all came to see this experience of the Dixie Chicks as a lens through which to see the current political climate in America. We're living in a time when the freedoms we take for granted, the freedom of speech, the freedom to protest and dissent, are truly in danger. I think the story of the Dixie Chicks really encapsulates the risks we face, and at the same time shows that

when you stand up for your rights, people will be there to support you, and follow your lead.

Please discuss the aesthetic choices being made by the filmmaker in documentary vs. fiction. When life takes over, is it hard to shoot with a specific visual approach in mind?

—In documentary there's much less time to prepare for filming and setting up a particular shot and you're forced to be more flexible than with fiction films. I've worked with wonderful and talented camera men and women who work hard to capture the great moments in the documentaries I've made, while working hard to make sure everything looks great.

Has your experience of shooting documentaries armed you with a strong sense of realism-reality or would you say it has made you more pessimistic towards human nature?

—I have found that most people have a story to tell, and I think that learning to listen to people and sharing in their journeys is certainly a positive experience. Each character and group of people I've filmed with have had very different life experiences, and has inspired me in a different way. Every time I make a film, I see really inspiring things in the characters I get to know. Bravery, selflessness, determination, loyalty ... there is a lot of hope to be found in our shared humanity.

You have co-directed a few of your films with collaborators. What is the process when sharing the helm with someone else? What are its positive and negative aspects?

—With *Shut Up & Sing*, I had the opportunity to co-direct with a long time friend, Cecilia Peck. Every film is a collaboration in some ways, and I cherish the relationships I have with my creative team. Sometimes that means working with a co-director, but it always means working with producers, editors, and others. Collaboration is one of my

favourite things about the creative process.

Similarly, what is your view of American society in the year 2007? Do you think there are good possibilities for change and what kind of changes does it desperately need?

—There is certainly a temptation to feel hopeless about American culture right now. We are a culture deeply divided in some ways. However, this can also be viewed as an exciting and hopeful time, with imminent change on the horizon. The upcoming 2008 Presidential election is going to provide an important opportunity for reflection, community, and action. The very fact that there are so many Americans unhappy with the current administration, and willing to stand up and say that, is incredibly hopeful. I think that we, as a culture, needed to be reminded of how important it is to embrace dissent, and to celebrate freedom of speech, especially if what's being said isn't easy or popular. And we have certainly learned how important that freedom is, and how much it's worth fighting for. To see the Dixie Chicks sweep the Grammys this year was inspiring. I think it's a sign that Americans are ready to engage, and ready to make the next decision.

What is your opinion on the digital revolution? Is it a positive thing that anyone can pick up a camera and shoot or does the lack of discipline — inherent in shooting film — affect the final product?

—It is absolutely a positive thing that more and more filmmakers are able to use their voices and tell their stories. Storytelling has been an important part of every culture in every era. It is beautiful and necessary part of our world, and storytelling should be available to everyone, not just the privileged few. I think it's incredibly exciting to see new territory being covered, people taking risks, and new filmmakers having the opportunity to get their movie made.

Φιλμογραφία / Filmography

- 1976: Harlan County, USA
- 1981: Keeping On / Συνεχίζοντας τον αγώνα (TV)
- 1990: American Dream / Αμερικάνικο όνειρο
- 1992: Beyond "JFK": The Question of Conspiracy / Πέρα από τον "JFK": το ζήτημα της συνωμοσίας
- 1993: Fallen Champ: The Untold Story of Mike Tyson / Έκπτωτος πρωταθλητής: η άγνωστη ιστορία του Μάικ Τάισον (TV)
- 1994: A Century of Women / Ένας αιώνας γυναικών (mini TV series)
- 1996: Defending our Daughters / Υπερασπίζοντας τις κόρες μας (TV)
- 1997: Wild Man Blues Homicide: Life on the Street / Ανθρωποκτονία: η ζωή στους δρόμους (TV, 3 episodes 1997-1999)
- 1999: OZ (TV)
- 2000: A Conversation with Gregory Peck / Μιλώντας με τον Γκρέγκορι Πεκ
- 2000: My Generation / Η δική μου γενιά
- 2002: The Hamptons / Τα Χάμπτονς (mini TV series)
- 2004: I Married ... / Παντρεμένοι με ... (TV series)
- 2005: Bearing Witness / Μαρτυρίες πολέμου
- 2005: Havoc / Όλεθρος (Fiction)
- 2006: Dixie Chicks: Shut Up & Sing / Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδήστε



Harlan County, USA

ΗΠΑ / USA 1976

Σκηνοθεσία-Ήχος / Direction-Sound: Barbara Kopple **Φωτογραφία / Cinematography:** Kevin Keating, Hart Pery, Phil Parmet, Flip McCarthy, Tom Hurwitz **Μοντάζ / Editing:** Mary Lampson, Nancy Baker **Μουσική / Music:** Hazel Dickens, Merle Travis **Παραγωγός / Producer:** Barbara Kopple **Παραγωγή / Production:** Cabin Creek Films **16mm Έγχρωμο & Ασπρόμαυρο / Color & B&W 104'**

Βραβεία / Awards

Όσκαρ καλύτερου μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ / Best Feature Documentary, Academy Awards USA 1977
Ειδικό βραβείο / Special Award, Los Angeles Film Critics Association 1977

Η ταινία αφηγείται τον σκληρό και βίαιο αγώνα ανάμεσα στους ανθρακωρύχους και τη διοίκηση στη διάρκεια μιας 13μηνιας απεργίας η οποία έλαβε χώρα ανάμεσα στο 1973 και το 1974 στα Απαλάτσια Όρη του Κεντάκι στην επαρχία Χάρλαν, και των τεσσάρων ετών στη διάρκεια των οποίων εξελίχθηκε όλη η ιστορία. Οι ανθρακωρύχοι ήταν αποφασισμένοι να γίνουν μέλη του σωματίου United Mine Workers και η εταιρεία ήταν αποφασισμένη να σπάσει την απεργία με απεργοσπαστές, οι οποίοι ήταν ακόμη πιο απελπισμένοι από αυτούς που είχαν ήδη δουλειά. Τελικά, οι ανθρακωρύχοι πέτυχαν μία νέα σύμβαση, παρά το γεγονός ότι κάποια από τα δικαιώματα για τα οποία είχαν παλέψει δεν περιλαμβάνονταν στην τελική συμφωνία...

This film chronicles the bitter and violent struggle between coal miners and management during a 13-month strike that took place between 1973 and 1974 in Appalachian Kentucky, Harlan County, and a period of four years during which the entire story played out. The miners were determined to join the United Mine Workers, and the company was determined to break the strike with scabs, who were even more desperate than the men with jobs. The miners eventually win a new contract, though it turns out that some of the benefits they had fought for were not included in the final deal...

Ο αγώνας των ανθρακωρύχων

του Peter Biskind

Η μεγάλου μήκους ταινία της Μπάρμπαρα Κοπλ *Harlan County, USA* για την απεργία των ανθρακωρύχων στο Κεντάκι, είναι το καλύτερο αμερικάνικο ντοκιμαντέρ που είδαμε εδώ και πολύ καιρό. Η ταινία έχει τα ελαττώματά της. Το μοντάζ είναι κακοσχεδιασμένο. Η αφηγηματική δομή είναι υπερδεμένη και αρχίζει να ξετυλίγεται προς το τέλος. Τα ελαττώματά της όμως είναι απόρροια των αρετών της: μιας ενέργειας, μιας αμεσότητας κι ενός πάθους που σπάνια βλέπουμε σε αμερικάνικο ντοκιμαντέρ. Η δύναμη της ταινίας προκύπτει από τη στενή εμπλοκή της Κοπλ με τους ανθρώπους που κινηματογραφεί, από τα ρίσκα που παίρνει, από τα μέρη – τις φυλακές, τις αίθουσες των δικαστηρίων, τις συναντήσεις των μετόχων – στα οποία επέβαλε την κάμερά της. Η δύναμη της δε βρίσκεται στην ομορφιά ή στην πολιτική της, αλλά στην ηθική αυθεντία που εγγράφεται σε κάθε της κάδρο.

Δεν υπάρχει πιο ματωμένο κεφάλαιο στην ιστορία του αμερικάνικου εργατικού κινήματος από τον αγώνα των ανθρακωρύχων και μερικά από τα πιο βίαια επεισόδια του κεφαλαίου αυτού διαδραματίστηκαν στην Κομητεία του Χάρλαν, στο Κεντάκι. Όσοι ζούσαν τότε εκεί το θυμούνται ως «ματωμένο Χάρλαν», ως το χώρο άγριων μαχών ανάμεσα στους ανθρακωρύχους και στις εταιρείες των ανθρακωρυχείων, που κορυφώθηκαν στις 4 Μαΐου του 1931 σε μια συμπλοκή που άφησε πίσω της πολλούς νεκρούς και τραυματίες. Το τραγούδι που χάρισε στον αγώνα τους μια μόνιμη θέση στη λαϊκή μυθολογία του αμερικάνικου εργατικού κινήματος. «Με ποια πλευρά είσαι;» / «Which side are you on?» – παίζει σημαντικό ρόλο στην ται-

νία, τόσο ως διαρκής υπενθύμιση της ιστορικής συνέχειας του αγώνα των ανθρακωρύχων, όσο και ως σχόλιο γι' αυτό το είδος της στρατευμένης σκηνοθεσίας που ακολουθούν η Κοπλ και το συνεργείο της.

Τα πράγματα δεν έχουν καλύτερείσει πολύ στην Κομητεία του Χάρλαν από τη δεκαετία του 1930. Οι στατιστικές αφηγούνται μια ζοφερή ιστορία. Ο πληθυσμός της, 40.000 κάτοικοι σήμερα, έχει μειωθεί κατά 36% από το 1960. Περισσότερα από 24 στα 100 μωρά πεθαίνουν πριν γίνουν ενός έτους. Αν ζήσουν αρκετά ώστε να πάνε σχολείο, η μόρφωση που θα πάρουν θα είναι φτωχή. Οι δαπάνες ανά παιδί στο δημόσιο σχολείο είναι το μισό του εθνικού μέσου όρου. Μόνο το 23% όσων είναι πάνω από 25 έχουν τελειώσει γυμνάσιο. Ανεξάρτητα απ' αυτό όμως, το πιθανότερο είναι ότι θα περάσουν τη ζωή τους μέσα στη φτώχεια. Το εισόδημα μιας μέσης οικογένειας στο Χάρλαν είναι 4.600 δολάρια. Οι άνθρωποι έχουν 50-50 πιθανότητες να ζήσουν σε σπίτι με υδραυλικά. Πολλοί δε θα βρουν δουλειά. Αν τα καταφέρουν, θα είναι μάλλον στα ορυχεία, όπου θα πεθάνουν νέοι – το πιθανότερο από την αρρώστια των ανθρακωρύχων.

Η ταινία *Harlan County USA* καταγράφει μια απεργία στο ορυχείο Μπρούκσαϊντ στην Κομητεία του Χάρλαν. Το ορυχείο Μπρούκσαϊντ διοικείται από την εταιρεία Eastover Mining Company. Μέχρι τη αρχή της απεργίας, οι ανθρακωρύχοι ανήκαν σε ένα σωματείο της εταιρείας, το Νότιο Εργατικό Σωματείο, τα μέλη του οποίου ήταν ανθρακωρύχοι από το Ανατολικό Κεντάκι. Τα συμβολαία τους διέφεραν από ορυχείο σε ορυχείο με το μεροκάματο να κυμαίνε-

ται από 17 μέχρι 32 δολάρια, συγκριτικά με τα 45 δολάρια τη μέρα που έπαιρναν οι ανθρακωρύχοι που ανήκαν στους Ενωμένους Ανθρακωρύχους της Αμερικής. Η ιατροφαρμακευτική περιθαλψή και οι συντάξεις ήταν υποτυπώδεις και αναξιώσιμες. Ακόμη σημαντικότερο, οι αξιωματούχοι του σωματείου δεν έδιναν δεκάρα για τα απλά μέλη. Ο Bill Doan, ένας από τους ανθρακωρύχους, είπε στο Γραφείο Ενημέρωσης Πολιτών για την απεργία στο Μπρούκσαϊντ: «Αν καλούσες κάποιον από το Νότιο Εργατικό Σωματείο, μπορεί να ερχόταν σε μια εβδομάδα, μπορεί να ερχόταν σε δύο εβδομάδες, όταν θα ερχόταν όμως θα πήγαινε στα γραφεία της Eastover και θα μιλούσε για καμιά ώρα. Μετά θα έβγαине έξω... θα έμειπαι στο φορτηγό του και θα έτρεχε να φύγει!».

Οι συνθήκες στο Μπρούκσαϊντ ήταν ιδιαίτερα άσχημες. Το 1971, σύμφωνα με στατιστικές της κυβέρνησης, το ποσοστό ατυχημάτων στο ορυχείο ήταν τρεις φορές πάνω από τον εθνικό μέσο όρο. Δεν υπήρχε επιτροπή ασφάλειας στο Μπρούκσαϊντ, όπως απαιτούσε ο νόμος. Τα τηλέφωνα στο ορυχείο δούλευαν σπάνια. Αν ένας άνδρας τραυματιζόταν, χρειαζόταν τουλάχιστον μια ώρα για να τον κουβαλήσουν έξω στην πλάτη ενός άλλου άνδρα, διπλωμένο στα δύο κάτω από τη σκεπή του ορυχείου που ήταν τέσσερα πόδια ψηλά. Αν η σκεπή δεν του έπεφτε στο κεφάλι θα ήταν απλά τυχερός.

Τα ατυχήματα ήταν συχνά και σοβαρά. Ο ανθρακωρύχος Darrell Deaton είπε στο Γραφείο Ενημέρωσης Πολιτών: «Πιάστηκε στον μάντα τον περασμένο χρόνο, γιατί έπρεπε να δουλεύει μόνος του, χωρίς βοήθ. Μια ωμοπλάτη και πέντε πλευρά έσπασαν. Την προηγού-

1 & 2. «Burning Up People to Make Electricity», Fred Harris, *The Atlantic Monthly*, Ιούλιος, 1974. Μεγάλο μέρος των πληροφοριών μου για την απεργία προέρχεται από το υλικό του Harris.

μενη εβδομάδα δούλευε εβδομήντα οκτώ συνεχόμενες ώρες. Ήταν δύο το πρωί όταν έγινε το ατύχημα και ήταν στο ορυχείο για πάνω από δώδεκα ώρες»².

Τον Ιούνιο του 1973 η υπομονή των ανθρακωρύχων του Μπρούκσαιντ εξαντλήθηκε. Με 113 ψήφους υπέρ έναντι 55 κατά, ψήφισαν την ένωση με τους Ενωμένους Ανθρακωρύχους. Οι διαπραγματεύσεις με τον πρόεδρο της Eastover Norman Yarborough, διεκόπησαν γρήγορα. Στις 30 Ιουνίου οι ανθρακωρύχοι εγκατέλειψαν τα ορυχεία ξεκινώντας μια απεργία που θα διαρκούσε 13 μήνες. Εδώ ξεκινά η ταινία.

Η *Harlan County, USA* πραγματεύεται την απεργία. Δεν μαθαίνουμε πολλά για το πώς είναι να δουλεύεις κάτω από τη γη, ούτε αντιλαμβανόμαστε ιδιαίτερα την υφή της καθημερινότητας όπως βιώνεται στη σκιά του ορυχείου. Η ταινία δεν είναι η εθνογραφική μελέτη μιας γραφικής κοινότητας της φυλής των ανθρακωρύχων. Αυτό που βλέπουμε είναι εικόνες αγώνα: διαδηλώσεις, συναντήσεις, συνεντεύξεις πρόσωπο με πρόσωπο με αγωνιστές των Ενωμένων Ανθρακωρύχων – δηλαδή περίπου με όλους. Η ταινία τέμνεται από κηδείες, που αποτελούν ευκαιρίες για τους ανθρακωρύχους να εκφράσουν και να δηλώσουν ζήνα την αλληλεγγύη που με τον απολεσθέντα αλλά και μεταζού με τους. Σε αντίθεση με τα ντοκιμαντέρ του Pare Lorentz για τη δεκαετία του 1930 ή τη δουλειά φωτογράφων όπως οι Dorothea Lang και Walker Evans, η ταινία σπάνια φροισποιεί τους ανθρακωρύχους. Το ένα ή τα δύο πρόσωπα που συμβαίνει να μας θυμίζουν την εικονογραφία του 1930 – τα λεπτά, σκελετωμένα πρόσωπα, τα βαθουλωμένα μάγουλα, τα στρογγυλά μάτια ανθρώπων που έχουν δουλέψει πολύ σκληρά για πολύ καιρό και για ελάχιστα φαγητό, που δεν έχουν δει πολύ τον ήλιο κι έχουν γνωρίσει πολύ λίγη χαρά – και χρησιμοποιούμε αποκλειστικά για να μας υπενθυμίσουν πόσο μακριά βρισκόμαστε από τον παγωμένο αυτό κόσμο της αξιοπρεπούς φτώχειας. Δεν υπάρχουν έντεχνα φτιαγμένα πλάνα στη *Harlan County, USA*, καμία από τις φεγγοει-

σπέναντι-από-τον-ορίζοντα που κατασφύρονται το *Αλάτι της γης*. Η ποίηση της ταινίας δεν είναι των εικόνων αλλά της πράξης, της διαύγειας, της δύναμης. Η ευγνωμιά της είναι εκείνη των ανθρώπων που δείχνει. Η όποια οπτική ομορφιά της δημιουργείται σχεδόν κατά τύχη, στην μπλε-γκρι πρωινή ομίχλη που κρύβει τους διαδηλωτές οι οποίοι έχουν μαζευτεί στο δρόμο για να σταματήσουν τους απεργοσπάστες που έχει φέρει η εταιρεία για να διαλύσει την απεργία.

Τα αιτήματα των ανθρακωρύχων είναι απλά. Θέλουν τη δική τους επιτροπή ασφαλείας, εκλεγμένη από τους ίδιους, για να ελέγχει τις ομοσπονδιακές επιθεωρήσεις, που λένε πως είναι απάτη. Θέλουν το καθιερωμένο μεροκάματο των Ενωμένων Ανθρακωρύχων, που είναι 45 δολάρια, από «πύλη σε πύλη», από την ώρα που μπαίνουν στο ορυχείο μέχρι την ώρα που το αφήνουν. Η Eastover συνήριζε να τους πληρώνει μόνο για την ώρα που περνούσαν κάτω απ' τη γη. Θέλουν η Eastover να πληρώνει το καθιερωμένο ποσοστό των Ενωμένων Ανθρακωρύχων, 75 σεντς τον τόνο, που θα πηγαίνουν στην ιατροφαρμακευτική περιθαλψία και τη σύνταξη τους. Κάτι τέτοιο θα κόστιζε στην Eastover 400.000 δολάρια το χρόνο, και ο Norman Yarborough θα προτιμούσε να δει τους ανθρακωρύχους του να πέφτουν νεκροί στα ορυχεία από το να πάρουν μια σύνταξη για άνετα γηρατιά.

Η ταινία ακολουθεί το χρονικό της απεργίας, ξεκλώνοντας χρόνο για δύο παρεκκλίσεις. Η μια αφορά στη μάχη που έγινε στους κόλπους των Ενωμένων Ανθρακωρύχων ανάμεσα στη διεφθαρμένη πατρία της ηγεσίας, με αρχηγό τον Tony Boyle, και των στασιαστών μεταρρυθμιστών, με αρχηγό τον Jack Yablonsky. Ο Yablonsky και οι οικογένειά του δολοφονήθηκαν με οδηγίες του Boyle, τις εκλογές όμως κέρδισε τελικά ο Δημοκρατικός υποψήφιος Arnold Miller. Η ιστορία της ήταν η Boyle παραιοιούζεται γρήγορα, σε λίγες δραματικές εικόνες. Σε μια σκηνή, ο Boyle, εξαιρετικά οίγουρος για τη νίκη, κοιτάζει μέσα από σατανικά τοξωτά φρύδια και

λέει στο κοινό ότι η φιλοδοξία του είναι να μείνει πρόεδρος των Ενωμένων Ανθρακωρύχων μέχρι τα 100 του. Σε μια άλλη, ο Boyle, τυλιγμένος σε μια κουβέρτα, μεταφέρεται στη φυλακή, ένας οξείβηρτης ανάτηρος, που έχει χάσει την αλαζονεία του εξαιτίας της ηλικίας και της αρρώστιας. Η άλλη παρεκκλίση αφορά την αρρώστια των ανθρακωρύχων. Ένας γιατρός κρατά τον μαυρισμένο πνεύμονα που έχει βγάλει από έναν ανθρακωρύχο: ο πνεύμονας θρυμματίζεται ανάμεσα στα δαχτύλα του σαν στάχτη. Cut στον εκπροσωπο Τύπου της εταιρείας, που απαγγέλλει μονότονα: «Δεν είναι αλήθεια ότι η σκόνη του κάρβουνου προκαλεί αναγκαστικά καταστροφή των πνευμόνων».

Καθώς η απεργία παρατείνεται, οι ανθρακωρύχοι ανακαλύπτουν ότι δεν αντιμετωπίζουν μόνο την εταιρεία αλλά και την αστυνομία και τα δικαστήρια. Ο δικαστής F. Byrd Hogg περιορίζει τον αριθμό των διαδηλωτών σε έξι, τρεις για κάθε είσοδο του ορυχείου. Ο σερίφης επιτρέπει στους «μπρόβους» της εταιρείας να χρησιμοποιήσουν τα όπλα τους, συμπεριλαμβανομένου και ενός αυτόματου, απαγορεύει όμως στους απεργούς να χρησιμοποιήσουν τα δικά τους.

Η αστυνομία χτυπάει τους διαδηλωτές με κλοπι, ανοίγοντας δρόμο για τους απεργοσπάστες. Ένας στρατιώτης απαντά στις προκλήσεις κάποιου θυμωμένου διαδηλωτή λέγοντας: «Κάνω μέλη τη δουλειά μου». Αργότερα, στην αίθουσα του δικαστηρίου, μια γυναίκα ξεκαθαρίζει τη σχέση ανάμεσα στην εταιρεία και στο νόμο: «Ο νόμος δεν έχουν γίνει για τους εργαζόμενους ανθρώπους αυτής της χώρας. Έχουν γίνει για τον Carl Horn (τον Πρόεδρο της Duke Power), όχι για μας».

Η δομή της εξουσίας που διοικεί την Κομητεία του Χάρλαν δεν είναι, φυσικά, μυστική για όσους ζουν εκεί. Η πάλη των τόξων είναι ωμή και αματωβαμμένη, διεξάγεται στ' ανοχτά, ώστε να τη βλέπουν όλοι, δεν αλλοιώνεται από τη ρητορική. Οι άνθρωποι της Κομητείας του Χάρλαν ξέρουν καλά με ποια πλευρά είναι. Οι περισσότεροι ανάμεσα τους

το έμαθαν εκεί πίσω, στη δεκαετία του 1930, ή το βύζαξαν μαζί με το γάλα της μανάς τους. Ένας παλαιμάχος ανακαλεί το πρώτο του πολιτικό μάθημα: «Οι πολιτικοί, οι αξιωματούχοι του σωματίου, οι παπάδες, όλοι δούλευαν για την εταιρεία, έμαθα όμως πως αν μείνεις ενωμένος με τους άλλους μπορείς να τους νικήσεις».

Έξοκόμενες από την ταϊνία, τέτοιες δηλώσεις μπορεί να μοιάζουν κοινότοπες. Ειπωμένες, όμως, από τους ανθρακωρύχους και τις γυναίκες τους έχουν μια αυθεντία, γεννημένη από την εμπειρία. Μια γυναίκα απέκτησε πολιτική συνείδηση βλέποντας τον πατέρα της να πεθαίνει από την αρρώστια των ανθρακωρύχων. «Ήξερα ότι αν αποκότσω ποτέ την ευκαιρία να βιάσω την εταιρεία», λέει ήσυχα, «θα το έκανα».

Για τους ανθρώπους της Κομπτίας του Χάρλαν η λέξη «σωματίο» έχει την ίδια συναισθηματική απήχηση που είχε τις ηρωικές εκείνες ημέρες. Η Κοπλ ρωτάει την 16χρονη χήρα ενός ανθρακωρύχου που πυροβολήθηκε από κάποιον απεργοσπάστη γιατί ο άνδρας της συμμετείχε στη διαδήλωση: «Ήταν άνθρωπος του σωματίου», λέει η γυναίκα, και η απάντησή της είναι παραπάνω από αρκετή. Μεγάλο κομμάτι της παράδοσης αυτής μεταφέρεται από τη μουσική που διαπερνά τις ζωές των απεργών και γεμίζει την ταϊνία. Μια από τις μεγάλες στιγμές της είναι όταν εμφανίζεται η Florence Reese, για να τραγουδήσει με φωνή βραχνή, λόγω ηλικίας, το «Με ποια πλευρά είσαι;», το τραγούδι που έγραψε τη δεκαετία του 1930. «Οι άνδρες ήξεραν ότι το μόνο που μπορούσαν να χάσουν ήταν οι αλυσίδες τους», λέει, «κι είχαν να κερδίσουν το σωματίο».

Απόσσο, η Κοπλ χρησιμοποιεί τη μουσική πολύ ελεύθερα, πλημμυρίζοντας το σάουντρακ με μπαλάντες και τραγούδια του σωματίου. Επίσσο τον εαυτό μου να εύχεται να είχε επιτρέψει στους ανθρώπους τις στιγμές της σωπής τους, της βουβαμάρας τους, ειδικά κατά τη διάρκεια της πρώτης κηδείας, και να μη βιάσαν τόσο να εξηφώσω την εμπειρία τους στο επίπεδο του μύθου.

Από την άλλη, η Κοπλ, φιλεύσπλαχνα, περιορίσει τη χρήση του αρχαικού ιστορικού υλικού. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, η Νέα Αριστερά δεν αναφερόταν ιδιαίτερα στην Ιστορία: τώρα να σκηνοθέτες την βάζουν παντού, σαν να πρόκειται να χαθεί. Χωρίς να διευρύνεται ή να κατανοείται ιδιαίτερα, χρησιμοποιείται συχνά, με απαραίτητη συνοδεία λιγοστών αποσπασμάτων τραγουδιών, σαν η εύκολη λύση που θα προσδώσει αυθεντικότητα σε μια αδύναμη ανάλυση της σύγχρονης πραγματικότητας. Η Κοπλ δεν το κάνει, γιατί δεν το έχει ανάγκη.

Η ταϊνία εστιάζει στις γυναίκες. Κατά τη διάρκεια του αγώνα, εκείνες αναδύονται ως εστία ενέργειας και αποφασιστικότητας. Όταν ο δικαστής Hogg περιορίσε τον αριθμό των διαδηλωτών, οι γυναίκες εχούθησαν στους δρόμους για να σταματήσουν τους απεργοσπάστες. Τις βλέπουμε να αντιμετωπίζουν τους στρατιώτες, να αναγκάζουν το σερίφη να συλλάβει τον επιστάτη του ορυχείου, να αντιμετωπίζουν τα δικά τους λιγισμένα πνεύματα και να προετοιμάζονται για μια ακόμη αντιπαράθεση. Μια γυναίκα, που κατηγορείται ότι έκλεψε τον άνδρα μιας άλλης, λέει: «Αγωνίζομαι για ένα συμβόλαιο, όχι για έναν άνδρα». Μια ηλικιωμένη γυναίκα, που ετοιμάζεται να διαδηλώσει, λέει: «Μπορούν να με σκοτώσουν, αλλά δεν μπορούν να σκοτώσουν το σωματίο από μέσα μου».

Κάποιο από το υλικό ζήμωθηκε από τη διαδικασία του μοντάζ. Η κλιμακούμενη αντιπαράθεση με τους απεργοσπάστες προβάλλεται προσεκτικά στη σκηνή της διοργάνωσης της την προηγούμενη νύχτα. Cut σε κοντινό πλάνο ενός ανδρικού προσώπου. Το επόμενο πραινός, στο δρόμο, άνδρες και γυναίκες, ζωσμένοι όπλα, περιμένουν αγωνιωδώς τους απεργοσπάστες. Κάτι που θα μπορούσε να είναι ένα δραματικό cut αχρηστεύεται από το χαμηλής πληροφορησης κοντινό πλάνο. Δεν ξέρουμε ποτέ είμαστε. Ένα αποκαλυπτικό πλάνο εδώ θα ήταν πολύ πιο αποτελεσματικό.

Η τεχνική αυτή, της αργής αποκάλυψης, χρησιμοποιείται τόσο πολύ ώστε μάλλον γίνεται σκόπιμο. Ο πυροβολι-

σμός ενός από τους ανθρακωρύχους, του Lawrence Jones, αποκαλύπτεται αργά με μια κοντινή πανοραμική λήψη από το στομάχι προς το κεφάλι του καθώς κείται στο νοσοκομείο. Σε μια άλλη σκηνή, ο πρην Γραμματέας της Υπουργείου Οικονομικών στέκεται μπροστά στην κάμερα για περίπου 30 δευτερόλεπτα, μέχρι να του δοθεί ένας αναγνωριστικός τίτλος. Αυτό το είδος του μοντάζ μπορεί να δικαιωθεί ως «μπρεχικό» (μας κάνει να δουλεύουμε για να αποκρυπτογραφήσουμε την εικόνα), εδώ όμως, σε μια παραδοσιακή αφηγηματική ταϊνία με καλά ανεπτυγμένους χαρακτήρες, απλώς μας μεπρδύει.

Οι κακοί της ταϊνίας, οι απεργοσπάστες και τα αφεντικά, παίζουν το ρόλο τους με θέρη. Εδώ, ο γλοιώδης Norman Yarborough, Πρόεδρος της Eastover, συζητά το ρόλο των γυναικών στην πάλη: «Απεχθάνομαι να σκεφτώ ότι η γυναίκα μου θα μπορούσε να παίξει ένα τέτοιο ρόλο. Υπήρξαν συμπεριφορές στις οποίες θα ήθελα να ελιπίω ότι οι αμερικανίδες γυναίκες δε θα κατέφευγαν να καταφύγουν.»

Όταν τον ρωτούν για τα σχέδιά του να κατεδαφίσει τις καλύβες, ιδιοκτησία της εταιρείας, που στεγάζουν τους ανθρακωρύχους, μιλάει ειλικρινά και με κάποια περηφάνια για το ότι θα «αναβαθμίσει τους ανθρώπους (του) σε τρέιλερ». Στο πλευρό του στέκεται ο δικηγόρος του, άσχημα σηματομενός, μοιάζει σαν να τον έχει χτυπήσει κεραυνός. Αν τετριμμένοι ήρωες σαν αυτούς εμφανίζονται σε μια ταϊνία μυθολογίας, αυτή θα είχε επικριθεί για αδεία προπαγάνδα. Να όμως που βρίσκονται εδώ, μεγάλοι σαν τη ζωή, ένα δώρο της πραγματικότητας στην κάμερα.

Η απεργία παρατείνεται, μήνα το μήνα, χωρίς να διαφαίνεται τέλος στον ορίζοντα. Το μόνο εμπόδιο για συμφωνία είναι η ρήτρα για τη μη-απεργία που ζητά η εταιρεία. Η βία κλιμακώνεται, η απογοήτευση, ο θυμός. Ο στόχος είναι φυγαλέος. Η εταιρεία Ανθρακωρυχείου Eastover είναι εξ ολοκλήρου θυγατρική εταιρεία της Duke Power, της έκτης μεγαλύτερης κοινωφελούς επι-

χρήρησης στον κόσμο. Η περίοδος της ξεπερνά τα 2.5 δισεκατομμύρια δολάρια. Τα αρχηγεία της Duke βρίσκονται στη Νότια Καρολίνα. Οι απεργιοί στέλνουν μια αντιπροσωπεία στη Γουόλ Στρητ για να διαδηλώσει έξω από μια συνάντηση μετόχων. Η ταινία δείχνει την ιακήρ αντιπαράθεση ανάμεσα σε έναν διαδηλωτή και έναν συμπαθητικό νεοορκέζο αστυνομικό. Ανταλλάσσουν πληροφορίες για μισθούς, οφέλη και το θλιβερό πεπρωμένο των εργατών παντού – ένας αστυνομικός της Γουόλ Στρητ κι ένας ανθρακωρύχος της Κομητείας Χάρλαν.

Η κρίσιμη κομψή φτάνει, προφανώς, όταν ένας από τους απεργούς, ο Lawrence Jones, πυροβολείται στο πρόσωπο από κάποιον απεργοσπάστη και σκοτώνεται. Οι άνδρες ετοιμάζονται να μπουν σε μάχη. Κάποιος λέει: «Προφυλαχτείτε όπως μπορείτε και κατά πάνω τους», επικρατούν όμως οι πιο μετριοπαθείς. Καθοδηγημένοι από τις γυναίκες, αναγκάζουν ένα κομβικό απεργοσπαστή να γυρίσει πίσω. Η εταιρεία παραδίνεται: η απεργία τελειώνει. Το σωματείο νίκησε, τουλάχιστον για την ώρα.

Το γιατί νίκησε δεν είναι τόσο ξεκάθαρο. Ο Bernie Aronson, οργανωτικό μέλος των Ενωμένων Ανθρακωρύχων, υποστηρίζει πως αυτό συνέβη επειδή οι απεργιοί πίεσαν την Duke Power στη Νέα Υόρκη και τη Νότια Καρολίνα. Υπήρξαν επίσης κάποιες απόψεις ότι ο θάνατος του Lawrence Jones έφερε την εταιρεία στα ουγκαλά της, πως η νίκη ήταν επακόλουθο της αυτοσυγκράτησης, της αποκήρυξης της εξουσίας, της απομπάρνησης και της θυσίας. Πρόκειται για την αντίληψη πως αν οι ανθρακωρύχοι υποφέρουν για αρκετό χρονικό διάστημα, τότε θα ανταμειφθούν. Περίεργο μήνυμα, ειδικά για μια ταινία που η δυνατότερη, ίσως, εκδοχή της είναι εκείνη της Lois Scott, μιας αρχηγού των απεργών, να βγάζει ένα 3θαρ κρυμμένο στην μπλούζα της.

Αφού η απεργία στο Μπρούκσαϊντ τελειώνει, και αφού έχουν περάσει περίπου τα τέσσερα πέμπτα της, η ταινία αρχίζει να χάνει τον προσανατολισμό

της. Ακολουθεί μια διαδοχή κινηματογραφικών: εθνική απεργία των Ενωμένων Ανθρακωρύχων, μια σειρά από ανεπίσημες ενέργειες που προκλήθηκαν από μια σειρά παραπόνων. Η ταινία καταλήγει σε δύο θήβεν τέλη, που υποδεικνύουν κομψά την έννοια του ακατάπαυτου αγώνα. Ένας αγωνιστής το θέτει ως εξής: «Μόλις κερδίζεις μια νίκη, πρέπει να προχωράς στην επόμενη, γιατί αλλιώς θα χάσεις το δικαίωμά σου. Πρέπει να συνεχίζεις. Αν τους περιμένεις να σου δώσουν κάτι, θα δεις ότι "δεν δίνουν τίποτα" έτσι. Πρέπει να δώσεις κάτι σε αντάλλαγμα».

Όταν όμως η Κοπλ προσπαθεί να ασχοληθεί με την εσωτερική πολιτική του σωματείου, η κατανόηση της χάνει τη σιγουριά της. Η ταινία κριτικάρει τον Arnold Miller, επειδή ήρθε σε συμφωνία με τη διεύθυνση της εταιρείας. Οι επιθέσεις της όμως στερούνται τη σαφήνεια της εστίασης που διακρίνει τα πρώτα μέρη της ταινίας, εκείνα που μόνα τους οδηγήθηκαν σε ξεκάθαρες κρίσεις. Ο Miller παρουσιάζεται αρχικά με ευνοϊκό φως. Σε μια από τις λίγες φρουδικές παραδρομές του μοντάζ της ταινίας, τον βλέπουμε να μιλάει από χαμηλή γωνία λήψης – τα ασπμένα του μαλλιά φωτίζονται με δραματικό τρόπο. Αργότερα, όταν συμφωνεί για τη ρήτρα της μη-απεργίας, ειρωνικά για το ίδιο θέμα έγινε και η απεργία στο Μπρούκσαϊντ, τοποθετείται κομψά στο βάθος του πλάνου, ενώ το προσκήνιο δίνεται σε έναν θυμωμένο ανθρακωρύχο που επιτίθεται στο συμβιβασμό. Στο επόμενο πλάνο, ο ανθρακωρύχος αντιπαράθεται στον Miller, που, ριχνώντας μια ματιά στην κάμερα, λέει: «Άς πάμε έξω». Μια αποκαλυπτική στιγμή. Ένα άλλο πλάνο δείχνει δυσαρεστημένους ανθρακωρύχους να καίνε τα αντίτυπα της συμφωνίας.

Ο Miller ξεπολυθήθηκε, φαίνεται να λέει η ταινία, ίσως όμως και όχι. Η Κοπλ υποθετεί μια προσέγγιση τηλεοπτικών ειδήσεων σφυγμομετρώντας τους ανθρακωρύχους καθώς επιστρέφουν στη δουλειά τους. Ο πρώτος άνδρας λέει: «Πήρα μια καλή αύξηση. Είμαι χαρούμενος». Ένας άλλος, στον οποίο

δίνεται περισσότερος κινηματογραφικός χρόνος, παραπονιέται: «Όχι, για τόσο παλιός, δεν έκανα καλό συμβόλαιο». Η δυσαρέσκεια του όμως δεν στοχεύει τόσο στον Miller, αλλά είναι ένας στοχαζομάς πάνω στην αέναα δυσχερή θέση του ανθρακωρύχου, η μοίρα του οποίου ήταν πάντοτε σκληρή, και θα εξακολουθήσει να είναι όσα αν υπάρχει κάρβουνο στη γη και άνθρωποι για να το εξορύξουν. «Ήταν αγώνας πριν, κι είναι αγώνας και τώρα... Ο ανθρακωρύχος θα είναι πάντα αγωνιστής».

Η ταινία σταματά κάνοντας κάποιες κρίσιμες ερωτήσεις για τα όρια του ρεφορμισμού των μελών. Είναι καταδικαστέο να προδίδει κανείς τις παρορμήσεις του; Κι αν ναι, ποιες είναι οι εναλλακτικές; Η *Harlan County, USA* νιώθει άτακτα με την απλότητα της απεργίας του Μπρούκσαϊντ, καθώς βρίσκεται κοντά στη γεύση της ηρωικής εποχής της βιομηχανικής οργάνωσης, δεν νιώθει όμως το ίδιο με το περίπλοκο μιλάετο αναμόρφωσης και προσαρμογής που παίζεται στα σπυρμένα σωματεία. Συγκάλλυπτε την αποτυχία της να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του Miller κάτω από κοινοτοπίες για την αναγκαιότητα του συνεχιζόμενου αγώνα. Προσπαθεί να μετατρέψει μια αδυναμία σε αρετή, μεταμορφώνοντας ένα μεπερδεμένο τέλος σε ανοιχτό.

Έχοντας πει τα παραπάνω, παραμένει αλήθεια ότι η δύναμη της *Harlan County, USA* δεν είναι η ανάλυση αλλά το πάθος της. Στην απεργία η Κοπλ βρήκε ένα σημαντικό και ακαταμάχητο αντικείμενο, που συνηχεί με την ιστορία και το συναίσθημα. Έμεινε μαζί του και είχε την εξυμνάδα να κρατηθεί έξω από το δρόμο του, αφήνοντάς το, σε κάποιο βαθμό, να μιλήσει για τον εαυτό του. Η *Harlan County, USA* μπορεί να μην έχει όλες τις απαντήσεις, ούτε θέτει όλες τις ερωτήσεις, μας δείχνει όμως, σε περίπτωση που το είχαμε ξεχάσει, την ισχύ και τη δύναμη των ανθρώπων.

Jump Cut, τχ. 14, 1977
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

The Miner's Struggle

by Peter Biskind

Harlan County, USA, Barbara Kopple's feature length film about a coal miners' strike in Kentucky, is the best U.S. documentary in a long time. The film has its faults. Its editing is ragged; its narrative structure is confusing and begins to unravel towards the end. But its faults are the consequence of its virtues: an energy, immediacy, and passion rarely seen in a U.S. documentary. The film's power comes from Kopple's intimate involvement with the people she filmed, the risks she took, the places – jails, courtrooms, stockholder's meetings – into which she forced her camera. Its strength lies not in its beauty, nor even in its politics, but in the moral authority that is inscribed in every frame.

There is no bloodier chapter in the history of U.S. labor than the struggle of coal miners, and some of the most violent episodes within this chapter occurred in Harlan County, Kentucky. The people who live there remember it as "bloody Harlan," the site of fierce battles between miners and coal companies that culminated on May 4, 1931, in a shootout that left a large number of dead and wounded. The song that fixed this struggle forever in the folklore of U.S. labor – "Which Side are You On?" – plays an important role in the film, both as a constant reminder of the historical continuity of the miners' fight, and as a commentary, of sorts, on the kind of partisan filmmaking practiced by Kopple and her crew.

Things haven't improved much in Harlan County since the thirties. The statistics tell a grim story. Its population, now 40,000, has declined by 36 percent since 1960. More than 24 babies out of every thousand die before reaching the age of one. If they do live long enough to enter school, they will be poorly educated. The

expenditure per child on public school is one half the national average. Only 23 percent of those over the age of 25 have finished high school. Whether they have or not, they are likely to live their lives in poverty. The median family income in Harlan County is \$4,600. People have only a 50-50 chance of living in a home with plumbing. Many will not find work. If they do, it will probably be in the mines, where they will die young – most likely of black lung disease.

Harlan County, USA documents a strike at the Brookside mine in Harlan County. The Brookside mine is run by the Eastover Mining Company. Until the strike began, the miners belonged to a company union, the Southern Labor Union, whose members were drawn from mines throughout Eastern Kentucky. Contracts varied from mine to mine, with pay scales ranging from \$17 to \$32 a day, as compared to \$45 per day for miners represented by the United Mine Workers of America. Medical and retirement benefits were minimal and unreliable. More important, union officials didn't give a damn about the rank and file. Bill Doan, a miner, told the Citizens Public Inquiry into the Brookside Strike, "If you called someone from SLU, he might come in a week, he might come in two weeks, but when he did come, he'd go into Eastover's office and talk for an hour. Then he'd come out ... get into his truck and run."¹

Conditions at Brookside were particularly bad. In 1971, according to government figures, the accident rate in the mine was three times the national average. There was no safety committee at Brookside, as required by law. The phones in the mine rarely worked. If a man was injured, it took an hour or more to carry him out on the back of a man dou-

bled up in a crouch under the roof of the mine, which was four feet, high. You'd be lucky if the roof didn't fall in on you.

Accidents were frequent and serious. Darrell Deaton, a miner, told the Citizens Inquiry, "He was caught in a belt line last year because he had to work alone, without a helper. A shoulder blade and five of his ribs were broken. He'd worked seventy-eight hours straight the preceding week. It was two o'clock in the morning when the accident occurred, and he'd been in the mine more than twelve hours."²

In June, 1973, the miners at Brookside had had enough. They voted 113 to 55 to affiliate with the United Mine Workers. Negotiations with Eastover president Norman Yarborough quickly broke down. On June 30, the miners walked out, beginning a strike that was to last 13 months. It is here that the film begins.

Harlan County, USA is about the strike. We don't learn much about what it feels like to work beneath the earth or get much sense of the texture of daily life lived in the shadow of the mine. The film is not an ethnographic study of a quaint community of mining folk. What we do get are images of struggle: picket lines, meetings, face-to-face interviews with UMW militants – which is just about everybody. The film is punctuated by funerals, which become occasions for the miners to express and reaffirm their solidarity with the bereaved and one another. Unlike the Pare Lorentz documentaries of the 1930s or the work of photographers like Dorothea Lange and Walker Evans, the film rarely aestheticizes the miners. The one or two shots that do remind us of the iconography of the 1930s – the thin, pinched faces, sunken cheeks, round eyes of men who have worked long and

1. & 2. "Burning Up People to Make Electricity," Fred Harris, *The Atlantic Monthly*, July, 1974. Much of my information about the strike is drawn from Harris's material.

hard for too little to eat, who have seen too little of the sun and known too little joy – merely serve to remind us how far we are from that frozen world of dignified poverty. There are no artfully composed shots in *Harlan County, USA*, none of the silhouettes-against-the-horizon that mar *Salt of the Earth*. The film's poetry is not one of image but of action, clarity, strength; its eloquence is that of the people within it. What visual beauty the film does have comes almost by accident, from the blue-gray early morning mist that shrouds the pickets gathered by the roadside to block scabs imported by the company to break the strike.

The miners' demands are simple. They want their own safety committee, elected by themselves, to monitor the federal inspections, which, they say, are frauds. They want the standard UMW average daily wage of \$45 computed from "portal to portal," from the time they enter the mine until the time they leave it. Eastover had been in the habit of paying them only for the time spent at the coal face. They want Eastover to pay the standard UMW rate of 75 cents a ton, which will go into medical and retirement benefits. This would cost Eastover \$400,000 a year, and Norman Yarborough would rather let the miners fall over dead on the job than retire to a comfortable old age.

The film follows the chronology of the strike, taking time out for two digressions. One deals with the battle within the UMW between the corrupt leadership faction, led by Tony Boyle, and insurgent reformers, led by Jock Yablonsky. Yablonsky and his family are murdered on Boyle's orders, but the election is eventually won by the Miners for Democracy candidate, Arnold Miller. The story of Boyle's defeat is told swiftly, in a few dramatic images. In one scene, Boyle, supremely confident of victory, stares out from under satanically arched eyebrows, telling his audience that his ambition is to be president of the UMW until he reaches the age of 100. In another, Boyle, wrapped in a blanket, is wheeled off to prison, a pathetic invalid, his arrogance lost in the wreck of age and illness. The other digression concerns black lung disease. A doctor holds

up a blackened lung, removed from a miner; it crumbles between his fingers like ash. Cut to the company spokesman intoning: "It's not true that coal dust necessarily results in pulmonary impairment."

As the strike drags on, the miners find out that they confront not only the company but the police and the courts as well. Judge F. Byrd Hogg limits the number of pickets to six, three at each entrance to the mine. The sheriff allows the company's "gun thugs" to use their weapons, including a machine gun, but prohibits the strikers from using theirs.

The state police beat back the pickets with clubs, making way for the scabs. In classic fashion, one trooper says, when provoked by an angry picket: "I'm only doing my job." Later, in the courtroom, on trial for something or other, one woman makes clear the relation between the company and the law: "The laws are not made for the working people of this country. It's made for Carl Horn [President of Duke Power], not for us."

The structure of power that runs Harlan County is no secret, of course, to those who live there. The class struggle is raw and bloody, out front for everyone to see, undisguised by rhetoric. People in Harlan County know which side they're on. Most of them learned it back in the 1930s, or imbibed it with their mothers' milk. One old-timer recalls his first political lesson: "The politicians, the union officials, the priests were all working with the company, but I learned that if you stick together, you can beat 'em."

Extracted from the film, lines like these seem banal. Spoken, in the film, by the miners and their wives, they have an authority born of experience. One woman's political education came by watching her father die of black lung disease. "I knew that if I ever got the opportunity to get the coal company," she says quietly, "I would."

The word "union" has the emotional resonance for the people of Harlan County that it had during the heroic days of the CIO. Kopple asks the 16-year-old widow of a miner shot dead by a scab why her husband went out on the picket line. "He was a union man," she says, and that

answer is more than sufficient. Much of this tradition is transmitted by the music that permeates the lives of the miners and fills the film. One of the high points comes with the appearance of Florence Reese to sing, in a voice hoarse with age, "Which Side Are You On," the song she wrote in the 1930s. "The men know they've got nothing to lose but their chains," she says, "and they've got the union to gain."

If anything, Kopple uses the music too liberally, flooding the sound track with ballads and union songs. I found myself wishing she had allowed the people their moments of silence, of muteness, especially during the first funeral, and had not been in such a hurry to elevate their experience to the level of myth. On the other hand, Kopple has been mercifully restrained in her use of historical stock footage. During the 1960's the New Left had little use for history; now filmmakers are throwing it around as if it were going out of style. Unexamined and poorly understood, it is often used, with the obligatory accompaniment of a few snatches of song, as an easy way of giving authenticity to a weak analysis of contemporary reality. Kopple doesn't do this because she doesn't have to.

The film focuses on the women. During the course of the struggle, it is they who emerge as the locus of energy and determination. After Judge Hogg limited the number of pickets, the women poured out onto the roads to block the scabs. We see them facing down the state troopers, forcing the sheriff to arrest the mine foreman, dealing with their own flagging spirits, and gearing up for yet one more confrontation. One woman, accused of stealing another's husband, says: "I'm out for a contract, not a man." An elderly woman, preparing to go out on the picket line, says: "They may shoot me, but they can't shoot the union out of me."

Some of this material is damaged in the editing. The climactic confrontation with the scabs is carefully set up by a scene the night before in which it is planned. Cut to a close up of a man's face. It is the following morning, out on the road, men and women fully armed, tensely awaiting the scabs. But what might have been a dramatic cut is thrown away by the low-infor-

mation close up. We don't know where we are. An establishing shot here would have been much more effective.

This technique of slow disclosure is used so much that it must be intentional. The shooting of one of the miners, Lawrence Jones, is revealed slowly in a close-up pan from his stomach to his head as he lies in the hospital. In another sequence, former Secretary of the Treasury Simon is on camera for 30 seconds or so before he is identified by a title. This kind of editing can be justified as "Brechtian" (it makes us work at deciphering the image), but here, in a traditional narrative film with well developed characters, it is just confusing.

The film's heavies, the scabs and bosses, play their roles with flare. Here is slick Norman Yarborough, the president of Eastover, discussing the role of women in the strike: "I would hate to think that my wife would play that kind of role. There's been some conduct that I would hope that U.S. women wouldn't have to resort to."

Questioned about his plans to tear down the company-owned shacks that house the miners, he speaks ingenuously and with some pride about "upgrading (his) people into trailers." At his side sits his lawyer, badly scared, looking as though he had been struck by lightning. If stock characters like these had appeared in a fiction film, it would have been faulted as heavy-handed propaganda. Yet here they are, big as life, reality's gift to the camera.

The strike drags on, month after month, with no end in sight. The main stumbling block to a settlement is the no-strike clause demanded by management. The violence escalates, the frustration, the anger. The target is elusive. The Eastover Mining Company is a wholly owned subsidiary of Duke Power, the sixth largest utility in the world. Its assets are worth in excess of \$2.5 billion. Duke's corporate headquarters are in North Carolina. The strikers send a contingent to Wall Street to picket a stockholders meeting. The film shows a hilarious confrontation between a picket and a sympathetic New York cop. They exchange information on salaries, benefits, and the sorry lot of workers everywhere — a cop on Wall Street and a

miner in Harlan County.

The turning point comes, apparently when one of the strikers, Lawrence Jones, is shot in the face by a scab and killed. The men mobilize to fight. One man says: "Take the shelter you can and lay the lead to 'em," but calmer heads prevail. Led by the women, they turn back a convoy of scabs. The company gives in; the strike is over. The union has won, at least for the moment.

Why it has won is not so clear. Bernie Aronson, a UMW organizer, says it is because the strikers brought pressure to bear on Duke Power in New York and North Carolina. There even seems to be some suggestions that the death of Lawrence Jones brought the company to its senses, that the victory was predicated on restraint, the renunciation of force, self denial, and sacrifice. It's the notion that if the miners suffer long enough; they will be rewarded. A curious message, especially for a film whose strongest image, perhaps, is that of Lois Scott, a strike leader, drawing a .38 concealed in her blouse.

It is after the Brookside strike ends, about four-fifths of the way through, that the film begins to lose its bearings. A succession of walkouts follows: a nationwide UMW strike, a series of wildcats set off by a variety of complaints. The film comes to a couple of false endings, which nicely suggest the sense of never-ending struggle. One militant puts it this way: "Once a victory is won, you gotta move onto the next one, or you'll lose the concession. You gotta take. If you expect them to give you something, you'll find 'they don't give nuthin' for nuthin.' You gotta give something in return."

But when Kopple tries to deal with the internal politics of the union, her grip becomes less certain. The film critiques Arnold Miller for reaching an agreement with management. But its attack lacks the clear focus that distinguishes the earlier parts of the film, those which lend themselves to uncomplicated judgments. Miller is initially presented in a favorable light. In one of the film's few editorial slips, he's shown speaking in a low-angle shot — his silver hair dramatically highlighted. Later, when he settles for a no-strike clause, ironically the issue over which the

Brookside strike was fought, he is nicely relegated to the rear of the frame, while the foreground is given over to an angry miner who attacks the settlement. In the next shot, the miner confronts Miller, who, with a glance at the camera, says, "Let's go outside." A revealing moment. Another shot shows disgruntled miners making a bonfire out of copies of the agreement.

Miller sells out, so the film seems to say, but maybe not. Kopple adopts a TV news approach, polling miners as they go back to work. The first man says, "I got a good raise. I'm happy." Another, given more screen time, complains, "Not for an old-timer, we didn't get a good contract." But his dissatisfaction is not aimed at Miller as much as it is a meditation on the eternal plight of the miner, whose lot has always been hard, is still, and will be so long as there is coal in the ground and men to mine it. "It was a fight before, and it's still a fight... The coal miner will always be a fighter."

The end of the film stops short of asking some crucial questions about the limits of rank-and-file reformism. Is it doomed to betray its own best impulses? If so, what are the alternatives? *Harlan County, USA* is at ease with the simplicities of the Brookside strike, close as they are to the flavour of the heroic era of industrial organizing, but less so with the intricate ballet of reform and accommodation played out in today's unions. It cloaks its failure to deal with the problem of Miller in truisms about the necessity of ongoing struggle. It attempts to convert a weakness into a virtue by transforming a confused ending into an open-ended one.

This having been said, it remains true that *Harlan County, USA*'s strength is not in its analysis but in its passion. In the strike Kopple has found an important and compelling subject, resonant with history and feeling. She has stayed with it and had the good sense to keep out of its way, letting it, after a fashion, speak for itself. *Harlan County, USA* may not have all the answers or even raise all the questions, but it does show us, in case we have forgotten, the strength and power of the people.

Jump Cut, no. 14, 1977



Αμερικάνικο όνειρο / American Dream

ΗΠΑ / USA 1990 Σκηνοθεσία-Ήχος / **Direction-Sound:** Barbara Kopple **Φωτογραφία / Cinematography:** Peter Gibert, Kevin Keating, Hart Perry, Mark T. Petersson, Mathieu Roberts **Συν-σκηνοθεσία -Μοντάζ / Co-direction-Editing:** Cathy Caplan, Thomas Haneke, Lawrence Silk **Μουσική / Music:** Michael Small **Παραγωγοί / Producers:** Barbara Kopple, Arthur Cohn **Παραγωγή / Production:** Cabin Creek Films **16mm Έγχρωμο / Color 102'**

Βραβεία / Awards

Όσκαρ καλύτερου μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ / Best Feature Documentary, Academy Awards USA, 1991
Βραβείο καλύτερου μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ / Best Feature Documentary Award, Directors Guild of America 1992
Μεγάλο βραβείο κριτικής επιτροπής, βραβείο κοινού, βραβείο σκηνοθεσίας / Grand Jury Prize, Audience Award, Filmmaker's Trophy, Sundance FF 1991
Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ / Best Documentary Award, Los Angeles Film Critics Association 1991
Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ / Best Documentary Award, National Society of Film Critics 1993

Καταγράφοντας τα αποτελέσματα μιας απεργίας εργαζομένων στη συσκευασία κρέατος στο Όστιν της Μινεσότα στα μέσα της δεκαετίας του 1980, η ταινία παρατηρεί τόσο τον καθημερινό αγώνα των απεργιών, όσο και τις παρασκηνιακές διαμάχες ανάμεσα στους αρχηγούς του σωματείου. Αναστατωμένοι από μία επικείμενη περικοπή αμοιβών, το τοπικό σωματείο ξεκινά απεργία ενάντια στη συμβουλή του κεντρικού συνδικαλιστικού οργάνου, προσλαμβάνοντας έναν εξωτερικό σύμβουλο που ενθάρρυνε τους εργαζομένους. Η επιθετική και ασυμβίβαστη στάση του συμβούλου μετέτρεψε τη διαμάχη σε πρωτοσέλιδο σ' όλη τη χώρα, αλλά αποξένωσε τη διοίκηση. Σύντομα, παρά τις προσπάθειες ενός έμπειρου διαπραγματευτή τον οποίον έστειλε το κεντρικό σωματείο, η εταιρεία κλείδωσε έξω τους απεργούς και προσέλαβε απεργοσπαστές, γεγονός που οδήγησε σε μια σειρά από βίαιες συγκρούσεις ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας...

Depicting the effects of a mid-1980s strike by the employees of a Hormel meat-packing plant in Austin, Minnesota, the film observes both the daily struggles of the striking workers and the behind-the-scenes conflicts amongst the union leaders. Upset at a proposed pay cut, the local union chapter begins the strike against the advice of their parent organization, hiring an outside consultant who encourages the workers. This consultant's aggressive, no-compromise approach turns the conflict into national news but also alienates management. Soon, despite the efforts of a seasoned negotiator sent by the parent union, the company has locked out the workers and hired scabs, leading to a series of violent conflicts amongst members of the community...

Αμερικάνικη τραγωδία

της **Marjorie Baumgarten**

Το βραβευμένο με Όσκαρ ντοκιμαντέρ της Κοπλ, *Αμερικάνικο όνειρο*, αποκαλύπτει το ανθρώπινο κόστος της πολιτικής Ρίγκαν. Η ταϊνιά εστιάζει στην απεργία των εργατών στα μέσα της δεκαετίας του 1980 στο εργοστάσιο συσκευασίας κρέατος Hormel στο Όστιν της Μινεσότα (η Hormel παράγει ζαμπόν, μπέικον και ευρεία ποικιλία άλλων προϊόντων κρέατος). Η ταϊνιά δείχνει τις ολέθριες συνέπειες της οικονομικής πολιτικής της εποχής Ρίγκαν σε ατομικό επίπεδο, καθώς και τα καταστροφικά αποτελέσματα των μελετημένων στρατηγικών κατά των σωματείων σε πραγματικούς ανθρώπους που παγιδεύτηκαν στη μέση της αναταραχής. Η Κοπλ είναι άξια να φέρει εις πέρας ένα τόσο μεγάλο εγχείρημα.

Το ντοκιμαντέρ που γύρισε το 1976, *Hairan County, USA* έλαβε ένα αξία κερδισμένο Όσκαρ καλύτερο ντοκιμαντέρ και καθιέρωσε την Κοπλ ως μια από τις κορυφαίες σκηνοθέτιδες της εποχής μας. «Σ' αυτή τη χώρα επιτρέπεται να απεργούμε, αλλά δεν επιτρέπεται να νικάμε. Εκείνοι μπορούν να αντικαταστήσουν τους ανθρώπους για πάντα.» παρατήρησε η Κοπλ τον προηγούμενο χρόνο, όταν μιλούσε για το *Αμερικάνικο όνειρο* πριν από την ειδική προβολή του στο Όστιν στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ *Coast Women*. Η δήλωσή της εκφράζει την ουσία του τι συνέβη στην απεργία της Hormel. Οι απεργοί εργάτες γρήγορα βρέθηκαν σε αντίθεση όχι μόνο με τη διεύθυνση του εργοστασίου αλλά και με τα διεθνή σωματεία, που αρνήθηκαν να τους παράσχουν πλήρη υποστήριξη. Έτσι, εκτός από τη μάχη ενάντια σε μια μεγάλη εθνική εταιρεία, οι απεργοί έπρεπε να αντισταθούν και στο αρχηγείο του σωματείου τους, που ευνοού-

σε ένα συμβιβαστικό συμβόλαιο και μια νέα τοπική ηγεσία. Εκατοντάδες εργάτες άλλων εργοστασίων της Hormel, που τίμησαν τη διαδήλωση της Μινεσότα βρέθηκαν κι αυτοί χωρίς δουλειά. Μετά από μισό σχεδόν χρόνο, η απεργία, στην πραγματικότητα, ηττήθηκε όταν η Hormel ανακοίνωσε ότι το εργοστάσιο επανήλθε σε πλήρη δραστηριότητα, καθώς επαναπροσέλαβε λίγες δεκάδες από τους αρχικούς εργάτες και εκατοντάδες εξωτερικούς αντικαταστάτες. Αυτό που θέλει να μάθει το *Αμερικάνικο όνειρο* είναι: πώς έγινε αυτή η τραγωδία – στη Hormel, σε μια εταιρεία με προοδευτική μάλιστα φήμη; Δεκαετίες πριν ήταν ανάμεσα στις πρώτες που παρείχαν στους εργάτες της εγγυημένους ετήσιους μισθούς και συμμετοχή στα κέρδη της εταιρείας. Γενιές οικογενειών δούλευαν στο εργοστάσιο, αντώντας υπερηφάνεια από τα προϊόντα τους και από τη σχέση τους με τη διαδικασία παραγωγής. Η απάντηση που δίνει η ταϊνιά είναι η πολιτική Ρίγκαν, το «όσο έχω ό,τι θέλω καρφί δε μου καίγεται για τους υπόλοιπους», επικρατούσα στάση στη δεκαετία του 1980. Πριν από το *Αμερικάνικο όνειρο* αρχίσει να ακούγεται σαν μια αναίρη εργατική ιστορία ή δογματική προπαγάνδα, επιτρέψτε μου να σπύσω να σας πω ότι τίποτα δε βρίσκεται μακρύτερα από την αλήθεια. Αυτό που η ταϊνιά κάνει καλύτερα είναι ότι αποκαλύπτει τις θλιβερές συνθήκες στις οποίες βρέθηκαν οι εργάτες αυτοί και οι οικογένειές τους. Υπάρχουν βίαιες σκηνές, στις οποίες ο αδελφός στρέφεται κυριολεκτικά εναντίον του αδελφού όταν έρχονται αντιμέτωποι με την απόφαση αν πρέπει να σπάσουν ή όχι τον κλοιό των διαδηλωτών. Τα βλέμματα της απόλυτης δυσπιστίας και απογοήτευσής μας μένουν αξεχάστα

καθώς οι διαδηλωτές και οι οικογένειές τους βλέπουν γείτονες και ανθρώπους εκτός δουλειάς να σπάνε τον κλοιό τους. Προφανές παντού είναι το μαρτύριο των εργατών που πρέπει να επιλέξουν αν θα μείνουν σταθεροί στις αρχές τις οποίες πιστεύουν ή θα ξανακερδίσουν τα προς το ζην με τη μόνη δουλειά που ξέρουν. Η απώλεια της αυτοεκτίμησης που συνοδεύει την αυνανία τους να παρέχουν τα απαιτούμενα στις οικογένειές τους είναι ένα άγχος που το *Αμερικάνικο όνειρο* καθιστά από. Η επιδειξίωση με την οποία η Κοπλ υφαίνει όλα αυτά τα νήματα είναι καταπληκτική. Γυρισμένη κατά τη διάρκεια πέντε περίπου χρόνων, ολόκληρη η ποσότητα του υλικού που έχει μαζευτεί θα τρόμαζε οποιονδήποτε εκτός από έναν πραγματικά εστιασμένο καλλιτέχνη. Αυτό στο οποίο στοχεύει το *Αμερικάνικο όνειρο* δεν είναι να παρουσιάσει το χρονικό μιας εργατικής ιστορίας, αλλά αντίθετα να αποκαλύψει τα μοτίβα που την κυβερνούν. Λειτουργεί ως χειριρίδιο οργάνωσης μιας μελέτης των κοινωνικών αξιών και ενός πορτρέτου των Αμερικάνων, που έχουν ξαφνικά αποκοιεί από τα όνειρά τους. Δεν υπάρχει χάπι εντ στο *Αμερικάνικο όνειρο*. Παρ' ότι το 1991 το ντοκιμαντέρ της Κοπλ πήρε ένα Όσκαρ και τα τρία μεγαλύτερα βραβεία στο Φεστιβάλ του *Lundance*, είναι εξοργιστικό το ότι παρέμεινε στο ράφι για ένα ολόκληρο χρόνο πριν βρει διανομέα για να βγει στις αίθουσες. Οι απεργοί στο εργοστάσιο του Όστιν στη Μινεσότα μπορεί να έχασαν τη μάχη, αλλά μια τέτοια ολιγωρία σχεδόν διασφαλίζει ότι εμείς, ως κοινωνία, θα χάσουμε τον πόλεμο.

The Austin Chronicle 15/5/1992
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

American Tragedy

by Marjorie Baumgarten

Kopple's Academy Award-winning documentary *American Dream* exposes the human cost of Reaganomics. The movie focuses on the mid-1980s labor strike at Hormel's Austin, Minnesota meat packing plant (Hormel produces Spam, Dinty Moore, Old Smokehouse, ham, bacon and a variety of others meat products). The movie shows the very poignant and personal effects of Reagan-era economic policies and the destructive results of calculated union-busting strategies on real human beings caught in the upheaval. Kopple's a good one to tackle such an enormous undertaking. Her 1976 documentary *Harlan County, USA* also won a well-deserved Oscar for Best Documentary and established Kopple as one of the top documentary filmmakers of our time.

"In this country we're allowed to strike yet we're not allowed to win. People can be permanently replaced," noted Kopple last year while discussing *American Dream* prior to its special Austin screening at the Third Coast Women's International Film Festival. That statement is the crux of what happened in the Hormel strike. The workers who went out on strike quickly found themselves not only at odds with the plant management but also with their international union reps who withheld solid support. Thus, in addition to fighting a large national corporation, the striking workers had to buck their union hierarchy that favored a conciliatory contract, and new local leadership. Hundreds of workers at other Hormel plants who honored the Minnesota picket also found themselves permanently out of work. After nearly half a year, the strike was, in effect, shut down when Hormel announced that the

plant had achieved a full work capacity by hiring back a few dozen of its original workers and hundreds of outside replacements. What *American Dream* wants to learn is: how did this human tragedy happen – at Hormel of all places, a company with a reputation for progressivism? Decades ago it was among the first to furnish its workers with guaranteed annual wages and profit-sharing plans. Generations of family members worked at the plant, taking pride in their products and their relationship to the manufacturing process. The answer the movie presents is Reaganomics, the "as long as I've got mine, the hell with everyone else" attitude prevalent in the 1980s. Before *American Dream* starts sounding like a dry labor history or doctrinaire propaganda, let me rush to say that nothing could be further from the truth. What this film does best is reveal the heartbreaking positions in which these workers and their families find themselves. There are wrenching scenes of brother literally pit against brother when faced with the decision of whether or not to cross the picket line. The looks of utter disbelief and frustration are unforgettable as picketing workers and their families watch neighbors and out-of-work outsiders cross their pre-dawn blockade. Evident everywhere is the torment of workers who must choose whether to stand for principles in which they believe or to resume earning a living at the only job they know. The loss of self-esteem that accompanies the inability to provide for one's family is an anguish that *American Dream* makes palpable. The dexterity with which Kopple juggles all these strands is astonishing. Shot over the course of approximately five years, the sheer

amount of footage gathered would daunt anyone but a truly focused filmmaker. What *American Dream* sets out to do is not present a chronological labor history but rather, reveal the patterns governing that history. It functions as a primer on organizing, a study of community values and a portrait of Americans abruptly severed from their dreams. There is no happy ending in *American Dream*. Despite the fact that in 1991 Kopple's documentary won both an Oscar and the top three awards at the Sundance Film Festival, it, shamefully, took close to another full year before the film was picked up by a distributor for theatrical distribution. The strikers at the Austin, Minnesota, plant may have lost the battle, but such a neglect almost ensures that we, as a society, will lose the war.

The Austin Chronicle 15/5/1992

Με ποια πλευρά είσαι;

του **Richard Schickel**

Αμερικάνικο όνειρο; Ή μήπως αμερικάνικος εφιάλτης; Ή καλύτερα ακόμα, αμερικάνικη τραγωδία; Όπως και να επιλέξετε να το ονομάσετε όμως το προσωπικό, σύνθετο και γεμάτο συμπόνια, βραβευμένο με Όσκαρ, ντοκιμαντέρ της Μπάρμπαρα Κοπλ, για τη συντριβή μιας απεργιάς είναι, χωρίς αμφιβολία, ένα κλασικό αμερικάνικο έργο.

Το υλικό της Κοπλ είναι απρόσφορο: μια εργατική αντιπαράθεση στο εργοστάσιο συσκευασίας κρέατος της Hormel στο μικρό Όστιν της Μινεσότα. Τι αλλόκοτη ιδέα, πράγματι! Εξακολουθούν ακόμη να συμβαίνουν τέτοια πράγματα; Ναι, και είναι δυσκολότερο από ποτέ να αποτιμηθούν. Στο Όστιν υπήρχαν τρεις πλευρές: μια εν ενεργεία διοίκηση σε μια παρακμάζουσα

βιομηχανία αποφασισμένη να περικόψει τους μισθούς παρά τα αυξανόμενα κέρδη; ένα διεθνές σωματείο πεπεισμένο ότι ήταν λάθος στιγμή για απεργία; κι ένα τοπικό σωματείο με ακτιβιστές αρχηγούς που ξεσηκώθηκαν ακόμα περισσότερο από έναν εξωτερικό σύμβουλο, η στρατηγική του οποίου ήταν να εμποδίσει τη συνθηκολόγηση φέρνοντας επί τόπου τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Η διοίκηση δεν υπέκυψε στο τέχνασμα. Προσέλαβε απεργοσπαστές και συνέχισε τη δουλειά. Αντίκano να ελέγξει τους απεργούς, το τοπικό σωματείο τους εγκατέλειψε. Οι περισσότεροι έχασαν τη δουλειά τους, και μερικοί με πόνο ψυχής έγιναν απεργοσπαστές. Η ταινία έχει πολλά να πει για τα όρια της ανεξέλεγκτης αντιπα-

ράθεσης ως μέσο ξεκαθαρίσματος λογαριασμών. Η πραγματική δύναμη του *Αμερικάνικου ονείρου* όμως βρίσκεται αλλού. Απορρύνει από την πρόβραση που κέρδισε η Κοπλ στους εσωτερικούς κύκλους των σωματείων και στις ζωές των αρχηγών, των μελών, των οπαδών και των αντιπάλων τους. Παρακολούθησα με τρόπο τους καλούς αυτούς ανθρώπους να εμπλέκονται σε πάθη που δεν μπορούσαν να ελέγξουν, οδηγούμενοι προς την καταστροφή, και σαγηνευτήκαμε καθώς η, δύσκολη στην επίτευξή της, αυτή ταινία αποκτά την υπόσταση μιας κλασικής τραγωδίας.

Time Magazine 6/4/1992

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Which Side Are You On?

by **Richard Schickel**

American Dream? How about American Nightmare? Or, better, American Tragedy? But however you choose to describe it, Barbara Kopple's intimate, intricate, and compassionate Academy Award winning documentary about a busted strike is without question an American Classic.

Kopple's material is unpromising: a labor dispute at the Hormel meatpacking plant in little Austin Minn., eight years ago. My dear, how quaint. Are they really still having these things? Yes, and they are more difficult than ever to evaluate. In Austin, there were three sides: a management operating in

a depressed industry and determined to roll back wages despite continuing profits; an international union convinced that this was the wrong time for a strike; and a local union lead by militants and further stirred by a hired consultant whose strategy was to embarrass into capitulation by bringing in the media.

Management refused the ploy. It simply hired scabs and plodded on. Unable to control them, the international union, eventually abandoned the strikers. Most of them lost their jobs, and some-weeping-turned scab. The movie has much to say about the limits

of hyped confrontation as a means of settling issues. But the true power of *American Dream* lies elsewhere. It derives from the access Kopple gained to the union's inner circles and the lives of its leader, their rank and file followers and opponents. We watched horrified as these good people -embracing passions they cannot control-rush toward destruction, and are enthralled as this painstaking film achieves something like the stature of classic tragedy.

Time Magazine 6/4/1992



Wild Man Blues

ΗΠΑ / USA 1997

Σκηνοθεσία / Direction: Barbara Kopple **Φωτογραφία / Cinematography:** Tom Hurwitz **Μοντάζ / Editing:** Lawrence Silk **Ήχος / Sound:** Barbara Kopple, Peter Miller **Μουσική / Music:** Woody Allen κ.ά. / et al. **Παραγωγός / Producer:** Jean Doumanian **Παραγωγή / Production:** Cabin Creek Films **16mm Έγχρωμο / Color 103'**

Βραβεία / Awards

Καλύτερο ντοκιμαντέρ / Best Documentary, National Board of Review 1998

Καλύτερο ντοκιμαντέρ / Best Documentary, Broadcast Critics Association 1998

Βραβείο φωτογραφίας / Cinematography Award, Sundance FF 1998

Η ταινία είναι μία εκ των έσω ματιά στην πετυχημένη περιοδεία της New Orleans Jazz Band του Γούντι Άλεν στις μεγαλύτερες πόλεις της Γαλλίας, της Ισπανίας, της Ιταλίας και της Αγγλίας. Εξερευνά την αγάπη του για τη μουσική και τις σχέσεις του με την αδελφή του Letty Aronson και τη μέλλουσα γυναίκα του Soon-Υί Previn.

The film is an insider's view of Woody Allen's New Orleans Jazz Band's successful tour of major cities in France, Spain, Italy and England. It explores his love for music and his relationships with his sister Letty Aronson, and his future wife, Soon-Yi Previn.

Μια ζωντανή, ξεκαρδιστική κωμωδία

του Nick Davis

Το Μάρτιο του 1996, η Mira Sorvino βρισκόταν επί σκηνής στο Λος Άντζελες και δεχόταν το Όσκαρ δεύτερου γυναικείου ρόλου για την ταινία *Ακαταμάχητη Αφροδίτη*. Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας εκείνης, υποψήφιος το ίδιο εκείνο βράδυ για το σενάριο του, είχε τιμηθεί ωστόσο εκείνο το μήνα με το Βραβείο Συνολικής Προσφοράς από την Ένωση Αμερικανών Σκηνοθετών. Και που ήταν ο επιφανής σκηνοθέτης κατά τη διάρκεια όλων αυτών των εορτασμών;

Δοκίμαζε ένα καινούργιο στόμιο για το κλαρινέτο του. Στο Μιλάνο.

Ο Γούντι Άλεν δεν είναι κάποιος που γενικά θεωρείται προβλέψιμος, η σκηνή όμως αυτή στο εύθυμο ντοκιμαντέρ της Μπάρμπαρα Κοπλ, *Wild Man Blues* αποκαλύπτει μια υπέρτατη ειρωνεία. Αν και να το χάσει κάποιος την απονομή των Όσκαρ για να ψωνίσει μουσικά εξαρτήματα μπορεί να μας φαίνεται εκκεντρικό, η απόφαση αυτή φαίνεται απολύτως λογική για τον ίδιο τον Άλεν. Πάντα θα επιλέγει τη μουσική αντί της δόξας του. Απλώς κανείς στην Αμερική δεν ενδιαφέρεται καν για το γεγονός ότι παίζει.

Το *Wild Man Blues* ακολουθεί τον Γούντι Άλεν και την επταμελή τζαζ μπάντα του στην ανοιξιάτικη περιοδεία τους στην Ευρώπη το 1996. Αν η σύνοψη αυτή μοιάζει με υλικό για ένα τριλεπτο θέμα της εκπομπής Entertainment Tonight, τότε η τιμή πάει απευθείας στην Κοπλ, που γνωρίζει ότι η καριέρα του Άλεν ως τζαζίστα δεν είναι μια αποτυχημένη υποσημείωση στην πιο γνωστή αφοσίωσή του στον κινηματογράφο. Το μεγάλο μίκρος ντοκιμαντέρ της έχει ήδη επικριθεί από κάποιους θεατές στο Φεστιβάλ του Sundance επειδή υποτιμά τον Γούντι-ως-σκηνοθέτη, μια

κριτική που διόλου δεν κατανοεί την οπτική της ταινίας: ο Γούντι Άλεν θεωρεί τον εαυτό του ως έναν εξελισσόμενο μουσικό, που είναι τυχερός να έχει μια σταθερή πρωινή δουλειά γυρνώντας ταινίες.

«Νομίζω ότι το θεωρούν απλώς ως ένα χόμπι μου,» λέει ο Άλεν στην αδελφή του Letty στην αρχή της ταινίας, όταν η μπάντα και η ακολουθία της διασχίζουν τον Ατλαντικό για να αρχίσουν την περιοδεία. Οποιαδήποτε νευρικότητα για την παρουσία της κάμερας της Κοπλ είναι αμελητέα απέναντι στο γνήσιο φόβο για τη σκηνή που εκείνος νιώθει μπροστά στην προοπτική που του ανοίγεται: εβδομάδες με μονοήμερες στάσεις σε Παρίσι, Μαδρίτη, Τορίνο και άλλες πόλεις του Παλιού Κόσμου, παίζοντας σε ακροατήρια που λίγα πράγματα γνωρίζουν για την αρχέγονη τζαζ της Νέας Ορλεάνης (την οποία η μπάντα αποδίδει με αληθινό ζήλο), αλλά που ξέρουν πολλά για τον άνθρωπο στη μαρκίζα.

Δυστυχώς, το να μπορέσεις να δεις τον σταρ μάλλον είναι λάθος λόγος για να έρθεις. «Δεν είμαι αρκετός ως μουσικός για να κρατήσω το ενδιαφέρον τους,» ανησυχεί ο Άλεν, οι συνταξιδιώτες του όμως, συνηθισμένοι προφανώς στα άγχη του, τον παρηγορούν ευγενικά. Οι αρχικές αυτές σκηνές της συζήτησης όχι μόνο μας γνωρίζουν με τα διάφορα μέλη του караβανιού, συμπεριλαμβανομένης της τότε αρραβωνιαστικής του Soon-Yi Previn, αλλά επίσης εγκαθιδρύουν το επίπεδο πρόσβασης που θα έχουμε στο Γούντι καθ' όλη τη διάρκεια του *Wild Man Blues*. Ο Γούντι μιλάει με άνεση, ακόμα και σε τόνο σύζυγης μπροστά στην κάμερα, χαιρέται να περιγράφει πώς τον βλέπουν οι

άλλοι καθώς εκφράζει τις δικές του σκέψεις.

Το πόσο ειλικρινής είναι ο Άλεν όταν παρουσιάζει τον εαυτό του, ή μέχρι ποιο σημείο «υποδύεται,» είναι μια ερώτηση που η ταινία θέτει και αγνοεί ταυτόχρονα. Από τη μια το αιχμρό του χιούμορ –που η ταινία αποδίδει σε μεγαλύτερη ένταση απ' ό,τι οποιαδήποτε από τις τελευταίες δουλειές του ίδιου του Άλεν– μπορεί εύκολα να θεωρηθεί ως παρεκτροπή, καθώς αντιστέκεται σε κάθε διεισδυτική ενόραση για το πώς πραγματικά λειτουργεί και τι αληθινά σκέφτεται.

Ταυτόχρονα, μπορεί άραγε ο «ειλικρινής εαυτός» του Άλεν να υπάρχει πραγματικά όλο αυτό το διάστημα κατά το οποίο «υποδύεται»; Ένας άνδρας που περιοδεύει την Ευρώπη με μια μπάντα, που γυρνάει μια ταινία το χρόνο για δύο δεκαετίες, και του οποίου οι προσωπικές σχέσεις είναι τόσο εγγενώς εντυπωσιακές, δύσκολα θα δώσει μια ψεύτικη εικόνα του εαυτού του, εμφανιζόμενος ως ένας διαρκής διασκεδαστής, ένας αθεράπευτος σόουμαν. Ο Γούντι Άλεν στο *Wild Man Blues* μπορεί να είναι ή να μην είναι «ο πραγματικός Γούντι Άλεν», ότι κι αν σημαίνει αυτό, τα αστεία, οι εξομολογήσεις και οι ανησυχίες του όμως μοιάζουν όλα αληθινά όταν συγκρίνονται μεταξύ τους.

Παρ' όλα αυτά, ούτε η Κοπλ, αλλά ούτε κι ο κινηματογραφιστής Tom Hurwitz χρησιμοποιούν την κάμερά τους απλώς και μόνο για να τραβήξουν υλικό, καταγράφοντας τυχαία οποιοδήποτε υλικό τους παρέχει ο Γούντι. Ένας κλομισμένος, απατηλός μύθος της σκηνοθεσίας ντοκιμαντέρ είναι πως η τέχνη είναι μ' ένα τρόπο απύσχα, ότι η έλλειψη ηθοποιών και σεναρίου μεταφράζεται

σε ταινίες που γίνονται μόνες τους. Επιπλέον, εξαιτίας της πολύ μεγάλης φήμης της οποίας χαίρει η δύο φορές νικήτρια Όσκαρ, Κοπλ, το *Wild Man Blues* φέρει το στίγμα μιας «ταινίας διακοπών». Όμοια με το *Ακρωτήρι του φόβου* του Σκορτσέζε ή τις διασκευές που έκαναν πρόσφατα ο Κόπολα και ο Άλτιμαν στον Γκρίσαμ, η ιδέα της Κοπλ να κινηματογραφήσει τη βιογραφία μιας διασημότητας μοιάζει θεωρητικά σαν ένας σκληρά εργαζόμενος δεξιότεχνης που κάνει μια ευχάριστη για το κοινό ανάπαυλα.

Όλα αυτοί οι ισχυρισμοί είναι άδικες κριτικές όλων όσους αναφέραμε παραπάνω, και αίγουρα αποτυγχάνουν να ανανωρίσουν αυτό που κατάφερε η Κοπλ στο *Wild Man Blues*. Τίποτα σ' αυτή την ταινία δε θα κάνει κάποιον να ξεχάσει το *Harlan County, USA*, το ιτοκιμαντέρ ορόσημο που γύρισε για τις απεργίες των σωματείων των ανθρακωρύχων του Κεντάκι, η δεξιότεχνία και η ευφυΐα όμως είναι παρούσες κι εδώ, όπως και στις πιο κοινωνιολογικές, δραματικές δουλειές της. Αναλογιστείτε τη σεκάνς στην οποία η Κοπλ και ο Hurwitz στρέφουν την κάμερα κατευθείαν πάνω στον Γούντι κατά τη διάρκεια μιας ανεξέλεγκτης, δεκάλεπτης παράστασης, όπου τα χείλη του τον πρόδωσαν και το καλόμυλο του κλαρινέτου του δεν ήχησε όπως θα έπρεπε. Παρότι η ίδια σκηνή έχει παιχτεί σχεδόν το ίδιο εξουθενωτικά και αποτελεσματικά στη δραματική ταινία του 1995, *Georgia*, η σεκάνς αιχμαλωτίζει έξοχα την εμπειρία του ακροατηρίου να βλέπει μια καταστροφική παράσταση, αλλά και την εξάλλη αποφασιστικότητα του Άλεν να φουξήσει, κατά κυριολεξία, ζωή στη μουσική του.

Μια πρόσθετη απόδειξη της οξυδέρ-

κειας της Κοπλ υπάρχει στους διάλογους που έχει επιλέξει να συμπεριλάβει στην ταινία της. Κάθε ταινία εξαρτάται τελικά από αυτά που κόβονται ή όχι στο μοντάζ, και η Κοπλ μαζί με τον μοντέρ Lawrence Silk έχουν επιλέξει εντυπωσιακά ειλικρινείς, διαυγείς στιγμές, στις οποίες ο Άλεν και οι σύντροφοί του παρουσιάζουν τους εαυτούς τους. Ο ισχυρισμός του Άλεν ότι «απλώς δεν θέλω να είμαι εκεί όπου είμαι κάθε δεδομένη στιγμή», αναφέρεται εξίσου στα προβλήματα της προσωπικής του ζωής όσο και στην προσέγγισή του στην περιουσία.

Γεγονός, που μας φέρνει στο θέμα της Soon-Υι. Χωρίς αμφιβολία ένα από τα πιο εμπορικά σημεία του *Wild Man Blues* είναι η χωρίς προηγούμενο πρόσβαση στην σχέση Γούντι-Soon-Υι, η οποία αποδεικνύεται ότι είναι ταυτόχρονα νευρικά αμήχανη και μονότονα φυσιολογική. Η ίδια η Soon-Υι, που η πρώτη της ατάκα στην ταινία είναι: «Όραία», εμφανίζεται ως μια βαθύτητα διστακτική και ασχημάτιστη προσωπικότητα, με μικρή πίστη στις πεποιθήσεις ή τις απόψεις της. Παρ' όλα αυτά, ειλικρινά προσπαθεί να υποστηρίξει και να ενθαρρύνει τον Γούντι, και να εμποδίσει τα άγχη του να βάλουν σε κίνδυνο τις φιλίες του, όπως λ.χ. όταν τονίζει τη σημασία του να επαινεί τους μουσικούς του.

Ανέφερα ήδη, ωστόσο, πόσο εύθυμο είναι το όλο εγχείρημα. Ο Άλεν φτάνει στο Λονδίνο, τον τελικό σταθμό της μπάντας, με την πρόβλεψη ότι αυτή τη φορά «θα με μισήσουν στην ίδια μου τη γλώσσα». Ανάμεσα στα κονσέρτα, καθώς οι αμερικάνοι τουρίστες τον φωτογραφίζουν σε καθωστρέπεις μαγαζιά με κραυγές θαυμασμού, αναρωτιέ-

ται γιατί άνθρωποι που θα ταξίδευαν στο εξωτερικό για να πάρουν μια φωτογραφία του «δεν δίνουν 10 σεντς για να δουν κάποιο από τις ταινίες μου». Η πιο γουστόζικη σεκάνς είναι η τελευταία, όταν ο Γούντι και η Soon-Υι επιτρέφουν στη Νέα Υόρκη και γευματίζουν με τους γονείς του. Ο πατέρας του είναι 96 ετών και δεν έχει δει καμία από τις ταινίες του. Η μητέρα του είναι ίδια ο Γούντι Άλεν και το επιβεβαιώνει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. «Έκανες πολλά καλά πράγματα, αλλά ποτέ δεν τα συνέχισες», λέει, ενώ τρία Όσκαρ του είναι τοποθετημένα στο γραφείο κι ένα κινηματογραφικό συνεργείο βρίσκεται στην τραπεζαρία της παρακολουθώντας τις κινήσεις του. Δεν μπορείς να τους εντυπωσιάσεις όλους συνέχεια, υποθέτω.

Το *Wild Man Blues* είναι μια ζωντανή, ξεκαρδιστική κωμωδία, που δεν ευτελίζει τον ήρωά της για να βγάλει γέλιο, ούτε όμως τον σέβεται τόσο πολύ ώστε να τον κοροϊδέψει. Από τις ταινίες μυθοπλασίας που βγήκαν στις αίθουσες φέτος (1997), μόνο ο *Ερωτας και θάνατος στο Λονγκ Άιλαντ* προκαλεί τέτοια χαρούμενα γέλια μαζί με αληθινή ψυχολογική οξυδέρκεια και παρόμοια δραματική διορατικότητα. Ο ίδιος ο Γούντι Άλεν γυρίζει μια ταινία που λέγεται *Διασημότητες* και θα βγει το φθινόπωρο. Θα κληθεί να μελετήσει και να εμψυχώσει το φαινόμενο της φήμης με τέτοια οξύτητα και αφοσίωση όσο κάνει εδώ η Κοπλ.

www.nickstickpicks.com/wildman.html
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

A Lively, Belly-Laugh Comedy

by Nick Davis

In March 1996, Mira Sorvino was onstage in Los Angeles accepting her Best Supporting Actress Oscar for *Mighty Aphrodite*. That film's writer-director, nominated the same evening for his screenplay, was named earlier that month as the Directors Guild of America's Lifetime Achievement Award recipient. And where during all these festivities was the illustrious filmmaker himself?

Testing out a new mouthpiece for his clarinet. In Milan.

Woody Allen is not someone generally considered predictable, but this scene in Barbara Kopple's rollicking documentary *Wild Man Blues* reveals a supreme irony. While missing the Academy Awards to go woodwind-shopping might seem eccentric to us, that decision seems utterly predictable to Allen himself. He'll always pick his music over his stardom — it's just that no one in America cares that he even plays.

Wild Man Blues follows Woody Allen and his seven-member jazz band along their 1996 springtime tour of Europe. If that synopsis sounds like material for a three-minute *Entertainment Tonight* profile, then kudos go out immediately to Kopple, who knows that Allen's career as a jazzman is not a fluff-level footnote to his more obvious engagement in the cinema. Her feature-length documentary has already been faulted by some viewers at Sundance for downplaying Woody-as-Filmmaker, a criticism that misses *Wild Man Blues'* whole point: Woody Allen considers himself a developing musician who's

lucky to have a steady day-job making movies.

"I think it's seen just as a hobby of mine," Allen tells his sister Letty early in the movie, when the band and entourage are flying across the Atlantic to begin the tour. Any nervousness about the presence of Kopple's camera is small potatoes next to his genuine stagefright at the prospect in front of him: weeks of one-night-only stops in Paris, Madrid, Turin, and other Old World cities, playing to audiences who know little about primitivist New Orleans jazz (which the band renders with real zest) but who know a great deal about the man on the marquee.

Unfortunately, simple star-gazing might be the wrong reason to come. "I'm not a sufficient enough musician to hold their attention," Allen frets, but his travelling companions, apparently used to his anxieties, gently console him. These initial scenes of conversation not only introduce us to the various members of the caravan, including then-fiancée Soon-Yi Previn, they also establish the level of access we get to Woody throughout *Wild Man Blues*. He talks comfortably, even conversationally before the camera, and he is as happy to discuss perceptions of him as he is presenting his own thoughts.

How strictly honest Allen is in presenting himself, or to what degree he is "performing," is a question the film simultaneously raises and dismisses. On the one hand, his barbed humor — which the movie captures more ecstatically than any of Allen's own recent work — can easily be read as deflating,

resistant to any penetrating insight into how he really operates, what he really thinks.

At the same time, might Allen's "honest self" actually *exist* in the permanence with which he "performs"? A man who tours Europe in a band, who has made one movie a year for two decades, and whose most private relationships are themselves so inherently sensational is hardly giving a false image of himself by coming across as a constant entertainer, an inveterate showman. The Woody Allen of *Wild Man Blues* may or may not be "the real Woody Allen," whatever that means, but his jokes, confessions, and worries all ring true when held against one another.

Nor, however, do Kopple or cinematographer Tom Hurwitz use their camera merely to point and shoot, arbitrarily recording whatever material Woody provides. A staggering, insidious myth of documentary filmmaking is that craft is somehow absent, that the lack of actors and scripts translates to films that make themselves. Moreover, because of the twice-Oscared Kopple's towering reputation, *Wild Man Blues* bears the brand of a "vacation film"; as with Scorcese's *Cape Fear* or Coppola and Altman's recent Grisham adaptations, the idea of Kopple filming a celebrity bio sounds on paper like a hard-working master taking a crowd-pleasing breather.

All of these allegations are unfair criticisms of all the above-listed projects, and they certainly fail to acknowledge what Kopple has accomplished in *Wild*

Man Blues. Nothing here will make anyone forget *Hartan County USA*, the landmark documentary she made about union strikes among Kentucky coalminers, but craftsmanship and wit are as present here as in her more socially-minded, dramatic work. Consider the sequence in which Kopple and Hurwitz leave the camera directly on Woody during a flailing, ten-minute performance when his lips have failed and his clarinet reed won't vibrate properly. Though the same scene played just as gruelingly and effectively in 1995's dramatic film *Georgia*, the sequence brilliantly captures the audience's experience of watching a doomed performance, as well as Allen's own furious determination to literally breathe the life back into his music.

Further evidence of Kopple's sagacity appears in the dialogues she has chosen to include in her film. Any movie ultimately rides on what is or is not cut, and Kopple and editor Lawrence Silk have chosen impressively candid, crystalline moments through which Allen and his companions represent themselves. His assertion that "I just don't want to be where I am at any given moment" speaks as informatively about his personal-life problems as it does about his approach to touring.

Which brings us to the Soon-Yi question. Without a doubt, one of *Wild Man Blues*'s big selling points is its unprecedented access into the Woody/Soon-Yi relationship, which proves to be both nervily discomfiting and prosaically normal. Soon-Yi her-



self, whose first line in the film is "Yeah," comes across as a profoundly hesitant and unformed personality, with little faith in her own convictions or conversation. Nevertheless, she earnestly tries to support and encourage Woody, and to prevent his anxieties from compromising his friendships, as when she stresses the importance of praising his bandmates.

Have I mentioned, though, how uproarious this whole thing is? Allen arrives in London, the band's final stop, with the prediction that this time "they'll hate me in my own language." Between concerts, as American tourists in ritzy locales flash his photo with starstruck squeals, he wonders why people who will fly overseas to take his picture "won't pay ten cents to see one of my movies." The kicker sequence is the last, when Woody and Soon-Yi return to New York and have lunch with his parents. His father is 96 and has never seen one of his films. His mother looks just like Woody and asserts that,

throughout his growing-up, "You did a lot of good things but you never pursued them"—this while three of his Oscars sit atop the bureau over her shoulder, and a filmmaking crew sits in her dining room following his movements. You can't impress everyone all the time, I guess.

Wild Man Blues is a lively, belly-laugh comedy that neither cheapens its subjects for laughs nor reveres him too much to make fun of him. Of the non-documentary films released so far this year (1997), only *Love and Death on Long Island* maintains such jubilant giggles alongside real psychological acuity and with equal dramatic flair. Woody Allen himself is filming a script called *Celebrity* to be released this fall. He will be well-challenged to study and vitalize the phenomenon of fame as sharply and engagingly as Kopple does here.

www.nickstlickpicks.com/wildman.html



Η δική μου γενιά My Generation

ΗΠΑ / USA 2000

Σκηνοθεσία / Direction: Barbara Kopple **Συν-σκηνοθεσία -Μοντάζ / Codirection- Editing:** Thomas Haneke **Φωτογραφία / Cinematography:** Tom Hurwitz **Ήχος / Sound:** Barbara Kopple, Peter Miller **Μουσική / Music:** Aerosmith, Cypress Hill, Green Day, Metallica, Santana, The Who, et al/ κ.ά. **Παραγωγός / Producer:** Barbara Kopple **Παραγωγή / Production:** Cabin Creek Films **16mm Έγχρωμο & Ασπρόμαυρο/ Color & B&W 104'**

Βραβεία / Awards

Βραβείο κριτικής επιτροπής / Jury Award, Philadelphia FF 2001

Οδηγημένοι από μία έντονη ανάγκη για να βιώσουν την εμπειρία της κοινότητας, ενάμισι εκατομμύριο νέοι άνθρωποι έφτασαν τελικά στο σημείο να ζήσουν την εμπειρία της εξαιρετικής μουσικής, του αναρχικού εορτασμού και της εξαντλητικής μυστηριακής τελετουργίας του Γούντστοκ – ενός γεγονότος το οποίο κατέχει κεντρική θέση στην πολιτισμική μας μνήμη. Η ταινία μάς βυθίζει στη μουσική και στο χάος τριών θρυλικών μουσικών φεστιβάλ, το 1969, το 1994 και το 1999, και διερευνά την ακατανίκητη δύναμη του μύθου του Γούντστοκ. Καταγράφει σκηνές από τα παρασκήνια, τις άπιστευτες εκτελέσεις και τις εξωφρενικές πράξεις αυτοέκφρασης, σεξουαλικής απελευθέρωσης και επανάστασης που καθόρισαν την εμπειρία του Γούντστοκ.

Drawn by a hunger for community, a million and a half young people have come to experience the extraordinary music, anarchic celebration and grueling rite-of-passage ritual of Woodstock – an event that occupies a central place in our cultural memory. The film plunges us into the music and mayhem of three legendary music festivals, in 1969, 1994, and 1999, and explores the enduring power of the Woodstock myth. The film captures the intimate backstage scenes, incredible performances and outrageous acts of self-expression, sexual liberation and rebellion that have defined the Woodstock Experience.

H μεγάλη ανατριχίλα

του Λουκά Κατσίκια

Χρειάστηκαν τριάντα μόλις χρόνια για να μετατρέψουν την Αμερική των χιπικών κινημάτων και των ρόδιων ουτοπιών του 1960 σε μια κυνική και σαρκοβόρα πραγματικότητα, που δεν πιστεύει σε τίποτε άλλο εκτός από την ισχύ του χρήματος και την πειθώ της βίας. Αυτή ακριβώς ήταν η πεποίθηση της σκηνοθέτιδος Μπάρμπαρα Κοπλ, όταν θέλησε, να επιχειρήσει μια σύγκριση του μνημειώδους φεστιβάλ μουσικής που έγινε στο Γούντστοκ το 1969 με τους δυο φτωχούς και άδοξους συγγενείς που το διαδέχθηκαν. Η *δική μου γενιά* μοιάζει με μια αποστομωτική μαρτυρία για το πώς τρεις μέρες ειρήνης, αγάπης και μουσικής μπορούν εύκολα να μετατραπούν σε τρεις μέρες αλληλοσπαραγμών, αουδοσιίας και κερδοσκοπικού παροξυσμού. Η αναλογία που πετυχαίνει ανάμεσα στο τότε και στο τώρα είναι σοκαριστική, ξεκινώντας από την πλήρη εμπορευματοποίηση που υπέστη ο φεστιβαλικός μύθος κατά την ατυχή αναβίωσή του το 1994 και φτάνοντας μέχρι τις βιαιοπραγίες που σημάδεψαν την περιπετειώδη διοργάνωση του 1999.

Αντλώντας από την εμπειρία τριών διαφορετικών πολιτιστικών εκδηλώσεων, τριών ανόμοιων μεταξύ τους γενεών και τριών δεδομένων στιγμών μέσα στο χρόνο, η Κοπλ μιλά για το πόσο εύκολα τα παθιασμένα συνθήματα και ο οπτιμισμός των sixties μετατράπηκαν σήμερα σε κονκάρδες, μπλουζάκια και ανόητα αναμνηστικά. Καταγράφει τη στιγμή που η μουσική έπαψε να χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος που αρκούσε να ενώσει εξακόσιες χιλιά-

δες άτομα κάτω από την ίδια καθουαστική ομπρέλα και έγινε η πρόφαση για μια αχαλίνωτη επιχείρηση πλουτισμού. Και υπογραμμίζει τον εξευτελιστικό τρόπο με τον οποίο μια επανάσταση αποφασίστηκε να πουληθεί στις πολυεθνικές εταιρείες. Μέσα από τις τρεις μαζικές εκδηλώσεις που κινηματογραφή, το φιλμ πραγματοποιεί όχι μια απλή σύγκριση αλλά και μια βαθιά ανατομία των μηχανισμών που μπορούν να μεταμορφώσουν μια ρομαντική ιδέα και μια χούφτα ιδανικά σε στυγνό εμπόριο. Μέχρι η ταινία να φτάσει στο ύστατο, αμφιλεγόμενο Γούντστοκ, απασθανατίζοντας τις πιο αποκαρδιωτικές εικόνες λεηλασιών και παρακμής, η Κοπλ δεν αφήνει κανένα περιθώριο αμφιβολίας ότι τα σύμβολα και οι ελπίδες του παρελθόντος έχουν σβήσει ανεπιστρεπτί, η μεγάλη αμερικανική ελπίδα φαίνεται να άφησε την τελευταία της πνοή στο αχανές λιβάδι που περπάτησαν τα παιδιά του 1969 και σύσσωμη η pop κουλτούρα έγινε σταδιακά συνώνυμο μιας ψυχρολογιστικής υστέρωσης, που τιμά με τον πιο απροκάλυπτο τρόπο τα καπιταλιστικά ιδεώδη.

Πα' όλο που η σκηνοθέτις έχει ισχυριστεί σε συνεντεύξεις της ότι δεν ήθελε η δημιουργία της να αποτελέσει μια απαισιοδοξη και πικρόχολη κατάθεση, υπάρχει μια ατέρμονη μελαγχολία κρυμμένη μέσα στο εκπληκτικό αυτό χρονικό, όπως και μια ειλικρινής προειδοποίηση: Οποιοσδήποτε επιχειρήσει να αναπαράγει το πνεύμα της δεκαετίας του 1960 με σημερινά δεδομένα, μας λέει η ταινία, ενδέχεται να διαπράττει μια ασυλλόγιστη και

μάλλον επικίνδυνη πράξη. Τους βλοσυρούς καιρούς στους οποίους ζούμε καμιά μουσική δεν πρόκειται να τους εξημερώσει. Η Κοπλ επιλέγει να καταδείξει τα παραπάνω μέσα από ένα πανέξυπνο μοντάζ, όπου εικόνες και ιδέες έρχονται διαρκώς σε πλήρη αντίτιξη και οποιαδήποτε αντιπαράθεση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος γίνεται επώδυνα ειρωνική. Η χρήση της ηχητικής μπάνας σχολιάζει ευρηματικά τα δρώμενα, σκηνές λειτουργούν υπονομευτικά, σγεδόν ισοπεδωτικά, το μοντάζ διατηρεί μια διαλεκτική σφιγτάδα και τα πάντα συγχρονίζονται στους ιλαρούς ρυθμούς μιας θλιβερής φάρσας, μιας απόλυτης παρωδίας. Διαλέγοντας συνειδητά να μην τηρήσει αισθητές αποστάσεις από το αντικείμενό της, η Κοπλ καυτηριάζει και σπηλιτεύει, εκτοξεύει δηλητηριώδεις αιχμές, οργίζεται και μεϊδιά. Πίσω από την υποχρεωτική απομυθοποίηση που ενορχηστρώνει, πίσω από τις λάμπες και τις αναμμένες φωτιές που περιδιαβαίνει στο τελευταίο, αποκαλυπτικό μέρος του φιλμ, πίσω από τα αγανακτισμένα πρόσωπα και τα σασιτισμένα βλέμματα που απεικονίζει, παραμονεύει μια θλιμμένη παραδοχή. Τη βιώνουν και την κουβαλούν στις εύθραυστες πλάτες τους τα παιδιά εκείνων ακριβώς των ανθρώπων που κάποτε πίστεψαν ότι μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο. Αλλά έμελλε τελικά να αποκοιμηθούν, αγκαλιά με την υπέροχη χιμαίρα τους...

Φεβρουάριος 2007

The Big Chill

by Lukas Katsikas

Only thirty years were needed to transform the America of the hippie movements and the rosy utopias of the '60s into a cynical and carnivorous reality which believes in nothing other than the power of money and the persuasion of violence. This was exactly the belief of the director Barbara Kopple when she decided to attempt a comparison of the memorable 1969 Woodstock music festival with its two poor and inglorious relatives which followed it. *My Generation* is like a dumbfounding eye-witness account of how three days of peace, love and music can easily be transformed into three days of savagery, irresponsibility and a paroxysm of money-making. The analogy she succeeds in making between then and now is shocking, beginning with the complete commercialization that the myth of the festival underwent during its unfortunate revival in 1994 right up to the violence that marred the tumultuous 1999 event.

Drawing from the experience of three different cultural events, three generations different from each other and three given moments in time, Kopple speaks about how easily the passionate slogans and optimism of the sixties today have become badges, t-shirts and meaningless souvenirs. She records the moment when music

stopped being the connecting link that served to unite six hundred thousand people under the same soothing umbrella and became the excuse for an unbridled money making enterprise. She highlights the humiliating way a revolution decided to sell out to the multinational corporations. Through the three mass events she films, the film not only makes a simple comparison but also a deep anatomy of the mechanisms that can transform a romantic idea and a handful of ideals into crass commercialism. Until the film comes to the final, controversial Woodstock, immortalizing the most disheartening images of looting and decadence, Kopple leaves no room for doubt that the symbols and hopes of the past have been erased forever. The great American hope seems to have breathed its last in the vast field where the children of 1969 walked and pop culture, as a whole, gradually became synonymous with a cold blooded mindset that adheres in the most shameless way to the ideals of capitalism.

In spite of the fact that the director has claimed in interviews that she did not want her creation to be a pessimistic and bitter testament, there is an endless melancholy hidden in this amazing chronicle, as well as a sincere warning: whoever tries to recreate the spirit of the '60s with today's givens,

the film tells us, is liable to be committing a thoughtless and probably dangerous act. No music can tame the dark times in which we live. Kopple chooses to show the above through a clever montage where images and ideas constantly clash with each other and any confrontation between past and present becomes painfully ironic. She uses the sound track as an ingenious commentary on the action, scenes have a subversive, almost levelling function, the editing maintains a dialectical sharpness and every thing is attuned to the hilarious pace of a sad face, a complete parody. Consciously choosing not to keep her distance from her subject, Kopple sears and castigates, sends poisonous shafts, is outraged and smiles bitterly. Behind the obligatory demystification that she orchestrates, behind the mud and the lighted fires she passes through in the last, revealing part of the film, behind the indignant faces and the perplexed looks she lurks, a sad acceptance of the final end of innocence. It is lived and carried on their fragile backs by the children of exactly those people who once believed they could change the world. But finally they were fated to fall asleep, in the arms of their sublime chimera...

February 2007

Translated by Tina Sideris



Dixie Chicks: σκάστε και τραγουδήστε Dixie Chicks: Shut Up and Sing

ΗΠΑ / USA 2006 **Σκηνοθεσία / Direction:** Barbara Kopple, Cecilia Peck **Φωτογραφία / Cinematography:** Christine Burrill, Luis Lopez, Seth Gordon, Gary Griffin, Joan Churchill **Μοντάζ / Editing:** Bob Eisenhardt, Jean Tsien, Aaron Kuhn, Emma Morris **Ήχος / Sound:** Giovanni di Simone, Alan Barker, Jason Blackburn, Peter Miller **Μουσική / Music:** Dixie Chicks **Παραγωγοί / Producers:** Barbara Kopple, Cecilia Peck, David Cassidy **Παραγωγή / Production:** Cabin Creek Films **35mm Έγχρωμο / Color 92'**

Βραβεία / Awards

Βραβείο κοινού / Audience Award, Aspen FF 2006 • Ειδικό βραβείο επιτροπής / Special Jury Prize, Chicago IFF 2006
Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ / Best Documentary Award, Boston Society of Film Critics 2006
Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ / Best Documentary Award, San Diego Film Critics Society Awards 2006
Wyatt Award, Southeastern Film Critics Circle 2006 • Καλύτερο ντοκιμαντέρ / Best Documentary, Woodstock FF 2006
Women Film Critics Circle "Courage in Film" Award • Longlist for 2007 Academy Awards

Η ταινία ταξιδεύει μαζί με τις Dixie Chicks από την κορύφωση της δημοτικότητάς τους ως τα αγαπημένα κορίτσια της κάντρι μουσικής και τις τραγουδίστριες με τις μεγαλύτερες πωλήσεις δίσκων όλων των εποχών, μέχρι το διαβόητο σχόλιο της βραϊκής τραγουδίστριας του συγκροτήματος Natalie Maines κατά του προέδρου Μπους το 2003. Η ταινία παρακολουθεί τη ζωή και την καριέρα των μελών των Dixie Chicks σε μία περίοδο τριών ετών, στη διάρκεια των οποίων δέχθηκαν πολιτικές επιθέσεις και απειλές κατά της ζωής τους, ενώ εξακολουθούσαν να ζουν τη ζωή τους, να γεννούν παιδιά και φυσικά να παίζουν μουσική. Η ταινία τελικά παρουσιάζει ποιες είναι οι Dixie Chicks ως γυναίκες, ως δημόσια πρόσωπα και ως μουσικοί.

The film travels with the Dixie Chicks, from the peak of their popularity as the national-anthem-singing darlings of country music and top-selling female recording artists of all time, through the now infamous anti-Bush comment made by the group's lead singer Natalie Maines in 2003. The film follows the lives and careers of the Dixie Chicks over a period of three years during which they were under political attack and received death threats, while continuing to live their lives, have children, and of course make music. The film ultimately presents who the Dixie Chicks are as women, public figures, and musicians.

Κορίτσια για φίλημα

του **Λευτέρη Αδαμίδη**

Όταν το πιο επιτυχημένο συγκρότημα της πλέον συστηρητικής μουσικής σκηνής, όπως αναμφισβήτητα είναι αυτή της country στις ΗΠΑ, ομολογεί ότι «ντρέπεται που κατέγεται από την ίδια πολιτεία με τον Πρόεδρο της χώρας», δε μιλάμε απλά για μια είδηση, αλλά για μια εξαιρετική αφετηρία για ένα ντοκιμαντέρ. Πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα γυναικείο συγκρότημα και όταν η δήλωση γίνεται σε μια στιγμή που η δημοτικότητα του κυρίου Μπους βρίσκεται στα υψηλότερα επίπεδα, ακριβώς λίγο πριν από την αμερικανική εισβολή στο Ιράκ. Δεν είναι παράξενο λοιπόν που δύο γυναίκες, η Μπάρμπαρα Κοπλ και η Cecilia Peck, έσπευσαν να αρπάξουν την ευκαιρία. Με τα λόγια της Κοπλ άλλωστε η frontwoman του γκρουπ Natalie Maines, που ξεστόμισε την ιστορική πια ατάκα στο Λονδίνο, ήταν «το πρώτο θύμα του πολέμου στο Ιράκ».

Ήδη ο τίτλος του ντοκιμαντέρ συνοψίζει αποτελεσματικά τουλάχιστον το κεντρικό του θέμα και ταυτόχρονα προετοιμάζει για την απάντησή του σε ένα μάλλον διαχρονικό ερώτημα. Μπορεί η showbiz να αναμειχτεί με την πολιτική; Και ακόμη περισσότερο, όταν συμβαίνει αυτό μήπως η πολιτική ορθότητα επιβάλλει να γίνεται συστηματικά και με αδιάφευστα διαπιστευτήρια; Σίγουρα κανείς δε θα παραξενευτεί από μια πολιτική κατάθεση ενός Μπόμπι Ντίλαν ή από μια ροκιά διαμαρτυρίας του Μπρους Σπρίνγκστριν ούτε από την πίστη του Γκαρθ Μπρους στα ρεπουμπλικανικά ιδεώδη. Τα πράγματα τα αλλάζουν όμως ριζικά όταν ένα α-

πολιτικό κοριτσίστικο συγκρότημα αισθάνεται ξαφνικά την ανάγκη να μιλήσει και πολιτικά και κυρίως να μην μετανιώσει μετά από λίγο για αυτό. Εδώ η προφανής απάντηση είναι «σκάστε και τραγουδήστε» και εκστομίζεται τόσο από την προδομένη συστηρητική «λαϊκή βάση» του γκρουπ όσο και από μια σειρά θεσμικούς παράγοντες. Με άλλα λόγια, όπως λέει πετυχημένα και το μόντο της ταινίας, «το δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης είναι σεβαστό αρκεί να μη γίνεται δημόσια». Το τίμημα που κλήθηκαν να πληρώσουν οι Dixie Chicks δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητο: απειλή χορηγιών να αποσυρθούν από την υποστήριξη της τουρνέ τους, κάθετη πτώση των πωλήσεων των άλμπουμ και των εισιτηρίων για τις συναυλίες τους, εκπαραθώρωση από τα play list των ραδιοφωνικών σταθμών, μέχρι φραστικές επιθέσεις και απειλές για τη ζωή τους από αμερικανούς «πατριώτες» και λοιπούς ακροδεξιούς. Από αυτή τη σκοπιά το *Σκάστε και τραγουδήστε* αποτελεί μια εξαιρετική καταγραφή των ορατών και αόρατων λογοκριτικών μηχανισμών μιας ολόκληρης βιομηχανίας ψυχαγωγίας και όχι μόνο.

Το ευτύχημα ωστόσο είναι ότι οι Κοπλ και Peck δεν έμειναν μόνο σε αυτό, προσθέτοντας απλά ακόμη άλλο ένα λιθαράκι στην αντι-Μπους ρητορεία. Την ίδια στιγμή είχαν μια θαυμάσια αφορμή και ευκαιρία να διεισδύσουν για τα καλά στα ενδότερα ενός συγκροτήματος-φαινόμενο σε μια περίοδο εσωτερικής δοκιμασίας ή καλύτερα μιας αληθινής τρικυμίας. Η πανταχού παρούσα αόρατη όσο και

αικίνητη κάμερά τους ακολουθεί ακούραστα κατά πόδας για σχεδόν τρία χρόνια τις προσπάθειές τους, εντός και εκτός σκηνής, να επιβιώσουν στη μουσική βιομηχανία με τους δικούς τους όρους, να ισορροπήσουν τη δημόσια και την ιδιωτική τους ζωή που κλυδωνίζονται εξίσου, να συγκρατήσουν τις φυγόκεντρες τάσεις και να αποφύγουν τη διάλυση, ακόμη και να προχωρήσουν την τέχνη τους ένα βήμα παραπέρα υπογράφοντας το πιο ώριμο άλμπουμ τους. Με την έννοια αυτή δεν είναι υπερβολή να μιλήσει κανείς για ένα μοναδικό χρονικό «νεηλικίωση» και γυναικείας αλληλεγγύης.

Τα κορίτσια των Dixie Chicks κατάφεραν μέσα από μια θεαλλώδη πορεία να γκρεμίσουν σαν χάρτινους πύργους μια σειρά από ταμπού που συνοδεύουν μια θηλυκή country μπάντα, αποδεικνύοντας ότι μπορεί ταυτόχρονα να είναι αδιαφιλονίκητες σταρ, σύζυγοι, μαμάδες, δαμόνιες επιχειρηματίες, ανήσυχoi δημιουργοί και ενεργοί πολίτες. Και η ίδια η ταινία άλλα τόσα στερεότυπα για το «καθάραιμο» πολιτικό ντοκιμαντέρ. Τα κορίτσια λοιπόν μπορούν να τραγουδούν και να μιλούν ελεύθερα με το δικό τους τρόπο και οι Κοπλ και Peck να υπερηφανεύονται για ένα μοναδικό ντοκιμαντέρο όσον αφορά στον ακήρυχτο πόλεμο που διεξάγεται εδώ και χρόνια στο εσωτερικό των ΗΠΑ, πλημμυρισμένο στη μουσική, ένα σπάνιο πάντρεμα του πολιτικού με το προσωπικό και την ψυχαγωγία στην καλύτερη εκδοχή της, βέβαια.

Φεβρουάριος 2007

Southern Belles

by Letteris Adamidis

When the most successful group in the most conservative musical scene, as the US country music scene undoubtedly is, admits to feeling "ashamed that the President of the United States is from Texas" we're not just talking about a news item, but an incredible opportunity for a documentary. Even more so when the subject is a girl band and the statement was made at a time when Mr. Bush's popularity was at an all-time high, just before the invasion of Iraq. So it comes as no surprise that two women, Barbara Kopple and Cecilia Peck seized the opportunity. Besides, in Kopple's words the group's frontwoman Natalie Maines who uttered the notorious line in London, was "the first victim of the war on Iraq".

The documentary's title effectively summarizes the subject and at the same time prepares one for the answer to what is probably a timeless question. Can showbiz mix with politics? And when that happens, does political correctness demand that it be done in a systematic way and using indisputable evidence? Surely no one questions the political stance of a Bob Dylan or a protest solo by Bruce Springsteen nor the faith of Garth Brooks in Republican ideals. But things change radically when an apolitical girl band suddenly feels the need to speak politically and moreover not immediately apologize for having done so. Here the obvious answer is "shut up and sing" and it is voiced as much by the group's betrayed conservative grass-roots base as well as by a series of establishment

agents. In other words, as the motto of the film cleverly states, "Freedom of speech is fine as long as you don't do it in public". The price that the Dixie Chicks were asked to pay is not negligible: the threats of sponsors to withdraw their support of the tour, a steep drop in the sales of albums and concert tickets, pulling their songs off radio station play lists, even verbal attacks and threats on their lives made by American "patriots" and other extreme right wingers. From this point of view *Shut Up and Sing* is a splendid record of the visible and invisible censorship mechanisms of an entire entertainment industry.

Luckily however, Kopple and Peck didn't just stop there, simply adding another pebble to the anti-Bush rhetoric. It was a fantastic impetus and opportunity to truly penetrate the inner workings of a phenomenal band during a period of internal troubles, or to put it another way, riding out a true storm. For almost three years their ever present invisible and restless camera tirelessly follows the band's efforts, both on and off the stage, to survive in the music industry on their own terms, to juggle their public and private lives which were being equally shaken, to resist the centrifugal forces and avoid disbanding and to take their art one step further by finishing their most mature album. In this sense it is not an exaggeration to talk about a unique chronicle about "coming of age" and female solidarity.

Through a tumultuous course the Dixie Chicks managed to topple a series



And we're ashamed that the President of the United States is from Texas.

of taboos about a female country band like a house of cards, proving that they can be undeniable stars, wives, mothers, clever businesswomen, inquiring creators and active citizens all at the same time. The film itself knocks down just as many stereotypes about "pure-blooded" political documentaries. The girls can sing and speak freely in their own way, and Kopple and Peck can be proud of a unique document about the undeclared war that has been going on for years in the USA. A war flooded with music, in a rare marriage of the political and the personal, and entertainment certainly at its best.

February 2007

Translated by Tina Sideris

Βιογραφικό

Βραβευμένη με δύο Όσκαρ για τα ντοκιμαντέρ της *Harlan County, USA* και *Αμερικάνικο άνεμο*, η Μπάρμπαρα Κοπλ έχει αναγνωριστεί για το ανθρώπινο πρόσωπο με το οποίο προσεγγίζει σημαντικά πολιτικό-κοινωνικά ζητήματα και την ανάδειξη των φωνών των ανθρώπων που αγωνίζονται για τα δικαιώματά τους. Επιπλέον, η Κοπλ έχει δείξει μέσα από τη μεγάλη θεματική γκάμα του έργου της ένα εξαιρετικό ταλέντο για αφήγηση και μια ικανότητα στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων της, σπριζόμενη στο κινηματογραφικό στυλ της παρατήρησης και του σινέμα vérité, και δουλεύοντας με ιδιαίτερα χαμηλούς προϋπολογισμούς, χωρίς ηθοποιούς ή σενάριο.

Η Κοπλ άρχισε να κάνει ταινίες στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ενώ σπούδαζε Κλινική Ψυχολογία στο Κολέγιο της West Virginia. Μαθήτευσε δίπλα στους Albert και David Maysles όταν εκείνοι έκαναν το *Gimme Shelter* (1970), μαθαίνοντας τα μυστικά του direct cinema και του πώς να κινηματογραφή τη ζωή που ξεδιπλώνεται μπροστά στο φακό χωρίς να παρεμβαίνει.

Πέρα από τα βραβευμένα με Όσκαρ ντοκιμαντέρ της, η Κοπλ έχει σκηνοθετήσει και έχει κάνει την παραγωγή μιας πληθώρας ντοκιμαντέρ, μεταξύ των οποίων, το *Μαρτυρίες πολέμου*, γύρω από τις πολεμικές ανταποκρίτριες στο Ιράκ και αλλού· *Η δική μου γενιά*, το οποίο εξετάζει την κληρονομιά του Γούντσток και της Γενιάς Χ· *Μιλώντας με τον Γκρέγκορι Πεκ*, ένα πορτρέτο της καριέρας και της ζωής του γνωστού ηθοποιού· *Wild Man Blues*, γύρω από την ευρωπαϊκή περιοδεία του Γούντι Άλεν και του τζαζ συγκροτήματός του, για το οποίο κέρδισε το βραβείο National Board of Review για το καλύτερο ντοκιμαντέρ· *Υπερασπίζοντας τις κόρες μας*, μια έρευνα γύρω από τα ανθρώπινα δικαιώματα των γυναικών στη Βοσνία, το Πακιστάν και την Αίγυπτο, κερδίζοντας το βραβείο Voices of Courage· *Έκπτωτος πρωταθλητής: η άγνωστη ιστορία του Μάικ Τάισον*, για το οποίο ήταν υποψήφια για το βραβείο Emmy για την καλύτερη σκηνοθεσία. Έχει επίσης σκηνοθετήσει την ταινία μυθοπλασίας *Όλεθρος*, γύρω από την ενηλικίωση μιας ομάδας πλούσιων έφηβων στο Λος Άντζελες, καθώς επίσης και τηλεοπτικές σειρές, όπως *Oz* και *Ανθρωποκτονία*, για την οποία κέρδισε το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας του Σωματείου Αμερικανών Σκηνοθετών, αλλά και διαφημίσεις.

Η Μπάρμπαρα Κοπλ έχει τιμηθεί με πληθώρα διακρίσεων, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται τα βραβεία Κριτικών του Λος Άντζελες και της Εθνικής Ένωσης Κριτικών, το μεγάλο βραβείο της κριτικής επιτροπής αλλά και τα βραβεία κοινού και σκηνοθεσίας ντοκιμαντέρ στο Φεστιβάλ του Sundance. Έχει επίσης τιμηθεί για το συνολικό της έργο στο Φεστιβάλ Human Rights Watch. Η Κοπλ είναι μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Αμερικανικού Κινηματογραφικού Ινστιτούτου και συμμετέχει ενεργά σε οργανώσεις κοινωνικού προσανατολισμού και υποστήριξης της ανεξάρτητης κινηματογραφικής παραγωγής.

After winning two Oscars for her documentaries *Harlan County, USA* and *American Dream*, Barbara Kopple has been acknowledged for the human way in which she approaches important sociopolitical issues and gives a voice to people fighting for their rights. Through her wide range of subjects Kopple has also demonstrated an extraordinary talent for narration and an ability to depict her characters, based on a cinematic style of observation and *cinéma vérité*, working with very low budgets without actors or scripts.

Kopple began making films at the end of the '60s, while studying Clinical Psychology at West Virginia College. She apprenticed with Albert and David Maysles when they made *Gimme Shelter* (1970), learning the secrets of direct cinema and how to film life unfolding in front of the camera without intruding.

Aside from her Oscar-winning films, Kopple has directed and produced a large number of documentaries, including *Bearing Witness*, about women war correspondents in Iraq and elsewhere, *My Generation*, which examines the legacy of Woodstock and Generation X, *A Conversation with Gregory Peck*, a portrait of the career and life of the famous actor, *Wild Man Blues*, about Woody Allen and his jazz band's European tour (for which she won the National Board of Review award for best documentary), *Defending our Daughters*, an investigation into women's rights issues in Bosnia, Pakistan and Egypt, (winning the Voices of Courage award), *Fallen Champ: The Untold Story of Mike Tyson*, for which she was nominated for a Best Director Emmy. She also directed the fiction film *Havoc*, about the coming of age of a group of wealthy teenagers in Los Angeles, as well as television series such as *Oz* and *Homicide*, for which she won the DGA best director award. She has also made various commercials.

Barbara Kopple has been honoured with numerous distinctions, including the Los Angeles Critics Award, the National Society of Film Critics Award, the Grand Jury Award as well as the People's Choice and Best Director of a Documentary Awards at the Sundance Festival. She has also received the Lifetime Achievement Award at the Human Rights Watch Festival. Kopple is a member of the board of the AFI and actively participates in organizations that address social issues and support independent filmmaking.



Biography



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



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΝΕΟΡΑΝΤΙΣΜΟΥ