



Με τη συνεργασία του *American Cinematographer*

Κινηματογραφιστής

Μάιος-Ιούνιος 1998 • Τεύχος 3 • Δρχ. 1.500

ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΣΩΜΑΤΑ

Όλα τα daylight της
ελληνικής αγοράς

- ΑΦΟΙ ΚΟΕΝ
- ΜΑΗΣ ΤΟΥ '68
- STEADICAM
- ΜΕΤΡΗΣΕΙΣ

Κουέντιν Ταραντίνο
Η πλαστικότητα της βίας

BINTEO: Βλέπω ότι θέλω, όταν θέλω, όπως θέλω, όπου θέλω όσες φορές θέλω

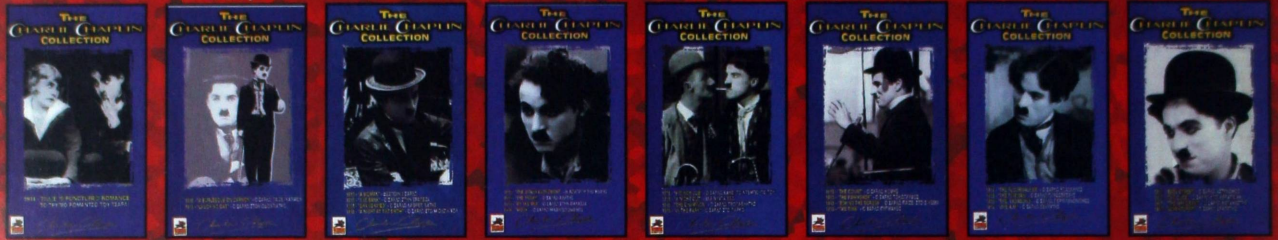


VELISSARIOS CLASSIC FILMS



Ειδικές επιλεγμένες συλλεκτικές σειρές
Σπάνια αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου
Κυκλοφορούν σε πολυτελή κασέτα και σε περιορισμένο αριθμό.

Σε 8 πολυτελής βιντεοκασέτες 30 καταπληκτικές ταινίες μικρού μήκους του ΤΕΑΡΑΥ ΤΣΑΠΑΙΝ



Επιλεγμένα αριστουργήματα του Κλασικού Σοβιετικού Κινηματογράφου



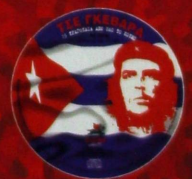
Από τις καλύτερες ταινίες του Κλασικού Αμερικάνικου Κινηματογράφου



8 ντοκυμαντέρ με σπάνια ντοκουμέντα από όλο τον κόσμο, για την ζωή και την δράση του ΤΣΕ ΓΚΕΒΑΡΑ



6 από τις καλύτερες ταινίες του ΤΣΑΚΙ ΤΣΑΝ σε μια μοναδική συλλεκτική συλλογή



19 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΑΠΟ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΣΕ



TELEFILM HELLAS ENTERTAINMENT GROUP

Ο κινηματογράφος στο VIDEO
ΜΑΤΖΑΓΡΙΩΤΑΚΗ 4Α ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΤΗΛ. 9578604 FAX: 9578605

ΒΙΝΤΕΟ: Βλέπω ότι θέλω, όταν θέλω, όπως θέλω, όπου θέλω όσες φορές θέλω



VISUAL - NEW STAR



Επιλεγμένες ταινίες ποιότητας από τον παγκόσμιο κινηματογράφο.

Το βίντεο εκτός από ψυχαγωγία είναι και πολιτισμός.



Τηλεφωνικές παραγγελίες 9578604
 κές τιμές για τους αναγνώστες του **K**ινηματογραφιστή

11-0000-0003899

Workshops & Seminars

OFFLINE

SEMINARIO

MULTIMEDIA Marketing Today

Ολοκληρωμένο
Πρόγραμμα
Μάρκετινγκ
Πολυμέσων

- ☛ Τηλεόραση
- ☛ Ραδιόφωνο
- ☛ Κινηματογράφος
- ☛ Βίντεο

Το Σεμινάριο
απευθύνεται σε:

- Κινηματογραφιστές
- Διαφημιστές
- Στελέχη επιχειρήσεων & οργανισμών οπτικοακουστικών μέσων
- Στελέχη ραδιοτηλεοπτικών ΜΜΕ
- Επαγγελματίες δημιουργικών τμημάτων διαφημιστικών εταιρειών
- Συμβούλους ραδιοτηλεοπτικού μάρκετινγκ & επικοινωνίας
- Σπουδαστές σχολών Κινηματογράφου, Διαφήμισης, Multimedia

ΑΘΗΝΑ - ΙΟΥΝΙΟΣ '98

Δικαίωμα Συμμετοχής: 35.000 δρχ.

Συνδομητές του Κινηματογραφιστή: 30.000 δρχ.

Περιλαμβάνει: Εισηγήσεις, AVs, σημειώσεις, καφέδες/χυμούς, Φ.Π.Α., βεβαίωση συμμετοχής.

Κύκλος 1ος: 16 ώρες
Τρ. 2/6 - Παρ. 5/6

Κύκλος 2ος: 16 ώρες
Τρ. 16/6 - Παρ. 19/6

Ώρες Διεξαγωγής
Απογεύματα: 18:00 - 22:00

Οργάνωση:

Kινηματογραφιστής

Z-AXIS

Δορυλαίου 19, Αθήνα
Τηλ.: 640.1431-2, Fax: 640.1433

Ο ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΟΝΟ ΧΡΗΜΑ

Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ του πολιτισμού οφείλει πολλά στα ΜΜΕ και ειδικότερα στην τηλεόραση. Καθρέφτης της κοινωνίας της αγοράς, η τηλεόραση τείνει στην επιβολή μιας παγκόσμιας κοινής τηλεοπτικής γλώσσας που, βαθμιαία, μοιάζει να εκτοπίζει τον πολύσημο γλωσσικό πλούτο της κινηματογραφικής αντίστοιχης. Στοχεύοντας τις θεαματικότητες, δηλαδή την αγορά, η τηλεόραση ενδιαφέρεται μόνο για το μαζικό, αυτό που έχει τη μεγαλύτερη απεύθυνση, αυτό που θα δουν περισσότεροι τηλεθεατές-καταναλωτές. Ο πλούτος της ζωής, οι όψεις της που δεν απασχολούν το κεντρικό προσκήνιο, ο πολιτισμός, συνήθως, αγνοούνται αν δεν συνοδεύονται από μια θεαματική αφορμή. Είναι προφανές το γιατί. Ό,τι δεν πουλάει, δεν το θέτουν στο στόχαστρό τους τα κανάλια. Ιδιαίτερα τα ιδιωτικά, που μετρούν το χρόνο τους με χρήμα.

Σ' αυτή τη μονοδιάστατη σκόπευση της πραγματικότητας, ωστόσο, με εξαίρεση ορισμένα συνδρομητικά κυρίως κανάλια με ειδικό, εντοπισμένο κοινό, δεν φαίνεται να απαντά επί της ουσίας η κρατική, η δημόσια τηλεόραση, στόχος της οποίας θα έπρεπε να είναι και η καλλιέργεια του κοινού. Δεν ξέρουν τον τρόπο; Δεν έχουν βρει τη χρυσή συνταγή; Το 1990, πάντως, η τότε νέα διευθύντρια προγράμματος του αμερικανικού κρατικού καναλιού PBS, **Τζένιφερ Λώσον**, προχώρησε στην αγορά διαφημιστικού χρόνου από ιδιωτικά κανάλια για να διαφημίσει τις πολιτιστικές εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης. «Το ιδανικό τηλεοπτικό πρόγραμμα είναι αυτό του οποίου ο τηλεθεατής δεν αμφισβητεί τη σπουδαιότητά. Η διανόηση μπορεί άνετα να συμβιώσει με τη διασκέδαση», διέδιδε η επωνομαζόμενη «τσαρίνα της κρατικής τηλεόρασης». Η κίνηση αυτή, ωστόσο, δεν έφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Ο ανταγωνισμός, ούτως ή άλλως, ακόμα κι όταν υπάρχουν καλές προθέσεις, γίνεται με άμισους όρους.

Η σημερινή ελληνική τηλεόραση —κρατική και ιδιωτική— μοιάζει να έχει απολύτως προσχωρήσει στη λογική της μαζικότητας του μέσου, όπως καλλιεργήθηκε και επιβλήθηκε κυρίως

από το αμερικανικό πρότυπο. Η πρόσφατη αναδιάρθρωση της κρατικής τηλεόρασης δεν άγγιξε το πρόβλημα. Τα κρατικά κανάλια, απλώς, αρέστηκαν στην αναβάθμιση της εξωτερικής τους εικόνας, στην εξέλιξη των γραφικών, στην αγορά νέου εξοπλισμού, στη δαπάνη τεράστιων ποσών για διαφημιστική προβολή, χωρίς ουσιαστικά να αναμορφώσουν την ουσία του προγράμματός τους. Βρισκόμαστε, συνεπώς, μπροστά στο φαινόμενο αφενός η ΕΡΤ να προσπαθεί να ανταγωνισθεί τα ιδιωτικά κανάλια σε όλες τους τις εκδοχές (ειδησεογραφικό μοντέλο, ток-σώου, σήριαλ κ.λπ.), αφετέρου να λειτουργεί όπως τόσα χρόνια τώρα: ευνοϊκά απέναντι σε έναν επαγγελματικό χώρο κινηματογραφιστών στους οποίους αναθέτει κάποιες εκπομπές που γίνονται χωρίς έλεγχο ποιοτικών κριτηρίων, ενώ οι προϋποθέσεις ανάθεσης των εκπομπών αυτών, κυρίως ντοκουμανταριστικού ύφους, καθορίζονται κατά κανόνα από τις πολιτικές δουλειές και τις γραφειοκρατικές αγκυλώσεις του κρατικού τομέα.

Τα πράγματα στο τηλεοπτικό τοπίο μοιάζουν να βαδίζουν την πεπατημένη. Κι οι εξαιρέσεις, δακτυλοδεικτούμενες, δείχνουν ανάγλυφα το πρόβλημα. Αυτές τις εξαιρέσεις (μια απ' αυτές και η μακρόβια εκπομπή *Παρασκήνιο*, που παρουσιάζουμε σ' αυτό το τεύχος), τις ενδιαφέρουσες φωνές μέσα στην ομοιομορφία του τηλεοπτικού χάους, ο *Κινηματογραφιστής* σκοπεύει να τις παρακολουθεί από κοντά. Σ' αυτό το περιοδικό πιστεύουμε σε ό,τι αντιστρατεύεται τη μαζική κουλτούρα, σε ό,τι —ακόμα κι από τον εχθρικό προς τη διαφορά τηλεοπτικό χώρο— προωθεί την καλλιτεχνική δημιουργία, σε ό,τι έχει στόχο την καλλιέργεια του κοινού. Επειδή το τηλεοπτικό κοινό είναι κάτι περισσότερο από νούμερα στις λίστες τηλεθέασης, κάτι πολυτιμότερο από παθητικοί τηλεθεατές: είναι ενεργοί πολίτες που δεν τους ταιριάζει, δεν μπορεί να τους ταιριάζει ο άχαρος ρόλος του καταναλωτή.

Ελένη Ράμμου

ΠΙΛΙΞΟΜΕΝΑ



Απο το *Reservoir Dogs* στο *Jackie Brown* (απ' όπου και η φωτογραφία).



Οι δυνατότητες και οι εφαρμογές του Steadicam, από έναν εξπερ στη χρήση του.



Οι ελπίδες του αμερικανικού κινηματογράφου στους αδελφούς Κοέν (φωτ.: σκηνή από το *Φάργκο*).

Θέματα

Σελ. 6

- «Το Παρασκήνιο αφορά το κοινό»
Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Τάκη Χατζόπουλο

Σελ. 18

- Σινεμά, το Μάη του '68
Τι έκανε ο Γκοντάρ, τι δεν έκανε ο Καρμίτζ

Σελ. 21

- Αδελφοί Κοέν: Μόνο έργα
Δuo δυναμικοί αμερικανοί κινηματογραφιστές

Σελ. 24

- Ο βασιλιάς του κόσμου
Έργα και ημέραι του Τζαίημς Κάμερον

Σελ. 28-37

- Ιπτάμενο κορίτσι
Ο Ταραντίνο, η πορεία του, το ύφος του και το Jackie Brown

Σελ. 38

- Η σκηνοθεσία δεν είναι κοινωνιολογία
Η Παθ Αλίθια Γκαρθιανιέγκο μιλάει στον Κινηματογραφιστή

Σελ. 42

- Άλμπερτ Μέυσλς: ο άνθρωπος του λαού
Μια αφορμή να μιλήσουμε για το σινεμά-ντιρέκτ

Σελ. 46

- Ακούγοντας την εικόνα
Ο ρόλος του ήχου στον κινηματογράφο

Σελ. 50

- Η μεθυστική μουσική της εικόνας
Για την ταινία Gadjo Dilo

Σελ. 52

- «Η μουσική δεν πρέπει να υπογραμμίζει»
Συνέντευξη του συνθέτη Μίκαελ Ντάννα

Σελ. 54

- Steadicam: η ευέλικτη κάμερα
Ένα φιλικό και παράξενο κινηματογραφικό εργαλείο

Σελ. 60

- Φωτιστικά σώματα: Daylight
Τα φώτα που διατίθενται στην ελληνική αγορά

Σελ. 70

- Φωτίζοντας σκηνικά - του Κρις Μάλκεθιτς
Ο γνωστός πανεπιστημιακός γράφει για τον Κινηματογραφιστή

Σελ. 78

- Διαφημιστής-διαφημιζόμενος
Ευαίσθητη σχέση φαντασίας και ορθολογισμού

Σελ. 80

- Μετρήσεις τηλεθέασης
Τι γινόταν χθες, τι συμβαίνει σήμερα

Μόνιμες Στήλες

Σελ. 6 Πλάνα

Σελ. 84 Αναδρομές

Σελ. 88 Βιβλία

Σελ. 90 Σινέ-θίντεο

Σελ. 92 Ανατροπές

Σελ. 95 Κινηματογραφικός οδηγός

Εξώφυλλο: Φωτ.: Αρχείο Μιχάλη Τσιμπερόπουλου

ΠΑΡΑΛΕΙΨΗ: Τη συνέντευξη με τον Νίκο Κυπουργό, που δημοσιεύθηκε στο προηγούμενο τεύχος του Κινηματογραφιστή, είχε πάρει ο συνεργάτης μας Βάιος Μαχμουντές.

Κινηματογραφιστής

ΤΕΥΧΟΣ 3
ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1998
Δρχ. 1.500

Ιδιοκτησία
Z-AXIS

Εκδότρια - Διευθύντρια
Ελένη Ράμμου

Αρχισυντάκτης
Ηλίας Κανέλλης

Συντονισμός ύλης
Χριστίνα Μούργκα

Τεχνικά θέματα
Δημήτρης Λιάος

Συντάκτες
Τηλέμαχος Αναγνώστου
Ηλέκτρα Βενάκη
Νίκος Καλτσάς
Βασίλης Κεχαγιάς
Βάιος Μαχμουντές
Γιάννης Ράγκος
Χριστίνα Σαμαρά
Γιάννης Σπηλιόπουλος
Κώστας Στρατουδάκης

Ανταποκριτές
Παρίσι: Ευαγγελία Λαχανά
Λονδίνο: Γιάννης Σκοπετέας
Λος Άντζελες: Νίκος Πανουτσόπουλος

Art Director
Ανδρέας Ρεμούνητης

Διεύθυνση Επικοινωνίας
Μάρκος Κομνηνάκης

Δημόσιες Σχέσεις
Δέσποινα Ερρίκου

Υπεύθυνη Διαφήμισης
Ιωάννα Πολύδερα

Παραγωγή Διαφήμισης
Χρύσα Ζάκκα
Φανή Μπεχράκη

Γραμματεία - Αγγελίες - Συνδρομές
Λίτσα Αντωνέλου

DTP
Z-AXIS

Μοντάζ
Ελένη Κοντονάση

Διαχωρισμοί - Film
Εικονότυπο Α.Ε.

Εκτύπωση
Αφοί Ρόη Α.Ε.
Ηρακλέους 10, Χαϊδάρι

Κινηματογραφιστής
Διμηνιαία έκδοση της Z-AXIS - ΔΟΥΡΥΛΛΙΟΥ 19 - 11521 ΑΘΗΝΑ
Τηλ. 6401431-2 Fax: 6401433
E-mail: zedaxis@hol.gr
Υπεύθυνη σύμφωνα με το νόμο: Ελένη Ράμμου
Συνδρομές: Ετήσια 8.000 δρχ. Ετήσια εξωτερικού: US \$ 45
ISSN: 1108-0752
© Κινηματογραφιστής, 1998. Απαγορεύεται η ολική ή μερική αναδημοσίευση και αναπαραγωγή ύλης χωρίς την έγγραφη άδεια της εκδότριας

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΖΩΗΣ των σύγχρονων τηλεοπτικών προϊόντων προβλέπεται και καθορίζεται εκ των προτέρων. Ερευνες προσδιορίζουν τη μορφή τους, το περιεχόμενό τους, τις κατηγορίες των τηλεθεατών στους οποίους απευθύνονται. Το *Παρασκήνιο*, η σειρά τηλεοπτικών ντοκιμανταίρ που ξεκίνησε το 1976 και συνεχίζει μέχρι σήμερα να εκπέμπει τις «καθαρές» εικόνες του στο χαώδες τηλεοπτικό τοπίο, ξεφεύγει απ' αυτό τον κανόνα. Οι εμπνευστές του, **Λάκης Παπαστάθης** και **Τάκης Χατζόπουλος** και η εταιρεία τους CINETIC δεν εφάρμοσαν κανενός είδους συνταγή ή δοκιμασμένο και άρα σίγουρο σχήμα για να αποσπάσουν την προτίμηση του κοινού. Η αναγνώριση και η επιτυχία που αυτή συνεπάγεται δεν στηρίχτηκε στις προσαγές κάποιας εφήμερης μόδας. «Προσπαθούσαμε πάντα να είμαστε επίκαιροι και ταυτόχρονα να κάνουμε πράγματα που να είναι διαχρονικά», λέει ο Τάκης Χατζόπουλος σε μια προσπάθεια οροθέτησης των κανόνων που υπαγορεύουν το επίκεντρο των ενδιαφερόντων του *Παρασκήνιου*. «Τα θέματά μας μπορεί να αφορούν λίγους ανθρώπους, όμως ξέρουμε ότι τους αφορούν ουσιαστικά. Ποτέ δεν ποντάρισε το *Παρασκήνιο* σ' αυτό που αποκαλούμε τηλεθέαση, τηλεμέτρηση, τα στοιχεία δηλαδή που

καθορίζουν το επίπεδο των παραγωγών και το περιεχόμενό τους», συμπληρώνει.

Οι συνεργάτες

Η γνησιότητα και η αλήθεια των σχέσεων που αναπτύχθηκαν κατά καιρούς ανάμεσα στους συνεργάτες του στάθηκε ικανή να ανακόψει την ισοπεδωτική επέλαση της εικονολαγνείας και των επιτακτικών αναγκών που γεννιούνται απ' αυτή. «Μπορώ να πω ότι ένα τεράστιο μέρος της επιτυχίας, της ύπαρξης, της επιβίωσης του

Παρασκήνιου, οφείλεται στη γονιμοποίηση ανάμεσα στους σκηνοθέτες, τεχνικούς και δημοσιογράφους με τους οποίους συνεργαζόμαστε. Χωρίς τους συνεργάτες μας δεν πιστεύω ότι το *Παρασκήνιο* θα κρατούσε τόσα χρόνια, ούτε θα είχε και την ανταπόκριση που είχε», δηλώνει ο Τάκης Χατζόπουλος, επιχειρώντας ν' αποτίσει φόρο τιμής σε όλους εκείνους που έβαλαν τα θεμέλια και προώθησαν την ιδέα μιας εκπομπής που μολιάζει το τηλεοπτικό ντοκιμανταίρ με κινηματογραφικά στοιχεία.

Το *Παρασκήνιο*, η ιστορική πλέον εκπομπή της κρατικής τηλεόρασης, που ασχολείται ιδιαίτερα με την τέχνη, τον πολιτισμό και τα πρόσωπα που τα υπηρετούν επιστρέφει, ύστερα από μια σύντομη αλλά αισθητή απουσία από τα τηλεοπτικά δρώμενα.

της Χριστίνας Μούργκα / Φωτ.: Αρχείο Τάκη Χατζόπουλου

ΤΑΚΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ:

ΤΟ ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ ΑΦΟΡΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ...

Όλος σχεδόν ο ελληνικός κινηματογράφος έχει σκηνοθετήσει κομμάτια του τηλεοπτικού *Παρασκήνιου*. Στη φωτογραφία, σκηνή από ένα γύρισμα. Κάτω αριστερά διακρίνεται ο παραγωγός και σκηνοθέτης της σειράς Τάκης Χατζόπουλος ενώ, πλάι του, όρθιος, παρακολουθεί ο Νίκος Παναγιωτόπουλος.



Και δεν είναι λίγοι αυτοί που άφησαν τα ίχνη τους από το 1976 ως σήμερα στο χαρακτήρα του *Παρασκηνίου*. Σχεδόν όλος ο νέος ελληνικός κινηματογράφος, η αναφορά ονομάτων θα έπαιρνε τις διαστάσεις ενός καταλόγου που σίγουρα θα ήταν ελληνικής, και μια σειρά από εξαιρετους δημοσιογράφους κλήθηκαν να πραγματοποιήσουν ιδέες που κατοικούσαν στο νου και ζητούσαν τα μέσα και το έδαφος για να υλοποιηθούν. «Μέχρι πρότινος ζητάγαμε από τους σκηνοθέτες να μας πουν τι θέλουν και μπορούν να κάνουν με τις συνθήκες του *Παρασκηνίου*. Τους ρωτούσαμε τι είναι εκείνο που θα επιθυμούσαν να κάνουν και δεν είχαν τη δυνατότητα να το μεταβάλλουν σε πραγματικότητα εκτός *Παρασκηνίου*», λέει ο Τάκης Χατζόπουλος. Μερικοί απ' αυτούς έχουν πια πεθάνει – η Τώ-



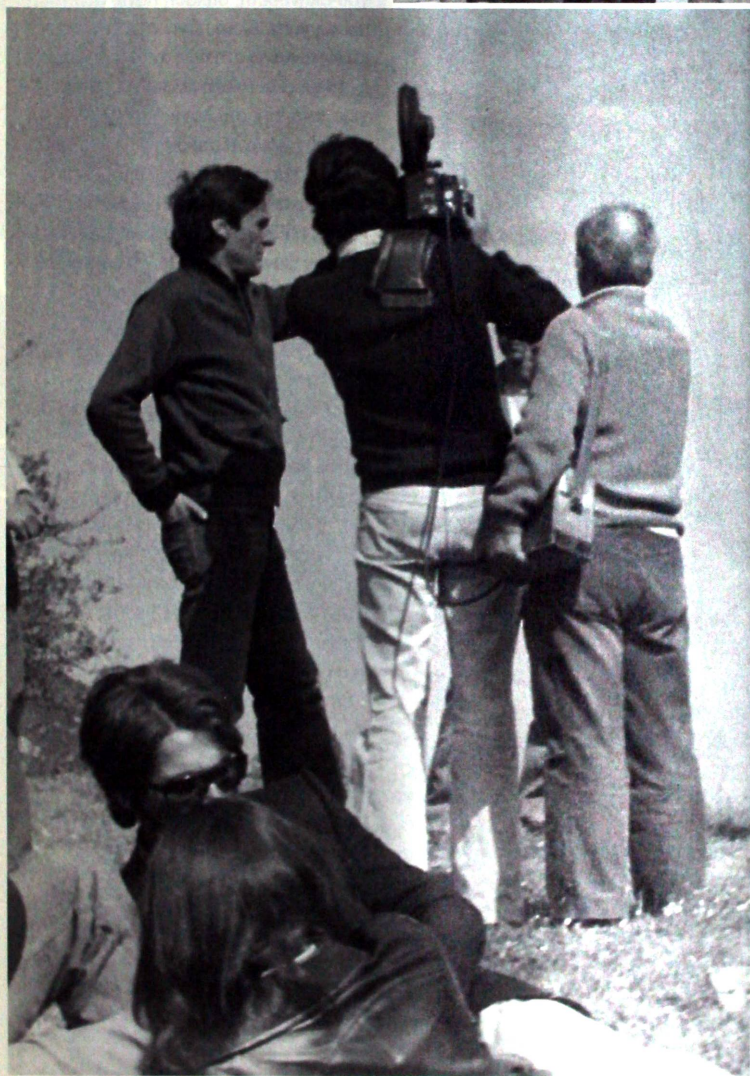
Πάνω: Στην άκρη αριστερά, ο Λάκης Παπαστάθης, πίσω από την κάμερα ο διευθυντής φωτογραφίας Θόδωρος Μαργκάς και δεξιά ο Τάκης Χατζόπουλος, μαζί με άλλους δυο συνεργάτες τους σε γύρισμα του *Παρασκηνίου*. Αριστερά: Στιμιότυπο από ένα άλλο γύρισμα.

να Μαρκετάκη, ο Σταύρος Τορνές και ο Χρήστος Βακαλόπουλος.

Σήμερα, νέοι σκηνοθέτες, ανάμεσα στους οποίους η **Εύα Στεφανή**, η **Νάνσυ Μπινιαδάκη** και ο **Αντώνης Τσάβαλος**, έχουν πάρει τη σκυτάλη από τους παλιότερους, κρατώντας με την ίδια ένταση αδιάπτωτες τις αρχές της εκπομπής, χωρίς ν' αρνηθούν ωστόσο την προσαρμογή στις απαιτήσεις και τις συνθήκες της εποχής μας. «Στα 17 χρόνια που γυριζόταν το *Παρασκήνιο* σε φιλμ δεν είχαμε κάνει ούτε ένα fondu ούτε ένα enchainé – όλα ήταν μονταρισμένα με cut. Τώρα, με τις νέες τεχνολογίες του βίντεο και με την ψηφιακή τεχνολογία, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει ένας τρόπος δουλειάς καινούργιος που τον χρησιμοποιούμε και τον εκμεταλλευόμαστε, χωρίς όμως να πέσουμε στην παγίδα των εφφέ. Χρησιμοποιούμε δηλαδή τα μέσα, όμως με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετούν το θέμα και όχι να εντυπωσιάζουν», διευκρινίζει ο συνομιλητής μας.

Η σκηνοθετική προσέγγιση

Άρνηση εντυπωσιασμού, υποχώρηση των ηχηρών σκηνοθετικών εφφέ έναντι του θέματος που πραγματεύεται κάθε φορά η εκπομπή καθώς και μεταλαμπαδευση κινηματογραφικών στοιχείων στο τηλεοπτικό





Η ζωγραφική, ο κινηματογράφος, η λογοτεχνία, όλες οι πτυχές της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής ζωής μας είναι τα συνήθη αντικείμενα του τηλεοπτικού Παρασκήνιου.

ντοκουμανταίρ αποτελούν τις αναλλοίωτες αξίες που πάλεψε να υπηρετήσει πιστά το *Παρασκήνιο* στο πέρασμα του χρόνου. «Τόσο ο Λάκης Παπαστάθης όσο και εγώ ξεκινήσαμε από το σινεμά και από το κινηματογραφικό ντοκουμανταίρ. Γ' αυτό προσπαθήσαμε να περάσουμε στοιχεία του κινηματογράφου που έχουν σχέση με το μοντάζ μέσα στο τηλεοπτικό ντοκουμανταίρ», λέει ο Τάκης Χατζόπουλος. Ποια όμως είναι αυτά τα ιδιαίτερα στοιχεία που διαφοροποιούν το *Παρασκήνιο* από τις υπόλοιπες πολιτιστικές εκπομπές;

«Πιστεύουμε ότι ένα ντοκουμανταίρ δημιουργείται, ανασυστήνεται, συντίθεται στο μοντάζ. Αυτό που συλλαμβάνει ο φακός και που εμπεριέχει τη στιγμή συνάντησης του κινηματογραφιστή με το γεγονός μέσα από τη δική του ευαισθησία και την ευαισθησία των συνεργατών του είναι ένα κεφάλαιο που ο σκηνοθέτης και ο μοντέρ στο *Παρασκήνιο* καλούνται να το διαχειριστούν με σεβασμό και ευαισθησία. Αυτό πιστεύω είναι ένα στοιχείο που προέρχεται από το κινηματογραφικό ντοκουμανταίρ και όχι από το τηλεοπτικό. Αντίθετα, το τηλεοπτικό ντοκουμανταίρ έχει μια ικανότητα να μαγαρίζει ό, τι πιάνει στα χέρια του», σημειώνει ο Τάκης Χατζόπουλος.

Το *Παρασκήνιο*, λοιπόν, προσεγγίζει με σοβαρότητα το αντικείμενό του που μπορεί να εκτείνεται από τη φιλοσοφία ως το χορό



ή από τον κινηματογράφο μέχρι τη ζωγραφική – όμως πάντα διεκπεραιώνεται με σεβασμό. «Θυμάμαι την εποχή που ξεκινήσαμε, οι δυνατότητες να έχουμε μια μηχανή και ένα κουτί φιλμ ήταν περιορισμένες. Τώρα, με την τηλεόραση, έχουμε περάσει σε μια άλλη αντίληψη. Ενώ υπάρχει τεράστια προσφορά μέσων και τεράστια δυνατότητα αξιοποίησής τους, έχει απωλεσθεί η ιερότητα της εικόνας που υπήρχε εκείνη την εποχή. Κάθε πλάνο που γυρίζαμε τότε σκεφτόμασταν πώς θα το στήσουμε και τι σήμαινε. Σήμερα, μέσα σ' αυτή την πληθώρα μέσων και δυνατοτήτων, τελικά χάνεται η ιερότητα της εικόνας».

Τα θέματα

Φέτος, τα θέματα του *Παρασκήνιου* ήταν μοιρασμένα σε τέσσερις κύκλους: Ξεκίνησε με πορτραίτα προσώπων της τέχνης και του πολιτισμού· συνέχισε με την παράδοση στον έντεχνο χώρο στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα την ανίχνευση στοιχείων της παράδοσης σε ορισμένους τομείς της τέχνης· ακολούθησε το ελληνικό τοπίο στην τέχνη· και τον Μάιο που διανύουμε, οι ματιές στην πόλη κλείνουν τη χειμερινή περίοδο.

Όμως, πώς στήνεται μια εκπομπή που έχει ασχοληθεί με τόσο ποικίλα και δύσκολα θέματα όπως το *Παρασκήνιο*; «Υπάρχει ένα στάδιο προεργασίας αρκετά σημαντικό, κατά τη διάρκεια του οποίου συζητούμε όχι στη βάση της σχέσης παραγωγού-σκηνοθέτη, δηλαδή πάνω στο τι πρέπει να γίνει, αλλά πάνω στο τι θα θέλαμε να γίνει, πάνω στο πώς αντιλαμβανόμαστε ένα θέμα, και το αποτέλεσμα έχει ένα στοιχείο από την συλλογική αντίληψη. Ακολουθούν μόνο τέσσερις ημέρες γυρισμάτων και, έπειτα, γίνεται το μοντάζ που διαρκεί πάνω από 120 ώρες. Για μια ωριαία εκπομπή, η ΕΡΤ στον προϋπολογισμό της θεωρεί ως ικανοποιητικό χρόνο μοντάζ τις 40 ώρες. Εμείς δεν έχουμε πέσει ποτέ κάτω από τις 120», επισημαίνει ο Τάκης Χατζόπουλος. Ο σκηνοθέτης επιμειάζεται και την έρευνα για λόγους οικονομικούς, αφού τα χρηματικά περιθώρια είναι στενά αλλά και για λόγους οργάνωσης, καθώς μ' αυτό τον τρόπο γίνεται πιο στέρεο το υφάδι, ο καμβάς πάνω στον οποίο θα χτιστεί το έργο.

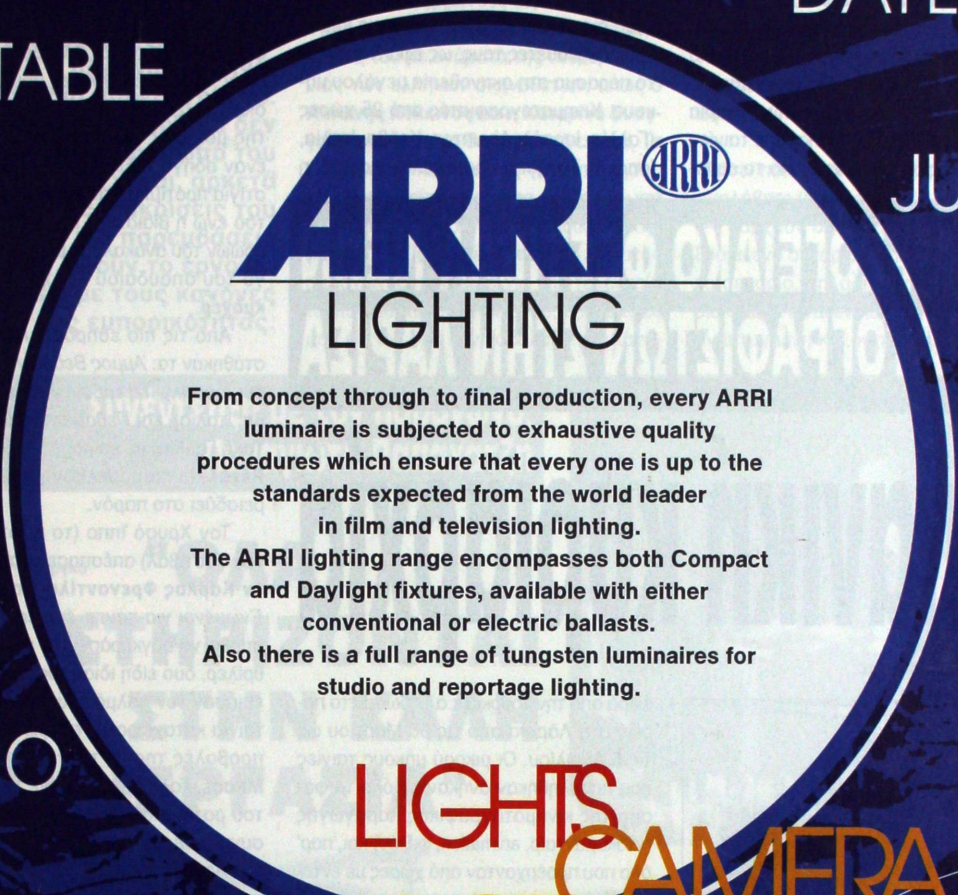
Το υλικό αυτό, που είναι ιδιοκτησία της ΕΡΤ, συγκροτεί μια ταινιοθήκη από πρόσωπα και γεγονότα τα οποία αναφέρονται στην τελευταία εικοσαετία της ζωής του τόπου μας. «Έχουμε μια τεράστια καταγραφή της πνευματικής ζωής της Ελλάδας τα τελευταία 20 χρόνια. Αυτό το υλικό μπορεί και ως έχει να μεταδοθεί από την τηλεόραση, αλλά θα μπορούσαν να γίνουν και κύκλοι, ενότητες θεμάτων. Για παράδειγμα, φιλοσοφία, θέατρο, λαϊκή μουσική, συγγραφείς, ποιητές. Θα μπορούσε επίσης ν' αποτελέσει πρωτογενές υλικό για ξανακοίταγμα πραγμάτων, να ξαναδουλέψει δηλαδή κανείς πάνω σε παλιά θέματα», καταλήγει ο Τάκης Χατζόπουλος, κλείνοντας τη συζήτηση με μια πρόταση για αξιοποίηση αυτού του σπάνιου κινηματογραφικού υλικού. **Κ**

SOFTLIGHT

DAYLIGHT

PORTABLE

JUNIOR



STUDIO

LIGHTS
CAMERA
ACTION!

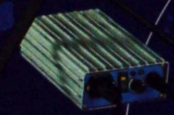
COMPACT

ARRISUN

New product review



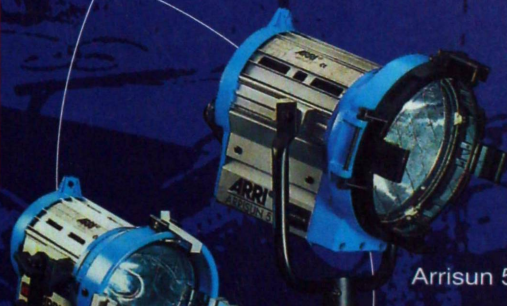
Compact 125



Arri pocket par



Arrisun 2



Arrisun 5

ΤΟ 6^ο ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ Νέων Κινηματογραφιστών, ένα φεστιβάλ που φιλοδοξεί να ξεπεράσει τον τοπικό και εθνικό του χαρακτήρα, εκτείνοντας τον κύκλο των συμμετοχών του σε ολόκληρο τον μεσογειακό χώρο, μάς έδωσε την ευκαιρία και φέτος να παρακολουθήσουμε ταινίες που συνήθως αποκλείονται από το εμπο-

ρικό κύκλωμα διανομής λόγω διάρκειας (μικρού μήκους) αλλά και γιατί θεωρούνται, συχνά μάλιστα και από τους ίδιους τους σκηνοθέτες τους, ως εφαλτήριο για το πέρασμα στη σκηνοθεσία μεγάλου μήκους. Κινηματογραφιστές από 25 χώρες (Γαλλία, Ισραήλ, Αίγυπτος, Κούβα, Ιταλία, Ισπανία, Τυνησία, Πορτογαλία, για πρώτη

γωνιστικό τμήμα που εγκαινιάστηκε φέτος) είναι μια αστυνομική ταινία με εξπρεσιονιστικά στοιχεία: στενοί και υποφωτισμένοι δρόμοι, αντιθέσεις φωτός-σκιάς, φωτεινές κηλίδες που σκίζουν το σκοτάδι, ξετυλιγούν το ζοφερό πλαίσιο της μοιραίας συνάντησης ανάμεσα σε έναν οδηγό ταξί και μια γυναίκα. Ο Καστίγια προτίμησε τις κούκλες από το σκίτσο ενώ η βιαιότητα και ο κυνισμός των ηρώων του ανακαλούν μνήμες από το έργο του σπουδαίου Τσέχου **Γιαν Σβανκμάχερ**.

Από τις πιο ευπρόσδεκτες στιγμές στάθηκαν τα: *Άμμος Βεδουίνου* (**Όμρι Λεθύ**, Ισραήλ), *Το ταβάνι* (**Μπάρμπαρα Νάβα**, Ιταλία), και *Πεθαίνοντας* (**Ζαν-Κλωντ Τακί**, Γαλλία) με επιρροές από τον **Αλαίν Ρενάί** και το παρελθόν-μνήμη που παρεισδύει στο παρόν.

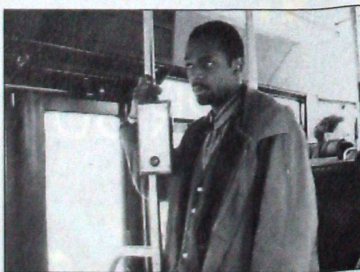
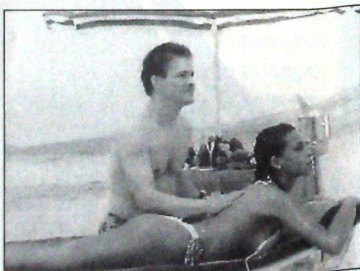
Τον Χρυσό Ίππο (το πρώτο βραβείο του φεστιβάλ) απέσπασε ο Ισπανός **Χουάν Κάρλος Φρεναντίλο** για την ταινία *Ενωμένοι για πάντα*, ένα έργο που προσπαθεί να συγκεράσει την κωμωδία με το θρίλερ, δυο είδη ιδιαίτερα δημοφιλή που έπιασαν τον παλμό του κοινού, καθώς η ταινία καταχειροκροτήθηκε και στις δύο προβολές της. *Η τελευταία στάση* (**Λ. Μπασέ**, Γαλλία), που έθιγε το πρόβλημα του ρατσισμού και της μετανάστευσης, συγκίνησε, με αποτέλεσμα να αποσπάσει τον Αργυρό Ίππο, ενώ ο πρωταγωνιστής της **Γουίλιαμ Ναντυλάμ** πήρε και το βραβείο ανδρικής ερμηνείας. Η Ισπανίδα **Αρμονία Περέζ Καρμόνα** (*Μουσική των σφαιρών*) κράτησε στα χέρια της τον Χάλκινο Ίππο. Ο γιος του **Κώστα Γαθρά**, **Αλέξανδρος**, παρουσίασε μια ταινία που, παραπέμποντας στους κώδικες του φανταστικού, στάθηκε ικανή να του χάρισει το βραβείο φωτογραφίας (**Ερίκ Γκιζάρ**).

Στη Λάρισα δεν είδαμε μεγάλες ταινίες. Όμως, στο πλαίσιο των δυνατοτήτων μιας μικρής ακόμα διοργάνωσης που προσπαθεί να αποκρυσταλλώσει το ιδιαίτερο στίγμα και το χαρακτήρα της, παρουσιάστηκαν μερικές αξιόλογες ταινίες. Άλλωστε, κάθε προσπάθεια που συγκεντρώνει νέες δυνάμεις του κινηματογράφου αξίζει την επιδοκιμασία μας. Στο κάτω κάτω, πάντα, παντού, μπορεί να συναντήσει κανείς ευχάριστες εκπλήξεις. Μην ξεχνάμε εξάλλου ότι πριν από λίγα χρόνια διαγωνίστηκε στη Λάρισα ο **Ματιέ Κασσοβίτς** ενώ μόλις πέρασε ο σκηνοθέτης του **Ντόμπερμαν**, **Γιάν Κουνέν**. **Κ**

6^ο ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΕΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΩΝ ΣΤΗΝ ΛΑΡΙΣΑ

Ισπανική κυριαρχία

της Χριστίνας Μούργκα



φορά από την Τουρκία κ.ά.) έδωσαν το παρών στη Λάρισα από τις 30 Μαρτίου ως τις 5 Απριλίου. Οι μικρού μήκους ταινίες που προβλήθηκαν ανήκαν σε όλο το φάσμα της κινηματογραφικής παραγωγής (ντοκυμανταίρ, animation, φιλμ) και, παρ'όλο που προέρχονταν από χώρες με εντελώς διαφορετικό πολιτιστικό και πολιτικό υπόβαθρο, καταφέραμε να διακρίνουμε σ'αυτές κοινές ανησυχίες – η ανεργία, η μετανάστευση και ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία φαίνεται να προβληματίζουν τους νέους της Μεσογείου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασαν τα animation –ένα εναλλακτικό είδος κινηματογράφου που στη χώρα μας θεωρείται περιθωριακό– και ειδικότερα το *Νυχτερινό Ταξί* (**Μάρκο Καστίγια**, Γαλλία) και ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* (**Ανναλίζα Κόρσι**, Ιταλία). Το πρώτο (προβλήθηκε στο Πανόραμα Νέων Κινηματογραφιστών, μη δια-

Ο Χρυσός (πάνω) και ο Αργυρός Ίππος (στη μέση) απονεμήθηκαν σε μια ισπανική (*Ενωμένοι για πάντα*, Χουάν Κάρλος Φρεναντίλο) και μια γαλλική ταινία (*Η τελευταία στάση*, Λ. Μπασέ), αντιστοίχως. Κάτω: Σκηνή από την ταινία *Όνειρα στο νερό* του Σεπιντέχ Φαρσί – μια γαλλοϊρακινή παραγωγή. Όχι, δεν είναι μόδα Κιארσotάμι. Απλώς, κάποιοι Ιρανοί σπουδάζουν σε γαλλικές σχολές.

Από τον κύκλο των κινηματογραφικών επαγγελματιών, εκείνο του παραγωγού είναι το πιο παρεξηγημένο. Στις περιπτώσεις που δεν συμπίπτει με το πρόσωπο του σκηνοθέτη, δέχεται, αρκετά συχνά, τις επικρίσεις του τελευταίου για παρεμβάσεις που ωθούν το έργο να συμπλεύσει με τους κανόνες της εμπορικότητας.

Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ, ένας από τους πιο επιτυχημένους παραγωγούς, που έγινε ευρύτερα γνωστός από τις συνεργασίες του με ονόματα της νεότερης γενιάς των ελλήνων σκηνοθετών, όπως ο Αντώνης Κόκκινος και η Κατερίνα Ευαγγελάκου, δίνει μια διαφορετική εικόνα. Τα πάντα είναι καρπός της γονιμοποίησης που συντελείται ανάμεσα στα πρόσωπα τα οποία εμπλέκονται στη διαδικασία της παραγωγής, δηλώνει. Επίσης, ο γνωστός παραγωγός, μάς μιλά για την τελευταία ταινία του Αντώνη Κόκκινου, *Ο αδελφός μου κι εγώ*, ενώ δεν παραλείπει να κατα-

θέσει την άποψή του για τις συμπαραγωγές, μια από τις σωτήριες διεξόδους που πρέπει να ακολουθήσει το ελληνικό σινεμά, αν θέλει να επιβιώσει. Η συνέντευξη που μας παραχώρησε, έχει ως εξής:

•Βάσει ποιων κριτηρίων αποφασίζετε να αναλάβετε μια παραγωγή;
—Υπάρχουν δύο κριτήρια για να επιλέξουμε ένα σενάριο. Κατά πρώτον, το ίδιο το σενάριο, δηλαδή κατά πόσο η σεναριακή ιδέα είναι ενδιαφέρουσα και σωστά αναπτυγμένη και, κατά δεύτερον, ποιός

Συνέντευξη με τον παραγωγό, Παναγιώτη Παπαχατζή

της Χριστίνας Μούργκα

“ΟΛΑ ΣΤΗΡΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΚΑΛΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ”



Δύο από τις παραγωγές του Παναγιώτη Παπαχατζή. Πάνω: Σκηνή από την ταινία της Φωτεινής Σισκοπούλου, *Η ζωή ενάμισι χιλιάρικο*. Αριστερά: Από το *Τέλος εποχής* του Αντώνη Κόκκινου.

θα το σκηνοθετήσει.

•Πόσο καθοριστική για την απόφασή σας είναι η προηγούμενη εισπρακτική επιτυχία του σκηνοθέτη;

—Δεν μπορώ να πω ότι παίζει ρόλο. Εξαρτάται από το σενάριο που θα ετοιμάσει εκείνη τη στιγμή. Κάλισστα, μπορεί ένας σκηνοθέτης να έχει κάνει μια μεγάλη επιτυχία, αλλά το σενάριο που να θέλει να

απόλυτα σίγουρος, τότε επεμβαίνω καθοριστικά. Δουλειά μου είναι, οποιαδήποτε λάθη βλέπω στο σενάριο, να προσπαθώ να τα διορθώσω.

•Όπως για παράδειγμα;

—Ας μιλήσουμε για την τελευταία ταινία του Κόκκινου. Στο *Ο αδελφός μου κι εγώ* υπάρχει μια σεκάνς με τον Έρικ Μπάρτον. Η ιδέα να έρθει ο Έρικ Μπάρτον για

ριογράφους και, τελικά, συμφώνησαν.

•Ποιος ήταν ο προϋπολογισμός της ταινίας; Πόσα εισιτήρια έκανε;

—Ο προϋπολογισμός της ταινίας ήταν 195 εκατ. και έκανε 60.000 εισιτήρια, δηλαδή εισπράξη 25 εκατ. Αυτό και μόνο δείχνει πόσα εισιτήρια πρέπει να κάνει μια ταινία για να αποσβέσει το κόστος. Δεν συζητούμε, βέβαια, για κέρδος.



Ο Μηνάς Χατζησάββας και ο Ακης Σακελλαρίου σε μια σκηνή από τη ταινία *Η ζωή εναντίο χιλιάρικο*.

σκηνοθετήσει τώρα να είναι αντιεμπορικό απ' την ίδια την ιδέα, δηλαδή να μην απευθύνεται σε πολύ κόσμο.

•Άρα, το πόσο εμπορικό είναι ένα σενάριο, παίζει ρόλο για σας.

—Καταρχάς παίζει ρόλο το πόσο καλό είναι ένα σενάριο. Μετά, κανείς δεν μπορεί να ξέρει αν μία ταινία θα είναι εισπρακτικά επιτυχής ή όχι. Αυτό, κανείς δεν μπορεί να το υπολογίσει. Πρόκειται για τζόγο, δηλαδή ποντάρεις σε μια ταινία και ή θα πάει καλά ή δεν θα πάει.

Ο αδελφός μου κι εγώ

•Επεμβαίνετε στο σενάριο;

—Εγώ, προσωπικά, επεμβαίνω στο σενάριο παραινετικά. Κάνω τις παρατηρήσεις μου στους σεναριογράφους και άλλες γίνονται δεκτές, άλλες όχι. Αν για κάτι είμαι

μια συναυλία στην Ελλάδα και να δέσει η παρουσία του σεναριακά με την υπόθεση, ήταν δική μου ιδέα. Στην αρχή, οι σεναριογράφοι δεν την ενέκριναν. Το συζητήσαμε όμως πολλές φορές, αποφασίσαμε ότι ήταν καλή ιδέα και δουλέψαμε προς αυτή την κατεύθυνση. Επίσης, μια άλλη καθοριστική πρότασή μου ήταν το που θα κατάληγε η σχέση του Θανάση με την Ελένη. Θα κατέληγε να γίνει ερωτική ή όχι;

•Και γιατί επιλέξατε τελικά να γίνει ερωτική αυτή η σχέση;

—Για πολλούς λόγους, που δεν έχουν όμως σχέση με το εμπορικό μέρος — δηλαδή μια ερωτική σχέση που πουλάει. Άλλωστε, υπήρχαν κι άλλες γυμνές σκηνές μέσα στην ταινία. Υπήρχαν πολλοί λόγοι, οι οποίοι συζητήθηκαν με τους σενα-

•Δεν πήγε τόσο καλά, λοιπόν, όσο το Τέλος εποχής.

—Πήγε πάρα πολύ καλά για ελληνική ταινία, γιατί 60.000 εισιτήρια είναι πολύ καλά για μια ελληνική παραγωγή. Όμως, ειδικά η συγκεκριμένη ταινία, περιμέναμε να κάνει πολύ περισσότερα. Μεγάλο ρόλο έπαιξε η παρουσία του *Τιτανικού* την ίδια εβδομάδα και όλη αυτή η υστερία που ακολούθησε. Αλλά, γενικότερα, εκείνες τις εβδομάδες παίχτηκαν πολύ καλές ταινίες. Ενώ το *Βαλκανιζατέρ* είχε μοναδικό αντίπαλο την ταινία του *Σπήλμπεργκ*, η οποία δεν άρεσε στον κόσμο. Εμείς ήμαστε άτυχοι και πέσαμε σε πολύ καλές ταινίες, με αποτέλεσμα να μην φτάσουμε εκεί που υπολογίζαμε. Παρ' όλα αυτά, *Ο αδελφός μου κι εγώ* είναι η τρίτη ελληνική ταινία από πλευράς εισιτηρίων, φέτος.

Το πνεύμα συνεργασίας

•Πόσο δημιουργικός πιστεύετε ότι μπορεί να είναι ο ρόλος ενός παραγωγού;

—Πιστεύω ότι είναι πάρα πολύ σημαντικός στη δημιουργία ενός φιλμ· ξεκινώντας από το σενάριο, συζητώντας με το σκηνοθέτη για την επιλογή των ηθοποιών, φτάνοντας μέχρι το μοντάζ, όπου μπορεί να κάνει τις παρατηρήσεις του.

•Επεμβαίνετε στο μοντάζ;

—Η λέξη επέμβαση ακούγεται πολύ αυταρχική. Ο παραγωγός δεν επεμβαίνει, άλλωστε ο νόμος δεν του δίνει αυτό το δικαίωμα. Σύμφωνα με το νόμο, το final cut το έχει ο σκηνοθέτης. Όμως, ο παραγωγός πρέπει να έχει άποψη για το μοντάζ της ταινίας και να προσπαθεί, αν πιστεύει ότι έχει δίκιο, να πείσει το σκηνοθέτη γι' αυτό. Βασικά, όλα στηρίζονται στην καλή συνεργασία ανάμεσα στον παραγωγό και το σκηνοθέτη. Όσο πιο καλή είναι αυτή η συνεργασία, τόσο πιο καλή θα γίνει η ταινία. Αν υπάρξουν από την αρχή κόντρες, σίγουρα αυτό θα έχει επίπτωση στην ταινία. Ο ρόλος του παραγωγού δεν περιορίζεται μόνο στο να βρεθούν τα χρήματα που χρειάζονται για να γυριστεί η ταινία.

•Πόσο ωφελεί τον κινηματογράφο ο διαχωρισμός των ρόλων σκηνοθέτη-παραγωγού-σεναριογράφου;

—Πάρα πολύ. Είναι τρεις διαφορετικές ειδικότητες. Τα θετικά αποτελέσματα έχουν αρχίσει να φαίνονται ήδη στη δεκαετία του '90, οπότε άρχισε αυτός ο διαχωρισμός. Μπορούμε να πούμε ότι ο διαχωρισμός σκηνοθέτη-παραγωγού έχει σχεδόν ολοκληρωθεί. Απομένει τώρα να ολοκληρωθεί ο διαχωρισμός σκηνοθέτη-σεναριογράφου. Οι νέοι σκηνοθέτες επιχειτούν να συνεργάζονται με σεναριογράφους.

•Ποιά πιστεύετε ότι είναι τα προτερήματα ενός καλού παραγωγού;

—Να διαλέξει το σωστό σενάριο, να μπορεί να προβλέψει κατά πόσο ενδιαφέρει τον κόσμο η ιδέα αυτή. Το σενάριο που θα επιλέξει, θα υλοποιηθεί ύστερα από δύο χρόνια περίπου, άρα θα πρέπει να προηγείται της εποχής του. Πρέπει, επίσης, να είναι ικανός να συγκεντρώνει τους κατάλληλους ανθρώπους για να γίνει μια ταινία. Αυτό είναι και το πιο σημαντικό απ' όλα. Αν καταφέρει να έχεις τον κατάλληλο σκηνοθέτη που θα συνεργαστεί με τον κατάλληλο σεναριογράφο, τον κατάλληλο διευθυντή φωτογραφίας και τους κατάλληλους ηθοποιούς και δέσει η χημεία όλων αυτών των ανθρώπων, τότε

έχεις πετύχει. Και βασικό ρόλο σ' αυτό, παίζει ο παραγωγός.

«Η άνοιξη του ελληνικού κινηματογράφου»

•Πολλοί μιλούν για μια «άνοιξη του ελληνικού κινηματογράφου». Πώς αντιλαμβάνεστε αυτό το κλίμα ευφορίας που έχει δημιουργηθεί;

τους αντιμετωπίζει τεράστια οικονομικά προβλήματα και τα χρήματα που διαθέτει για τον κινηματογράφο είναι πάρα πολύ λίγα. Σε λίγο, ίσως να διαθέτει ελάχιστα. Αυτό μας αναγκάζει να στραφούμε προς τις συμπαραγωγές. Είτε στην εγχώρια συμπαραγωγή, είτε στη διεθνή. Έχουν γίνει μερικές συμπαραγωγές, όπως το *Βαλκανιζαρέτ* για παράδειγμα, και ετοιμάζονται κι άλλες.



Από τα γυρίσματα της ταινίας *Ο αδελφός μου κι εγώ* του Αντώνη Κόκκινου.

—Αν μιλάμε από εισπρακτικής πλευράς, τότε σαφώς έχουμε μια αυξητική τάση στα εισιτήρια. Αυτό που κατάφεραν οι νέοι σκηνοθέτες και οι ταινίες τους από το '90 μέχρι σήμερα, είναι να αποκαταστήσουν τον ελληνικό κινηματογράφο στα μάτια του κοινού. Ο κόσμος άρχισε να ξαναπηγαίνει στις αίθουσες για να δει ελληνικές ταινίες. Αυτό είναι το πιο σημαντικό απ' όλα. Μελλοντικά λοιπόν, μπορεί να μιλάμε για άνθιση του ελληνικού κινηματογράφου. Τώρα, αν με ρωτάς αν υπάρχει και καλλιτεχνική άνθιση, πιστεύω ότι δεν μπορούμε να το κρίνουμε αυτή τη στιγμή. Ακόμη δεν έχουμε κάνει ταινίες όπως *Ο Δράκος*, η *Ευδοκία*, η *Αναπαράσταση*, ο *Θίασος*. Πιστεύω, όμως, ότι κάποτε θα γίνουν κι αυτές.

•Τι πιστεύετε για τις συμπαραγωγές;

—Αυτή τη στιγμή είναι μια διέξοδος για να επιβιώσει το ελληνικό σινεμά. Ήδη, μέχρι πρόσφατα, ο βασικός χρηματοδότης ήταν το κράτος και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Τα τελευταία χρόνια, το κρά-

τος πιστεύω ότι είναι μια από τις διεξόδους για το ελληνικό σινεμά. Η άλλη διεξοδος είναι να ανοίξει η πολιτεία το δρόμο για τις ιδιωτικές επενδύσεις, να μπορούν δηλαδή ιδιώτες επιχειρηματίες να επενδύσουν στο ελληνικό σινεμά.

•Μόνο θετικά μπορούν να προκύψουν από μία συμπαραγωγή;

—Εξαρτάται από το είδος της συμπαραγωγής. Αν όμως όλα πάνε καλά, δεν βλέπω γιατί να υπάρξουν αρνητικά σημεία. Βέβαια, μια συμπαραγωγή προϋποθέτει την αγγλική γλώσσα, οπότε αυτόματως ίσως να έχουμε κάποιες ταινίες που θ' αρχίσουν να γυρίζονται κατευθείαν στα αγγλικά. Αυτό είναι ένα μειονέκτημα.

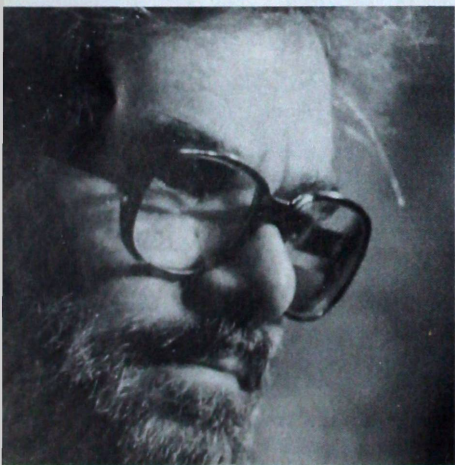
•Τί θα αλλάζατε στις συνθήκες της ελληνικής παραγωγής;

—Πολλά πράγματα χρειάζονται αλλαγή. Το κυριότερο όμως, είναι να εκπαιδύσουμε παραγωγούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες. Δεν υπάρχει κινηματογραφική παιδεία. **Κ**

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΚΑΡΥΔΗΣ ΦΟΥΚΣ

του Γιάννη Ράγκου

ΜΙΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΟΠΕΡΑΤΕΡ



Μια από τις σημαντικότερες και ιστορικό-τερες μορφές του ελληνικού σινεμά (από τους πραγματικούς πρωτοπόρους της εγχώριας κινηματογραφίας), ο διευθυντής φωτογραφίας, **Αριστείδης** («Ντίντης» για τους φίλους του, αλλά και την κινηματογραφική «πιάτσα») **Καρυδής-Φουκς**, «έφυγε» πρόσφατα, σε ηλικία 70 ετών, μετά από πολυετή μάχη με ανίατη αρρώστια. Άνθρωπος καλλιεργημένος, με εξαιρετικό ήθος και πάθος για τη μουσική (ήταν αδελφός του διευθυντή ορχήστρας, **Μιλτιάδη Καρυδή**), μοναδικός δάσκαλος για γενιές ελλήνων οπερατέρ (**Ντίνου Κατσουριδή**, **Νίκου Καβουκίδη**, **Γιώργου Αρβανίτη** κ.ά.), αποτέλεσε για περισσότερες από τέσσερις δεκαετίες μια πολύτιμη μονάδα στην οικοδόμηση του ελληνικού σινεμά.

Γεννημένος στη Γερμανία το 1928, σπούδασε κινηματογράφο στη Σχολή Deutsches Photo-Kino Institut της Βιέννης και, αμέσως μετά, επέστρεψε στην Ελλάδα. Ασχολήθηκε για λίγο καιρό με το φωτορεπορτάζ και με την κινηματογράφιση επικαίρων και, αργότερα, εισήλθε στο χώρο του κινηματογράφου. «Ξεκίνησα το 1948, στη Φίνος Φιλμ», θα πει πολλά χρόνια αργότερα, «ως φωτογράφος πλατών και μετά από ένα χρόνο είχα την τύχη –ήμουν 20 ετών τότε– να βρεθώ μόνος στο χώρο της φωτογραφίας. Δεν υπήρχαν πολλοί οπερατέρ τότε. Θυμάμαι ήσαν όλοι κι όλοι 7 στην Ελλάδα, ενώ σήμερα υπάρχουν 700. Εγώ ήμουν 20 ετών και ο αμέσως επόμενος σε ηλικία από μένα, ήταν κοντά στα 50».

Το 1950 δούλεψε ως βοηθός οπερατέρ στην ταινία του **Γιώργου Τζαβέλλα**, *Ο μεθύστακας* (οπερατέρ ο **Ζόζεφ Χεπ**), στην οποία έπαιζε και ένα μικρό ρόλο. Τον επόμενο χρόνο, γύρισε την ταινία *Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν*, που ήταν η πρώτη του δουλειά ως διευθυντής φωτογραφίας. Στη ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ έμεινε 10 χρόνια («Ήμουν μόνιμος και δούλευα με μισθό, αλλά τελείωνε η μία ταινία και ερχόταν η άλλη, και εγώ ήθελα να κάνω ταινίες από ευχαρίστηση, όχι από υποχρέωση», θα τονίσει αργότερα), στη διάρκεια των οποίων συνεργάστηκε με τους περισσότερους σκηνοθέτες της εταιρείας, εκείνης της περιόδου (**Γιώργου Τζαβέλλα**, **Αλέκο Σακελλάριο**, **Ντίνου Δημόπουλο**, **Νίκο Τσιφόρο** κ.ά.). «Ο Τσιφόρος ήταν καλός σκηνοθέτης, αλλά δεν ήξερε. Μου περιέγραφε ένα πλάνο και έπρεπε να το στήσω εγώ. Ήταν κάτι που δεν μ' άρεσε, αλλά, αναγκαστικά, το έκανα. Έτσι ήταν και ο Σακελλάριος στην αρχή, μόνο που έμαθε

γρήγορα. Ο Τζαβέλλας ήξερε, από την πρώτη του ταινία. Με τον Τζαβέλλα, έπρεπε να κάνω αυτό ακριβώς που μου ζητούσε. Ήταν ανοιχτός απέναντι σε όλες τις προτάσεις που του έκαναν και τις συζητούσε. Στο τέλος, όμως, γινόταν πάντα το δικό του», θα θυμηθεί, πολλά χρόνια μετά, ο Αριστείδης Καρυδής-Φουκς.

Ο Αριστείδης Καρυδής-Φουκς ασχολήθηκε και με το μοντάζ και, μέχρι τα τελευταία χρόνια, εργαζόταν και ως μοντέρ. «Και τις δύο ιδιότητες τις έμαθα καλά στον Φίνο», έχει παραδεχτεί. «Με ρωτάνε πολλές φορές πού γεννήθηκα κι εγώ απαντώ: γεννήθηκα στη ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ». Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1983, είχε πάρει ειδικό βραβείο μοντάζ και, αργότερα, κρατικό βραβείο μοντάζ για την ταινία του **Γιώργου Σταμπουλόπουλου**, *Προσοχή κίνδυνος*.

Το όνειρο κάθε φωτογράφου

Μετά τη ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ, ο Αριστείδης Καρυδής-Φουκς συνεργάστηκε ως ελεύθερος επαγγελματίας με πολλές εταιρείες παραγωγής και έκανε φωτογραφία σε πολλές ταινίες (*Εγκλημα στο Κολωνάκι*, *ο Εφιάλης*, *Εγκλημα στα παρασκήνια* κ.ά.). Όπως είχε δηλώσει στο παρελθόν, «μου πήγαιναν τα θρίλερ και τα αστυνομικά» γιατί «εκεί κάνεις σχεδόν ό,τι θέλεις, αρκεί να το κάνεις καλά. Η αστυνομική ταινία και το θρίλερ παίρνουν πολύ επάνω τους από μια απάτη: τους βρεγμένους δρόμους. (...) Ο κόσμος το θέλει αυτό. Εάν δεν του δείξεις βρεγμένο δρόμο, μέσα του κάτι δεν λειτουργεί, κι ας μην μπορεί να σου πει τι ακριβώς. Αλλά υπάρχει και μια άλλη απάτη. Συνήθως, η υπόθεση εκτυλίσσεται νύχτα, σπάνια μέρα. Εμένα με γοητεύουν αυτά τα νυχτερινά, γιατί εκεί ο φωτογράφος παίζει με το φως, φτιάχνει αυτός την εικόνα. (...) Ποια είναι η απάτη; Ένας άνθρωπος στο δρόμο, νύχτα, που θέλει να κρυφτεί από κάποιον, δεν κρύβεται. Αντίθετα, από το φως που φεύγει, κάνει μισό βήμα πίσω και, ενώ είναι μέσα στην εικόνα, αλλά δεν τον φωτίζει πια ένα φως, ο θεατής νομίζει ότι κρύφτηκε. Αυτό με γοητεύει: ότι μπορείς με ένα φως να εξαφανίσεις έναν άνθρωπο από τα μάτια ενός τρίτου. Μεσολαβεί το παιχνίδι με το φως κι αυτό είναι η μαγεία, το ερέθισμα. Αυτό είναι το όνειρο κάθε φωτογράφου ...»

Ανάμεσα στις εκατό –περίπου– ταινίες στις οποίες εργάστηκε, ξεχωρίζει το *Εγκλημα στα παρασκήνια* (βραβείο καλύτερης φωτογραφίας στο 1^ο Φεστιβάλ Κινηματο-

Σπουδαίο ταλέντο και μοναδικός δάσκαλος για γενιές ελλήνων οπερατέρ, ο διευθυντής φωτογραφίας, Αριστείδης Καρυδής-Φουκς, που «έφυγε» πρόσφατα από κοντά μας, ήταν μια κορυφαία φυσιογνωμία του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου, τον οποίο «προίκισε» με μερικές από τις κορυφαίες στιγμές του.

γράφου Θεσσαλονίκης, το 1960) του Ντίνου Κατσουρίδη (ο οποίος είχε ξεκινήσει την καριέρα του ως βοηθός του Αριστείδη Καρύδη-Φουκς). «Δεν θα την ξεχάσω ποτέ», έχει πει. «Ήταν η πρώτη ταινία του Κατσουρίδη, ως σκηνοθέτη, και με διάλεξε ο ίδιος για οπερατέρ. Ο Κατσουρίδης είχε την εξυπνάδα να διαλέξει έναν καλό οπερατέρ, που να ξέρει τη δουλειά του, για να μπορέσει ο ίδιος να αφοσιωθεί στον τομέα της σκηνοθεσίας απεριόσπαστος. Κάθε φορά που έβλεπε πως κάτι στη δουλειά μου δεν ήταν σύμφωνο με τις απόψεις του, το συζητούσαμε και είχε δίκιο».

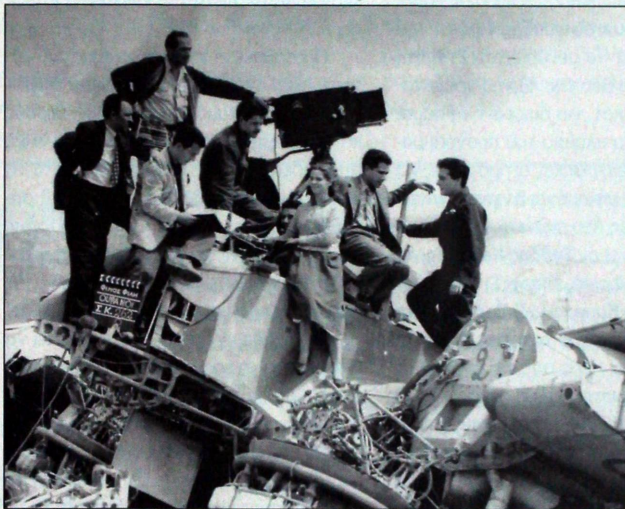
Όλα αυτά τα χρόνια, δεν σκηνοθέτησε, παρά μόνο δύο φορές: το 1960, μαζί με τον **Αλέκο Αλεξανδράκη**, το *Θρίαμβο* και το 1968 το *Η Αθήνα μετά τα μεσάνυχτα*. Την τελευταία του ελληνική ταινία τη γύρισε στα τέλη της δεκαετίας του '70 και από τότε αφιερώθηκε σε ξένες παραγωγές, ντοκυμανταίρ και προγράμματα για την ελληνική τηλεόραση. «Δεν μου έχει λείψει τίποτα από τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, γι' αυτό και σταμάτησα μόνος μου, πολύ νωρίς. Δεν ήθελα άλλο», έχει δηλώσει.

Τα τελευταία χρόνια, είχε αφοσιωθεί αποκλειστικά στο τιτάνιο έργο της ηλεκτρονικής αρχειοθέτησης του ελληνικού κινηματογράφου και θεάτρου (τίτλοι ταινιών και παραστάσεων, συντελεστές, βιογραφικά και άλλα στοιχεία), ενώ παράλληλα ήταν στενός συνεργάτης του Θεατρικού Μουσείου και επίτιμο μέλος της ΕΤΕΚΤ.

Η «καλή» φωτογραφία

Ο Αριστείδης Καρύδης-Φουκς, παρά την ιδιότητά του, είχε διαμορφώσει σαφή άποψη για το ρόλο του σκηνοθέτη – τον θεωρούσε «υπέρτατο άρχοντα» σε ένα φιλμ. «Οι ταινίες ανήκουν στο σκηνοθέτη», τόνιζε. «Αυτός έχει την ευθύνη για όλα. Γιατί, αν κάνω εγώ ό,τι θέλω, τότε κάνω δικιά μου ταινία. Και για τη φωτογραφία, ο σκηνοθέτης θα δώσει τη γραμμή. Αν η φωτογραφία είναι κακή ή λάθος, αυτό είπε ο σκηνοθέτης στον οπερατέρ ή διάλεξε λάθος άνθρωπο.(...) Στην Ελλάδα, σε ένα πρόσωπο συγκεντρώνονται οι ρόλοι του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη και, ακόμη χειρότερα, του παραγωγού. Ο σκηνοθέτης θέλει να βάλει το χέρι στην τσέπη, ο παραγωγός όχι. Δεν μπορεί αυτοί οι τρεις να είναι ένας άνθρωπος».

Άνθρωπος χαμηλών τόνων, γνώριζε άριστα τα μυστικά της δουλειάς του και δεν δίσταζε να τα αποκαλύψει: «Σήμερα, είναι πολύ εύκολο να κάνει κάποιος "καλή φωτο-



Πάνω: Από τον *Μεθύστακα* του Γιώργου Τζαβέλλα, όπου ο Αριστείδης Καρύδης-Φουκς είχε ένα μικρό ρόλο. Εδώ, με τον Δημήτρη Χόρν. Κάτω: Στα γυρίσματα της πρώτης ταινίας του Ντίνου Δημόπουλου, *Οι ουρανοί είναι δικοί μας*. Πίσω από την κάμερα, ο 25χρονος, τότε, Αριστείδης Καρύδης-Φουκς.

γραφία», είχε δηλώσει πρόσφατα. «Το θέμα, όμως, δεν είναι αυτό. Πρέπει να είσαι μέσα στην ταινία, η φωτογραφία να είναι στο ύψος της ταινίας. Δε φτάνει να είναι "καλή". Τι θα πει "καλή"; Τι θα πει "ωραίο"; Μια καρτ-ποστάλ, ένα ωραίο τοπίο, ένα ωραίο φωτογραφημένο κεφάλι; Τότε, ωραίο ήταν αυτό: να είναι όλα παστρικά και ωραία σερβιρισμένα, άσχετα με το είδος της ταινίας. Το ωραίο σήμερα δεν είναι όπως τότε.(...) Υπάρχουν ορισμένα είδη ταινιών που καθορίζουν και το είδος της φωτογραφίας. Η κωμωδία, για παράδειγμα, έχει το ίδιο φωτογραφικό ύψος σε όλο τον κόσμο. Οι μικροδιαφορές οφείλονται στους ανθρώπους. Στην κωμωδία, έχει καθιερωθεί να μην υπάρχουν πολλές αντιθέσεις, χρωματικές ή σκηνικές, τα πράγματα να είναι πολύ φωτεινά, πολύ περιποιημένα. Σε ένα δράμα, σε ένα θρίλερ, η συμμετοχή ενός φωτογράφου είναι

μεγάλη. Εξαρτάται από τη φαντασία του. (...) Αν αναλογιστεί κανείς τους παλιούς –αναφέρομαι πριν από τον πόλεμο–, στην εποχή του γερμανικού εξπρεσιονισμού, θα δει ότι γίνονταν θαύματα με τα φώτα, χωρίς καθόλου τεχνολογία και υλικά. Τα φιλμ ήταν χαμηλής ευαισθησίας. Ήθελες δέκα φορές παραπάνω φως από ό,τι θέλεις σήμερα. Σήμερα αυτά είναι παιχνίδι. Αλλά αυτό το παιχνίδι δεν πρέπει να το κακομεταχειριστείς!»

Η ζωή του, ως διευθυντή φωτογραφίας, είχε ταυτιστεί με το φως. Το φως που έπρεπε να χαλιναγωγήσει, να φέρει στα μέτρα του, προς όφελος της ταινίας και της αίσθησης του θεατή. «Η φωτογραφία», συνήθιζε να λέει, «δεν είναι απλώς το πάτημα ενός κουμπιού. Το αποτέλεσμα εξαρτάται από το φως». Ο σπουδαίος οπερατέρ και δάσκαλος, Αριστείδης Καρύδης-Φουκς, θα ταξιδεύει από δω και πέρα στο «φως»... **IK**

ΟΙ ΝΕΕΣ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ Ε.Κ.Κ.

➤ 420 εκατομμύρια θα διαθέσει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου σε 17 από τις 93 προτάσεις, τη χρηματοδότηση των οποίων ενέκρινε. Τα κριτήρια των επιλογών του Ε.Κ.Κ. βασίστηκαν «στην επάρκεια των σεναρίων, στις εγγυήσεις που παρέχει η προηγούμενη επιτυχία κάποιων έμπειρων δημιουργών αλλά και στην πρωτοτυπία των ιδεών των νεότερων σκηνοθετών».

Στο πλαίσιο του προγράμματος «Ορίζοντες», ο **Μιχάλης Κακογιάννης** εξασφάλισε για το *Βυσιανόκρηπο* 100 εκατ., ο **Νίκος Παναγιωτόπουλος** για το *Αυτή η νύχτα μένει* 65 εκατ., ο **Σταύρος Τσιώλης** για το *Ιστορικό συνέδριο της Βόλβης* 55 εκατ., ο **Κώστας Καπάκας** 45 εκατ. για την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία *Πέπερμιντ*, και ο **Νίκος Τριανταφυλλίδης** 45 εκατ. για το *Μαύρο γάλα*. Το σενάριο του **Σταμάτη Τσαρουχά** *Ο Ανθός της λίμνης* χρηματοδοτείται με 3 εκατ. για διερεύνηση παραγωγής, ενώ στο πλαίσιο του προγράμματος «Μορφές» εγκρίθηκαν οι προτάσεις για 9 ταινίες μικρού μήκους και 3 ντοκυμανταίρ. Οι μικρομηκάδες που πρόκειται να χρηματοδοτηθούν είναι οι: **Σάββας Καρύδας** για το *Αμέρικα-Αμέρικα*, **Νίκος Σταμπούλοπουλος** για το *Καμουφλάζ*, **Σοφία Δάντη** για το *Ήταν ένα μικρό τραϊνάκι*, **Α. Χαριλαμπίδης** για το *Πέρα από τις φράουλες*, **Αλέξανδρος Αριστόπουλος** για την *Εξοδό Μεσολογγίου*, **Γιάννης Λεοντάρης** για το *Τραγουδι των πορτοκαλιών*, **Γιώργος Σούγιας** για τις *Δεκαοκτώ γραμμούλες*, **Φένια Παπαδόδημα** για το *Τι είναι αυτός και Μιχάλης Γαλανάκης* για τον *Ελκυστή*. Τα τρία ντοκυμανταίρ είναι: *Το σπίτι του Κάιν* του **Χρήστου Καρακέπελη** (10 εκατ.), *Σκληρή πόζα* της **Μαρίας Λεωνίδα** (8 εκατ.) και *Περάσματα από τον Παράδεισο* του **Γιάννη Λάμπρου** (5 εκατ.).

3^η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΔΙΑΣΚΕΨΗ ΓΙΑ ΤΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ

➤ «Τα οπτικοακουστικά στην ψηφιακή εποχή θα έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, με συνέπεια να υποστηριχθεί με ένταση η βιομηχανία περιεχομένων της οποίας ουσιαστικό έρεισμα αποτελεί η πολιτιστική διαφορετικότητα»: αυτό είναι το κοινό σημείο αναφοράς των συμπερασμάτων της 3^{ης} Ευρωπαϊκής Διάσκεψης για τα οπτικοακουστικά, με θέμα «Προκλήσεις και ευκαιρίες στην ψηφιακή εποχή». Η Διάσκεψη, που οργανώθηκε από τη βρετανική προεδρία

στην Ευρωπαϊκή Ένωση και την Επιτροπή της Ε.Ε., συγκέντρωσε από τις 6 ως τις 8 Απριλίου στο Μπέρμπιγχαμ περισσότερα από 400 ανώτερα στελέχη της οπτικοακουστικής βιομηχανίας.

Η πρόταση για κοινοτική ενίσχυση μεγάλων ευρωπαϊκών εταιρειών, με το σκεπτικό ότι, λόγω του μεγέθους τους, έχουν τη δυνατότητα αντιμετώπισης του αμερικανικού ανταγωνισμού, συνάντησε σθεναρό αντίλογο. Σ' αυτό το πνεύμα και σ' αυτό το πλαίσιο, από ελληνικής πλευράς, το Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων (ΙΟΜ) υποστήριξε «τη "διαδικτύωση" (μέσω της οικονομικής ενίσχυσης και της άμεσης ενημέρωσης σε επιχειρησιακές πληροφορίες) των μικρομεσαίων επιχειρήσεων που συνθέτουν την πολιτιστική αλλά και οικονομική πραγματικότητα της ενωμένης Ευρώπης».

Προτάθηκε επίσης να συνεχιστεί –κατόπιν αξιολόγησης– το πρόγραμμα **MEDIA II** με ενισχυμένους οικονομικούς πόρους και προσαρμογή στις νέες τεχνολογικές απαιτήσεις. Στόχος είναι η Κοινότητα να διαθέτει ένα πρόγραμμα ικανό για διαρθρωτικά αποτελέσματα. Ο Πρόεδρος της Ευρωπαϊκής Ένωσης, **Ζακ Σαντέρ**, πρότεινε τη δημιουργία μιας ευρωπαϊκής σχολής για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο.

Η παραδοχή ότι η Ευρώπη πρέπει να αποφασίσει να επενδύσει στα οπτικοακουστικά –και όχι να αρκείται στο 0,06% του συνολικού ευρωπαϊκού προϋπολογισμού– αποτέλεσε κοινό παρανομαστή. Η Διάσκεψη κατέληξε στο μήνυμα ότι αποτελεί ανάγκη η συστηματική χάραξη στρατηγικής με ορίζοντα την επερχόμενη ψηφιακή εποχή.

51^ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

➤ Το φετινό 51^ο Φεστιβάλ Καννών θα γίνει 13-24 Μαΐου, με πρόεδρο της Κριτικής Επιτροπής τον **Μάρτιν Σκορσέζε**. Ο διευθυντής του φεστιβάλ, **Ζυλ Ζακόμπ**, ανακοίνωσε ότι η προκριματική επιτροπή επέλεξε 22 από τις 461 ταινίες που υποβλήθηκαν στο διαγωνιστικό τμήμα:

Μια αιωνιότητα και μια μέρα του **Θόδωρου Αγγελόπουλου**, *Aprile* του **Νάννι Μορέτι**, *Ceux qui m'aiment prendront le train* του **Πατρικ Σερρώ**, *Claire Dolan* του **Λοτζ Κέριγκαν**, *Corazon Iluminado* του **Έκτορ Μπαμπένκο**, *Dance Me to my Song* του **Ρολφ Ντε Χερ**, *Fear and Loathing in Las Vegas* του **Τέρρυ Γκίλλιαμ**, *Festen* του **Τόμας Βίντερμπεργκ**, *Flowers of Shanghai* του **Χου Χαϊό-Χσιεν**, *Henry Fool*

του **Χαλ Χάρτλεϋ**, *Idioterne* του **Λαρς φον Τρίερ**, *Illuminata* του **Τζων Τορτούρο**, *Khrustaliyn, ma voiture!* του **Αλεξέι Γκέρμαν**, *L'Ecole de la chair* του **Μπενουά Ζακό**, *La Classe de neige* του **Κλωντ Μιλλέρ**, *La Vendadora de rosas* του **Βίκτορ Γκαθίρια**, *La Vie rêvée des anges* του **Έρικ Ζόνκα**, *La Vita e bella* του **Ρομπερτό Μπενίνι**, *My Name is Joe* του **Κεν Λόουτς**, *The General* του **Τζων Μπούρμαν**, *The Hole* του **Τσάι Μινγκ-Λιάνγκ** και *Velvet Goldmine* του **Τοντ Χέουνς**.

Το Φεστιβάλ, πρόκειται ακόμη να τιμήσει τους παραγωγούς απ' όλο τον κόσμο που έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαδικασία της πραγματοποίησης μιας κινηματογραφικής ιδέας και την ανακάλυψη σημαντικών σκηνοθετών. Μεταξύ τους, ο **Ρότζερ Κόρμαν**, που έδωσε στον Σκορσέζε την πρώτη του ευκαιρία.

ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

➤ Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης διοργανώνει για δεύτερη συνεχόμενη χρονιά εκδήλωση στην Νέα Υόρκη. Πρόκειται για ένα αφιέρωμα στις πρόσφατες ελληνικές και βαλκανικές ταινίες, που θα προβληθούν στον κινηματογράφο Cinema Village από 29 Μαΐου έως 4 Ιουνίου.

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ

➤ Τα φετινά εισιτήρια μηνύματα για αύξηση του αριθμού εισιτηρίων δεν πρέπει να μας αφήνουν να ξεχνάμε ότι κατά την περίοδο 1990-1996 η Ελλάδα, σύμφωνα με στοιχεία του EUROSTAT (Γραφείο Στατιστικής των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων), εμφάνισε μείωση κατά 31% του αριθμού των εισιτηρίων, που είναι και η μεγαλύτερη μεταξύ όλων των κοινοτικών χωρών. Το 1996 μόλις 0,9 εισιτήρια αντιστοιχούν σε κάθε Έλληνα, ενώ το 1990 ο αριθμός ήταν 1,3 εισιτήρια.

ΔΥΟ ΝΕΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΪΡ

➤ Η εταιρεία ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ ασχολείται με την παραγωγή 2 ντοκυμανταίρ πάνω σε δύο αξιολογα ιστορικά θέματα. Το πρώτο αφορά το *Θωρηκτό Αβέρωφ*, το πολεμικό πλοίο που διέγραψε μια νικηφόρα για το ελληνικό έθνος πορεία από τους Βαλκανικούς πολέμους ως τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, ενώ το δεύτερο αναφέρεται στο *Άγιον Όρος* και αποτελεί μια ποιητική περιήγηση στις διάφορες μονές και τον σπάνιο πλούτο τους. Τη σκηνοθεσία έχει αναλάβει ο **Πάνος Αγγελόπουλος**.

ΤΑΙΝΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ

➤ Μετά τον *Καβάφη*, ο **Γιάννης Σμαραγδής** ετοιμάζει ταινία με θέμα τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο. Το *Επί πτερυγών αγγέλων* – αυτός θα είναι ο τίτλος της ταινίας – ακολουθεί ανά τον κόσμο τα βήματα του Θεοτοκόπουλου. Τα γυρίσματα θα ξεκινήσουν από τη γενέτειρα του ζωγράφου, την Κρήτη, θα συνεχιστούν στη Βενετία και τη Ρώμη και θα καταλήξουν στη Μαδρίτη και, φυσικά, στο Τολέδο. Ο προϋπολογισμός της ταινίας είναι μεγάλος για τα ελληνικά δεδομένα – αλλά έτσι πρέπει να συμβαίνει όταν ο ελληνικός κινηματογράφος παίρνει τους δρόμους.

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΜΥΣΗ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ

➤ Το *Disney Club*, η παιδική εκπομπή του Mega Channel (παραγωγή της εταιρείας MEDIA PALLET), που προβάλλεται κάθε Σάββατο και Κυριακή πρωί στις 9.10, προσπαθεί να μυήσει τα παιδιά των τελευταίων τάξεων του Δημοτικού και των πρώτων του Γυμνασίου, στα οποία και απευθύνεται, στα

επαγγέλματα της τηλεόρασης. Πιο συγκεκριμένα, παιδιά που βρίσκονται στο στούντιο παίζουν τους ρόλους του βοηθού σκηνοθέτη, οπερατέρ και δημοσιογράφου, συμμετέχοντας μ' αυτό τον τρόπο ενεργά στη λειτουργία της εκπομπής.

Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

➤ Η εικαστική θεραπεία (Art Therapy) είναι το ενδιαφέρον θέμα της τελευταίας δουλειάς που επεξεργάστηκε ψηφιακά το Blue Studio. Πρόκειται για το μαγνητοσκοπημένο υλικό του σεμιναρίου που οργάνωσε το Κέντρο Τέχνης και Ψυχοθεραπείας και χρηματοδότησε το Υπουργείο Παιδείας, για καθηγητές καλλιτεχνικών μαθημάτων της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Η σκηνοθεσία είναι του **Αλέξανδρου Παπαχριστόπουλου** και το μοντάζ του **Γιώργου Νικολαΐδη**.

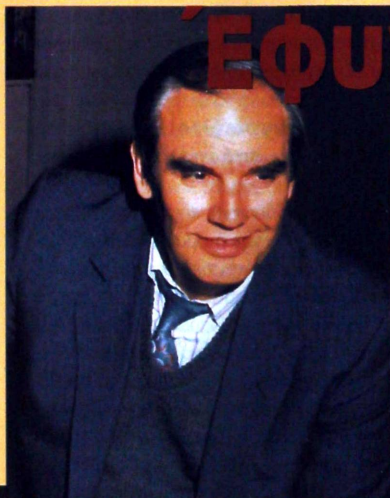
ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ DISCOVERY ΜΕ BBC

➤ Discovery ονομάζεται το αμερικανικό τηλεοπτικό δίκτυο που, σε συνεργασία με το

BBC, θα εκπέμπει μόνο ντοκουμανταίρ. «Ο συνεταιρισμός αυτός θα βοηθήσει το BBC να γίνει η κορυφαία, παγκόσμια τηλεόραση», καυχάται ο διευθυντής του BBC, κ. **Μπερτ**.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

➤ Οι νόμοι που προστατεύουν τα πνευματικά δικαιώματα αποτρέπουν –ετυχώς– την αυθαίρετη χρησιμοποίηση μουσικών θεμάτων για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, το θέατρο, το βίντεο και τα multimedia. Στη χώρα μας, γρήγορη και οικονομική λύση στο πρόβλημα της μουσικής επένδυσης προσφέρει η ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής μουσικής ARCADIA. Με μια βιβλιοθήκη 750 CD που περιέχει 10.000 ειδικευμένους μουσικούς τίτλους όλων των ειδών, δίνει τη δυνατότητα στερεοφωνικού αλλά και πεντακάναλου super surround ήχου. Για δωρεάν πρόσβαση στη μουσική βιβλιοθήκη αλλά και οποιαδήποτε πληροφορία: Studio Analysis, τηλ. 3304426-7.



Έφυγε...

Αριστερά: Ο Γιώργος Τριανταφύλλου. Κάτω: Σε νεώτερη ηλικία, με τον Νίκο Φώσκολο στο εργαστήριο.

Ο **ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ**, ένας κινηματογραφιστής με πάθος και μεράκι για τη δουλειά, πέθανε ξαφνικά, σε ηλικία 52 ετών. Παραγωγός, αλλά κυρίως μοντέρ, συνεργάστηκε με πολλούς σκηνοθέτες, μεταξύ των οποίων ο **Σταύρος Τορνές**, ο **Σταύρος Καπλανίδης**, ο **Τάσος Ψαράς**, ο **Γιάννης Δαλιανίδης**, ο **Γιώργος Ζερβουλάκος**, ο **Όμηρος Ευστρατιάδης**, η **Λένα Βουδούρη**, ο **Νίκος Φώσκολος**.

Το 1960, όταν ακόμα ήταν έφηβος, μπήκε στο χώρο του κινηματογράφου ως βοηθός του μοντέρ **Αντώνη Τέμπου** στις ταινίες του **Απόστολου Τεγόπουλου**. Μια δεκαετία αργότερα, έχοντας αποκτήσει την απαραίτητη πείρα και αναπτύξει το κατάλληλο ένστικτο, ανέλαβε το μοντάζ ταινιών του **Τάσου Γιαννόπουλου** και του **Όμηρου Ευστρατιάδη**. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 δούλεψε στο εργαστήριο του Αντώνη Τέμπου (Teleraama), όπου ασχολήθηκε, εκτός από το μοντάζ, με την ηχοληψία και το μιξάζ. Προσδευτικά, έμαθε όλες τις δουλειές, ακόμα και αυτή του οπερατέρ.

Με τον αδελφικό του φίλο, μοντέρ **Κώστα Ραφτόπουλο**, το 1982 ίδρυσαν την εταιρεία Studio Art και συνεργάστηκαν με κινηματογραφικούς και τηλεοπτικούς παραγωγούς, όπως ο **Κ. Καραγιάννης**, ο **Σπέντζος**, ο **Ε. Θαλασσινός**, ο **Γ. Σκαλενάκης** και πολλοί άλλοι. «Ο Γιώργος ήταν σαν αδελφός μου, χρυσό παιδί, πρόθυμο για όλα, ευχάριστος τύπος και με φιλότιμο. Όποιοι χρειαζόταν βοήθεια, ήξερε πως ο Γιώργος θα του την προσέφερε. Μοντάριζε εντελώς δωρεάν τις σπουδαστικές ταινίες για να βοηθήσει τα παιδιά. Και όχι μόνο τις σπουδαστικές: είχε μοντάρει χωρίς λεφτά και την τελευταία ταινία του Σταύρου Τορνέ, το *Ένας Ερωδίας για τη Γερμανία*», λέει ο Κώστας Ραφτόπουλος.

Εκ μέρους της ΕΤΕΚΤ, η μοντέζ **Γιάννα Σπυροπούλου**, που τον γνώρισε το 1967 στο στούντιο Φάρος, μάς είπε: «Χάσαμε έναν πολύτιμο συνεργάτη και ένα καλό φίλο, που παρ' ότι ήταν φωνακλάς, είχε χιούμορ και εξυμνητούσε τους πάντες. Το μεγαλύτερο πρόσόν του ήταν η μεγαλοσύνη της καρδιάς του».



Σινεμά το Μάη του '68

Οι μαζικές κινητοποιήσεις φοιτητών και εργατών, που αναστάτωσαν τη Γαλλία το Μάη του 1968, και τα αιτήματα ριζοσπαστικοποίησης και κοινωνικής αλλαγής, έδωσαν το σύνθημα για την εμφάνιση του πολιτικού κινηματογράφου στη Γαλλία. Ο Λανγκλούα ήταν η αφορμή, ο Γκοντάρ βρέθηκε στις εμπροσθοφυλακές της εξέγερσης.



Ζαν Λυκ Γκοντάρ: το τρομερό παιδί του «νέου κύματος».

ΜΕΧΡΙ ΤΑ ΜΕΣΑ της δεκαετίας του '60, το όραμα της μεταπολεμικής οικονομικής ευημερίας έχει ολοκληρωθεί. Ο μεταφραζόμενος σε υλικά αγαθά ευδαιμονισμός δεν αποτελεί πρόνομο των λίγων· όλοι έχουν πρόσβαση στην ευημερία. Ευτυχία δεν είναι πλέον η πάλη για ένα κοινό ιδανικό αλλά η εγωιστική αποταμίευση πλούτου και η ικανοποίηση των επιτακτικών αναγκών που γεννούν οι νεοσύστατοι μηχανισμοί της διαφήμισης. Καινούργιες ορέξεις παράγονται, ώστε ποτέ να μην έρχεται η πολυπόθητη ανακούφιση. Η γυναίκα χειραφετείται για να εξυπηρετηθούν καλύτερα αυτοί οι σκοποί, ενώ οι γραφειοκράτες καλούνται να οργανώσουν την κοινωνία με τους όρους του καπιταλισμού και των συντηρητικών καθεστώτων που βρίσκονται στην εξουσία.

Οι κοινωνίες όμως αρνούνται να συμμορφωθούν με το μέλλον που τους επιφύλασσουν. Μεγάλα κινήματα αμφισβήτησης, πρώτα στην Αμερική (αντιρατσιστικές διαδηλώσεις, διαμαρτυρίες κατά της αμερικανικής πολιτικής στο Βιετνάμ), και ύστερα στην Ευρώπη (Ανοιξη της Πράγας, Μάης του '68) κάνουν το οικοδόμημα, που με τόση επιμέλεια έχτιζαν οι κυβερνώντες, να τρίζει.

Οι πρώτες κινητοποιήσεις και η Κινέζα

Στις αρχές του '68, ο Αντρέ Μαλρώ, υπουργός Πολιτισμού του Σαρλ Ντε Γκωλ, απομακρύνει τον Ανρύ Λανγκλούα από τη θέση του διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης. Ο Γκοντάρ υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες των κινητοποιήσεων υπεράσπισης του Λανγκλούα, οργανώνοντας μια σειρά διαδηλώσεις που έκαναν την κυβέρνηση να αναθεωρήσει την απόφασή της. Αυτά τα γεγονότα προαναγγέλλουν τις θερμότερες εξεγέρσεις που θ' ακολουθήσουν τον Μάιο του ίδιου χρόνου.

Μέσα στα δυο επόμενα χρόνια η ευημερούσα γαλλική κοινωνία των αρχών της δεκαετίας του '60 παραχωρεί τη θέση της σε μια περίοδο βαθιάς κοινωνικής ανασφάλειας.

Ο Γκοντάρ, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο σκηνοθέτη, επηρεάζεται σε καλλιτεχνικό αλλά και προσωπικό επίπεδο από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα.

Ήδη από το 1967, με την *Κινέζα* (*La Chinoise*), είχε «προφητέψει» αυτό που επρόκειτο να ακολουθήσει. Η μοσική ομάδα Aden-Arabie, αποκομμένη από το σύνολο της κοινωνίας και περιορισμένη σ' ένα αστικό διαμέρισμα, πρεσβεύει τους νέους που ένα χρόνο αργότερα θα προκαλέσουν ρωγμές στη Γαλλία του Ντε Γκωλ, του Μαλρώ και του Πομπιντού. Η Βερονίκ, φοιτήτρια της φιλοσοφίας, θέλει να βάλει βόμβα στη Σορβόνη και το Λούβρο, ο ηθοποιός Γκυγιώμ εκπροσωπεί το θέαμα, ο ζωγράφος Κιρίλφον την τέχνη, ο χημικός Ανρύ την επιστήμη και η υπηρέτρια Υβόν τον παραλογισμό της συγκέντρωσης του πληθυσμού στα αστικά κέντρα. Ο Γκοντάρ στέκεται κριτικά απέναντι στους ήρωές του. Σ' ένα μόνο σημείο δείχνει να επιδοκίμαζε τις ανησυχίες τους: στην αναζήτηση της ενότητας. Οι νεαροί επαναστάτες θέλουν ν' αλλάξουν την κοινωνία μέσα από την ένωση της πολιτικής με την τέχνη. Η τέχνη οφείλει να συνδεθεί με την πολιτική. Δεν πρέπει να είναι άπληστη κατανάλωση, αχόρταγη συσσώρευση γνώσεων αλλά ιδεολογικό όπλο. Το ζευγάρι Βερονίκ-Γκυγιώμ πραγματοποιεί αυτή την ένωση μέσα από έναν έρωτα που στηρίζεται στην επαναστατική δράση, στην επιδίωξη ενός κοινού σκοπού που δεν τους απομονώνει από την κοινότητα, αλλά αντίθετα τους θέτει στην υπηρεσία της.

Ο Γκοντάρ έχει αρχίσει ήδη ν' αντιλαμβάνεται πως πρέπει να τοποθετηθεί απέναντι στα κοινωνικά κινήματα του καιρού του και πως ο κινηματογράφος του οφείλει να διασταυρωθεί μ' αυτά. Έτσι, το 1968, γυρίζει τα *Cine-Tracts*, μια σειρά από ταινίες 16mm σε ιδέα του Κριστ Μαρκέρ. Τα φιλμ προορίζονταν για προβολή στις επιτροπές δράσης



των εργατών και γυρίστηκαν έπειτα από συζητήσεις που έγιναν μαζί τους. Η ταινία δεν εκλαμβάνεται πλέον ως θέαμα, αλλά ως μέρος της πολιτικής δραστηριότητας του ατόμου. Ο σκηνοθέτης δίνει στον κινηματογράφο μια διαφορετική ροπή. Ταπεινώνεται μπροστά σε εκείνους για τους οποίους εργάζεται, εγκαταλείπει την υπερηφία του δημιουργού και, με τη βοήθειά τους, διαμορφώνει ταινίες που εκπορεύονται από αυτούς στους οποίους απευθύνονται. Από δω και στο εξής, οι ταινίες του θα γίνονται από ομάδες και για μια πολιτική στράτευση. Όπως το *Un film comme les autres* (1968) που περιλαμβάνει εικόνες από ομάδες εργατών και φοιτητών της Βενσέν οι οποίοι συζητούν για τα γεγονότα του Μάη-Ιουνή '68 και πλάνα γυρισμένα από τους ίδιους τους φοιτητές και τους εργάτες κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η ηχητική μπάντα απαρτίζεται από μια πληθώρα κειμένων-προϊόντων των επαναστατικών αγώνων, εθνικών και ξένων, που πραγματοποιήθηκαν από το 1789 ως το 1968.

Η ομάδα Τζίγκα Βερτώφ

Η γνωριμία του Γκοντάρ με τον Γκορέν, μαοϊκό συνδικαλιστή που ανήκε ιδεολογικά στο JCMLL (Μαρξιστική-Λενινιστική Κομμουνιστική Νεολαία) και η ζύμωση που προέκυψε από τη σχέση τους εδραιώνει την απόφαση του πρώτου για έναν πολιτικό κινηματογράφο. Επρόκειτο για τη συνάντηση ενός καλλιτέχνη και ενός

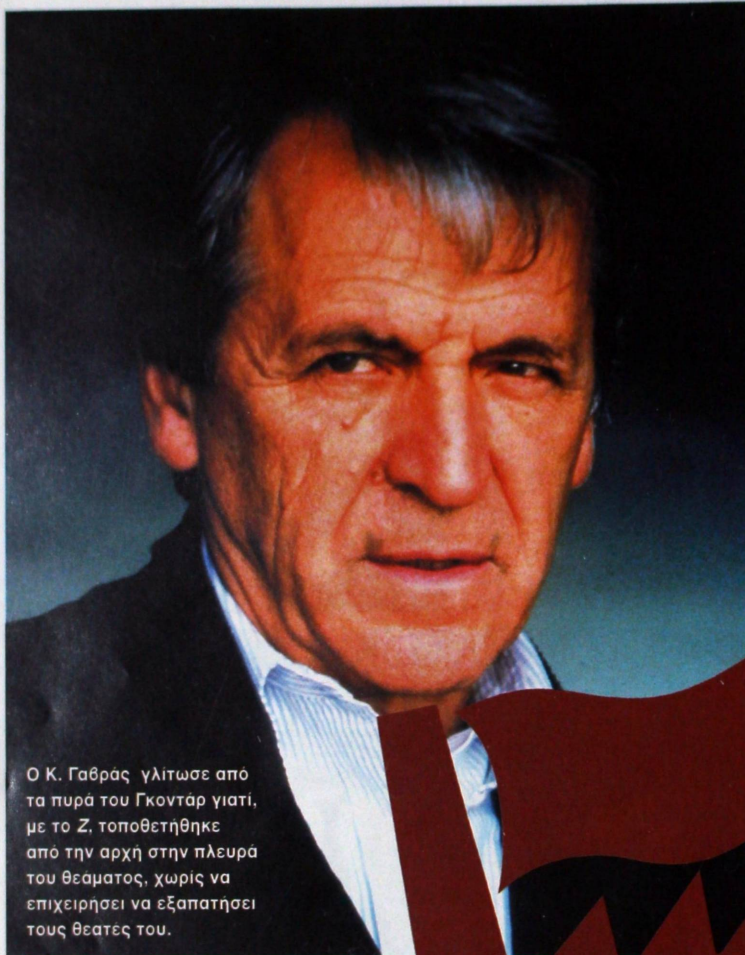


Πάνω: Σκηνή από τη *Κινέζα* (1967) του Ζαν Λυκ Γκοντάρ, που σηματοδότησε τη στροφή του προς τον πολιτικό κινηματογράφο
Κάτω: Ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ σε μια σπάνια φωτογραφία με τον συνδικαλιστή Ζαν-Πωλ Γκορέν, με τον οποίο σύστησε την ομάδα Τζίγκα Βερτώφ.

αγωνιστή ο οποίος είχε αποφασίσει ότι το να κάνει τέχνη ήταν μια από τις πολλές πολιτικές ασχολίες που θα τον βοηθούσαν να θεωρητικοποιήσει τον Μάη. Αυτή η ανάγκη να παλέψουν για την κοινωνία από την ίδια πλευρά, με τα ίδια όπλα, αλλά με διαφορετικό τρόπο από εκείνους που χρησιμοποιούσαν πριν ανταμωθούν, υλοποιήθηκε με τη σύσταση της ομάδας «Τζίγκα Βερτώφ». Η ομάδα αυτή παράγει 5 ταινίες (Pravda, 1969, Vent de l'Est, 1969, Luittes en Italie, 1969, Jusqu' à la victoire 1970, Vladimir et Rosa 1971) που χρηματοδοτούνται από την τηλεόραση και προορίζονται γι' αυτήν, χωρίς όμως και να προβλη-

θούν ποτέ αφού απορρίφθηκαν από τους διευθυντές των καναλιών. Το ιδεολογικό πρόγραμμα του Γκοντάρ φαίνεται να εξελίσσεται: δουλεύει πλέον μέσα στο σύστημα, και μάλιστα για την τηλεόραση, γιατί πιστεύει ότι το μήνυμά του θα ακουστεί από περισσότερους και θ' ασκήσει μεγαλύτερη επιρροή. Οι απόψεις του συμπυκνώνονται στο ακόλουθο σύνθημα: «Να κάνουμε πολιτικά, πολιτικό κινηματογράφο».

Τι σημαίνει όμως πολιτικά; Για να δοθούν νέες απαντήσεις πρέπει να καταργηθούν τα παλιά ερωτήματα και να αντικατασταθούν με καινούργια. Για να κά-



Ο Κ. Γαθράς γλιτώσε από τα πυρά του Γκοντάρ γιατί, με το *Z*, τοποθετήθηκε από την αρχή στην πλευρά του θεάματος, χωρίς να επιχειρήσει να εξαπατήσει τους θεατές του.

νουμε πολιτικό κινηματογράφο πρέπει ν' ανακαλύψουμε μια νέα φόρμα: ν' αμφισβητήσουμε τον ίδιο τον κινηματογράφο, την δομή, τη γλώσσα, το συντακτικό του. «Η πιο ακραία ταινία που θα μπορούσε να γίνει θα ήταν η κάμερα που κινηματογραφεί τον εαυτό της μέσα από ένα καθρέφτη»¹, υποστηρίζει.

Και με ποιο τρόπο συντελείται αυτή η αμφισβήτηση; «Με την ομαδική δουλειά στο επίπεδο της παραγωγής, την απόρριψη των καθιερωμένων από το κινηματογραφικό συντακτικό σχέσεων εικόνας και ήχου και την αποκάλυψη της κινηματογραφικής ψευδαισθήσης. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη αστική που ανακαλύφθηκε από αστούς για να διαστρεβλώνει την πραγματικότητα. Ο ρόλος του στρατευμένου κινηματογραφιστή είναι ν' αποκαλύπτει και να ξεσκεπάζει αυτή την απάτη».

Ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό ως προς αυτή την άποψη το *Όλα Πάνε καλά* (*Tout va*

ΜΑΙ 68

bien, 1972), αφηγείται την ερωτική ιστορία μιας δημοσιογράφου (**Τζαϊν Φόντα**) και ενός σκηνοθέτη διαφημιστικών ταινιών (**Υβ Μοντάν**) που παγιδεύονται σ' ένα εργοστάσιο το οποίο έχει καταληφθεί από απεργούς. Πρόκειται για την άνευ όρων παράδοση του Γκοντάρ στους κανόνες της εμπορικότητας; Όχι βέβαια. «Το να κάνει κανείς επίθεση σήμερα, είναι να κάνει το love story αλλά διαφορετικά. Να λέει: θα δείτε μια ερωτική ταινία με τις βεντέτες που προτιμάτε. Αγαπιούνται και μαλώνουν όπως σ' όλες τις ταινίες. Αλλά αυτό που τους χωρίζει ή τους ενώνει το ονομάζουμε πάλι των τάξεων.

»Αυτό που κάνει την Τζαϊν Φόντα δημοσιογράφο ή τον Υβ Μοντάν κινηματο-

γραφιστή, να περάσουν από το «σ' αγαπώ» στο «δεν σ' αγαπώ πια», κατόπιν πάλι σ' ένα δεύτερο «σ' αγαπώ», αυτή τη φορά διαφορετικό από το πρώτο, είναι ότι ανάμεσα στα δύο «σ' αγαπώ» υπάρχουν 40 λεπτά που τα πέρασαν κλεισμένοι μέσα σ' ένα εργοστάσιο το οποίο απεργεί»².

Το ίδιο θέμα της απεργίας που καταλήγει σε κατάληψη του εργοστασίου, πραγματεύεται και ο **Μαρίν Καρμίτζ** στο *Χτύπημα στο χτύπημα* (*Coup pour coup*). Ο Γκοντάρ κατακρίνει σφοδρά την ταινία. «Πρόκειται για δύο διαφορετικές θέσεις σε σχέση με τη σύγχρονη πραγματικότητα», δηλώνει. Στο *Όλα πάνε καλά*, η αμφισβήτηση της κινηματογραφικής γλώσσας πραγματοποιείται με τα τράβελινγκ προς τα πίσω που αποκαλύπτουν τα φώτα και τις ράγες, επιδιώκοντας έτσι να καταστήσει σαφές στο θεατή ότι πρόκειται για αναπαράσταση της πραγματικότητας και όχι για την πραγματικότητα. Αντίθετα, ο Καρμίτζ εκμεταλλεύεται στο έπακρον τα θέληγτρα της αληθοφάνειας: οι ηθοποιοί είναι εργάτες που συμμετείχαν στην απεργία και συμπεριφέρονται όπως και στην πραγματικότητα. Η μυθοπλασία είναι επιτρεπτή στο μέτρο που «διορθώνει» την πραγματικότητα, αφαιρεί τις ατέλειες και οργανώνει το γεγονός ώστε να παρακολουθείται ευχάριστα από το θεατή.

Ο **Γαθράς** και το *Z* γλιτώνουν από τα πυρά του Γκοντάρ γιατί στάθηκαν ειλικρινείς με το κοινό και τοποθετήθηκαν εξ αρχής στην πλευρά του θεάματος.

Η σύγχρονη γαλλική ιστορία μπορεί να γράφεται στη Σορβόνη και τη Ναντέρ, όμως οι γάλλοι σκηνοθέτες, εκτός από τις παραπάνω εξαιρέσεις, φοβούνται ν' αγγίξουν το παρόν. Το ενδιαφέρον τους για την πολιτική εξαντλείται με την αναμόχλευση του παρελθόντος. Ο **Μαρσέλ Οφύλς**, γιος του **Μαξ Οφύλς**, ξυπνά τα φαντάσματα της κατοχής με το *Le Chagrin et la Pitié* όπου συνδυάζει επίκαιρα με πραγματικές μαρτυρίες, και ο **Λουί Μαλ**, στο *Λυσιέν Λακόμπ*, δίνει στη μυθοπλασία κάτι από την αλήθεια του ντοκυμανταίρ, θίγοντας μια σκοτεινή πτυχή του παρελθόντος, τη συνεργασία με τους Γερμανούς. **IK**

1. Ζαν Λυκ Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις, Β' τόμος, Αιγόκερως, σ. 14*
2. *Ο.π., σελίδα 94*

ΟΤΑΝ ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ μια ταινία των αδελφών Κοέν, στους τίτλους της, ο Τζόελ χρεώνεται τη σκηνοθεσία και ο Ήθαν την παραγωγή. Όμως, αυτός ο ξεκάθαρος διαχωρισμός χάνεται μαζί με τους τίτλους, αφού κατά την προετοιμασία της –από τη συγγραφή του σεναρίου και την παραγωγή ως τα γυρίσματα– η συνεργασία είναι συνεχής και, απ' ό,τι φαίνεται, γόνιμη.

Οι Κοέν γεννήθηκαν σ' ένα προάστιο της Μιννεάπολης, ο Τζόελ το 1955 και ο Ήθαν το 1957. Από την εποχή των σπουδών τους –στη σχολή Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης ο Τζόελ και στο τμήμα της Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Πρίνστον ο Ήθαν– γράφουν τα πρώτα τους σενάρια. Η συνάντησή τους με τον Σαμ Ρέιμι, το σενάριο που γράφουν για την ταινία του *Crimewave* και η δουλειά του Τζόελ στο μοντάζ του *Evil Dead* τους

εισάγουν οριστικά στο χώρο του κινηματογράφου.

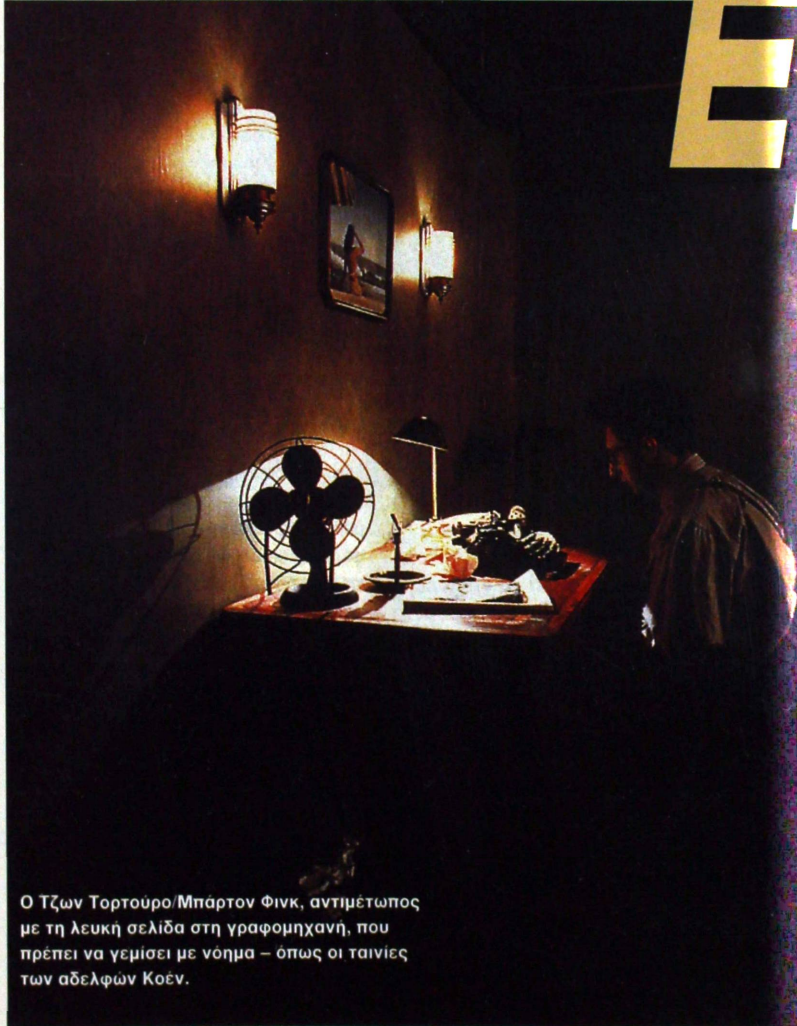
Μόλις ολοκληρώνουν το σενάριο του *Μόνο Αίμα*, φτιάχνουν ένα τρίλεπτο διαφημιστικό για την ταινία που ακόμη δεν είχε γυριστεί καταφέροντας να συγκεντρώσουν 750.000 δολάρια για να βρεθούν πίσω από την κάμερα. Γυρισμένο σε οκτώ εβδομάδες, το *Μόνο Αίμα* θα περάσει ένας χρόνος για να βρει διανομέα. Όμως, μετά την προβολή του στις κινηματογραφικές αίθουσες και τις εισπράξεις του που άγγιζαν τα τρία εκατομμύρια δολάρια, τα μεγάλα αμερικανικά στούντιο αρχίζουν να ενδιαφέρονται για τους δύο νεαρούς σκηνοθέτες. Έτσι, με παραγωγή τη Fox, σκηνοθετούν το *Αριζόνα Τζούνιορ* (1987) και, το 1990, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, κάνει πρεμιέρα το *Πέραςμα του Μύλλερ*.

ΑΔΕΛΦΟΙ ΚΟΕΝ

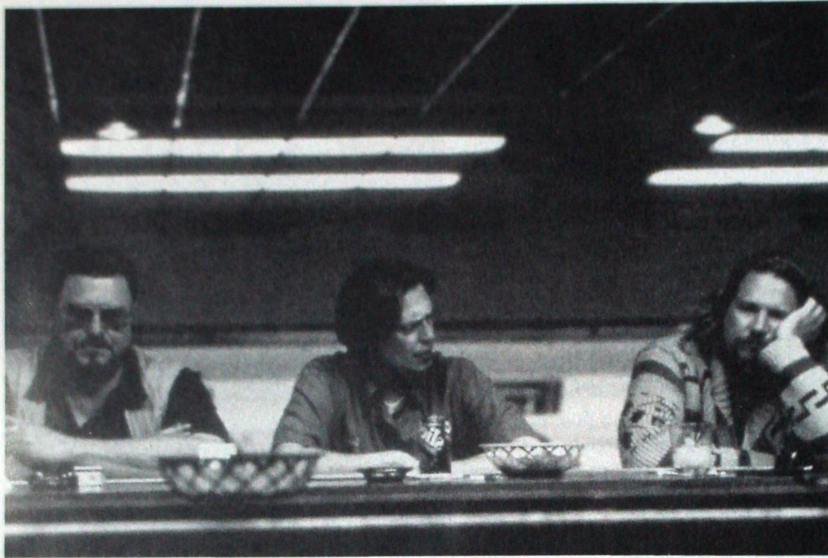
Μόνο Εργα

του Νίκου Καλτσά

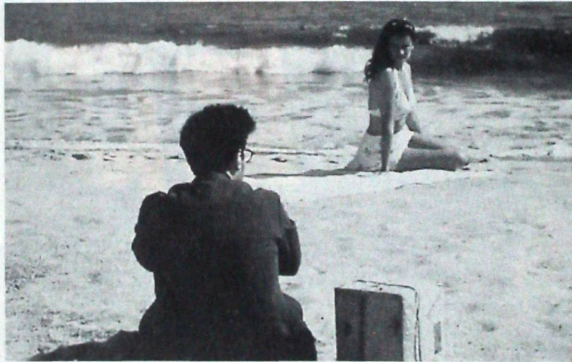
Η νέα ταινία του Ήθαν και του Τζόελ, των αδελφών Κοέν, *The Big Lebowski*, προβλήθηκε για πρώτη φορά στο τελευταίο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Το γεγονός ότι δεν βραβεύτηκε μάλλον δεν σημαίνει τίποτα το ιδιαίτερο. Οι αδελφοί Κοέν έχουν ήδη μια αξιοπρόσεκτη πορεία στον κινηματογραφικό στίβο.



Ο Τζων Τορτούρο/Μπάρτον Φινκ, αντιμέτωπος με τη λευκή σελίδα στη γραφομηχανή, που πρέπει να γεμίσει με νόημα – όπως οι ταινίες των αδελφών Κοέν.



Πάνω: *The Big Lebowski* ο μεγαλύτερος τεμπέλης στο Λος Άντζελες. **Πάνω δεξιά:** Μέλος του συνεργείου επεμβαίνει στην ταπετσαρία του ξενοδοχείου στο Μπάρτον Φινκ. **Δεξιά:** Μπάρτον Φινκ. Το 1991, στις Κάννες, οι αδελφοί Ήθαν και Τζόελ Κοέν βραβεύτηκαν με τον Χρυσό Φοίνικα.



Το 1991 βραβεύονται στις Κάννες με τον Χρυσό Φοίνικα για το *Μπάρτον Φινκ*, ενώ το 1994 συναντούν τον παλιό τους φίλο Σαμ Ρέμι στο σενάριο του *Hudsucker Proxy* (ελληνικός τίτλος: *Ο κος Χούλα Χουπ*). Θα ακολουθήσουν το *Φάργκο* (1996-βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Καννών) και το *Big Lebowski* (1998).

Από την πρώτη τους ταινία, οι Κοέν έθεσαν τα όρια του κινηματογραφικού τους κόσμου. Το *Μόνο Αίμα* αρχίζει με εικόνες από ένα ερειπωμένο Τέξας, «φωτογραφικά» αποσπάσματα μιας no man's land, ενώ η φωνή ενός χαρακτήρα της ταινίας σχολιάζει: «Δεν υπάρχει ασφάλεια... Εγώ μόνο το Τέξας ξέρω. Εδώ, ο καθένας είναι μόνος του...». Η ίδια φράση θα μπορούσε να ακούγεται σε κάθε ταινία των Κοέν. Μόνον ο τόπος αλλάζει: Αριζόνα, Μύλλερς Κρόσινγκ, Μινεζότα και Φάργκο, όπου κι αν βρίσκονται οι ήρωές τους είναι μόνι, αντιμέτωποι με αδιαπέραστα όρια, αλλά και με πλήρη επίγνωση κάθε εκατοστού της φυλακής τους.

Μια απαγωγή, ένας έρωτας, ένα έγκλημα, απέλπιδες προσπάθειες για να ξεφύγουν από ένα άθλιο δωμάτιο ξενοδοχείου στο Μπάρτον Φινκ, τη χωρισμένη στα δύο πόλη στο *Πέρασμα του Μύλλερ*, τον ξερότοπο της Αριζόνα, τη λευκή μονοτονία του χιονισμένου *Φάργκο*...

Το κενό που πρέπει να γεμίσει

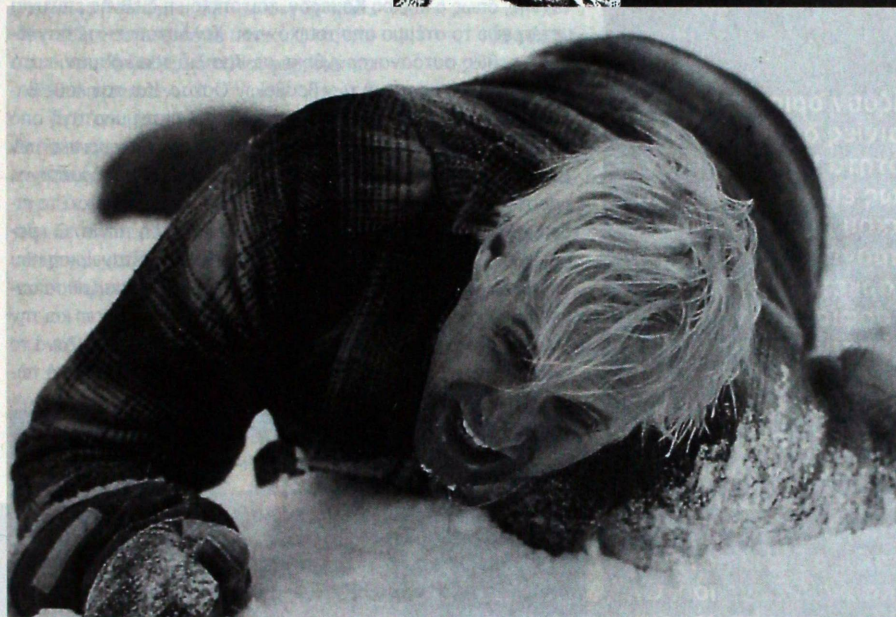
Οι σκηνοθέτες με μια δαιμονισμένη ακρίβεια παρακολουθούν τις κινήσεις των έγκλειστων χαρακτήρων τους, διογκώνουν τη φόρμα προσώπων και αντικειμένων με μια λεπτομερειακή κινηματογράφηση, με μια σχεδόν «τρισιδιάστατη» απεικόνιση. Το προσεγγμένο κάδρο, οι ευφάνταστες γωνίες λήψης, οι πλήρεις εντάσεις ερμηνείες των ηθοποιών συνθέτουν ένα πολύπτυχο περίβλημα που μοναδικός σκοπός του μοιάζει η πρόκληση του θαυμασμού τού θεατή, η καθήλωσή του εμπρός στη δεξιοτεχνία των δύο δημιουργών. Κρύβεται κάτι πίσω από την εντυπωσιακή επιφάνεια των εικόνων των Κοέν;



Οι ίδιες οι αφετηρίες των ιστοριών που αφηγούνται δεν είναι παρά απλές αφορμές για να ξεκινήσει το μαγικό κουτί να παράγει εικόνες. Ένα παράδοξο κενό χαρακτηρίζει τον πυρήνα της αφήγησης, το οποίο όμως πάντα ενσωματώνεται στη δράση. Ο Μπάρτον Φινκ πρέπει να γράψει ένα σενάριο-παραγγελία για μια ταινία με τον Γουάλας Μπέρνι, αλλά το μόνο που κάνει είναι να κοιτάζει έντρομος τη λευκή σελίδα στη γραφομηχανή του. Στο *Μόνο Αίμα*, αλληπάλληλες εκρήξεις βίας στοιχειώνουν τη ζωή των ηρώων, όλες αποτέλεσμα ενός φόνου που δεν έγινε και στο *Αριζόνα Τζούνιερ* η αδυναμία του νεαρού ζευγαριού να τεκνοποιήσει κινεί τα νήματα της κωμωδίας. Κι ενώ στο *Φάργκο* και στο *Big Lebowski* μια φαιδρή απαγωγή αποσυντονίζει εμπλεκόμενους και μη, στο *Hudsucker Proxy* αυτή η απουσία ενός συνδετικού κέντρου δηλώνεται τόσο εύγλωττα και ξεκάθαρα ώστε ξεπερνά κάθε προσδοκία: στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, ο Νόρβιλ Μπαρνς περιφέρεται επιδεικνύοντας με υπερηφάνεια τη σπουδαία ιδέα του, έναν κύκλο σχεδιασμένο στο κέντρο ενός λευκού χαρτιού, ένα μηδέν. Οι Κοέν θα αποκαλύψουν πως πρόκειται για το γνωστό χούλα-χουπ μόνον αφού στήσουν –όπως σε κάθε ταινία τους– ένα κινηματογραφικό γαϊτανάκι, μια λαμπρή παρέλαση εικόνων-αναφορών σε άλλες ταινίες, δίχως να παραλείπουν και την ανατροπή τους μ' ένα υπόγειο, διαβρωτικό χιούμορ.

Αυτή η απουσία ενός στέρεου κέντρου τονίζει την απλότητα της επιθυμίας τους να βρεθούν σ' ένα κινηματογραφικό σύμπαν που αγάπησαν: στο φίλμ νουάρ μέσω του *Πέρασματος του Μύλλερ* και του *Μόνο Αίμα*, στο θρίλερ μέσω του *Φάργκο*, στις

ταινίες του **Φράνκ Κάπρα** μέσω του *Κου Χούλα-Χουπ*, στη σχέση του **Κλίφορντ Οντέτς** με το Χόλλυγουντ στο *Μπάρτον Φινκ*, στα κινούμενα σχέδια του **Τεξ Έϊθερ** και του **Τσακ Τζόουνς** μέσω του *Αριζόνα Τζούνιορ*. Οι ήρωές τους οφείλουν να είναι τόσο μοναχικοί και περιορισμένοι, αφού τοποθετήθηκαν από τους δημιουργούς τους σ' ένα φιλικό περιβάλλον, ήδη καθορισμένο από τις περασμένες δεκαετίες. Η πλοκή της κάθε ιστορίας έχει μικρή σημασία. Το μόνο που απομένει είναι η λατρεία της ανατροπής. Μικρές πινελιές, όπως η μοιραία γυναίκα στο φιλμ νουάρ, η οποία στο *Μόνο Αίμα*, αν και παρασύρει τους άντρες στην καταστροφή, είναι η πλέον αδύναμη και



Πάνω: Ο Ήθαν και ο Τζόελ Κοέν' ο πρώτος παίζει πάντα το ρόλο του παραγωγού, ο δεύτερος του σκηνοθέτη – κι οι δυο μαζί είναι ένα αξιοπρόσεκτο δίδυμο της νέας αμερικανικής σκηνής του κινηματογράφου. Αριστερά και κάτω: Δυο σκηνές από το *Φάργκο*. Ο Πήτερ Στορμάρ και ο Στηβ Μπουσέμι υποδύονται τους απαγωγείς.

αθά' ο άγγελος στο *Hudsucker Proxy*, όμοιος μ' εκείνον του *Μια υπέροχη ζωή* του Κάπρα και στο κεφάλι του αντί φωτοστεφάνου ένα χούλα-χουπ' γκάνγκστερ που δεν λύνουν τις διαφορές τους σ' ένα μισοφωτισμένο σοκάκι αλλά στο ξέφωτο ενός δάσους, στο *Πέρασμα του Μύλλερ*.

Όσο κι αν κάποια εύστοχα παιχνίδια αποδεικνύουν γνώση της ανατομίας του φιλικού παρελθόντος και επισταμένη μελέτη των μηχανισμών του, οι Κοέν δεν ενδιαφέρονται να προχωρήσουν πέρα από μια απλή εξομολόγηση της απόλαυσης που δοκίμασαν στο ταξίδι τους. Όπως τα μικρά παιδιά που πάντα προτιμούν τα πρώτα καθίσματα στην σκοτεινή αίθουσα, όχι για να βλέπουν καλύτερα, αλλά για να τυφλωθούν από τη λάμψη της μεγάλης οθόνης. **Κ**

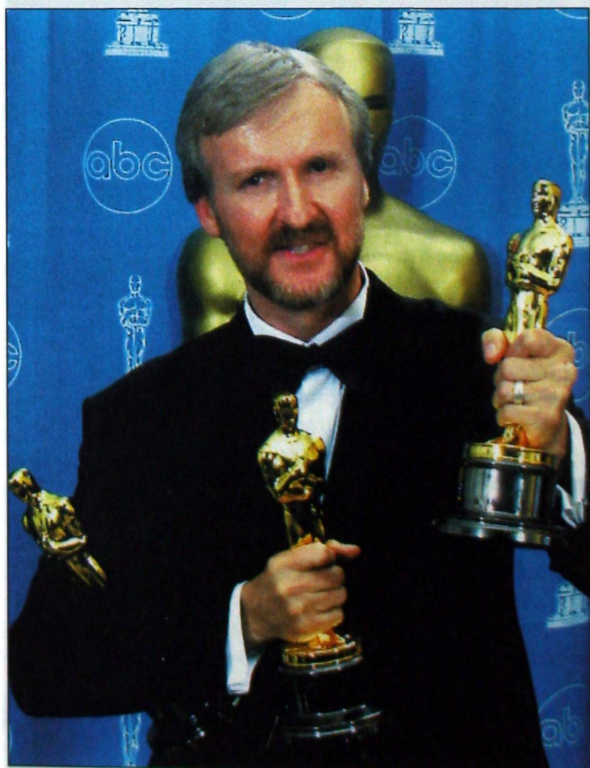


Ο Βασιλιάς του Κόσμου

ΛΟΣ ΑΝΤΖΕΛΕΣ: ανταπόκριση
του Νίκου Πανουτσόπουλου

Υποστηρίζουν ορισμένοι πως όλες οι ταινίες διαθέτουν την ίδια ποσότητα πληροφοριών, όση ακριβώς είναι η ποσότητα του κόκκου πάνω στο φιλμ. Η πραγματικότητα έχει αποδειχθεί αρκετά διαφορετική από αυτό το σόφισμα. Υπάρχουν ταινίες πιο δυσπρόσιτες, που ο μέσος θεατής οφείλει να δει αρκετές φορές, ώστε να αντιληφθεί το πλήθος των μηνυμάτων που του μεταδίδουν. Όπως, για παράδειγμα, ο *Τιτανικός* και, πριν απ' αυτόν, *Ο πόλεμος των άστρων* ή το *Όσα παίρνει ο άνεμος*. Οι πολλαπλές αναγνώσεις των έργων αυτών φαίνεται πως οδηγούν σε ρεκόρ εισιτηρίων, που γεμίζουν τις τσέπες αλλά και ικανοποιούν τη ματαιοδοξία των παραγωγών τους. Το συγκλονιστικό ποσοστό των θεατών που ξαναβλέπουν μετά μανίας το πρόσφατο κινηματογραφικό ναυάγιο, προφανώς ανακαλύπτει κάθε φορά καινούργια στοιχεία, αισθητικές αρετές και πνευματικές απολαύσεις.

ΟΛΑ ΑΥΤΑ τα «τιτάνια» έργα δεν κατασκευάζονται βέβαια από θνητούς κινηματογραφιστές αλλά από αθανάτους της εβδομης τέχνης, όπως ο κύριος **Κάμερον**, του οποίου η διεθνής επιτυχία μετέτρεψε το στέμμα από τοπικό –του Χόλλυγουντ– σε παγκόσμιο, καθώς αυτοανακηρύχθηκε σε βασιλιά του κόσμου, κατά την πρόσφατη απονομή των βραβείων Όσκαρ. Και σαν κάθε βασιλιάς που σέβεται τον εαυτό του, απαιτεί πιστή υποταγή από τους υπηκόους του. Γι' αυτό και κατακεραύνωσε τον κριτικό των *Los Angeles Times*, **Kenneth Turan**, ο οποίος είχε το θράσος να υποστηρίξει ότι ο *Τιτανικός* είχε αδύναμο σενάριο και ότι τα ειδικά εφέ δεν αρκούν για να φτιάξουν μια καλή ταινία. Ο «μεγαλειότατος», γνωστός και για την απάνθρωπη μεταχείριση που επιφυλάσσει στα συνεργεία του και την εν γένει φασίζουσα συμπεριφορά του, ζήτησε δημόσια την αποπομπή του Turan και την παραδειγματική τιμωρία του, ώστε να μην παρουσιαστεί ξανά το φαινόμενο της αμφισβήτησης της μεγαλοφυΐας του· ειδικά τώ-



ρα, που ισοφάρισε και το ρεκόρ του Μπεν Χορ. Τα στόματα των διαφωνούντων πρέπει να κλείσουν. Εδώ διακυβεύονται συμφέροντα, δεν είναι απλό θέμα για να έχει γνώμη ο καθένας. Επειτα, τόσα εκατομμύρια θεατές δεν μπορεί να κάνουν λάθος! Όσοι διατηρούν τις αντιρρήσεις τους, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για περισσότερη δημοσιότητα. Η διαμάχη του Κάμερον με τον Turan κράτησε το ενδιαφέρον του κοινού για ολόκληρο μήνα, διαφημίζοντας την ταινία. Τι κι αν ο **Andrew Sarris** (διάσημος Ελληνοαμερικανός κριτικός και καθηγητής στο Columbia University) έγραψε στον *Observer* ότι ο *Τιτανικός* μπορεί να κόστισε διακόσια εκατομμύρια δολάρια αλλά το σενάριό του δεν αξίζει ούτε τριάντα σεντς; Όλες αυτές οι αντιδράσεις, τώρα πια, φέρνουν πιο πολλά εισιτήρια.

Το σύστημα αποδεικνύεται πλοίο αβύθιστο. Αφομοιώνει όλες τις ανατρεπτικές κινήσεις, τις χρησιμοποιεί προς όφελός του. Ελπίζω μόνο ότι στην Ελλάδα έχουν ήδη δει όλοι τον *Τιτανικό*, για να μην αισθάνομαι υπεύθυνος για την επιλογή κανενός θεατή.

«Λίγες ταινίες και ακριβές!»

Η ταινία του κυρίου Κάμερον σηματοδοτεί μια αλλαγή στην αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία. Τελείωσε πια η εποχή των φθηνών παραγωγών που

αποσκοπούσαν σε ικανοποιητικά κέρδη «πουλώντας» πρωτότυπες ιστορίες ή νέες αισθητικές ιδέες. Οι διάφοροι ανεξάρτητοι ή ημιανεξάρτητοι κινηματογραφιστές κόβουν την πίτα του κοινού σε πολλά κομμάτια, κι αυτό είναι επικίνδυνο για τον έλεγχο της αγοράς. «Λίγες ταινίες και ακριβές!», προστάζουν οι executives. Όσοι από τους ανεξάρτητους σκηνοθέτες κριθούν ικανοί στο Sundance ή κάπου αλλού για να ενταχθούν στο mainstream, θα χρησιμοποιηθούν. Οι υπόλοιποι, ας τριγυρνάνε στα Ευρωπαϊκά Φεστιβάλ. Πάντως, στις Κάννες φέτος, στην εβδομάδα των νέων δημιουργών, δεν προσκλήθηκε καμιά αμερικανική ταινία.

Η νέα Μπελ Επόκ του Χόλλυγουντ

Οι ταινίες, λοιπόν, πρέπει να γίνουν λιγότερες και ακριβότερες κι ας επιβιώσει ο «καλύτερος», με πρώτο τον κύριο Κάμερον. Το μέσο κόστος των 50-60 εκατομμυρίων δολαρίων πρέπει να ανεβεί αμέσως. Είναι απαράδεκτα χαμηλό. Μπορούν να το πληρώνουν και οι Γάλλοι τώρα. Μεγαλύτερο κόστος σημαίνει μεγαλύτερες μίζες για τους παρασιστικούς μερίδιο αγοράς, δόξα και χρήμα για τους γαλαζοαίματους του θεάματος. Φυσικά, η νέα Μπελ Επόκ του Χόλλυγουντ είναι για τους λίγους. Το «below the line» κό-

στος παραγωγής, αυτό δηλαδή που καλύπτει τα έξοδα συνεργειών, υλικών και εργαστηρίων, πρέπει να συμπεριστεί. Τα μεροκάματα των 12-14 ωρών πρέπει να γίνουν 16 ή και παραπάνω. «Γυρίστε τα καλά και γρήγορα!», είναι το μότο. Μεγάλοι διευθυντές φωτογραφίας, όπως ο **Βίλμος Ζίγκμοντ** και ο **Τζων Μπέιλι**, παραπονούνται ότι δεν έχουν χρόνο να στήσουν και να φωτίσουν τα πλάνα. Η τεχνολογία που χρησιμοποιείται είναι πανάκριβη, απαγορευτική για τον ανταγωνισμό. Οι πολλοί ηθοποιοί και τεχνικοί πρέπει να δουλεύουν για ψίχουλα—όταν δεν περιμένουν στην ανεργία για μια ευκαιρία—για να πληρωθούν τα απαραίτητα ειδικά εφφέ, οι σταρ και η προώθηση. Διαφήμιση, «κριτική» και κάλυψη από τα μήντια. Οι εταιρείες που ελέγχουν τα κανάλια της τηλεόρασης έχουν αγοράσει τα στούντιο προ πολλού. Απαιτούν ο κινηματογράφος να εξυπηρετεί τα συμφέροντά τους. Οι ανεξάρτητοι διανομείς τους ανήκουν επίσης, όπως η Miramax στην Disney. Φροντίζουν να μην ξεπερνούν το ποσοστό της αγοράς που τους αναλογεί. Οι ξενόγλωσσες—και πραγματικά ανεξάρτητες—παραγωγές παίζονται μόνο στα Art Houses. Αίθουσες τέχνης για τους περιθωριακούς κουλτουριάρηδες.

Αμέ! Κάντε κι εσείς *Τιτανικούς*, να σας παίξουμε στα multiplex... **K**

Είναι πια γεγονός!
Δύο Μηχανές
ARRIFLEX 535
στην Ελλάδα.

Λεπτομέρειες στο
επόμενο τεύχος



ΠΡΟΣ ΑΡΣΙΝ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΕΩΝ: Η προηγούμενη «μετεωρολογική» κειμενογραφία του υπογραφόμενου, στις σελίδες του περιοδικού αυτού, δεν στοχεύει στην επίκριση της ούτως ή άλλως ικανής –σε ποσότητα και ποιότητα– παραγωγής της ελληνικής κινηματογραφίας, αλλά στο θρυμματισμό του παραμορφωτικού της καθρέφτη: της τηλεόρασης.

Βιάζομαι να καταθέσω αυτή τη διευκρίνηση, διαπιστώνοντας το μέγεθος της παρεξηγήσεως που μπορεί να δημιουργηθεί, λόγω της γνωμικής ευθιξίας των ελληνικών κινηματογραφιστών. Θεωρώ, επίσης, ότι η ευθιξία αυτή οφείλει να επεκταθεί σε τομείς οι οποίοι σαφώς στέκονται

συνδικαλιστικών οργάνων του χώρου σε συνδυασμό με τον σταθερό μαγνητισμό της πυξίδας του υπουργείου Πολιτισμού, η οποία περιστρέφεται, χωρίς προφανή προσανατολισμό, αποτελούν τα βαθύρριζα αίτια από τα οποία ξεπετάχτηκε αυτός ο ακανθοβριθής κορμός. Όντως, είναι μια χρυσή ευκαιρία προς εκμετάλλευση η συγκυρία της ύπαρξης φερέλπιδων σκηνοθετών και επαρκούς χρηματοδότησης, έστω λόγω της βακτηρίας που προσφέρει η Ευρωπαϊκή Ένωση. Αυξάνονται, όμως, συνεχώς οι πιθανότητες αυτό το λαχείο να πάρει την άγουσα προς τον κάλαθο των αχρήστων, αφού το προϊόν της τύχης δεν πρόκειται να συνδυαστεί με την ορθόφρονη

ντομο θάψιμο στις χλωματερές ζωογόνων εκδηλώσεων όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, τα κρατικά βραβεία και, γενικώς, παράλυση των μέσων έκφρασης του κινηματογραφικού κόσμου. Η φιλοδοξία της εγκατάστασης ενός μικρομεγαλισμού κινδυνεύει να καταλήξει σε φαιδρότητα, όταν τα πραγματικά μεγέθη και οι πραγματικές ανάγκες παραμένουν ασύγγνωστα. Η οικοδόμηση «οσκαροφάνων» θεσμών κρύβει την πιθανότητα της κωμικότερης κατάληξης.

Ένα ευδιάκριτο πρόβλημα, στο οποίο επιμένει να προσποιείται απώλεια όρασης ο κινηματογραφικός χώρος, είναι αυτό των αναξιοποίητων δυνατοτήτων της ταινίας μικρού μήκους. Από την αντιμετώπιση την οποία χαιρεί η βασική της προθήκη –το Φεστιβάλ Δράμας– ως την απουσία σχεδιασμού για το μέλλον της από τους κρατικούς φορείς, η απαισιοδοξία που καταλαμβάνει τον επιδοξο διαβάτη της απόστασης κυμαίνεται σταθερά σε υψηλά επίπεδα. Η κωλοσιεργία του υπουργείου Πολιτισμού να τελεσιδικήσει για την υπό εκκρεμότητα θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή του θεσμού της Δράμας, εκτός από το γεγονός ότι παρέχει υπηρεσίες στον τοπικό δήμαρχο, μειώνει τις πιθανότητες επιτυχίας της προσεχούς διοργάνωσης και αποδυναμώνει τις όποιες προϋποθέσεις απαιτεί ο μακρόπνοος σχεδιασμός της εκδήλωσης. Στην αδράνεια αυτή συνεπικουρούν το όλο και μικρότερο ενδιαφέρον για το μικρού μήκους φιλμ, που επιδεικνύουν οι κρατικοί φορείς, αλλά και η αδιαφορία που διακατέχει τους ίδιους τους σκηνοθέτες για το είδος. Από πεδίο προπόνησης, έχει μετατραπεί σε γήπεδο σύγκρουσης ανούσιων πτυχιακών εργασιών, χώρος που δεν ασκεί καμία έλξη στους δημιουργούς της εγχώριας έβδομης τέχνης, οι οποίοι, συγχρόνως με την κινηματογραφική τους ενηλικίωση, εγκαταλείπουν στη δικαιοδοσία της λήθης τις μικρομηκάδικες κατασκευές.

Τέλος, αφιερώνουμε τον ελάχιστο χώρο στο ζήτημα της κινηματογραφικής παιδείας, για να μη συνδεθούμε αυτεπαγγέλτως με τη γραφικότητα. Το μέγιστο των προβλημάτων της κινηματογραφικής σκηνής (στα χωρικά της ύδατα εμπίπτει και το ζήτημα του αρχείου), υπερβαίνει τις δυνατότητες του, κατά τα φαινόμενα, μικρής εμβέλειας δράσης ΥΠΠΟ και περιμένει την επίλυση του από την επέμβαση του θείου. Ως τη στιγμή εκείνη, εμείς θα προσευχόμαστε και η παράδοση της τέχνης του σινεμά θα τελείται εν είδει «κρυφού σχολείου». **Κ**

Τα μεγάλα παγόθουνα που απειλούν το ελληνικό σινεμά. Καταβολή του 1,5% από τα κανάλια, αναποτελεσματικό νομοσχέδιο του ΥΠΠΟ, μικρομεγαλίστικα «Όσκαρ», παροπλισμός ταινιών μικρού μήκους, έλλειψη αρχείου για το σινεμά, απουσία κινηματογραφικής εκπαίδευσης.

του Βασίλη Κεχαγιά

Όσα παίρνει ο άνεμος



Τσάρλεστον, του Φίλιππου Τσίτου. Βραβεύτηκε στη Δράμα, έγραψαν ακόμα και τα Cahiers du Cinema. Ποια είναι, όμως, η τύχη της στην Ελλάδα;

πιο ακανθώδεις και αλλεργιογόνοι για το σώμα του κινηματογράφου μας, όπως θα απαρηθούσα με μια πρόχειρη καταγραφή: καταβολή του 1,5% από τα κανάλια, αναποτελεσματικό νομοσχέδιο του υπουργείου Πολιτισμού, κατάργηση διαγωνιστικού τμήματος Φεστιβάλ Κινηματογράφου, παροπλισμός ταινιών μικρού μήκους, έλλειψη αρχείου για το σινεμά, απουσία προοπτικής για την κινηματογραφική παιδεία.

Η πτωτική πορεία της καμπύλης των

εκμετάλλευσή του. Εάν κάποιος παρακολουθούσε την κωμωδία που θα περιγραφόταν σχηματικά από το θουκυδίδειο: «...των οικιών ημών εμπίπραμένων, ημείς άδομεν...», μπορεί και να 'σκαζε στα γέλια. Τώρα, που τύχη δυσμενής μάς έφερε πρωταγωνιστές σ' αυτό το έργο, δεν έχουμε την πολυτέλεια να το διασκεδάσουμε. Η παραγωγική ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου, υποχρεωτικά, διασχίζει την κεντρική οδό της παράλληλης εξέλιξης του συνδικαλισμού, διανοιγμένης σε νέες, υγιείς βάσεις, και όχι πανω στην κινούμενη άμμο του συντεχνιασμού. Οι ευθύνες των συνδικαλιστικών οργάνων, ως μοναδικών έγκυρων φορέων της συνισταμένης των απόψεων του «χώρου» σε ζητήματα διαχείρισης του σινεμά, είναι τεράστιες. Η άλωση αυτής της κερκόπορτας αποτέλεσε το σημείο εισόδου των πολυπληθών προβλημάτων στην Πόλη του Κινηματογράφου.

Από την άλλη, σύντομα θα πρέπει να περιμένουμε τη σοδεία από τη σπορά του υπουργείου Πολιτισμού. Εδώ, ο λαός φρόντισε να κρατήσει την καλύτερη απάντηση με το πυκνό και συνοπτικό «ανεμομαζώματα, διαβολοσκορπίσματα». Αναμένεται σύ-

Η ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑ και η πολυμέρεια του ταλέντου του χάρισαν στον **Στάνλεϋ Κορτέζ** ευρεία αναγνώριση, κυρίως χάρη στα κλασικά αριστουργήματα *Οι Υπέροχοι Άμπερσονς* (**Όρσον Γουέλς**, 1942) και *Η νύχτα του κυνηγού* (**Τσαρλς Λότον**, 1955). Γι' αυτές τις ταινίες προτάθηκε για Όσκαρ, ενώ απέσπασε το βραβείο των αμερικανών κριτικών για τους *Υπέροχους Άμπερσονς*. Το 1990, κέρδισε το Lifetime Achievement Award του American Society of Cinematographers, που απονέμεται σε ένα διευθυντή φωτογραφίας ο οποίος «σφράγισε με τη δουλειά του την ιστορία του κινηματογράφου».

Παιδί αυστριακών μεταναστών, ο **Στανισλάς Κραντς** (όπως ήταν το πραγματικό του όνομα) γεννήθηκε στις 4 Νοεμβρίου 1905 στη Νέα Υόρκη. Ένας από τους μεγαλύτερους αδελφούς του, ο Τζακ, έγινε αργότερα κινηματογραφικός αστέρας με το όνομα **Ρικάρντο Κορτέζ**. Ο Σταν ξεκίνησε την καριέρα του στη Νέα Υόρκη ως βοηθός διάσημων φωτογράφων της 5ης Λεωφόρου, όπως ο **Edward Steichen**. Η συνάντησή του με τον **Willard Van der Veer**, ASC, οπερατέρ της Πατέ, όταν εκείνος κάλυπτε μια παρέλαση, σημάδεψε την κινηματογραφική του καριέρα.

Το 1925, ο Ρικάρντο δούλευε στο *The Sorrows of Satan* στο στούντιο της Paramount που βρισκόταν στο Long Island, όταν ο Σταν επισκέφθηκε τον αδελφό του και εντυπωσιάστηκε από τον **Γκριφιθ**, με τον οποίο έμελλε να συνεργαστεί αργότερα. Ο Στάνλεϋ βρήκε το μέσο τόσο συναρπαστικό, ώστε αποφάσισε να υπηρετήσει την 7η τέχνη. Αργότερα, συνεργάστηκε με την Paramount ως βοηθός του **Alvin Wyckoff**, ASC, διευθυντή φωτογραφίας του **Σεσίλ Μπ. ντε Μιλ**.

Όταν ο βωβός κινηματογράφος άρχισε να φθίνει, οι αδελφοί Κορτέζ μετακόμισαν στο Χόλλυγουντ, όπου ο Στάνλεϋ δούλεψε πρώτα ως βοηθός και, ύστερα, ως οπερατέρ με μερικούς από τους μεγαλύτερους διευθυντές φωτογραφίας. Διατήρησε τις καλύτερες αναμνήσεις από την επαγγελματική του σχέση με τον **Hal Mohr**, ASC, της Universal.

Τα πρώτα θήματα

Ο Κορτέζ έγινε διευθυντής φωτογραφίας το 1937, με την ταινία *Four Day Wonder*, της Universal. Συνεργάστηκε για πολλά χρόνια μ' αυτό το στούντιο, βάζοντας την τέχνη του, χωρίς να κάνει δια-

κρίσεις, σε κάθε είδους φιλμ, από τις ταινίες μυστηρίου ως τις υπερπαραγωγές όπως τα *Σμηναρχία αετών* (*Eagle Squadron*, **Άρθουρ Λιούμπιν**, 1942), *Σαρξ και φαντασία* (*Flesh and Fantasy*, **Ζυλιέν Ντιθιέ**, 1943), *Το Μυστικό του Του δωματίου* (*Secret Beyond the Door*, **Φριτς Λανγκ**, 1947), *Δαίμονες της Ντακότα* (*Badlands of Dakota*, **Άλφρεντ Γκριν**, 1941). Ο Όρσον Γουέλς ενθουσιάστηκε με το κομψό φωτογραφικό ύφος που κατάφερε να εμψύσει ο Κορτέζ σε χαμηλού κόστους παραγωγές όπως *Συμμορία της μαύρης κούκλας* (*Black Doll*, **Ότις Γκάρετ**, 1937), *Το Τελευταίο τρένο* (*The Last Express*, **Ότις Γκάρετ**, 1938) και, κυρίως, στον *Πύργο του μυστηρίου* (*The Black Cat*, **Έντγκαρ Ούλμερ**, 1934). Το 1942, ο Γουέλς του πρότεινε να κινηματογραφήσει τους *Υπέροχους Άμπερσονς*.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Κορτέζ δούλεψε με τον **Ντέβιντ Σέλζνικ** και τον **Walter Wanger**. Η τελευταία ταινία που γύρισε αυτή την περίοδο με την ιδιότητα του πολίτη ήταν το *Since you went away* του Σέλζνικ. Όταν ξέσπασε ο Β' παγκόσμιος πόλεμος, ο Στάνλεϋ Κορτέζ δούλεψε για το στρατό. Απαθανάτισε τους επιτελάρχες του Πενταγώνου και, αργότερα, τον ίδιο τον αρχιστράτηγο. Κάλυψε τις διασκέψεις στη Γιάλτα και στο Κεμπέκ και τη νεκρώσιμη πομπή του προέδρου Ρούζβελτ, καθώς τον μετέφεραν στον σιδηροδρομικό σταθμό της Ουάσιγκτον.

Φωτογραφική αρτιότητα

Μετά το τέλος του πολέμου, ο Κορτέζ είχε πλέον καθιερωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους διευθυντές φωτογραφίας του Χόλλυγουντ, γυρίζοντας πολλές ταινίες στην Αμερική και εκτός. Για τη δουλειά του στο θρίλερ μυστηρίου του 1949, *The Man on the Eiffel Tower*, που γυρίστηκε στο Παρίσι, κέρδισε το γαλλικό βραβείο Σεζάρ και ανακηρύχθηκε επίτιμος πολίτης του Παρισιού. Αξιοσημείωτη είναι η φωτογραφία του στο φιλμ *Τα τρία πρόσωπα της Εύας* (*The three faces of Eve*-1957), καθώς συνέβαλε στην ερμηνεία της βραβευμένης με Όσκαρ, **Τζόαν Γούντγουορντ**, η οποία, σ' αυτή την ταινία, υποδύεται μια γυναίκα με τρεις διαφορετικές προσωπικότητες.

Άλλες ταινίες του Κορτέζ, που διακρίνονται για την φωτογραφική τους αρτιότητα, είναι *Ο μέγας Μογγόλος* (*The*

Στάνλεϋ Κορτέζ

ΟΛΗ ΤΟΥ Η ΖΩΗ, ΣΙΝΕΜΑ

Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

Ο ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΟΡΤΕΖ, ASC, πρώην πρόεδρος και μέλος του **American Society of Cinematographers** για 63 χρόνια, πέθανε από καρδιακό επεισόδιο στις 23 Δεκεμβρίου 1997. Ήταν 92 ετών.



diamond queen, **Τζον Μπραμ**, 1953), *Αυστηρώς Απόρρητον!* (*Top Secret Affair*, **E. Σ. Πότερ**, 1956), *Κεραυνός στον ήλιο* (*Thunder in the Sun*, **Ράσελ Ρουζ**, 1959), *Shock Corridor* (**Σάμουελ Φούλερ**), *Ο Δολοφόνος με το άγνωστο παρελθόν* (*The Naked Kiss*, **Σάμουελ Φούλερ**, 1964) και, κυρίως, *Η Γέφυρα του Ριμάγκεν* (*The Bridge at Remagen*, **Τζον Γκίλερμιν**), ταινία που γυρίστηκε κάτω από ιδιαίτερα επικίνδυνες συνθήκες το 1969. **IK**

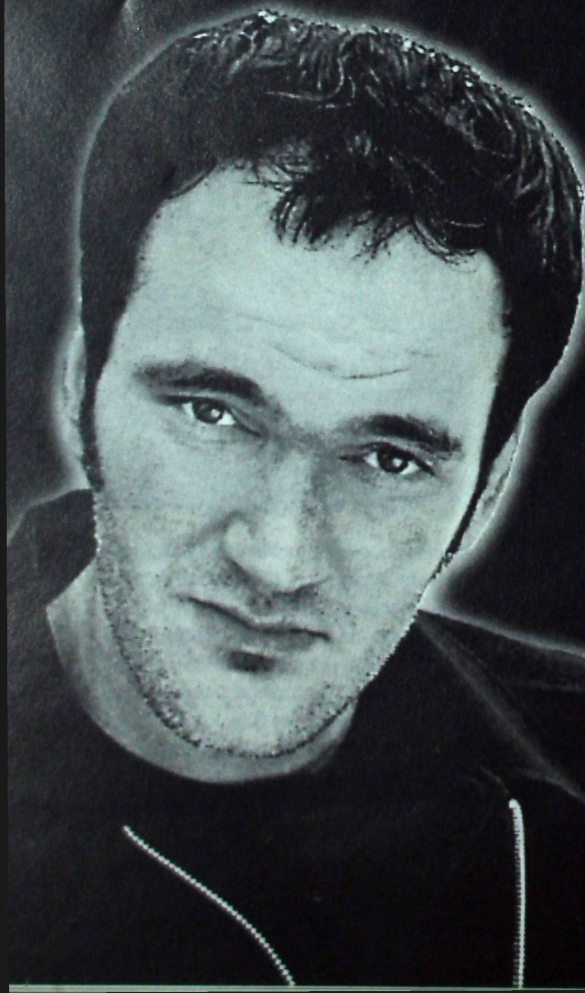
Ο Κουέντιν Ταραντίνο και ο Γκιγιέρμο Ναβάρο αξιοποιούν τοποθεσίες του Λος Άντζελες στο *Jackie Brown*, μια εντυπωσιακή ιστορία με απατεώνες και άφθονη αργκό.

Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

Ιπτάμενο κορίτσι

American Cinematographer /
Φωτ.: Darren Michaels

του Andrew O. Thompson



ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ στο Χόλλυγουντ, μερικές φορές, ξεκινούν κάτω από περιεργές συνθήκες. Ο μεξικανός διευθυντής φωτογραφίας Γκιγιέρμο Ναβάρο, πριν από το *Jackie Brown* (η νέα ταινία του Κουέντιν Ταραντίνο), ήξερε τον Ταραντίνο κυρίως ως ηθοποιό. Συναντήθηκαν για πρώτη φορά στην πατρίδα του Ναβάρο, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *Desperado* του Ρόμπερτ Ροντρίγκεζ, στο οποίο ο Ταραντίνο δολοφονείται από έναν μεξικανό γκάνγκστερ. Ξαναβρέθηκαν στα γυρίσματα της σπονδυλωτής ταινίας *Τέσσερα δωμάτια*, όπου ο Ταραντίνο παρωδεί τον ίδιο του τον εαυτό· μόλις ο Ναβάρο τελείωσε το επεισόδιο του Ροντρίγκεζ, γύρισε μερικές σκηνές για το επεισόδιο του Ταραντίνο. Έτσι ο σκηνοθέτης είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει από πρώτο χέρι τη μέθοδο του Ναβάρο. Οι δρόμοι τους διασταυρώθηκαν ξανά στο *Από το σούρουπο ως την αυγή* που σκηνοθέτησε ο Ροντρίγκεζ και έγραψε ο Ταραντίνο, κρατώντας και ένα ρόλο για τον εαυτό του.

Σκιαγραφώντας τη φωτογραφική στρατηγική του *Jackie Brown*, ο Ταραντίνο λέει: «Όσον αφορά το ύφος της ταινίας, ήθελα όλη η παραγωγή να είναι φτηνή, στο ίδιο σχεδόν στυλ με το *Reservoir Dogs*. Το *Jackie Brown* ήθελα να έχει περισσότερο βάθος αλλά να φαίνεται και πιο "ρεαλιστικό". Το ύφος των προηγούμενων ταινιών μου είναι "ρεαλιστικό", όμως σποραδικά διακρίνει κανείς κάποια μη "ρεαλιστικά" στοιχεία».

Για να επικοινωνήσει στο συνεργείο του το είδος της ρεαλιστικής φωτογραφίας που σκεφτόταν να κάνει, πρόβαλλε τον *Κυνηγμένο* (*Straight Time*, 1977, σκην.: Ούλου Γκρόσμπαρντ, φωτ.: Owen Roizman, ASC). Ο σκηνοθέτης λέει ότι θαυμάζει την ακατέρραστη εικόνα που δίνει η ταινία για το Λος Άντζελες, καθώς επίσης και το μείγμα εξωτερικών και εσωτερικών χώρων. Ο Ταραντίνο και ο Ναβάρο είδαν επίσης τη μελοδραματική περιπέτεια του Ρόμπερτ Καλπ, *Σκληροί κι επικίνδυνοι* (*Hickey and Boggs*, 1972, φωτ.: Bill Butler, ASC) και τη φάρσα του Πήτερ Μπογκντάνοβιτς *Όλοι έσκασαν στα γέλια* (*They All Laughed*, 1981, φωτ.: Ρόμπυ Μίλλερ, BVK, NSC). Ο σκηνοθέτης θεώρησε ότι αυτές οι ταινίες αξιοποίησαν σωστά τις μεγαλουπόλεις του Λος Άντζελες και της Νέας Υόρκης αντιστοίχως.

Ο Ταραντίνο διάλεξε τον Ναβάρο για έναν επιπλέον λόγο – ο διευθυντής φωτογραφίας δεν θεωρεί τη μηχανή κτήμα του. «Μια και δεν έπαιξα στη ταινία, σκέφτηκα να έχω μεγαλύτερη επαφή με τη μηχανή», λέει ο Ταραντίνο. «Ήξερα από τον Ρόμπερτ που είχε δουλέψει με τον Ναβάρο ότι δεν τον πείραζε κάτι τέτοιο. Στην πραγματικότητα, με συμβούλευε σαν δάσκαλος και είχαμε έναν εξαιρετικό οπερατέρ, τον Dan Kneese. Πριν από κάθε λήψη, μου έλεγε: "Θυμήσου, θέλουμε αυτό το είδος πλάνου". Χάρη στη βοήθειά τους ήταν μια υπέροχη εμπειρία».

Ο Ταραντίνο μετέφερε τη δράση του *Rum Punch*, του θρίλερ του Έλμορ Λέοναρντ, από το Μαϊάμι στο Λος Άντζελες, μια περιοχή που περιλαμβάνει τις πόλεις Torrance, Hawthorne, Carson, Wilmington, Long Beach, San Pedro, Palos Verdes, Inglewood, Marina Del Rey. Ένα μέρος του Λος Άντζελες που χρησιμοποίησε πρόσφατα ο Ταραντίνο σε ταινία του ήταν το Hawthorne Grill στο *Pulp Fiction*. «Δεν ξέρω τίποτα για τη Φλόριντα ούτε με ενδιέφερε να γυρίσω εκεί την ταινία. Γεννήθηκα στο Λος Άντζελες, γι' αυτό το ξέρω καλά – από τις πιο πλούσιες ως τις πιο φτωχές περιοχές του. Ήμουν σίγουρος ότι μπορούσα να εκμεταλλευτώ αυτή την εμπειρία προς όφελός μου. Αλλωστε, όλοι γυρίζουν ταινίες στην Φλόριντα, κανένας όμως στο Λος Άντζελες».

Ο Ταραντίνο γνώριζε καλά την περιοχή, γι' αυτό έκανε το ρεπεράζ μόνος του και έγραψε το σενάριο με βάση τους χώρους που θρή-

κε. «Αν γράφεις για το Λος Άντζελες με την ανάμνηση που έχεις απ' αυτό όπως ήταν πριν από ένα-ενάμισι χρόνο, θα κάνεις σοβαρά λάθη γιατί το Λος Άντζελες είναι μια πόλη που αλλάζει συνέχεια: μπορεί να μένεις σ' αυτή για 15 χρόνια, αλλά αν φύγεις και επιστρέψεις ύστερα από 2 χρόνια σίγουρα θα έχουν γίνει αλλαγές. Όλη σχεδόν η ταινία, εκτός από ένα μέρος της που γυρίστηκε στο Χόλλυγουντ και ένα άλλο στο Λος Άντζελες, λαμβάνει χώρα σε μια περιοχή που απέχει 20 λεπτά από το αεροδρόμιο του Λος Άντζελες.

Η Τζάκυ (την υποδύεται η **Παμ Γκρίερ**, σταρ των blaxploitation της δεκαετίας του '70, όπως το *Coffy* και το *Foxy Brown*) είναι μια αεροσυνοδός η οποία μένει στο Hawthorne, μια περιοχή που βρίσκεται δίπλα στο Διεθνές Αεροδρόμιο του Λος Άντζελες (LAX). Εργάζεται για τη μεξικανική αεροπορική εταιρεία Cobo Air, προσπαθώντας να τα φέρει βόλτα με τον γλίσχρο μισθό της. Για να συμπληρώσει το εισόδημά της διευκολύνει τον Ορντέλ Ρόμπυ (**Σαμ Τζάκσον**) στις παράνομες διεθνείς συναλλαγές του. Όταν δεν πουλάει όλα, ο Ρόμπυ κάνει παράε με τον συνεργό του, Λούις Γκάρα (**Ρόμπερτ ντε Νίρο**) –αποφυλακισμένος, αφού πριν εξέτισε ποινή για ληστεία– και τη φίλη του Μέλανι Ράστον (**Μπρίτζετ Φόντα**), που καπνίζει συνέχεια μαριχουάνα. Η Τζάκυ συλλαμβάνεται να μεταφέρει 50.000 δολάρια και ένα πακέτο με κοκαΐνη και εξαναγκάζεται να συμμετάσχει σε μια επιχείρηση που συντονίζεται από τον ομοσπονδιακό πράκτορα Ραϊή Νικολέτ (**Μάικλ Κήτον**) και έχει σκοπό τη σύλληψη του Ρόμπυ.

Για τον Ναβάρo, το *Jackie Brown* ήταν μια πρόκληση, καθώς χρειάστηκε να επινοήσει ένα μοναδικό στυλ για μια ταινία που βασίζεται στους διαλόγους. «Το γεγονός ότι πρόκειται για μια σύγχρονη ιστορία καθόρισε και τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισα το ύφος της ταινίας. Τα συνηθισμένα πράγματα χάνουν τη μαγεία τους εξαιτίας της καθημερινής σχέσης που έχουμε μ' αυτά. Η δράση ξεδιπλώνεται σε χώρους που είναι γνωστοί σε όλους όπως ένα αεροδρόμιο και ένα εμπορικό κέντρο. Οι χώροι αυτοί δεν μπορούν ν' αποδοθούν διαφορετικά από ό,τι είναι στην πραγματικότητα, γιατί είναι ήδη γνωστοί. Γι' αυτό έπρεπε να τους προσεγγίσω ρεαλιστικά. Τα γυρίσματα σε φυσικούς χώρους μπορούν να γίνουν πολύ δύσκολα, γιατί δεν έχεις το πλεονέκτημα του σχεδιασμού του φωτισμού που έχεις στο πλατό. Η ιστορία βασίζεται στο διάλογο και ήταν περίπλοκο να γυρίσουμε τα πλάνα έτσι όπως τα θέλαμε».

Στο *Reservoir Dogs* (το σκηνοθετικό ντεμπούτο του Ταραντίνο) η δράση υπαγόρευσε και το ύφος της κινηματογράφησης, αφού πολλά πλάνα γυρίστηκαν με τη μηχανή στο χέρι. Αντίθετα, στο *Pulp Fiction* (φωτ: **A. Sekula**) τα περισσότερα πλάνα ήταν στατικά· η μηχανή χρησιμοποιήθηκε στο χέρι μόνο κατά τη διάρκεια στιγμών έντασης όπως στη ληστεία στο Hawthorne Grill, ενώ το steadicam σπάνιζε, εκτός από τη σκηνή που μας εισήγαγε στο Jack Rabbit Slim's.

Οι κινήσεις της μηχανής στο διαρκείας δυόμιση ωρών *Jackie Brown*, το οποίο ο Ναβάρo γύρισε με Moviemac Compacts σε φoρμά 1,85:1, αποτελούν συνδυασμό των δύο προηγούμενων στυλ. Τα πρώτα 90 λεπτά της ταινίας αποτελούνται από σεκάνς που μας εισάγουν στην υπόθεση της ταινίας, γεγονός που επέτρεψε στο διευθυντή φωτογραφίας να εντυφώσει στα «πορτραίτα» αντιμετωπίζοντάς τα πρόσωπα σαν να ήταν «εσωτερικά τοπία». Ο Ταραντίνο αποκαλεί αυτά τα πλάνα που καθράρουν το πρόσωπο από το μέτωπο ως το πηγούνι «κοντινά του **Σέρτζιο Λέονε**».

«Το κάδρο καθορίστηκε από τους διαλόγους ή από τις αντιδράσεις των ηρώων. Κάναμε πολλά κοντινά προσώπων σε προφίλ· κάναμε επίσης και πολλά κοντινά πλάνα των ηρώων όπου τα πρόσω-



Πάνω: Η Μπρίτζετ Φόντα. Στη μέση: Η Παμ Γκρίερ και ο Μάικλ Κήτον. Κάτω: Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο. Η δράση της ταινίας ξετυλίγεται σε συνηθισμένα μέρη. Όμως, «τα συνηθισμένα πράγματα χάνουν τη μαγεία τους εξαιτίας της καθημερινής σχέσης που έχουμε μ' αυτά», λέει ο διευθυντής φωτογραφίας, Γκιγιέρμο Ναβάρo. Αναζητά λοιπόν τρόπους ώστε να κάνει την κοινότοπη καθημερινότητα ρεαλιστικά ενδιαφέρουσα.



πά τους είναι σε προφίλ, χωρίς όμως να τηρήσουμε τον άξονα».

Ο Ναβάρρο χρησιμοποίησε συχνά το σύστημα φακών Swing Shift της Clairmont, όπως και στην προηγούμενη δουλειά του, το *Spawn*. Αυτό το σύστημα αποδείχτηκε ιδιαίτερο χρήσιμο σε σκηνές που γυρίστηκαν μέσα σε αυτοκίνητο,

όπου οι δύο πρωταγωνιστές συνομιλούσαν και τα πρόσωπά τους έπρεπε να είναι καθαρά εστιασμένα. Επίσης, μια άλλη εφαρμογή του ήταν σε μερικές σκηνές που τα πρόσωπα των ηθοποιών απομακρύνονται ή πλησιάζουν, με σκοπό τη δημιουργία έντασης. «Σε μια σεκάνς, η Τζάκυ είναι στο δικαστήριο και δικάζεται για κατοχή κοκαΐνης. Ένα πλάνο περιλαμβάνει το δικαστή πίσω από το έδρανό του και την Τζάκυ μέσα στο ακροατήριο. Τη στιγμή που ο δικαστής αποφαίνεται για την τύχη της, τους φέρμα κοντά. Η Τζάκυ είναι σε προφίλ κοντά στο φακό και ο δικαστής βρίσκεται πίσω, καλά εστιασμένος».

Τα τελευταία 60 λεπτά της ταινίας – γυρισμένα στο εμπορικό κέντρο του Del Amo – είναι, κατά τα λεγόμενα του σκηνοθέτη, «πολύ επιθετικά όσον αφορά την εικόνα. Το steadicam ακολουθεί τους ηθοποιούς σε πραγματικούς χρόνους». Αυτή η κλιμάκωση, που είναι χαρακτηριστική του σεναριακού ύφους του Ταραντίνο, συνίσταται στην αφήγηση ενός περιστατικού από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Ο σκηνοθέτης σημειώνει ότι, ενώ οι διαφορετικές οπτικές γωνίες είναι υποκειμενικές, καταλήγουν σ' ένα αντικειμενικό συμπέρασμα: στο τέλος, το κοινό μπορεί να βάλει μόνο του σε τάξη όλα τα κομμάτια του παζλ.

Αξιοποιώντας το Διεθνές Αεροδρόμιο του Λος Άντζελες (LAX)

Steadicam χρησιμοποιήθηκε επίσης στην εναρκτήρια σεκάνς της ταινίας, όπου η Τζάκυ Μπράουν διασχίζει τους διαδρόμους του Διεθνούς Αεροδρομίου του Λος Άντζελες. Σύμφωνα με τον Τα-

ραντίνο (ο οποίος θυμάται τις εντυπωσιακές εμφανίσεις της ηθοποιού στο *Coffy* και τη *Foxy Brown*), αυτή η σκηνή αποτελεί και τη λιγότερο προκλητική εμφάνιση που έχει κάνει η Παμ Γκριέρ μέχρι τώρα. Σ' αυτό το μεγάλης διάρκειας πλάνο, η Τζάκυ γλιστρά σε αυτόματους διαδρόμους και περνά από χώρους με τεράστια παράθυρα που αφήνουν να φανούν τα αεροπλάνα καθώς απογειώνονται· η κίνηση της μηχανής κλιμακώνεται σ' ένα σχεδόν κυκλικό πανοραμικό μιας αΐθουσας αναμονής, καθώς η αεροσυνόδός πλησιάζει ένα γκισέ.

Ο χειριστής steadicam και πρώτος οπερατέρ, **Dan Kneece**, θυμάται τον τρόπο με τον οποίο γυρίστηκε η σκηνή: «Καθόμουνα σε ένα αναπηρικό καροτσάκι με το steadicam και ένα φακό 50mm, ενώ με έσπρωχναν πάνω στους κυλιόμενους διαδρόμους. Μειώσαμε ταχύτητα καθώς η Τζάκυ προχωρούσε σε ένα διάδρομο στρωμένο με μοκέτα και αυξήσαμε ταχύτητα καθώς ανέβαινε σε έναν ακόμη κυλιόμενο διάδρομο. Άλλαξε συνέχεια διαδρόμους, γι' αυτό η μετάβαση από τον ένα διάδρομο στον άλλο έπρεπε να γίνεται απαλά.

»Όταν η Τζάκυ βγήκε από τον τελευταίο κυλιόμενο διάδρομο και άρχισε να κατευθύνεται προς την πύλη, κατέβηκα από το καροτσάκι. Όσο διέσχιζε το διάδρομο ήταν καθαρarisμένη από το κεφάλι ως τους ώμους σε πρώτο πλάνο. Οι θεατές όμως δεν έπρεπε να αντιληφθούν ότι κατέβαινα από το καροτσάκι· η κίνηση έπρεπε να είναι ρευστή. Το γυρίσαμε με ένα απλό steadicam. Μόλις φτάσαμε στην πύλη κατέβηκα· και όταν η Παμ φάνηκε από το βάθος της πύλης την ξαναέπιασα».

Μέσα στο αεροδρόμιο υπήρχαν ποικίλες φωτιστικές πηγές: λυχνίες φθορισμού, tungsten και mercury-vaor, με αποτέλεσμα την ανομοιογένεια της θερμοκρασίας χρώματος. Όμως, μόνο οι λυχνίες φθορισμού αλλάχτηκαν. Παρ' όλο που οι λυχνίες mercury-vaor έχουν την τάση να εκπέμπουν πάρα πολύ στο φάσμα του πράσινου –γεγονός που καταγράφεται στο φιλμ– οι περισσότερες απ' αυτές έμειναν άθικτες. Ο Ναβάρρο σκέφτηκε ότι η Παμ θα περνούσε περιοδικά μόνο απ' αυτές, καθώς μεταφερόταν με τους κυλιόμενους διαδρόμους. «Κάποιες φορές δεν μπορούσαμε να αλλάξουμε τις λυχνίες φθορισμού. Γι' αυτό χρησιμοποιούσα συχνά ένα διορθωτικό φίλτρο ματζέντα στο φακό και, σε μερικές σκηνές, προσθέσαμε πράσινες

ζελατίνες στα φώτα», σημειώνει ο Ναβάρο.

Το παραλιακό διαμέρισμα στο οποίο μένει η φίλη του Ρόμπυ, Μέλανι, επιφύλασσε φωτιστικές προκλήσεις κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων που κράτησαν μιάμιση εβδομάδα. Υπήρχε στενότητα χώρου και οι λευκοί τοίχοι γυάλιζαν εξαιτίας του φωτός το οποίο εισέβαλλε από τα δύο τεράστια παράθυρα που έβλεπαν στον ωκεανό. Ο Ναβάρο αναφέρει: «Είχαμε το πρόβλημα του ήλιου που έκαιγε τα παράθυρα στο τέλος της ημέρας. Επίσης, γυρίζαμε σύνθετα πλάνα ανάμεσα σε τρεις ηθοποιούς –τον Σαμ Τζάκσον, τον Ρόμπερτ ντε Νίρο και την Μπρίτζετ Φόντα– και ο καθένας απ' αυτούς έπρεπε να φωτιστεί με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Επιπλέον, ο Ταραντίνο ήθελε πολλά πλάνα με steadicam. Εγώ προσπάθησα να δουλέψω με το χώρο και τη σχέση ανάμεσα στους χαρακτήρες».

Πολλά εσωτερικά απαιτούσαν να φαίνεται η παραλία μέσα από τα παράθυρα, το φως όμως ήταν αντίθετο. Ο Ναβάρο και το συνεργείο του κατάφεραν να λύσουν αυτό το πρόβλημα τοποθετώντας Cinerar των 6K και 18K σε Condor εκτός πεδίου όρασης του φακού. Ο εσωτερικός φωτισμός διευκολύνθηκε με την χρήση των Source Four theatrical.

«Σ' ένα πλάνο, ο Σαμ Τζάκσον και η Παμ Γκρίερ διανύουν τη διαδρομή από την πόρτα του διαμερίσματος στην μπαλκονόπορτα και, μετά, βγαίνουν στο μπαλκόνι με ένα κυκλικό πανοραμικό 180 μοιρών που κάνει η μηχανή. Το πλάνο γυρίστηκε με steadicam και ευρυγώνιο φακό· ο φακός αποκάλυπτε όλο το δωμάτιο, γι' αυτό δεν μπορούσαμε να κρύψουμε τα φώτα πουθενά αλλού εκτός από τον καναπέ – και μάλιστα κάτω απ' αυτόν. Για να τον φωτίσουμε, βάλαμε ρεφλεκτέρ κατά μήκος των τοίχων. Πάνω από τον καναπέ κρεμάσαμε 12 Source Four με ζελατίνη 3/4 CTB, τα οποία ήταν στραμμένα προς τα ρεφλεκτέρ. Όταν ο Ντε Νίρο κάθισε στον καναπέ, κοίταξε ψηλά, είδε όλες αυτές τις λάμπες κρεμασμένες πάνω από το κεφάλι του και ανατρίχιασε».

Σκοτεινές σκιές

Για το συνεργείο, η κατάσταση δεν ήταν καλύτερη στο δωμάτιο της Τζάκυ. Ήταν εξίσου στενάχωρο. Σ' αυτό το σκηνικό εκτυλίσσεται η αντιπαράθεση Τζάκυ-Ρόμπυ, κατά τη διάρκεια της οποίας οι δυο ήρωες ανακόπτουν την ένταση που έχει δημιουργηθεί αναβοσβήνοντας διαδοχικά ένα φωτιστικό. Αυτό το τρίλεπτο εσωτερικό νυχτερινό ξεκινά με τη λάμπα αναμμένη. Επειτα, ο Ρόμπυ τη σβήνει νωχελικά, με αποτέλεσμα να διαγράφεται μόνο η σιλουέτα του και, τέλος, η αεροσουνοδός που έχει ανακτήσει τις ηθικές της δυνάμεις ανάβει τη λάμπα. «Σκέφτηκα πως ήταν καλή ιδέα να γυρίσω μια σκηνή με δύο μαύρους ηθοποιούς στο σκοτάδι», εξηγεί ο Ταραντίνο. «Χωρίς όμως να παραπλανήσω το θεατή – τα φώτα είναι σβηστά αλλά ο θεατής μπορεί να δει τα πάντα. Θέλαμε σκοτάδι, αλλά με μεγάλο βάθος. Σε μια στιγμή, η Τζάκυ ανοίγει το ψυγείο και φτιάχνει ένα ποτό για τον Ορντέλ – το φως του ψυγείου αποτελεί και τη μοναδική φωτιστική πηγή. Ο Σαμ είναι ντυμένος στα μαύρα και το μοναδικό φωτεινό στοιχείο επάνω του είναι το ποτήρι, επειδή το ποτό είναι πορτοκαλί. Η Παμ φοράει μια άσπρη μπλουζα και στέκεται στα σκοτεινά· για δύο λεπτά, τα πάντα είναι βυθισμένα στο σκοτάδι μέχρι ν' ανάψουν τη λάμπα. Επειτα, ο Σαμ πλησιάζει τη λάμπα και την ξανανάβει».

«Έκανα ένα τράβελινγκ της Παμ (με έναν Zeiss Superspeed 25mm)» λέει ο Κνεεσε. «Όταν έσβησαν τα φώτα, έπρεπε να ματτώ που θα σταματούσε για να τα ανάψει. Σταμάτησε μπροστά από ένα παράθυρο που διαγράφει τη σιλουέτα της. Εκτελέσαμε αυτή τη



Πάνω: Η Παμ Γκρίερ την ώρα των γυρισμάτων. Στη μέση: Ο σκηνοθέτης με την Μπρίτζετ Φόντα. Κάτω: Και πάλι η Παμ Γκρίερ, σε μια σκηνή από το Jackie Brown. Στα γυρίσματα δεν χρησιμοποιήθηκαν εξεζητημένες φωτιστικές τεχνικές και οι ηθοποιοί χρειάστηκε να συντονίζονται συνεχώς με τους τεχνικούς.



Η Μπρίτζετ Φόντα, ο Ρόμπερτ Ντε Νίρο και ο Σάμιουελ Τζάκσον, σε μια ακόμα σκηνή από την τελευταία ταινία του Κουέντιν Ταραντίνο.

σκηνή με steadicam. Ήταν πολύ δύσκολη σκηνή. Φωτίσαμε κατά τέτοιο τρόπο ώστε, όταν τα φώτα έσβησαν, μεγάλο μέρος της εικόνας, εκτός από το παράθυρο, έμεινε στο σκοτάδι».

Το διαμέρισμα της Τζάκου ήταν πολύ στενό· έτσι δεν μπορούσε να γίνει λόγος για τα συνηθισμένα φωτιστικά σώματα. Ο χώρος φωτίστηκε κυρίως από μια quartz halogen torchiere και από μικρές μονάδες MR-16, καθώς και από λυχνίες 150W που χρησιμοποιήθηκαν σαν fill light· επιπρόσθετος fill φωτισμός προήλθε από μερικά Source Four.

Ο Ταραντίνο ήταν ανυποχώρητος, οι ηθοποιοί έπρεπε να αυξομειώνουν την ένταση του φωτός μόνοι τους. Δεν ήθελε η Παμ να προσποιείται ότι ανάβει το διακόπτη. Γι' αυτό συνδέσαμε όλα τα φώτα με ντίμερ και, στη συνέχεια, τα συνδέσαμε όλα μαζί με το ντίμερ του φωτιστικού του διαμερίσματος», σχολιάζει ο Lee.

«Δεν χρειαζόμασταν πολύ δυνατά φώτα γιατί τραβήξαμε με το Vision 500T 5279 της Kodak. Οι τοίχοι ήταν καφέ, το ταβάνι λευκό· το φως της torchiere που αντανακλάτο στο ταβάνι επαρκούσε. Δημι-

ουργήσαμε μερικά highlights όπου μπορούσαμε. Ο φωτισμός ήταν λίγο φλατ, το ενδιαφέρον όμως της σκηνής επικεντρωνόταν περισσότερο στο φως που αναβόσβηνε παρά σε κάποιο ιδιαίτερο ύφος. Όταν τα φώτα έσβησαν, ήταν σχεδόν σκοτάδι· προσθέσαμε λίγο φως απ' έξω, έτσι ώστε να διαγράφεται η σιλουέτα της Παμ και του Σαμ όταν στέκονταν μπροστά στο παράθυρο».

Πορφυρά κοκταίηλ

Μια από τις πιο ακραίες φωτιστικά σκηνές στο *Jackie Brown* είναι εκείνη που λαμβάνει χώρα στο μπαρ Cockatoo Inn στο Hawthorn, ανάμεσα στην αεροσυνοδό και τον εκδότη εγγυήσεων αποφυλάκισης, Μαξ Τσέρρι (**Ρόμπερτ Φόρστερ**). Το ζευγάρι κάθεται σε ένα χώρο πλημμυρισμένο από μια κόκκινη χροιά. Σύμφωνα με τον Ναβάρο, «το όριο ανάμεσα στη λευκή και τη μαύρη επιδερμίδα των δύο ηθοποιών έχει καταργηθεί».

Ο διευθυντής φωτογραφίας προσέθεσε σε μερικά από τα υπάρχοντα φώτα ζελατίνες Lee 106 Primary Red· αυτά τα φώτα ενισχύθηκαν με Source Four, των οποίων το φως ερχόταν εξ ανακλάσεως από

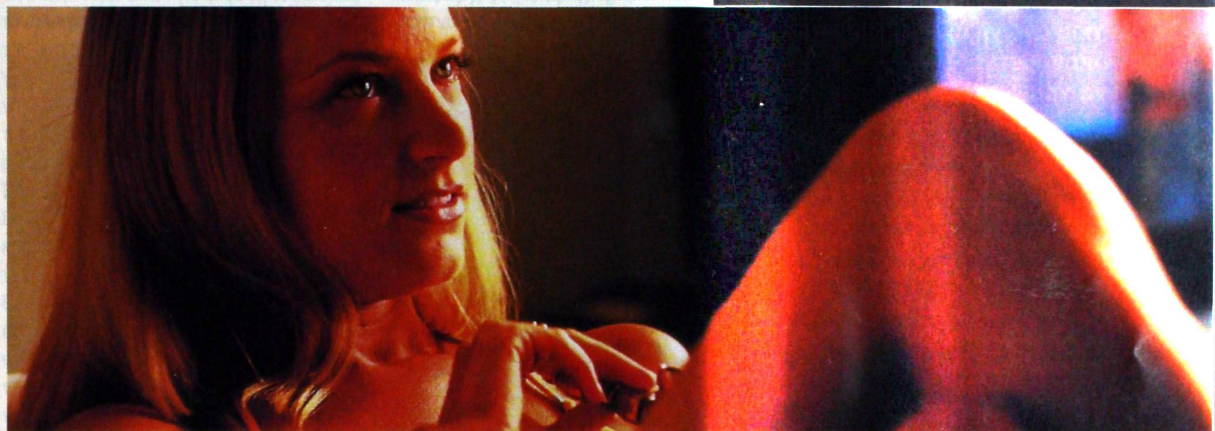
τα φελιζόλ και τα ρεφλεκτέρ. Επίσης, πολλές ζελατίνες από το Cal Color System της Rosco τοποθετήθηκαν πάνω από το 106 Primary Red της Lee. Αυτές οι ζελατίνες υπάρχουν σε πράσινο, κόκκινο, ματζέντα, μπλε και κυανό. «Χωρίς αυτές τις ζελατίνες θα ήταν δύσκολο να βρούμε κάποια άλλη ζελατίνα που να ταιριάζει με τη χροιά που έχει το Primary Red, χωρίς όμως να είναι τόσο δυνατή όσο αυτό. Για να ελέγξουμε το κόκκινο που ήταν πολύ δυνατό, χρησιμοποιήσαμε κυανό σε διαφορετικές πυκνότητες».

Η δράση κλιμακώνεται στο εμπορικό κέντρο του Del Amo, που χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια εργασιών ωρών. Ο Lee αναφέρει ότι το συνεργείο αντιμετώπισε μια φωτιστική κατάσταση ανάλογη με εκείνη του Lax: «Δεν είχαμε την δυνατότητα να ελέγξουμε τις φωτιστικές συνθήκες γιατί γυρίζαμε σ' ένα εμπορικό κέντρο την ώρα που όλα τα καταστήματα ήταν ανοιχτά. Ένα από τα λίγα σημεία που μπορέσαμε να κρεμάσουμε φώτα ήταν το εστιατόριο, αλλά αυτό μας φάνηκε χρήσιμο για τη συγκεκριμένη περιοχή, γύρω από την Παμ Γκρίερ και τον Ρόμπερτ Φόρστερ. Αναγκαστήκαμε να αφήσουμε όλες τις άλ-

λες φωτιστικές πηγές που υπήρχαν γύρω τους χωρίς διόρθωση. Υπήρχαν φωτιστικές πηγές κάθε πιθανού τύπου: daylight, tungsten και φθορισμού. Θα μπορούσαμε να είχαμε στείλει ανθρώπους για ν' αλλάξουν τις λυχνίες φθορισμού και tungsten, όμως σίγουρα θα υπήρχε κάποιο κατάσταση που θα μας είχε ξεφύγει».

Σε μια από τις τελευταίες σεκάνς της ταινίας, η Τζάκυ η οποία ηγείται μιας αστυνομικής επιχείρησης με σκοπό να εξαρθρωθούν οι λαθρέμποροι, ανταλλάσσει με τη Μέλανι μια χαρτοσακούλα του καταστήματος Macy's που περιέχει 500.000 σημαδεμένα δολάρια, ένα κόλπο που οργανώθηκε για να πείσει ο Ρόμπυ στην παγίδα της αστυνομίας.

Το συνεργείο είχε πρόσβαση στο Macy's για δύο συνεχόμενα βράδια. Ο Ναβάρο σημειώνει ότι αυτή η σκηνή, που γυρίστηκε σχεδόν εξολοκλήρου με steadicam, «κινηματογραφήθηκε με βάση την



οπτική γωνία των ηρώων της σκηνής: της Τζάκυ, του Μαξ Τσέρι, του Λούις Γκάρα και της Μέλανι. Η σκηνή αποδίδεται από την οπτική γωνία διαφορετικού κάθε φορά χαρακτήρα, καθώς οι ήρωες κινούνται μπρος και πίσω από τις κρεμάστρες με τα ρούχα και μπαينوβαίνουν στο δοκιμαστήριο. Το steadicam μας βοήθησε πολύ για να δημιουργήσουμε την ένταση της διαφορετικής οπτικής γωνίας του κάθε ήρωα».

«Όπως όλα τα πολυκαταστήματα, το Macy's έχει φωτισμό tungsten και φθορισμού. Αφαιρέσαμε όλες τις λυχνίες φθορισμού ώστε η σκηνή να έχει tungsten φωτισμό και τραβήξαμε με τον υπάρχοντα φωτισμό. Προσθέσαμε όπου μπορούσαμε μερικά Wall-O-Lites και μερικά φώτα στην οροφή», λέει ο Ναβάρο.

Αυτή την περίοδο, ο Ταραντίνο ασχολείται με την παραγωγή και τη διεύθυνση παραγωγής σε ένα σήκουελ του *Από το σούρουπο ως την αυγή*. Η επόμενη σκηνοθετική του απόπειρα θα είναι ένα είδος γουέστερν με φυλακισμένους, όπως ο *Πεταλούδας*. Στο μεταξύ, ο Ναβάρο ετοιμάζεται για μερικά γυρίσματα στην Καραϊβική για το θρίλερ δράσης *Deep Sea Blue* του Ρένυ Χάρλιν (είναι η δεύτερη φορά που συνεργάζονται, η πρώτη ήταν το 1996 στο *The Long Kiss Goodnight*).

«Οι σχέσεις μου με όλους τους σκηνοθέτες που έχω δουλέψει ώς τώρα ήταν πολύ καλές, γι' αυτό και συνεργάζομαι ξανά μαζί τους», λέει ο Ναβάρο. «Είχα πολύ καλές εμπειρίες με τον Ρόμπερτ Ροντρίγκεζ, τον Ρένυ Χάρλιν και τον Κουέντιν. Η λέξη συνεργασία δεν μπορεί ν' αποδώσει ό,τι είναι ένας πολύ ισχυρός δεσμός. Το γύρισμα ταινιών είναι πολύ απαιτητικό, τόσο σωματικά όσο και ψυχικά». **K**



Πάνω: Η Παμ Γκρίερ και ο Ρόμπερτ Φόρστερ. Φωτιστικά, το όριο ανάμεσα στη λευκή και τη μαύρη επιδερμίδα των δύο ηθοποιών καταργείται. Στη μέση: Η Μπρίτζετ Φόντα. Κάτω: Ο Σάμιουελ Τζάκσον με τον Ρόμπερτ Ντε Νίρο.

ΤΑΡΑΝΤΙΝΟ

Η πλαστικότητα της βίας

της Χριστίνας Μούργκα

Ός λίγο πριν από το 1992, ο Ταραντίνο ήταν ένας ακόμα από τους χιλιάδες νεαρούς που αγωνίζονταν να γίνουν σκηνοθέτες. Έπρεπε πρώτα να γράψει κάμποσα σενάρια (Ιλιγγιώδης έρωτας, Γεννημένοι δολοφόνοι, Από το σούρουπο ως την αυγή) και να πουλήσει τα δικαιώματά τους για να γυρίσει το *Reservoir Dogs* (1992), οι βίαιες σκηνές του οποίου προκάλεσαν πλήθος σχολίων. Το γεγονός αυτό δεν εμπόδισε τον Ταραντίνο να κάνει δυο χρόνια αργότερα το *Pulp Fiction*, την ταινία που τον καθιέρωσε στις οθόνες της Ευρώπης και της Αμερικής. Φέτος, απασχολεί την επικαιρότητα με το *Jackie Brown*, το οποίο δίνει έναν διαφορετικό προσανατολισμό στην καριέρα του. Βάζει στην άκρη τις γνώριμες πλέον σε όλους εμμονές του —στυλιζαρισμένη βία, μακροσκελείς διάλογοι, συστηματικές κινηματογραφοφιλικές αναφορές— δίνοντας το προβάδισμα σε ανθρώπινα πλάσματα και σε μια απλή ιστορία που επιχειρεί ν' αγγίξει το συναίσθημα. Στο κείμενο που ακολουθεί, γίνεται μια προσέγγιση των βασικών συστατικών του κινηματογραφικού του σύμπαντος.

Η ΓΟΗΤΕΙΑ που ασκούν οι ταινίες του Κου-έντιν Ταραντίνο είναι απόρροια της κατασκευής τους. Ο σκηνοθέτης παίζει με το χρόνο διασπώντας την γραμμική αφήγηση. Στο *Reservoir Dogs*, από το παρόν (η συνάντηση

σύμπαν σύνθετο, συγκεντρώνοντας τρεις διαφορετικές ιστορίες σ' ένα είδος ανθολογίας, που επιφανειακά μοιάζει με σπονδυλωτή ταινία. Η ελεύθερη κυκλοφορία των προσώπων (που έλκει την καταγωγή της από τα *rip* αναγνώσματα της δεκαετίας του '30 και του '40) από τη μια ιστορία στην άλλη και οι αλληλοεπικαλύψεις των διαφορετικών χρόνων κάνουν ρευστά τα αφηγηματικά σύνορα που αναγγέλλουν οι τίτλοι. Και τα δώδεκα βασικά πρόσωπα της ταινίας έρχονται στο προσκήνιο πριν αποτραβηχτούν ή περάσουν σε δεύτερο πλάνο, χωρίς όμως να έχουν όλα την ίδια αξία. Η Ροζάνα Αρκέτ, για παράδειγμα, εμφανίζεται για λίγο ενώ, αντίθετα, ο Τραβόλτα έχει μεγάλο ρόλο. Ο



Παμ Γκρίερ, η κινηματογραφική Jackie Brown.

μερικών γκάνγκστερ σε μια αποθήκη ύστερα από μια αποτυχημένη ληστεία), μεταπηδά στο παρελθόν με μια σειρά από φλας μπακ, οικοδομώντας μια δεύτερη αφήγηση (την προετοιμασία της ληστείας), που δια φωτίζει το παρόν. Στο *Pulp Fiction* ριζοσπα-στικοποιεί αυτό το σχήμα: δημιουργεί ένα

Ταραντίνο, όμως, κατορθώνει να υπονοήσει ότι οι περιπέτειές τους συνεχίζονται εκτός κάδρου και θα μπορούσαν από μόνες τους ν' αποτελέσουν υλικό για άλλη ταινία.

Η δεύτερη ιστορία είναι παράλληλη προς τη πρώτη, ενώ η τρίτη αποδεικνύεται προγενέστερη των προηγούμενων, καθώς επι-

στρέφει σε μια κατάσταση που είχε αφητηρία τον πρόλογο της πρώτης ιστορίας και εκκρεμούσε εξαιτίας μιας έλλειψης. Ίλιγγος και απορία καταλαμβάνουν το θεατή, όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον «αναστημένο» Τραβόλτα. Τελειοποιώντας τα σεναριακά του κόπια, ο Ταραντίνο επιστρέφει στη ληστεία του εστιατορίου, με την οποία είχε ξεκινήσει την ταινία, και την ενσωματώνει αναδρομικά σ' ένα τμήμα της τρίτης αφήγησης, που κινηματογραφείται από την οπτική γωνία διαφορετικού προσώπου.

Οι τρεις ιστορίες χτίζονται πάνω στο ίδιο μοντέλο: ένα υπόστρωμα εμπνευσμένο από τις pulp ιστορίες, που με τόση λαίμαργία καταναλώνει ο Ταραντίνο, το οποίο ανατρέπεται –κατά τα 2/3– εξαιτίας ενός απρόοπτου γεγονότος. Το δίλημμα του γκάνγκστερ, που γοητεύεται από τα θέληγτρα της γυναίκας του αφεντικού του, εκπορίζεται από τον τρόπο όταν εκείνη πέφτει θύμα ενός overdose. Ένας μποξέρ από αυτούς που είχε προδώσει ξεφεύγει για να βρεθεί δίπλα σε δυο μανιακούς· και δυο επαγγελματίες δολοφόνοι καταφέρνουν να καλύψουν τα ίχνη της πράξης τους, ώσπου να τους ληστέψουν δυο ερασιτέχνες. Πάντα το σασπένς κορυφώνεται όταν οι ήρωες νομίζουν ότι έχουν γλιτώσει τον κίνδυνο. Πάντα η έκπληξη έρχεται για τον Τραβόλτα τη στιγμή που βγαίνει από την τουαλέτα.

Στο *Jackie Brown*, η τεχνική του Ταραντίνο διαφοροποιείται: από την παραλληλία μεταπηδά στην γραμμικότητα, την οποία και διαστρέφει στο δεύτερο μέρος της ταινίας –κατά τη γνώριμη πλέον μέθοδό του– για να εξιστορήσει το ίδιο συμβάν (την παράδοση του παράνομου χρήματος στους συνεργούς του Μαξ και την παρακολούθηση της συνδιαλλαγής από τους αστυνομικούς) από διαφορετικές οπτικές γωνίες, που δεν τοποθετούνται με χρονολογική σειρά. Οι αλλαγές και παρεμβάσεις στο οργανόγραμμα της ληστείας εντείνουν τη σύγχυση του θεατή, ο οποίος είναι συνεχώς αναγκασμένος ν' αντικαθιστά τα παλιά δεδομένα με νέα.

Η αλληλουχία και η διάταξη των γεγονότων με βάση τη χρονολογική τους σειρά δεν είναι ο μοναδικός τρόπος για ν' αφηγηθεί κανείς μια ιστορία, λέει ο Ταραντίνο. Ο κινηματογράφος του χειρίζεται το χρόνο με την ελαστικότητα της λογοτεχνίας: οι ήρωές του κάνουν άλματα στο χρόνο και μπαίνουν ελεύθερα από ιστορία σε ιστορία. Μ' αυτό τον τρόπο γεννιέται το σασπένς, καθώς τα στοιχεία αποκαλύπτονται σταδιακά από το σκηνοθέτη.

Μέσα σ' αυτό το κατασκευαστικό πλαίσιο, ο Ταραντίνο εξαπατά το θεατή, τον παραπλανά. Αποκαλύπτει ή αποκρύβει όσα στοιχεία συγκρούονται με την αντίληψη που έχει διαμορφώσει για τα γεγονότα. Στο *Reservoir Dogs*, δεν μαθαίνουμε ποτέ ποιος σκότωσε τον **Χάρβεϋ Καϊτέλ**, η θανατηφόρα σφαίρα σκοπίμως περιορίζεται στον εκτός κάδρου χώρο. Στο *Jackie Brown*, η Τζάκυ κάνει δοκιμές με ένα όπλο πριν από τη συνάντησή της με τον Μαξ, ενώ από την αρχή την παρακολουθεί η αστυνομία και, άρα, είναι ασφαλής, γεγονός όμως που δεν κοινοποιείται αμέσως, αλλά μόνο αφού περάσει ένα διάστημα εύλογης αμφιβολίας από το θεατή.

Χιούμορ και διάλογοι

Οι ήρωές του είναι αρχέτυπα, αλλά αυτό δεν τους εξαιρεί από τις μικρές, ανθρώπινες αδυναμίες. Αν και ψυχροί εκτελεστές, έχουν ανάγκη να πάνε για κατούρημα. Χωρίς να ξεπέφτει στην παρωδία, ο Ταραντίνο, ωθεί τις καταστάσεις μέχρι τη γελοιότητα. Οι γκάνγκστερ του συμπεριφέρονται σαν μεγάλα παιδιά που παίζουν με τα όπλα τους.

Ο Τζο Κάμποτ, στο *Reservoir Dogs*, επεμβαίνει για να χωρίσει τα «παιδιά» του

γκερ, ένα περιστατικό με θέμα το μασάζ των ποδιών και η αναφορά σε ένα εδάφιο της Βίβλου αποτελούν πρελούδιο σε ένα απίστευτο ξέσπασμα βίας. Ολοκληρες σεκάνς βασίζονται σ' ένα ασήμαντο γεγονός, ένα ανώδυνο σχόλιο, όπως για παράδειγμα ένα ρολόι.

Ο Ταραντίνο γράφει στη γλώσσα του δρόμου – παιδί του δρόμου άλλωστε και ο ίδιος. Οι λέξεις του μπορεί να σοκάρουν, όμως μοιάζουν φυσικές στο στόμα εκείνων που τις προφέρουν. Οι διάλογοι ξεγυμνώνουν τους ήρωες, τους αφήνουν έκθετους στο βλέμμα των θεατών και δηλώνουν απερίφραστα πως εκείνο που ενδιαφέρει το σκηνοθέτη δεν είναι το συναίσθημα, αλλά η πλάκα, ο χαβαλές.

Στο *Jackie Brown*, οι διάλογοι απομακρύνονται από το γνώριμο ύφος τους. Οι ήρωες εκφράζουν τις αδυναμίες τους, που δεν απέχουν πολύ από τις δικές μας: η Τζάκυ μιλά για το φόβο της φθοράς του χρόνου, για τα παραπανίσια κιλά και την διαίτα που έχει ξεκινήσει· ο Μαξ για τη φαλάκρα του. Έχουμε μάλιστα το χρόνο να δούμε την Τζάκυ αδυνατισμένη και μεταμορφωμένη μέσα σ' ένα κόκκινο φόρεμα, θελκτική και αναγεωμένη, όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν έχα-



Τα μαύρα κοστούμια και οι γραβάτες των γκάνγκστερ αποτελούν άμεση αναφορά στα φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '50.

κάθε φορά που εκείνα παραφέρονται και αδυνατούν να ελέγξουν τους εαυτούς τους. Το γέλιο είναι πανταχού παρόν, το χιούμορ των καταστάσεων αντισταθμίζει την ένταση της δράσης. Στο *Pulp Fiction*, ένας διάλογος για τα φαστ-φουντ και τα χάμπουρ-

σε ακόμα την ικανότητα να γοητεύει και να ξυπνά το ανδρικό ενδιαφέρον ή να καπνίζει σιωπηλή μέσα στο αμάξι μετά την εξοδό της από την φυλακή. Η ακατάσχετη λογοδιάρροια παραχωρεί τη θέση της στη σιωπή και την εσωτερικευση των συναισθημάτων.

Πάνω:
Ο Κρις Πεν και ο κύριος Ξανθός (Μάικλ Μάντσεν) σε μια σκηνή από το *Reservoir Dogs*.
Κάτω:
Ο Ρόμπερτ Φόρστερ, που ξεκινά μια δεύτερη καριέρα χάρη στον Ταραντίνο.



Οι αναφορές

Ο Ταραντίνο έμαθε κινηματογράφο από τις ταινίες και μετέγγισε στο έργο του αυτά που είδε, όχι μόνο στον **Σκορσέζε** και τον **Κιούμπρικ**, αλλά και στον **Τζων Γου**, τα Β-μονιές, ακόμη και στην τηλεόραση. Αφομοίωσε μια παρακαταθήκη, ένα κεφάλαιο από εικόνες, χωρίς να το επιδεικνύει. Ο σκηνοθέτης αναφέρει αυτά που αγαπά για να δημιουργήσει το δικό του σύμπαν, ενσωματώνει τις πηγές μέσα στην ίντριγκα για να πλάσει ένα νέο έργο.

Τα μαύρα κοστούμια, οι γραβάτες, τα γυαλιά των γκάνγκστερ στο *Reservoir Dogs* αποτελούν μια άμεση αναφορά στα φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '50. Εξάλλου, την ίδια αμφίσημη είχαν και οι γκάνγκστερ στις ταινίες του Τζων Γου. Το *Reservoir Dogs*, κατά πολλούς, αντιγράφει το *City on Fire* (1989) του **Ρίνγκο Λαν**.

Ο Ταραντίνο προσεγγίζει τις εικόνες με

την απληστία ενός σινεφάγου ο οποίος ενδιαφέρεται για την ποσότητα και όχι για την ποιότητα που θα καταναλώσει. Προσεγγίζει τον κινηματογράφο με τη ματιά ενός ρακοσυλλέκτη και όχι ενός εστέτ. Παραθέτει αδιακρίτως εικόνες: από τον **Γκοντάρ** ως τον **Κόρμαν** και από τον **Μελθίλ** ως τον Τζων Γου.

Αναφέρεται σε Β-μονιές, όπως για παράδειγμα η αγνώστων στοιχείων ταινία με τους μηχανόβιους που παρακολουθεί η **Μαρία Μεντέιρος** (*Pulp Fiction*) στην τηλεόραση.

Κατ' αυτή την έννοια, ο Ταραντίνο, εκφράζει καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο σκηνοθέτη το πέρασμα από τον πολιτισμό των λέξεων σε εκείνον των εικόνων.

Στο *Pulp Fiction*, οι αναφορές δεν ενσωματώνονται στη δράση, δεν συνδέονται οργανικά με αυτή, αποτελούν υπαινιγμούς, σημεία που καλούν το θεατή να εντοπίσει την προέλευσή τους. Το Jack Rabbit Slim's

μοιάζει με ναό των φίφτις, οι γκαρσόνες είναι σωσίες διαφόρων σταρ – όπως εκείνη που παριστάνει τη **Μαίριλιν Μονρόε** και μιμείται την κλασική πλέον πόζα από το 7 χρόνια φαγούρα, όπου ο αέρας σηκώνει το φόρεμά της.

Ακόμη και οι ηθοποιοί εμπλουτίζουν το ρόλο τους με εμπειρίες από το κινηματογραφικό τους παρελθόν: ο **Κρίστοφερ Γουόκεν** είναι βετεράνος του Βιετνάμ, ο Τζων Τραβόλτα κερδίζει σ' ένα διαγωνισμό χορού. Στο *Jackie Brown*, η πλειοψηφία των ηθοποιών, από την **Παμ Γκρίερ** και τον **Ρόμπερτ Φόρστερ** ως τον **Ρόμπερτ Ντε Νίρο** και την **Μπρίτζετ Φόντα** και από τον **Μάικλ Κήτον** ως τον **Σάμιουελ Τζάκσον** κουβαλούν μνήμες από τον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '70.

Η υποκουλτούρα

Ο κόσμος του Ταραντίνο είναι το βασίλειο της υποκουλτούρας. Απ' αυτή την άποψη, ανήκει στην ίδια κατηγορία με τους αδελφούς **Κοέν**, τον **Λυντς** και τον **Τιμ Μπάρτον**, για τους οποίους ένα Β-μονιέ ή ένα τηλεοπτικό σόου είναι το ίδιο σημαντικό με μια ταινία του **Χωκς**. Όπως ο **Γουώρχολ** και η **ρορ ατζ**, κάνει τέχνη με τα σκουπίδια. Το αίμα και η αργκό είναι οι θεμέλιοι λίθοι του έργου του.

Ναρκωτικά, χάμπουργκερ, αυτοκίνητα, καταναλωτικά αγαθά, τηλεοπτικά προϊόντα, δίνουν τροφή σε σχοινοτενείς συζητήσεις και εκτονώνουν το εσωτερικό κενό, την απάθεια και την έλλειψη επιθυμιών (το σεξ σχεδόν απουσιάζει αλλά, και όπου αυτό υπάρχει, καταλήγει σε αποτυχία, όπως στο *Jackie Brown* για παράδειγμα) των πρώων.

Ο Βίνσεντ Ξέρε απ' έξω τους διαλόγους ταινιών και μπορεί ν' απαριθμήσει όλες τις διαφορές ανάμεσα στα ευρωπαϊκά και τα αμερικανικά χάμπουργκερ, ο Σάμιουελ Τζάκσον καταφέρνει να κάνει μια υστερική γυναίκα να ηρεμήσει φέρνοντάς της ως παράδειγμα ψυχραιμίας έναν τηλεοπτικό ήρωα, ο Τζο Κάμποτ του *Reservoir Dogs* παραπέμπει στο Πράγμα, φιγούρα από ένα κόμικ της Marvel, ο Τραβόλτα ξεσηκώνει το χορό του από ένα σήριαλ, προκλητικές γυναίκες διαφημίζουν τα όπλα που ζητούν συνήθως οι πελάτες του Ορντέλ.

Ο τίτλος του *Pulp Fiction* παραπέμπει ευθέως στην αστυνομική φιλολογία των δεκαετιών του 1930 και 1940, στις φτηνές περιοδικές εκδόσεις που πωλούνταν στα κιόσκια των εφημεριδών – ένα απ' αυτά ήταν και η *Μαύρη Μάσκα*. Αφορούσε ένα σκληρό



Η Ούμα Θέρμαν και ο «προστάτης» της, Τζων Τραβόλτα, στο *Pulp Fiction*.



κόσμο με ιδιωτικούς ντετέκτιβ, αδιστακτους γκάνγκστερ, διεφθαρμένους αστυνομικούς, και, φυσικά, μοιραίες γυναίκες. Ο **Ντράσιελ Χάμμετ**, ο **Ρέημοντ Τσάντλερ**, ο **Τζαίμς Μ. Τσαϊζ** διέπρεψαν σ' αυτό το λογοτεχνικό είδος, που με τη σειρά του ενέπνευσε τα φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '40.

Η βία

Ο Ταραντίνο δεν δείχνει ν' ασπάζεται την άποψη του **Χίτσκοκ**, ότι αυτό που δεν βλέπεις είναι πιο τρομακτικό απ' αυτό που πραγματικά βλέπεις. Η βία ξεσπά ξαφνικά και έχει μεγάλη διάρκεια, έτσι ώστε να επιτείνει την ένταση, όπως στο *Reservoir Dogs*, όπου ο βασανισμός του αστυνομικού γίνεται υπό τους ήχους μιας ρυθμικής μουσικής που καθιστά ακόμη πιο σοκαριστική τη σκηνή. Ο σκηνοθέτης μοιάζει να διασκεδάει με τον αργό, τελετουργικό θάνατο που επιβάλλει ο κύριος Ξανθός στο θύμα του.

Συχνά, η βία εμφανίζεται ως συνέπεια της βλακείας, της αδεξιότητας ή κάποιων παρεξηγήσεων. Οι γκάνγκστερ αντιδρούν με ωμότητα, απαντούν με οργισμένες ενστικτώδεις πράξεις επειδή δεν ξέρουν να σκέφτονται μόνοι τους, χωρίς τη βοήθεια των τηλεοπτικών προτύπων ή άλλων ηρώων της προσωπικής τους μυθολογίας. Παρακάμπτουν το στάδιο της εκλογίκευσης του συναισθήματος και εκτελούν άμεσα τις επιταγές του (χαρακτηριστική περίπτωση η απροσδόκητη αντίδραση του Ρόμπερτ Ντε Νίρο στην ειρωνεία της Μπρίτζετ Φόντα). Από μια άποψη, όλος ο κινηματογράφος του Ταραντίνο πηγάζει από την αντίθεση ανάμεσα στη βλακεία και τον ξαφνικό θάνατο.



Μαρίον Κοτιγιάρ, στο *Jackie Brown*.

Στο *Jackie Brown*, η στάση του απέναντι στη βία αλλάζει. Δεν είναι πια ακαριαία και απροσδόκητη. Παρ' όλο που υποψιαζόμαστε ότι ο Ορντέλ θα σκοτώσει τον Μπόμοντ, η εκτέλεση δεν γίνεται εν ψυχρώ. Ο έμπορος όπλων πείθει πρώτα τον Μπόμοντ να τον ακολουθήσει, να μπει στο πορτ μπαγκάζ του αυτοκινήτου του και η στιγμή του θανάτου αποδίδεται μ' ένα πολύ γενικό πλάνο. Μαντεύουμε το τέλος από τον ήχο του όπλου. Και εδώ υπάρχουν πτώματα και πυροβολισμοί, όμως η περίσκεψη προηγείται της πράξης, η οποία συνοδεύεται από δυσθυμία. Ο Ορντέλ δεν σκοτώνει ελαφρά τη

καρδία τον Μπόμοντ και τον Ντε Νίρο. Ο Ταραντίνο αρνείται να σκηνοθετήσει εντυπωσιακά τη βία, όπως στις προηγούμενες ταινίες του. Απορρίπτει την πλαστικότητα των αιματηρών εκρήξεων του Τζων Γου και όλων εκείνων των δεξιοτεχνών που ανάγουν τη βία σε θέαμα.

Παράλληλα με τη σωματική, συναντάμε και τη λεκτική βία. Ο διάλογος διαπαισιεύεται με ρατσιστικές και φαλλοκρατικές ατάκες. Η γλώσσα είναι εμπρηστική, οι ήρωες εκστομίζουν χυδαιότητες, μιλάνε χωρίς ν' αυτολογοκρίνονται, τα λόγια βγαίνουν από τα χείλη τους σαν λεκτικά πυρά. **K**

Η σκηνοθεσία δεν είναι κοινωνιολογία

της Χριστίνας Μούργκα



Η Παθ Αλίσια Γκαρθιαντιέγκο.

**Συνέντευξη με την
Παθ Αλίσια Γκαρθιαντιέγκο,
σεναριογράφο του μεξικανού
σκηνοθέτη Αρτούρο Ριπστάιν.**

Στα 53 του χρόνια, ο **Αρτούρο Ριπστάιν** είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους σκηνοθέτες και ο μοναδικός μεξικανός δημιουργός που χαίρει εκτίμησης και θαυμασμού διεθνώς. Αν και γύρισε την πρώτη του ταινία το 1965 (*Καιρός να πεθάνεις*), έγινε ευρύτερα γνωστός μετά το 1985, χάρη σε έξι ταινίες μεγάλου μήκους που έγραψε γι' αυτόν η σεναριογράφος **Παθ Αλίσια Γκαρθιαντιέγκο**. Ο συνδυασμός Ριπστάιν-Γκαρθιαντιέγκο αποτελεί ένα από εκείνα τα κινηματογραφικά ζευγάρια που η ζωή και έργο τους είναι αξεδιάλυτα συυφασμένα: εκείνη συλλαμβάνει, με τις ευλογίες του, τις ακραίες και ανήθικες ιστορίες τους· εκείνος βρίσκει τους τρόπους και τις εικόνες που είναι ικανές να αποδώσουν την κλειστοφοβική ατμόσφαιρα και την ένταση του πάθους που χαρακτηρίζει όχι μόνο τις ταινίες τους αλλά, όπως φαίνεται, και την ίδια τους τη σχέση.

Ο *Κινηματογραφιστής* συνάντησε την Παθ Αλίσια Γκαρθιαντιέγκο στη διάρκεια του 38^{ου} Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου προβλήθηκε το σύνολο του έργου του Ριπστάιν, και συζήτησε μαζί της για το σενάριο, τα στοιχεία που καθορίζουν τη μορφή του (πλοκή, χαρακτήρες) καθώς και το θέμα της μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στην οθόνη.

•Κατά τη γνώμη σας, ένας σεναριογράφος πρέπει να ενδιαφέρεται περισσότερο για την ανάλυση των χαρακτήρων ή για την πλοκή;
—Σίγουρα για την πλοκή. Ο πυρήνας των σεναρίων μου είναι πάντα η πλοκή και απ' αυτή προκύπτουν οι χαρακτήρες. Ένας γνωστός αμερικανός καθηγητής συμβουλεύει τους φοιτητές του να ξεκινούν πρώτα απ' τους χαρακτήρες, να γράφουν ένα είδος βιογραφίας των ηρώων τους. Πιστεύω πως αυτή είναι μια λανθασμένη συμβουλή, γιατί μ' αυτό τον τρόπο φορτώνει κανείς την πλοκή με περιττά στοιχεία. Ο κινηματογράφος συνίσταται στην αφήγηση μιας ιστορίας και η επινόηση των χαρακτήρων εξυπηρετεί αποκλειστικά και μόνο τη διήγησή της. Τα υπόλοιπα είναι περιττά, φλύαρα, ασήμαντα. Η ιστορία είναι εκείνη που χτίζει τους χαρακτήρες.

•Έχετε την αίσθηση, μερικές φορές, ότι γνωρίζετε τους χαρακτήρες σας;

—Βεβαίως. Άλλωστε πρέπει να ξέρεις τους χαρακτήρες σου για να γράψεις ένα σενάριο. Και όταν η πλοκή, η ιστορία, είναι καλοδουλεμένη, οι χαρακτήρες αποκτούν τη δική τους ζωή, ανασταίνονται μόνοι τους.

•Υπάρχουν κοινά στοιχεία ανάμεσα στους χαρακτήρες σας;

—Όλοι μου οι ήρωες ξέρουν πως το μίσος και η αγάπη είναι αλληλένδετα. Επίσης, στις ταινίες μου προσπαθώ να σκιαγραφήσω τη μητρότητα. Όμως, τη σκοτεινή της πλευρά — μ' αρέσουν πάντα οι αμφίσημοι χαρακτήρες. Οι μητέρες είναι η εμμονή μου. Πιστεύω πως η μητρότητα είναι το πιο οδυνηρό συναίσθημα που μπορεί να βιώσει κανείς. Από τη στιγμή που φέρνεις στο κόσμο ένα παιδί, δεν μπορείς να ξεφύγεις απ' τα συναισθήματα που

σου γεννά.

•*Έχετε παιδιά;*

—Έχω τρία. Μάλιστα, το πρώτο το απέκτησα σε ηλικία 17 ετών. Μια μητέρα αγαπά τα παιδιά της, όμως είναι οδυνηρό να τα βλέπει να μεγαλώνουν. Γίνεται εγωίστρια. Λέω στα παιδιά μου: Για εσάς επιθυμώ ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι για μένα. Για μένα θέλω μια ζωή γεμάτη πάθος και κίνδυνο. Μια σύντομη αλλά έντονη ζωή. Για σας, επιθυμώ μια ήσυχη, ήρεμη, ευτυχισμένη ζωή. Οι μητέρες των ιστο-

—Ναι, και για πολλούς λόγους. Γιατί δεν είχαμε αρκετά χρήματα ή γιατί κάποια σκηνή διαρκούσε πολύ. Άλλοτε πάλι επειδή ανακάλυψα ότι είχα κάνει λάθος. Αν, π.χ., τρεις άνθρωποι σε ρωτήσουν το ίδιο πράγμα για το σενάριο, καταλαβαίνεις ότι υπάρχει πρόβλημα και πρέπει να το αλλάξεις. Άλλες φορές γράφεις ένα διάλογο και, όταν τον ακούς απ' τους ηθοποιούς, συνειδητοποιείς πως δεν τους ταιριάζει.

•*Πώς προσαρμόζετε κινηματογραφικά ένα*

εντυπωσιάστηκα. Μου άρεσε πολύ το τέλος. Όμως, το περίεργο είναι ότι το ερμήνευσα με εντελώς δυτικό τρόπο. Γιατί, για μένα, ήταν ένα μελόδραμα που κατέληγε σε μια τραγωδία, σε μια ελληνική τραγωδία — η μοίρα τελικά συνθλίβει τους χαρακτήρες. Το ερμήνευσα και το έγραψα κατ' αυτό τον τρόπο και, ξαφνικά, μετά το γύρισμα, βλέπω τυχαία στην τηλεόραση ένα ντοκυμανταίρ με θέμα τη ζωή μιας Αιγυπτίας και κατάλαβα πως ο θάνατος της συζύγου και της αδελφής συμ-



Σκηνή από την τελευταία ταινία του Αρτούρο Ριπστάιν, *Βαθύ κόκκινο*. Το σενάριο της Παθ Αλίσια Γκαρθιαντιέγκο ακροβατεί ανάμεσα στο μαύρο χιούμορ και τον σουρεαλισμό.

ριών μου είναι μητέρες που θέλουν να κρατήσουν τα παιδιά τους κάτω απ' τις προστατευτικές τους φτερούγες.

Κινηματογράφος και λογοτεχνία

•*Πόσον καιρό χρειάζεστε για να γράψετε ένα σενάριο;*

—Εξαρτάται απ' τη δυσκολία του θέματος και από την πίεση που μου ασκεί ο παραγωγός. Το *Ευαγγέλιο των θαυμάτων*, η νέα ταινία του Ριπστάιν, μου πήρε δύο μήνες.

•*Σας έχει τύχει ποτέ να αλλάξετε το σενάριο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων;*

βιβλίο; *Για παράδειγμα, αφετηρία για το Αρχή και τέλος υπήρξε μια νουβέλα του Ναγκίμπ Μαχφούζ.*

—Έχω μεταφέρει στον κινηματογράφο, μέχρι στιγμής, τρία βιβλία. Ένα βιβλίο πρέπει να μ' εντυπωσιάσει για ν' αποφασίσω να το διασκευάσω. Συνήθως, το διαβάζω δύο φορές και μετά το τοποθετώ ψηλά στη βιβλιοθήκη μου, έτσι ώστε να μην μπω στον πειρασμό να το ξαναδιαβάσω. Επειτα, σκέφτομαι το λόγο για τον οποίο θέλω να το κάνω κινηματογραφικό έργο. Έτσι καθορίζω και το θέμα μου. Όταν πρωτοδιάβασα τη νουβέλα του Μαχφούζ,

βόλιζε μια κοινωνική αλλαγή που συντελούνταν και όχι μια τραγωδία. Παρ' όλα αυτά, μου άρεσε η αλλαγή του είδους για μένα ακόμα είναι μια τραγωδία.

•*Δουλεύετε πάντα με τον ίδιο τρόπο;*

—Σχεδόν πάντα με τον ίδιο τρόπο. Πάιρνω από το βιβλίο μόνο τα στοιχεία που μ' αρέσουν. Ό,τι θεωρώ άχρηστο, τ' αφήνω. Οι διασκευές είναι πιο δύσκολες γιατί το μυθιστόρημα είναι φυγόκεντρο, ενώ το σενάριο είναι κεντρομόλο. Στο μυθιστόρημα δηλαδή μπορείς να έχεις πολλά θέματα. Στον κινηματογράφο συμβαίνει το αντίθετο. Κάθε φορά που προσθέτεις ένα



Πάνω δεξιά: *Τα γυρίσματα της τύχης* (1985) εγκαινιάζουν τη συνεργασία Ριπστάιν-Γκαρθιαντιένγκο.

Αριστερά και κάτω: Η καλύτερή τους ταινία, σύμφωνα με την Γκαρθιαντιένγκο, είναι *Η γυναίκα του λιμανιού* (1991). Η ταινία εστιάζει στις αφηγήσεις τριών ανθρώπων οι οποίες αλληλοσυναιρούνται, και αφορούν μια έκτρωση, μια αιμομιξία και μια αυτοκτονία.

θέμα απομακρύνεσαι από τον πυρήνα – άρα πρέπει να κρατάς έναν βασικό άξονα πάντα.

Να είσαι ακραία

• Ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στον Ριπστάιν και στους άλλους σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάζεστε;

—Είμαι πολύ κοντά στον Ριπστάιν. Δεν ξέρω πού ξεκινά εκείνος και πού τελειώνω εγώ, είμαστε ένα. Όταν δουλεύω μαζί του, μπορώ να φτάσω στα άκρα. Με τους άλλους σκηνοθέτες που συνεργάζομαι πρέπει να είμαι πιο μαλακιά, να γλυκαίνω – μπορώ να γίνω πολύ ακραία. Για παράδειγμα, όταν έγραφα τη *Γυναίκα του λιμανιού*, μου είπε: θέλω να φτάσεις στα άκρα, όσο ριψοκίνδυνο κι αν είναι. Πρέπει να είσαι όχι αμοραλίστρια αλλά ανήθικη. Και τελικά, η ταινία είναι ανήθικη – γιατί δέχεται πως μπορείς να ευτυχίσσεις ακόμη κι αν παντρευτείς τον αδελφό σου και αποκτήσεις παιδιά μαζί του. Έστω κι αν το παιδί είναι πνευματικά καθυστερημένο...

• Το αναπόδραστο της μοίρας αποτελεί τη βασική σεναριακή ιδέα στην τριλογία του

μοιραίου (*Τα γυρίσματα της τύχης*, *Ερωτικά ψέματα*, *Η γυναίκα του λιμανιού*). Το *Βαθύ κόκκινο είναι φορτισμένο με την ίδια ιδέα*;

—Στο *Βαθύ κόκκινο* οι ήρωες χτίζουν τη μοίρα τους: δεν εναντιώνονται σ' αυτή. Κάθε δολοφονία είναι ένα έγκλημα που διαπράττεται για να τους ενώσει. Θέλουν να μείνουν μαζί αιώνια, δεμένοι μ' έναν τρελό έρωτα. Αυτή η μοίρα είναι απόλυτα αντικοινωνική αλλά, κατά την άποψή μου, αποτελεί ένα χάρπυ εντ. Κάποιος κριτικός χαρακτήρισε το *Βαθύ κόκκινο* τραγική ιστορία, όμως εγώ δεν το βλέπω έτσι γιατί στο τέλος οι ήρωες κάνουν αυτό που θέλουν, χτίζουν τον δικό τους παράδεισο. Μπορεί να μην κρατάει πολύ, είναι όμως ένας παράδεισος. Στην τριλογία του μοιραίου, η μοίρα συντριβει τους χαρακτήρες. Προσπαθούν να την αλλάξουν, όμως δεν μπορούν. Πράττοντας σοφά, υποτάσσονται σ' αυτή. Στο *Ευαγγέλιο των Θαυμάτων*, η ηρωίδα μου επιλέχτηκε από το Θεό για να γίνει ο νέος Μεσσίας παρά τη θέλησή της. Γι' αυτό επαναστατεί ενάντια στη μοίρα της:

γίνεται νυμφομανής, χρησιμοποιεί το σεξ και την αμαρτία ως μέσο αντίδρασης. Όμως, κανείς δεν ξεφεύγει από το πεπρωμένο του.

• Πόσο κοντά είναι το *Βαθύ κόκκινο* στα πραγματικά περιστατικά που το ενέπνευσαν;

—Απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Πιστεύω πως η σκηνοθεσία δεν έχει να κάνει με την πραγματικότητα. Δεν είναι ντοκυμανταίρ ούτε κοινωνιολογία. Η βασική μου μέριμνα είναι η δραματουργία, η αφήγηση. Και αφήγηση σημαίνει να επιλέγεις τα σωστά στοιχεία. Όταν ο Ριπστάιν κι εγώ αποφασίζουμε να κάνουμε μια ταινία, είτε πρόκειται για βιβλίο είτε για πραγματικό γεγονός, καθορίζουμε πρώτα το θέμα μας. Για παράδειγμα, στο *Βαθύ κόκκινο* μιλάμε για έναν τρελό έρωτα. Δεν είναι μια αστυνομική περιπέτεια, ούτε ένα φιλμ νουάρ. Από τη στιγμή λοιπόν που διαλέγουμε το θέμα μας, έχουμε οριοθετήσει και το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθούμε. Και η πραγματικότητα είναι το τελευταίο πράγμα που μας απασχολεί. **IK**

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ είναι τέχνη ετερογενής. Για να σταθεί στα πόδια του και να αρθρώσει τον δικό του λόγο χρειάστηκε να οικειοποιηθεί το λεκτικό άλλων τεχνών. Από τη στιγμή που διατύπωσε τους κανόνες του, διεκδίκησε και την αυτονομία του. Παρ' όλα αυτά, η σχέση του με τη λογοτεχνία παραμένει ταραχώδης. Αφιερώματα και μεμονωμένα κείμενα σε εξειδικευμένα περιοδικά επιχειρούν να ανιχνεύσουν τη συμπλοκή των δύο τεχνών, εξετάζοντας το ζήτημα τόσο από την πλευρά των λογοτεχνών όσο και από εκείνη των σκηνοθετών – ο καθένας έχει τα δικά του επιχειρήματα, θεωρητικά ή εμπειρικά.

Λογοτεχνία και κινηματογράφος

Τα δάνεια του κινηματογράφου από τη λογοτεχνία είναι άπειρα. Περίπου όλα τα κλασικά μυθιστορήματα έχουν μεταφερθεί στην οθόνη και περίπου όλα τα έπη. Είναι επόμενο να δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι αυτός ο δανεισμός είναι το αποτέλεσμα κάποιας συνάφειας. Φυσικά, πρόκειται μονάχα για σύμπτωση θεματολογικής πενίας αλλά και υστεροβουλίας. Υστεροβουλία ως προς το υπάρχον ήδη κοινό αναγνωστών που, δυνάμει, αποτελεί και το κοινό των θεατών.

Το αποτέλεσμα αυτών των κλειψιγαιμιών βρίσκεται στο μάτι του κυκλώνα. Η ταινία έμεινε πιστή στο λογοτεχνικό πρωτότυπο ή μήπως έγινε μια ελεύθερη διασκευή του; Και πόσο ελεύθερη μπορεί να είναι αυτή η διασκευή, πόσο κριτικά επιτρέπεται να σταθεί ο σκηνοθέτης μπροστά στο κείμενο ώστε να μη φτάσει στο βιασμό; Η μήπως κάθε μεταφορά είναι και ένας βιασμός; Η ροπή προς τις συγκρίσεις είναι υπαίτια για τις εντάσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στις δυο τέχνες. Το ακόλουθο ερμηνευτικό σχήμα δίνει αξιόπιστη απάντηση: πρόκειται για τέχνες που επιχειρούν να αναπαραστήσουν τη ζωή στην απειρία των μορφών της, αντλούν το υλικό τους από τις ίδιες πηγές, το χειρίζονται όμως με διαφορετικό τρόπο. Ο κινηματογράφος βρίσκεται από την πλευρά της εικόνας και η λογοτεχνία από την πλευρά του λόγου.

Ο σεναριογράφος

Ο σκηνοθέτης έχει το πάθος της εικόνας. Ο συγγραφέας έχει το πάθος του λόγου. Ο σεναριογράφος, όμως, τι πάθος έχει αφού το κείμενό του προορίζεται να

μεταμορφωθεί σε κάτι άλλο; Είναι ένας διάμεσος, χωρίς δική του υπόσταση, που

του Τηλέμαχου Αναγνώστου

Σεναριογράφος-Σκηνοθέτης

διαμορφώνει μαζί με το σκηνοθέτη τα νήματα που θα κινήσουν την ταινία. Ο σεναριογράφος δεν πρέπει να θεωρείται αυτομάτως και λογοτέχνης. Πρόκειται για δύο διαφορετικές ιδιότητες που ενδεχομένως ν' ασκούνται παράλληλα από το ίδιο πρόσωπο, αλλά έχουν διαφορετικά ελατήρια. Όσα σενάρια αντέχουν σ' ένα ανεξάρτητο διάβασμα, όπως πιθανόν του **Μπέργκμαν**, συνεικονεί η ανάμνηση της εικόνας που τα ντύνει στο μυαλό του αναγνώστη.

Ποια όμως η σχέση του σεναριογράφου με το σκηνοθέτη; «Είμαστε ένα», δηλώνει η **Παθ Αλίθια Γκαρθιαντιέγκο** στη συνέντευξη που προηγείται. «Δεν ξέρω πού ξεκινά εκείνος και πού τελειώνει εγώ». Ο σκηνοθέτης, λοιπόν, πρέπει να νυμφεύεται και το σεναριογράφο του; Όχι βέβαια. Όμως, η καλύτερη εγγύηση για την επιτυχία της ταινίας είναι μια διανοητική και πνευματική συγγένεια που να καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στις δύο προσωπικότητες.

Ο **Τονίνο Γκουέρα**, σεναριογράφος του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), *Ο μελισσοκόμος* (1986), *Τοπίο στην ομίχλη* (1988) και *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), λέει σχετικά με τη συνεργασία τους: «Έχουμε τόσα κοινά σημεία ώστε συχνά αποδίδουν σ' εμένα την πατρότητα ιδεών που ανήκουν στον Αγγελόπουλο. Τον ευχαριστώ γι' αυτό, είναι πολύτιμο δώρο». **IK**

Σκηνή από την ταινία *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*. Ο **Τονίνο Γκουέρα** ευχαριστεί το σκηνοθέτη **Θ. Αγγελόπουλο**, διότι το ύφος του και τα δικά του επινοήματα, πολλοί τα έχουν αποδώσει στο σεναριογράφο.



Λόγος και εικόνα σε διανοητική και πνευματική συγγένεια

Κάθε διαμάχη ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο πρέπει να θεωρείται παρωχημένη. Πρόκειται για δύο αφηγηματικές τέχνες που προσεγγίζουν το αντικείμενό τους με διαφορετικά εκφραστικά μέσα, η καθεμιά με τα δικά της. Το σενάριο δεν είναι λογοτεχνικό έργο και ο σεναριογράφος δεν πρέπει να θεωρείται λογοτέχνης.

Ο άνθρωπος του λαού

Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer
του Brooke Comer

To American Society of Cinematographers
τιμά τον «πατέρα του άμεσου
κινηματογράφου», Άλμπερτ Μέουσλς,
με το ASC President's Award 1997.

μαί ευτυχής για τη φετινή επιλογή, γιατί η δουλειά του Άλμπερτ Μέουσλς είναι μια από τις πιο ιδιαίτερες, ενδιαφέρουσες και καινοτόμες. Αποτελεί τιμή για το επάγγελμά μας».

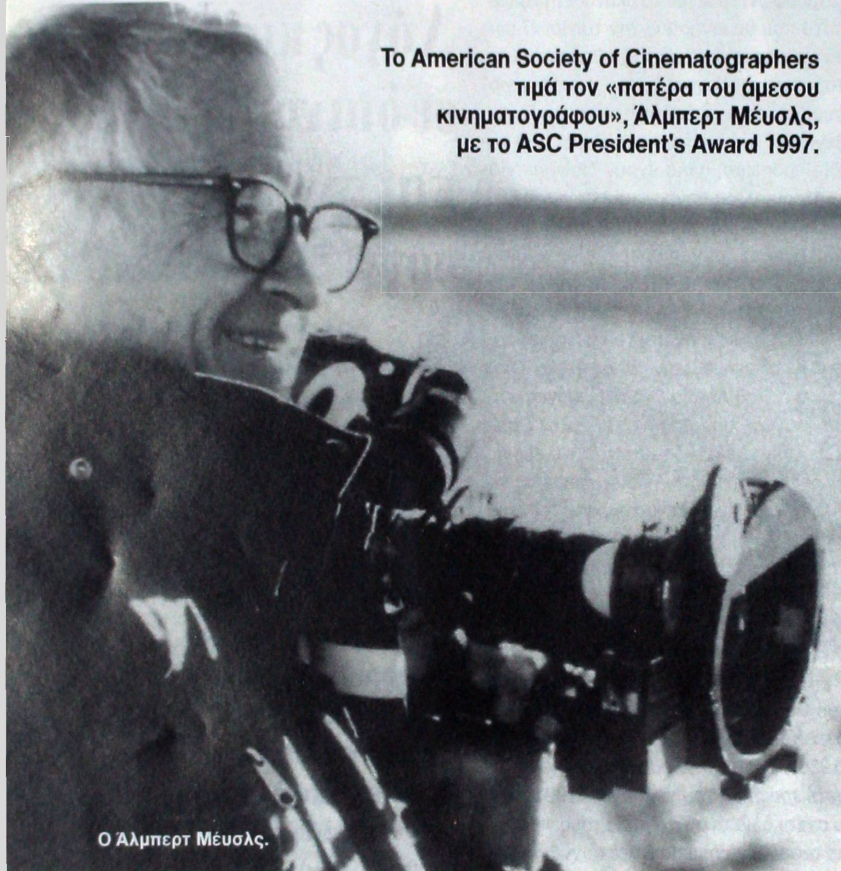
Η σιωπή τροφοδότησε το πάθος του Μέουσλς για την τέχνη. «Ως παιδί δεν μιλούσα», εξηγεί ο ίδιος. «Δεν επρόκειτο για ανικανότητα, απλώς ήμουν υπερβολικά σιωπηλός. Κανείς δεν μπορούσε να αποφανθεί σχετικά με το αν ήμουν έξυπνος ή χαζός, κι έτσι με έστειλαν δύο φορές στο νηπιαγωγείο. Στην πραγματικότητα, ήμουν άπληστος ακροατής, πράγμα που αργότερα αποδείχτηκε εξαιρετικά χρήσιμο».

Στα εφτά του χρόνια αγόρασε με 35 σεντς την πρώτη του φωτογραφική μηχανή, μια Υνίεξ τόσο μικρή που χωρούσε στην παλάμη του χεριού του. Τα πρώτα του θέματα ήταν τα μέλη της οικογένειάς του, μετανάστες από τη Ρωσία: ο υπάλληλος στα ταχυδρομεία πατέρας του και η δασκάλα μητέρα του. Ο αδελφός του, **Ντέιβιντ**, έγινε ο στενότερος συνεργάτης του.

Με μοτοσυκλέτα και μια μικρή Leica

Ο νεαρός Άλμπερτ κατόρθωσε να αποτυπώσει την ιδιαιτερότητα της οικογένειάς του ακόμα και στις πρώτες του φωτογραφίες, προσδίδοντας μια αίσθηση πραγματικότητας και ανθρωπισμού, που αργότερα αποτέλεσε το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ντοκουμανταίρ του. «Νομίζω ότι οι φωτογράφοι, όπως και οι συγγραφείς, συνειδητά ή ασυνείδητα, τείνουν να προσφεύγουν στην παιδική τους ηλικία και να χρησιμοποιούν τις πρώτες τους εικόνες και εμπειρίες», υποστηρίζει ο ίδιος. «Ίσως ένας λόγος που συνήθως τα λογοτεχνικά βιβλία είναι καλύτερα από τη μεταφορά τους στην οθόνη είναι πως, στη διάρκεια της φιλμικής διαδικασίας, το υλικό αναποφεικτα παρεκκλίνει από τις πρωτογενείς καλλιτεχνικές αναζητήσεις του συγγραφέα».

Στα 22 του, και ενώ έκανε το μεταπτυχιακό του, ο Μέουσλς διδασκε ψυχολογία στο Boston University. Παράλληλα, εργαζόταν ως ερευνητής σε ψυχιατρική κλινική.



American Cinematographer / Φωτ.: Maystles Film

Ο Άλμπερτ Μέουσλς.

ΜΠΟΡΟΥΜΕ να ισχυριστούμε ότι κανένας κινηματογραφιστής δεν έχει καταφέρει να αποδώσει καλύτερα από τον **Άλμπερτ Μέουσλς** τη ζωή των καθημερινών ανθρώπων. Η ικανότητά του να γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ ντοκουμανταίριστα και θέματος δεν είναι μια επίκτητη ικανότητα ή τεχνική. Αντίθετα, είναι η απόρροια του πραγματικού ενδιαφέροντος για τη ζωή των κοινών ανθρώπων, που τον ωθεί στην ανακάλυψη των εξαιρετικών τους ιδιοτήτων.

Ο «πατέρας του άμεσου κινηματογράφου» (direct cinema) τιμήθηκε φέτος με το President's Award του American Society of Cinematographers (ASC). Μαζί με τους μόνιμους συνεργάτες του –τον αδελφό του **Ντέιβιντ**, την **Σαρλότ Στέριν** και την **Σούζαν Φρόμκε**–, ο Άλμπερτ Μέουσλς έχει κάνει

συνολικά 15 ταινίες, μεταξύ των οποίων το ντοκουμανταίρ *Salesman* (1967), αλλά και εξαιρετικές ταινίες με ευρεία θεματική, όπως οι **Rolling Stones** (*Gimme Shelter*, 1970), μια εκκεντρική μητέρα και την κόρη της στην παρακμασμένη βίλλα τους στο East Hampton (*Grey Gardens*, 1976) και ο γάλλος καλλιτέχνης **Christo** (*Running Fence*, 1978 και *Islands*, 1986). Ο Άλμπερτ έχει επίσης συνεργαστεί με σημαντικούς κινηματογραφιστές από το χώρο του ντοκουμανταίρ, όπως είναι ο **Ρίτσαρντ Λήκκο**, ο **Ντ. Α. Πενυμπέκκερ** και ο **Μπομπ Ντρου**.

Ο πρόεδρος του ASC, **Owen Roizman**, λέει: «Δεν απονέμουμε αυτό το βραβείο απλώς για τη φωτογραφία. Απονέμεται σε κάποιον που έχει συνεισφέρει ουσιαστικά στην τέχνη του κινηματογράφου. Αισθάνο-

Στις καλοκαιρινές του διακοπές, αποφάσισε να γυρίσει την Ευρώπη με μοτοσυκλέτα και με μια δανεική Leica. Τότε τράβηξε τις πρώτες του «επαγγελματικές φωτογραφίες», όπως ο ίδιος τις περιγράφει.

Το επόμενο καλοκαίρι, μαζί με τη Leica, ο Μέουλς ξαναδιέσχισε τον Ατλαντικό και επισκέφθηκε τη Ρωσία, όπου τράβηξε φωτογραφίες μέσα σε ψυχιατρικές κλινικές. «Διάλεξα το συγκεκριμένο θέμα γιατί με ενδιέφεραν τα γεγονότα στη Ρωσία. Ήθελα όμως να αποφύγω την πολιτική προσέγγιση που όλοι προτιμούσαν και φώτιζε μεν όσα συνέβαιναν στο Κρεμλίνο αλλά αγνοούσε παντελώς τους απλούς ανθρώπους», θυμάται ο Άλμπερτ.

Πριν αναχωρήσει για τη Ρωσία, το περιοδικό *Life* απέρριψε την πρότασή του για ένα φωτορεπορτάζ με θέμα τα ψυχιατρικά νοσοκομεία της Ρωσίας, επειδή αδυνατούσε να του προκαταβάλει τα έξοδα του ταξιδιού. Βγαίνοντας από το κτίριο, ο Μέουλς είδε την πινακίδα που έγραφε CBS και αποφάσισε να κάνει μια απόπειρα στην τηλεόραση, η οποία αναπάντεχα βρήκε ανταπόκριση. Ο διευθυντής ειδήσεων του CBS, αφού συζήτησε μαζί του, συμφώνησε να του δανείσει μια κάμερα Keystone 16mm και να πληρώσει ένα δολάριο για κάθε πόδι φιλμ που το κανάλι θα χρησιμοποιούσε, ενώ ο Μέουλς θα διατηρούσε τα δικαιώματα όλης της ταινίας.

Το CBS πλήρωσε τον Άλμπερτ 14 δολάρια για τα 14 πόδια που τελικά εξέπεμψε. Ο νεαρός κινηματογραφιστής χρησιμοποίησε το υπόλοιπο υλικό για το πρώτο του ντοκιμανταίρ, με τίτλο *Ψυχιατρική στη Ρωσία*. Ήλπιζε να το πουλήσει στο NBC, «όμως ο διευθυντής προγράμματος το απέρριψε επειδή δεν είχε τα «αλλόκοτα στοιχεία» για τα οποία έψαχνε», θυμάται ο Μέουλς. Τελικά, παρουσιάστηκε από το κρατικό (PBS) κανάλι της Βοστώνης, WGBH. Ενώ μοντάριζε την ταινία, τον πλήσιασε μια φαρμακευτική εταιρεία, προσφέροντάς του 2.500 δολάρια για 50 κόπιες της ταινίας. «Είχαν ακούσει για την ταινία μου και θεώρησαν πως θα είχε ενδιαφέρον για τους αμερικανούς ψυχιάτρους», λέει ο Μέουλς. Η *Ψυχιατρική στη Ρωσία* έβγαλε τελικά τα έξοδά της.

Ενθαρμυμένος, ο Άλμπερτ αποφάσισε να εγκαταλείψει τη διδασκαλία και να ταξιδέψει το επόμενο καλοκαίρι με μοτοσυκλέτα από το Μόναχο στη Ρωσία, μαζί με τον αδελφό του Ντέηβιντ. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, κινηματογράφησαν μια φοιτητική εξέγερση στη Πολωνία που, αργότερα, πα-

ρουσιάστηκε από το NBC.

Η καριέρα του Μέουλς πήρε αποφασιστική στροφή όταν συνάντησε τον ντοκιμανταίριστ Ντ. Α. Πενυμπέηκερ, στις δουλειές του οποίου περιλαμβάνεται και το πορτραίτο του Μπομπ Ντύλαν *Don't Look Back* (1965) καθώς και το πρωτογενές ιστορικό συναυλιών, *Monterey Pop*. Όταν ο Ντέηβιντ του έδειξε την *Ψυχιατρική στη Ρωσία*, εκείνος είπε κατηγορηματικά πως ήταν η καλύτερη ταινία πρωτοεμφανιζόμενου που είχε δει. Ετσι, σύστησε τον Άλμπερτ στους Μπομπ Ντρου και Ρίτσαρντ Λήκοκ, οι οποίοι ετοιμάζονταν να δώσουν σαφή αμερικανική πνοή στο γαλλικό είδος «cinema verite».

Η αμερικανική προσέγγιση «σε έκανε να νιώθεις πως ήσουν πραγματικά εκεί, ως παρατηρητής», λέει ο Μέουλς, ο οποίος προτιμά τον όρο «direct cinema» όταν αναφέρεται στο αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον αδελφό του. «Αντίθετα με τη γαλλική εκδοχή, τίποτα δεν ήταν σκηνοθετημένο εκ των προτέρων. Περισσότερο από ποτέ, οι θεατές μπορούσαν να νιώσουν «σαν να φορούν τα παπούτσια του θέματος»».

Το πείραμα με τον Κένεντυ

Ο Λήκοκ, ο Ντρου, ο Μέουλς και ο Πενυμπέηκερ συνεργάστηκαν στο *Primary*, ένα διορατικό ντοκιμανταίρ με θέμα την προεκλογική καμπάνια του Τζ. Φ. Κένεντυ εναντίον του Χ. Χάμφρεϊ, το 1959. Η ταινία ήταν η πρώτη του Μέουλς με σύγχρονο ήχο. Θυμάται μια συγκεκριμένη λήψη του Τζων και της Τζάκυ, ενώ έμπαιναν σε μια αίθουσα περνώντας ανάμεσα στο πλήθος: «Τους ακολούθησα από κοντά. Ο Πενυμπέηκερ μου έδωσε έναν ευρυγώνιο φακό, πράγμα πα-

«Διαπιστώνω τη γενναιότητα και την ανταμοιβή των ανθρώπων όταν απελευθερώνουν τα προβλήματα τους και εκθέτουν τις αδυναμίες τους. Είναι ταλέντο και καθήκον του κινηματογραφιστή να διακρίνει μια πράξη γενναιότητας από μια ενέργεια απερισκεψίας».

Άλμπερτ Μέουλς



Σκηνή από το ντοκιμανταίρ *Salesman* (Άλμπερτ και Ντέηβιντ Μέουλς και Σαρλότ Σβέριν, 1969).

ράτολμο για τότε, και κράτησα την κάμερα ψηλά, πίσω από το κεφάλι του Τζων Κένεντυ, ενώ τον ακολουθούσα». Ο ευρυγώνιος επέτρεψε στον Μέουλς να απαθανάτισει το πλήθος που κοιτούσε τον Κένεντυ, ενώ το διέσχιζε. «Δεν μπορούσα να δω τι τραβούσα, ήξερα όμως πως η κάμερα έβλεπε αυτό που ο Κένεντυ ζούσε».

Η ιστορία του ντοκιμανταίρ άλλαξε για πάντα όταν ο Ντρου και οι συνεργάτες του πήραν μια επιχορήγηση από το *Time-Life* για να σχεδιάσουν μια κάμερα σύγχρονου ήχου που δεν θα χρειαζόταν καλώδια. «Για πρώτη φορά χρησιμοποιούσαμε σύγχρονο ήχο με φορητή κάμερα», λέει ο Μέουλς. «Η βασική ιδέα αποτελούσε επανάσταση, αφού πλέον μπορούσαμε να βρισκόμαστε τόσο κοντά στην πραγματικότητα και όχι απλώς να την εκμεταλλευόμαστε. Επίσης, οι ευρυγώνιοι φακοί μάς επέτρεπαν μεγάλη ευελιξία. Ξαφνικά, η κάμερα, από εργαλείο που χρησιμοποιούσε την πραγματικότητα, μετατράπηκε σε εργαλείο που την υπηρετούσε. Οι σκηνές, κινηματογραφημένες στην εξέλιξή τους, μπορούσαν να είναι όσο δραματικές και οι σκηνές μιας ταινίας μυθοπλασίας, αλλά πιο επιβλητικές και πιο ελκυστικές. Γεγονότα που στο ντοκιμανταίρ είναι απολύτως αληθοφανή, επειδή είναι πραγματικά, θα έμοιαζαν απίστευτα και υπερβολικά στο επινοημένο σενάριο μιας ταινίας».

Μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες των αδελφών Μέουζς είναι το *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* Ο Άλμπερτ δεν ήξερε καν ποιοι ήταν οι Μπητλς όταν δέχτηκε ένα τηλεφώνημα από την Granada Television, που τον πληροφορούσε ότι σε λίγες ώρες θα έφταναν στο αεροδρόμιο της Νέας Υόρκης. Ευτυχώς, ο Ντέηβιντ ήξερε, κι έτσι δέχτηκαν να κάνουν ένα ντοκουμανταίρ για την άφιξη του γκρουπ στην Αμερική. «Μέναμε μαζί τους μέρα-νύχτα, κι έτσι αποτυπώσαμε πράγματα που θα ήταν



Οι αδελφοί Μέουζς, ο Άλμπερτ και ο Ντέηβιντ (φόντο). Ποτέ δεν ανταγωνίστηκαν ο ένας τον άλλο, αφού ο Άλμπερτ είχε τον έλεγχο της κάμερας ενώ ο Ντέηβιντ ασχολήθηκε με το post-production.

αδύνατο να αποτυπωθούν σε προσχεδιασμένες σκηνές».

Δυστυχώς, οι αδελφοί Μέουζς δεν κατάφεραν να επωφεληθούν από την ταινία του διάσημου γκρουπ, που ολοκλήρωσαν το 1964. Ο Μέουζς εξηγεί: «Αν και η Columbia Pictures μάς προσέφερε ένα εκατομμύριο δολάρια, οι Μπητλς δεν μάς έδωσαν άδεια για την προβολή της ταινίας. Επρόκειτο να γυρίσουν το *A Hard Day's Night* και η United Artists δεν ήθελε να βάλει σε κίνδυνο την επιτυχία του, ίσως επειδή η δική τους ταινία ήταν ουσιαστικά αντίγραφο της δικής μας».

Όμως, αυτή δεν ήταν η τελευταία ταινία των Μέουζς που δεν συνάντησε το ευρύ κοινό. Το *Salesman*, ένα πορτραίτο τεσσάρων πλασεί της Βιβλου, παρουσιάστηκε 25 χρόνια μετά την ολοκλήρωσή του από την εκπομπή POV του PBS. Ο Μέουζς παρατηρεί: «Είναι ειρωνεία που το *Salesman* παρουσιάστηκε στο POV, γιατί πάντα υποστηρίζαμε ότι μόνο η αποστασιοποίηση από το προσωπική άποψη, τον υποκειμενισμό, προσφέρει γόνιμο πεδίο για την ανακάλυψη του απρόοπτου».

Ο ίδιος ο Μέουζς είχε δουλέψει ως πλασεί κάποιες εγκυκλοπαίδειες για να αντιμε-

τωπίσει τα έξοδα του κολεγίου. «Στην πρώτη μου εξόρμηση, ήμουν τόσο νευρικός που, αφού χτύπησα την πόρτα, έχασα τα λόγια μου. Όμως, η γυναίκα που μου άνοιξε πρέπει να με συμπάθησε γιατί αγόρασε την εγκυκλοπαίδεια. Αργότερα, συνειδητοποίησα ότι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία ενός κινηματογραφιστή είναι η συμπάθεια και η εμπιστοσύνη στους ανθρώπους. Το ντοκουμανταίρ είναι από τη φύση του ιδιόρρυθμο. Αυτό που κάνεις είναι κατά κάποιον τρόπο επιφανειακό, επειδή κινηματογραφείς ό,τι παρουσιάζεται μπροστά σου, ενώ παράλληλα αυτό που σκέφτεσαι είναι πολύ σημαντικό. Όπως το έθεσε ο **Albert Fzent-Gyorgi**, "η ανακάλυψη συνίσταται στο να βλέπεις αυτό που όλοι έχουν δει και να σκέφτεσαι αυτό που κανένας δεν έχει σκεφτεί". Η διαδικασία της ανακάλυψης είναι μια συναρπαστική περιπέτεια, που γίνεται πιο έντονη επειδή παράλληλα καταγράφεις την εμπειρία σου», προσθέτει. «Η εμπειρία είναι στην πραγματικότητα του προσώπου που κινηματογραφείς, έτσι επιτελείς ένα έργο για το θέμα σου και παράλληλα για το κοινό σου, που ίσως να νιώσει για πρώτη φορά τι σημαίνει να είσαι ανθρακωρύχος, κόρη, πωλητής, ετοιμοθάνατος, αγαπητός ή μηιστός. Δεν υπάρχουν όρια».

«Δουλεύαμε ομαδικά»

Ο Άλμπερτ Μέουζς αποδίδει την επαγγελματική του επιτυχία κυρίως στη συνεργασία του με τον αδελφό του Ντέηβιντ, με τον οποίο είχε μια συμβιωτική σχέση. «Δεν θα μπορούσαμε να έχουμε κάνει όλες αυτές τις ταινίες χωριστά», λέει. «Δεν υπήρχε αδελφικός ανταγωνισμός γιατί οι ρόλοι μας ήταν διαφορετικοί. Δουλεύαμε ομαδικά. Εγώ ήμουν πίσω από την κάμερα και ο Ντέηβιντ είχε τον έλεγχο του post-production, ενώ βρίσκαμε μαζί τις ιστορίες και παίρναμε από κοινού τις αποφάσεις. Και κυρίως, φροντίζαμε να υπηρετούμε το θέμα και την ποιότητα της δουλειάς μας».

Η σημαντικότερη πηγή έμπνευσης για τους αδελφούς Μέουζς ήταν οι γονείς τους. Ο Άλμπερτ εξηγεί: «Η μητέρα μου ήταν δασκάλα, κόρη μεταναστών που προσπαθούσε να καλυτερέψει τη ζωή της. Συνάντησε τη φιλόνηρω κορριά Στόροου, η οποία είχε ένα σπίτι κοντά στη θάλασσα όπου συγκέντρωνε παιδιά μεταναστών και τα δίδασκε μουσική και τέχνη, με σκοπό να γνωρίσουν μια διαφορετική πλευρά της ζωής. Ο πατέρας μου ήταν ταχυδρομικός υπάλληλος, επάγγελμα χωρίς αίγλη, όμως συμβόλιζε το με-

γαλείο του απλού ανθρώπου. Εξαιτίας του, προτιμούσαμε συνήθως να ερευνούμε τη ζωή καθημερινών ανθρώπων και όχι διασημοτήτων, κι αυτό ακριβώς κάναμε στο *Salesman*. Ο Πωλ, το κεντρικό πρόσωπο αυτής της ταινίας, κατέληξε να θυμίζει πολύ τον πατέρα μου. Είναι και οι δύο χαρακτήρες που αγγίζουν την καρδιά και την ψυχή».

Η έντονα προσωπική προσέγγιση των ταινιών του Μέουζς «είναι πιθανόν να φαίνεται παράξενη σε μερικούς ανθρώπους», παραδέχεται ο ίδιος, «γιατί έτσι αποκαλύπτονται μυστικά που κανονικά δεν θα προδίδονταν. Όσο πιο προσωπικό και αποκαλυπτικό είναι ένα φιλμ, τόσο περισσότερες πιθανότητες υπάρχουν να κατηγορηθείς για αδιακρισία. Όμως, είναι πιο υγιές να αποκαλύπτεις τα μυστικά σου από το να τα κρατάς. Ένα καλοφτιαγμένο ντοκουμανταίρ έχει στόχο να βοηθά τους ανθρώπους να εκφράσουν αυτά που κρατάνε μέσα τους.»

Όταν ο Μέουζς ήταν παιδί, περνούσε πολλές ώρες στη βιβλιοθήκη. Θυμάται: «Ποτέ δεν θα ξεχάσω την ημέρα που ανακάλυψα το βιβλίο *Αρχιτέκτονες ιδεών. Εξέχουσες θεωρίες για την ανθρωπότητα*, που περιελάμβανε κείμενα του **Κοπέρνικου**, του **Μαρξ**, του **Φρόντ** και του **Αϊνστάιν**. Στην εισαγωγή υπήρχε η ερώτηση "ποιος είναι ο σκοπός της ζωής;" Ως απάντηση, περιέγραφε το πέταγμα ενός πουλιού, που ανασπώνεται προς τον ορίζοντα. Το παρατηρείς, είναι υπέροχο, και μετά απομακρύνεται, ώσπου εξαφανίζεται στον ορίζοντα προς άγνωστη κατεύθυνση».

Όταν, το 1987, ο Ντέηβιντ Μέουζς πέθανε, ο Άλμπερτ εκφώνησε τον επικηδειό και αναφέρθηκε στον παραλληλισμό της ζωής με το πέταγμα του πουλιού. «Όταν βγήκαμε από την εκκλησία, συνέβη κάτι πολύ παράξενο: ένα τεράστιο σμήνος πουλιών διέσχισε τον ουρανό».

Οι συμπτώσεις δεν έχουν καθορίσει τη ζωή του Άλμπερτ Μέουζς, έχουν όμως ανακλύψει για να τον καταπλήξουν. «Όπως λέει η **Ίντν Μπουιέ** στο *Grey Gardens*, "όλα είναι χρόνος και τόπος", και είχα την τύχη να βρίσκομαι στο σωστό μέρος τη σωστή στιγμή». Ως παράδειγμα, αναφέρει τη στιγμή που γνώρισε τον Πενυμπέηκερ – αποφασιστική για την καριέρα του: «Υποθέτω πως είχα την τύχη να ευνοηθώ περισσότερο από τις συμπτώσεις παρά από τους χειρισμούς, από την πραγματικότητα παρά από τη φαντασία, από την εμπιστοσύνη στην ίδια τη ζωή, όποια πορεία κι αν ακολουθεί». **IK**

Ο ΑΜΕΣΟΣ κινηματογράφος (Direct Cinema) είναι η αμερικανική παραλλαγή –και απάντηση– στο γαλλικό είδος ντοκυμανταίρ, cinéma vérité. Πρόκειται για συγκεκριμένο τρόπο παρατήρησης, κατανόησης και εκφοράς της αντίληψης του κινηματογραφιστή για τον κόσμο, που πετυχαίνει την ιδιομορφία του περισσότερο μέσω του μοντάζ και λιγότερο μέσω της κινηματογράφησης, έτσι ώστε να αφήνει περιθώριο για πολλές ερμηνείες εκ μέρους του θεατή.

Η ανάπτυξη του άμεσου κινηματογράφου, στη δεκαετία του '60, αντανάκλα δύο κυρίαρχες και συσχετιζόμενες επιρροές: την επιθυμία για ένα νέο είδος κινηματογραφικού ρεαλισμού από τη μια και την κατασκευή του κατάλληλου εξοπλισμού από την άλλη, ενώ είναι απόρροια του συνδυασμού των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του

ΑΜΕΣΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

της Ελένης Ράμμου

έναντι του περιεχομένου και το μοντάζ αποσκοπεί στη χρονολογική –και όχι δραματική– παρουσίαση των γεγονότων.

Πρωτοπόροι του είδους, οι αδελφοί **Albert** και **David Maysles** και ο **Frederick Wiseman**, ο οποίος εξασφαλίζει τη χρηματοδότηση της δουλειάς του από την αμερικανική Δημόσια Τηλεόραση (PBS), έναντι του δικαιώματος της πρώτης παγκόσμιας προβολής – πράγμα που τον έχει κάνει γνωστό σ' όλο τον κόσμο. Επηρεασμένος κατ' αυτή την έννοια από τον **Γκριεσσον**, τα θέ-

ρουσιάζει –και ταυτόχρονα αναλύει– τη σχέση μεταξύ του κρατικού ιδρύματος βοήθειας και των απόρων. Είναι ένα καυστικό σχόλιο, που συχνά παραμορφώνει την πραγματικότητα, υπογραμμίζοντας τις δραματικές συγκρούσεις μεταξύ ανθρώπων. Και οι δύο πλευρές –υπάλληλοι και άποροι– καταλήγουν θύματα της ίδιας τρομακτικής γραφειοκρατίας. Η κάμερα του Wiseman καταγράφει ένα σύστημα ανθεκτικό όχι μόνο στην αναμόρφωση, αλλά και σε κάθε λογική εξήγηση.

Από την άλλη πλευρά, οι αδελφοί Μέυσλς εστιάζουν σε προσωπικά θέματα, τα οποία προσεγγίζουν κυρίως μέσω της ψυχολογίας, παρουσιάζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις εκκεντρικότητές τους. Τέτοιο είναι το ντοκυμανταίρ *Grey Gardens*, το οποίο περιγράφει τη ζωή δυο ασυνήθιστων γυναικών στην παρακμασμένη τους βίλλα – της ηλικιωμένης **Edith Bouvier** και της 55χρονης ανύπαντρης κόρης της, **Edie** (συγγενείς της **Τζάκυ Ωνάση**, στις οποίες οι κινηματογραφιστές οδηγήθηκαν αναζητώντας στοιχεία για ένα ντοκυμανταίρ με θέμα την Τζάκυ, ιδέα που τελικά εγκατέλειψαν, θεωρώντας πιο ενδιαφέρουσες την εξαδέλφη και τη θεία της, αντίστοιχα). Η ταινία –ίσως το καλύτερο δείγμα του direct cinema– αποκαλύπτει απόκρυφες λεπτομέρειες της ζωής των δύο γυναικών, παρουσιάζει τα όνειρα και τις αναμνήσεις της παρελθούσης οικονομικής κατάστασης και κοινωνικής τους καταξίωσης, το ρομαντισμό και την απόγνωση ενός γάμου που ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε και εκθέτει την κενοδοξία τους.

Η πραγματική τους ζωή μοιάζει με μια ατέλειωτη σειρά από πρόβες για έργα που ποτέ δεν ανέβηκαν. Η σχέση τους είναι συμβιωτική –όπως άλλωστε και των κινηματογραφιστών– και σχινοβατεί ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, την ελευθερία και τον περιορισμό, την τάξη και την αναρχία, με άμεσες αναφορές στη λογοτεχνία (*Γυάλινος Κόσμος*) και αφηγηματική δομή που προάγει τον **Προυστ**: το παρελθόν δεν είναι λιγότερο έντονο από το παρόν – συχνά μάλιστα είναι περισσότερο έντονο. **Κ**

Οι αδελφοί Μέυσλς ανάμεσα στην Edith και την Edie Bouvier. Το *Grey Gardens* είναι ίσως το καλύτερο δείγμα άμεσου κινηματογράφου.



ρεπορτάζ με αυτά του κλασικού ντοκυμανταίρ. Μολονότι διαφορετικοί κινηματογραφιστές εφαρμόζουν διαφορετικές προσεγγίσεις, η επιθυμία τους παραμένει κοινή: να καταγράψουν μια προσεκτικά επιλεγμένη άποψη της πραγματικότητας όσο πιο άμεσα γίνεται, μέσω της κινηματογράφησης των γεγονότων ενώ αυτά διαδραματίζονται, με σκοπό να μεταδοθεί στο θεατή το συναίσθημα της δικής του παρουσίας στο χώρο.

Προς αυτή την κατεύθυνση, ο άμεσος κινηματογράφος δεν απαιτεί σενάριο και πρόβες, χρησιμοποιεί ελαφρύ εξοπλισμό που μπορεί εύκολα να μεταφερθεί (με την κάμερα κυρίως στον ώμο και όχι στο χέρι, όπως στο cinéma vérité), σε μια προσπάθεια υπέρβασης των συνόρων μεταξύ θέματος και κινηματογραφιστή. Η κάμερα αντιμετωπίζει το θέμα με αυθορμητισμό και οικειότητα, ο ήχος είναι πάντα σύγχρονος, η αφήγηση απορρίπτεται, η φόρμα πρωτεύει

ματά του αντλούνται από το χώρο της κοινωνιολογίας, εστιάζουν –μεταφορικά– στα διαφορετικά δημόσια ιδρύματα ή οργανισμούς που όμως διέπονται από το ίδιο απάνθρωπο γραφειοκρατικό σύστημα, αντανάκλωντας στοιχεία της ευρύτερης κοινωνίας, και φιλοδοξούν να τονίσουν την ανάγκη για κοινωνική αναμόρφωση. Κατά μία άλλη έννοια, επηρεασμένος από την παράδοση του **Φλάεργου**, μοντάρει το έργο του βασιζόμενος στην ανθρωπιστική του προσέγγιση. Η προσωπική του άποψη είναι απόρροια του μοντάζ. «Κάνω το μοντάζ των ταινιών μου, όπως ακριβώς κάποιος γράφει ένα μυθιστόρημα. Τα γεγονότα, φυσικά, δεν είναι σκηνοθετημένα, όμως ο τρόπος που τα συγκεντρώνω και τα ανακατατάσσω δεν ακολουθεί τα πρότυπα της πραγματικότητας. Αποκαλώ τις ταινίες μου “μυθοπλαστική πραγματικότητα”», δηλώνει ο ίδιος.

Ο Wiseman έχει κάνει 28 ταινίες, μεταξύ των οποίων το *Welfare* (1975), που πα-

Την Ακούγοντας Την Εικόνα

του Κώστα Στρατουδάκη

Ο ήχος και η μουσική είναι αναπόσπαστα κομμάτια της έβδομης τέχνης από την εποχή του ομιλούντος κινηματογράφου και μετά.

Κατά περίεργο τρόπο όμως, όλα αυτά τα χρόνια έχει ξοδευτεί πολύ περισσότερο μελάνι για την περιγραφή και ανάλυση του περιεχομένου «της μεγάλης οθόνης» απ' ό,τι για τον ήχο που τη συνοδεύει και ολοκληρώνει την κινηματογραφική εμπειρία. Το ίδιο συμβαίνει και με το μελάνι που έχει ξοδευτεί για την καταγραφή και διδασκαλία των κανόνων οι οποίοι διέπουν το στήσιμο και τη διαδοχή των εικόνων, έναντι των κανόνων της μουσικής και ηχητικής επένδυσης. Ιδιαίτερα μάλιστα για το κομμάτι της ηχητικής μπάντας που λέγεται μουσική επένδυση, η ενημέρωση, η θιβλιογραφία και η εκπαίδευση είναι σχεδόν ανύπαρκτες στην Ελλάδα.

ΣΕ ΑΥΤΗ τη σειρά άρθρων θα ασχοληθούμε με την ηχητική μπάντα του σινεμά και ιδιαίτερα με το μουσικό της περιεχόμενο. Καθώς όμως η μουσική είναι «η τέχνη των ήχων» και όχι απλώς μια μελωδική διαδοχή μουσικών φθόγγων, θα παρουσιάσουμε παράλληλα και την κάθε μορφής δημιουργική χρήση του ήχου στον κινηματογράφο (ηχητικά εφέ, ηχητικές επεξεργασίες, τρισδιάστατος ήχος κ.λπ.). Θα αναλύσουμε τους τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορεί να συμπληρώσει την εικόνα και να βοηθήσει τη δραματουργική εξέλιξη. Θα δούμε τους τρόπους συνεργασίας του σκηνοθέτη και του συνθέτη και θα εξετάσουμε τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας στην ηχητική και μουσική επένδυση. Συμπληρώνοντας το ταξίδι μας, θα αναλύσουμε τον τρόπο χρήσης της μουσικής και του ήχου σε ταινίες της τρέχουσας σαιζόν, που παρουσιάζουν ενδιαφέρον.

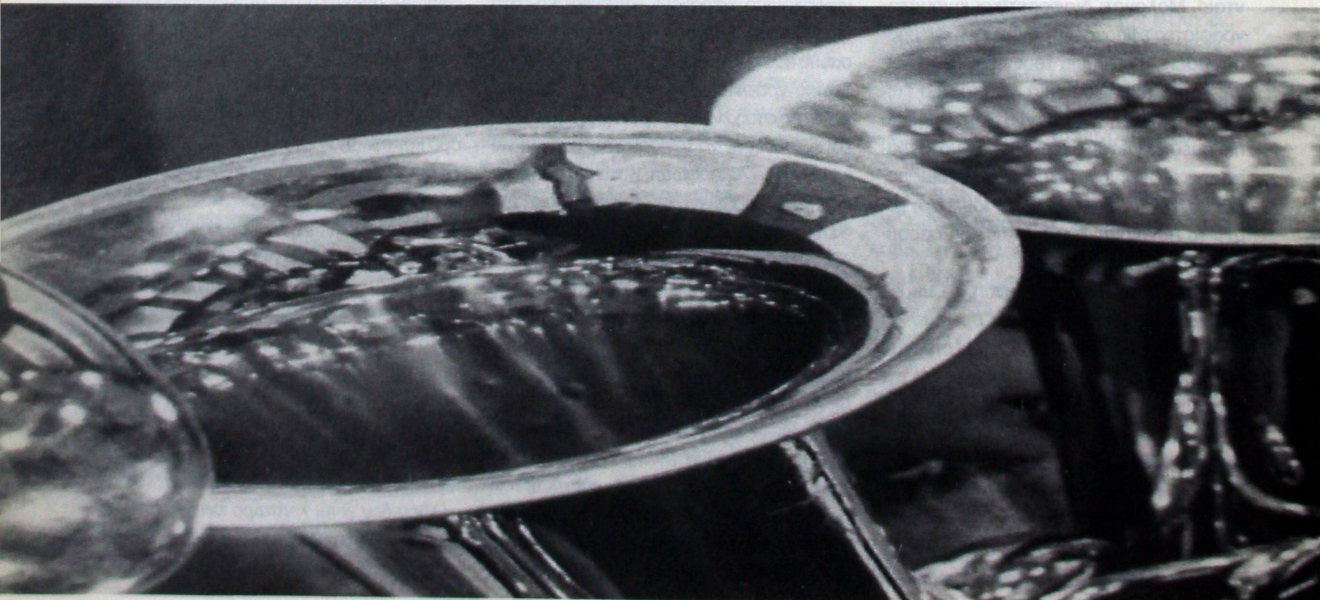
Ας δούμε όμως πρώτα πώς η μουσική παντρεύτηκε με τον κατά πολύ νεότερό της κινηματογράφο, κουβαλώντας μέσα

της κώδικες και τεχνικές που διαμορφώθηκαν και τελειοποιήθηκαν με το πέρασμα των αιώνων.

Η μαγεία της μουσικής

Ο ήχος έχει μεγάλο ψυχολογικό αντίκτυπο στον άνθρωπο. Σαν αρμονικός μουσικός ήχος, σαν φυσικός ήχος ή σαν θόρυβος, μπορεί μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα να αλλάξει την ψυχολογική μας διάθεση, προκαλώντας ανησυχία, φόβο, γαλήνη, ακόμα και νύστα. Πάρτε για παράδειγμα πόσο τρομακτικό μπορεί να ακουστεί το στρίγγλισμα από τα λάστιχα ενός αυτοκινήτου που φρενάρει όταν βρίσκεται κοντά σας, ή πόσο χαλαρωτικό αποτέλεσμα μπορεί να έχει το κελάρισμα μιας πηγής ή ένα μουσικό κουτί.

Κάθε ήχος έχει τρία βασικά χαρακτηριστικά. *Χροιά* (το στοιχείο εκείνο που κάνει αναγνωρίσιμη την πηγή του, ακόμα και όταν δεν τη βλέπουμε), *ένταση* (δηλαδή το πόσο δυνατά ακούγεται) και *τονικό ύψος* (το πόσο «μπάσος» –βαρύς– ή «πρίμος»



—οξύς— ακούγεται, δηλαδή ποια είναι η συντόμητά του).

Η τέχνη της μουσικής ξεκίνησε όταν ο άνθρωπος προσπάθησε να μιμηθεί γνωστούς ήχους της φύσης, χρησιμοποιώντας πρωτόγονα μουσικά όργανα, όπως κομμάτια μπαμπού (μιμούμενος το θρόισμα του ανέμου), κούφιος κορμούς δένδρων (μιμούμενος τον ήχο του κεραυνού), σπόρους ρύζι μέσα σε δοχεία (μιμούμενος τη βροχή) κ.λπ. Έτσι, δημιουργήθηκαν τα πρώτα μουσικά όργανα. Ο ξεχωριστός ήχος του κάθε φυσικού μουσικού οργάνου —το «ηχώχρωμά» του, όπως ονομάζεται— είναι αποτέλεσμα του μεγέθους του, του υλικού του, του τρόπου κατασκευής και επεξεργασίας του, και έχει εξ αρχής διαφορετικό ψυχολογικό αντίκτυπο στον άνθρωπο. Με την εξέλιξη της μουσικής τέχνης, οι μουσικοί βρήκαν τρόπους να διαμορφώνουν δημιουργικά και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του ήχου (τονικό ύψος, ένταση), κατασκευάζοντας συνθετότερα μουσικά όργανα.

Ανοίγοντας τρύπες, για παράδειγμα, σε ένα καλάμι —όπως στη φλογέρα— μπορούσαν να διαμορφώνουν το τονικό ύψος, να παίζουν δηλαδή διαφορετικούς μουσικούς φθόγγους. Αντίστοιχα, φυσώντας δυνατότερα ή σιγότερα, μπορούσαν να ελέγχουν την ένταση του ήχου.

Η αλληλουχία αυτή των μουσικών ήχων έκανε το ψυχολογικό τους αντίκτυπο συνθετότερο. Ο μουσικός μπορούσε πλέον να «καθοδηγεί» ψυχολογικά τους ακροατές του, ανάλογα με την τεχνική και την ευαισθησία του. Στο ίδιο μουσικό όργανο μπορούσε να παίξει μια λυπητερή μελωδία ή ένα χαρούμενο σκοπό. Μπορούσε να προετοιμάσει τα υπόλοιπα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας για πόλεμο ή για γιορτή. Ο χαρακτήρας όμως του κάθε οργάνου μπορεί είναι περισσότερο ή λιγότερο κατάλληλος για μια συγκεκριμένη ψυχολογική κατάσταση. Το φλάουτο, για παράδειγμα, είναι πιο κατάλληλο από τα τύμπανα για τη δημιουργία μιας λυπητερής ατμόσφαιρας. Τα

τη νέα αυτή τέχνη. Η μαγνητική επίδραση της φωτεινής οθόνης μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, η απεικόνιση τοποθεσιών και πραγμάτων που δεν θα μπορούσαν να αναπαρασταθούν από την οποιαδήποτε θεατρική σκηνογραφία, η προσωπικότητα και το στυλ παιξίματος των ηθοποιών του βωβού κινηματογράφου προσέλκυσαν τους πρώτους σινεφίλ του 20ού αιώνα.

Η μουσική, αρχικά, μπήκε στην αίθουσα προβολής μάλλον εξαιτίας της αναγκαιότητας ύπαρξης κάποιου αρμονικού ήχου στις αίθουσες της εποχής, που κατακλύζονταν από τον εκνευριστικό θόρυβο των μηχανών προβολής, τα σχόλια και άλλους... ήχους του ετερόκλητου κινηματογραφόφιλου κοινού. Έτσι, πολλά θέατρα της εποχής προσέλαβαν μουσικούς —όχι πάντα την αφρόκρεμα της μουσικής τέχνης— ώστε να καλύψουν με μουσική το δυσβάσταχτο —για μακρό διάστημα— ηχητικό περιβάλλον της αίθουσας. Στις μικρές αίθουσες, η μουσική περιοριζόταν στις αυτοσχεδιαστικές ικα-



Πάνω αριστερά: Η πρώτη ομιλούσα ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου, *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (1927), με τον Αλ Τζόλσον. Δεξιά: *Ο καλός, ο κακός κι ο άσχημος* (1966) του Σέρτζιο Λεόνε, με μουσική Έννιο Μορρίκονε.

τύμπανα, αντίθετα, μπορούν να δημιουργήσουν δυναμική ή πολεμική ατμόσφαιρα. Από την παλέτα των ηχητικών δυνατοτήτων, ο συνθέτης και ο ενορχηστωτής επιλέγει αυτά που εξυπηρετούν το στόχο του.

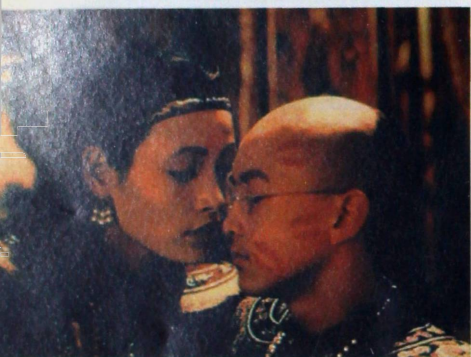
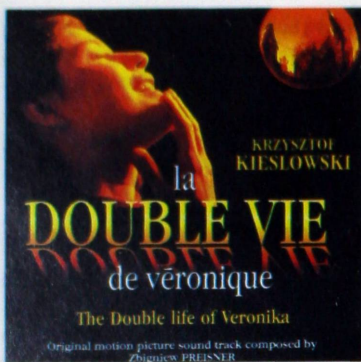
Ο ερχομός του ήχου στο σινεμά

Η «μαγεία του κινηματογράφου» τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του προερχόταν κατά βάση από τον νεωτεριστικό χαρακτήρα της προβολής κινούμενων εικόνων σε μια οθόνη. Ασπρόμαυρες και χωρίς ήχο, οι εικόνες αυτές στάθηκαν ικανές να μαγνητίσουν το ενδιαφέρον του κοινού για

νόητες ενός μόνο πιανίστα, που, ανάλογα με το ταλέντο και την πείρα του, ενάλλαζε διάφορα μουσικά μοτίβα, ώστε να ταιριάζουν κατά το δυνατόν με τα δραματιζόμενα στην οθόνη. Ορισμένοι από τους πιανίστες αυτούς είχαν μάλιστα στη διάθεσή τους και άλλα θορυβοποιά αντικείμενα, με τα οποία μιμούταν διάφορους φυσικούς ήχους — όπως του κεραυνού, τις κατάλληλες στιγμές. Μερικά μεγάλα θέατρα προσλάμβαναν περισσότερους μουσικούς, δημιουργώντας συνθετότερα μουσικά σύνολα με καλύτερα ηχητικά αποτελέσματα.

Σιγά σιγά, η μουσική συνοδεία δημιουργήσε ένα καθεστώς που επέτρεψε σε ορισμένους σκηνοθέτες (όπως ο **Αϊζενστάιν**) να συνεργαστούν με συνθέτες για τη δημιουργία μουσικής ειδικά για τις ταινίες τους, πράγμα που διαμόρφωσε και τους πρώτους κανόνες της μουσικής επένδυσης.





αναζητήσει νέους κώδικες, καθώς οι αισθητικές δυνατότητες που ανοίγονταν από τη δυναμική σχέση εικόνας και ήχου ήταν τεράστιες: ο ρεαλισμός ήταν πολύ πιο επιφυκτός, αλλά και η δημιουργία υποβλητικών φανταστικών κόσμων. Η εικόνα επηρεάστηκε κι αυτή. Ο τρόπος του μοντάζ, το ίδιο. Τώρα, εκτός από τη διαδοχή των πλάνων, ο σκηνοθέτης έπρεπε να επιλέξει και τη διαδοχή και ένταση των φυσικών ήχων,



της μουσικής ήταν διαφορετική από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη. Παρ' όλα αυτά, τα πρώτα χρόνια του ομιλούντος διαμορφώθηκαν κάποιοι γενικοί κανόνες που εφαρμόστηκαν δεκαετίες ολόκληρες στις κινηματογραφικές παραγωγές. Για την καλύτερη όμως κατανόηση των κανόνων αυτών, πρέπει να αποσαφηνίσουμε μερικά πράγματα για την ίδια τη μουσική. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε πώς μουσικές αισθητικές προτάσεις που προϋπήρχαν του κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν αυτούσια στη νέα οπτικοακουστική ενότητα του σινεμά.

Η μουσική και οι άλλες τέχνες

Το πάντρεμα της μουσικής με άλλες τέχνες είναι μια ιστορία τόσο παλιά, όσο και η ίδια η μουσική. Για πολλούς αιώνες, η κύρια χρήση της μουσικής (εκτός από αυτήν που παιζόταν κατά τις θρησκευτικές τελετές) ήταν για τη συνοδεία του χορού, της απαγγελίας λογοτεχνικών έργων και του δράματος. Τα δύο μεγάλα κλασικά ποιήματα, η Ιλιάδα και η Οδύσσεια για παράδειγμα, απαγγέλλονταν με τη συνοδεία μουσικής. Με τη πάροδο του χρόνου, βέβαια, η δυτική μουσική κατέκτησε την ανεξάρτητη οντότητά της, μέσα από τα έργα συνθετών της αναγεννησιακής περιόδου και του μπαρόκ, με αποκορύφωμα τα έργα των μεγάλων κλασικών (Σούμαν, Σούπερτ, Σοπέν κ.λπ.).

Η δυναμική χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο, που μπορούσε να λειτουργήσει ως κάτι περισσότερο από μια απλή συνοδεία (όπως στην εποχή του βωβού), ήταν αναμενόμενη, από τη στιγμή που η ακρόαση μαγνητοφωνημένου ήχου έγινε δυνατή ταυτόχρονα με την προβολή των εικόνων. Ωστόσο, στα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου, δεν ήταν λίγοι οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί και οι παραγωγοί που είχαν την άποψη ότι η σχέση εικόνας-ήχου στον κινηματογράφο θα έπρεπε να περιοριστεί στη μουσική επένδυση. Δεν έβλεπαν με καλό μάτι την ηχογραφημένη φωνή και τους ήχους που θα έφερναν μεγάλες ανακατατάξεις στον τρόπο κατασκευής της ταινίας αλλά και στον τρόπο παιξίματος των ηθοποιών και θα έβηταν εκτός νυμφώνος αρκετούς ηθοποιούς με μεγάλη φωτογένεια αλλά λίγα φωνητικά προσόντα (όπως και έγινε τελικά). Είναι χαρακτηριστικό ότι ο **Τσάπιν** συνέχιζε να γυρίζει «βουβές» ταινίες με μουσική επένδυση για αρκετό διάστημα

Τέσσερις ταινίες, τέσσερα διαφορετικά μουσικά στυλ. Στην κορυφή: *Η Διπλή Ζωή της Βερόνικα* του Κισλόφσκι, με μουσική Γκέοργκ Πράισνερ. Πάνω αριστερά: *Ο τελευταίος αυτοκράτορας* του Μπερτολούτσι, με μουσική Ρ. Σακαμότο και Ντ. Μπερν. Πάνω δεξιά: *Καλά Χριστούγεννα*, κύρια Λώρενς του Όσιμα, πάλι με μουσική Ρ. Σακαμότο. Δεξιά: *Μπάγκου* του Λέβισον, με μουσική Μορρίκονε.



Έπρεπε όμως να αναπτυχθούν οι τεχνικές ηχογράφησης και αποτύπωσης του ήχου πάνω στο φιλμ για να δημιουργηθεί η οπτικοακουσική ολότητα που λέγεται σήμερα κινηματογράφος. Ο ερχομός του ήχου στην κινηματογραφική αίθουσα έφερε κατακλυσμαίες αλλαγές στις εκφραστικές δυνατότητες της έβδομης τέχνης. Ο θεατής μπορούσε, για πρώτη φορά, να ακούσει τους αγαπημένους του ηθοποιούς να μιλούν. Οι φυσικοί ήχοι του περιβάλλοντος μπορούσαν να ακουστούν ή να διαπλαστούν και να αλλιωθούν, δίνοντας έτσι διαφορετική βαρύτητα στα οπτικά γεγονότα. Και φυσικά, η μουσική μπορούσε πλέον να χρησιμοποιηθεί δυναμικά, σε αρμονία με την εικόνα ή σε αντίστοιξη με αυτήν. Ο ομιλών κινηματογράφος έπρεπε να

της ομιλίας, της μουσικής και των ηχητικών εφφέ. Το πλανάρισμα μπορούσε πλέον να ακολουθεί της μουσικής δομές και ο φιλικός ρυθμός να βρίσκεται σε αρμονία με τους ηχητικούς κόσμους της μεξαρισμένης ηχητικής μπάντας. Ο τρόπος παιξίματος των ηθοποιών έπρεπε κι αυτός να αλλάξει: από το υπερβολικό, εκφραστικό παίξιμο που επέβαλε η έλλειψη ήχου και η παρεμβολή των βινιετών με τους διαλόγους, σε ένα νέο στυλ με πολύ περισσότερο ρεαλισμό και δυνατότητες για τη δημιουργία ψυχολογικών καταστάσεων με τη χρησιμοποίηση του τόνου της φωνής και τη μουσική υπόκρουση.

Σύντομα, το σύνολο των κινηματογραφικών ταινιών προβαλλόταν με ήχο. Η χρήση του ήχου και η επιλογή του ύφους

από την έλευση του ομιλούντος.

Τι θα μπορούσε όμως η μουσική να προσφέρει στην έβδομη τέχνη;

Η μουσική στις αρχές του αιώνα χρησιμοποιούνταν ήδη στο θέατρο, το μπαλέτο και την όπερα και είχε διαμορφώσει αισθητικούς κανόνες με τις τέχνες που αφορούσαν ένα δρώμενο επί σκηνής. Όμως, η μεγάλη ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου ήταν το γεγονός ότι επρόκειτο για μια τέχνη υπό διαμόρφωση, μια τέχνη που εξερευνούσε ακόμα τις εκφραστικές της δυνατότητες. Ο ήχος και η μουσική μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με διάφορους τρόπους. Μπορούσαν να γεμίζουν απλά το κενό μεταξύ δύο σκηνών με διαλόγους ή θα μπορούσαν να τονίσουν κάποιο χαρακτήρα, κάποια φράση του ηθοποιού ή κάποια δραματική σύγκρουση. Όλα εξαρτώνταν από τη στιγμή της εμφάνισης και το ύφος της μουσικής. Για παράδειγμα, η σωστή επιλογή μιας μουσικής φράσης θα μπορούσε να υποβάλει στο θεατή τη βεβαιότητα για την έκβαση μιας ιστορίας χωρίς κανένα άλλο εκφραστικό στοιχείο.

Τα κριτήρια για την επιλογή των οργάνων και του ύφους της μουσικής ήταν αρχικά δανεισμένα από την ίδια την τέχνη της μουσικής, που συνέπεσε μάλιστα την ίδια εποχή που γεννιόταν ο κινηματογράφος να εξερευνά τα όριά της στην δυνατότητα δημιουργίας νοητικών εικόνων στο μυαλό του ακροατή.

Οι εικόνες της μουσικής

Πράγματι, μία από τις κύριες μουσικές τάσεις της αρχής του αιώνα ήταν αυτή της «περιγραφικής» ή «προγραμματικής» μουσικής, όπως ονομάστηκε. Συνθέτες, όπως ο Μπερλιόζ, ο Μουσόρσκι, ο Στραβίνσκι, πειραματίζονταν με τη δυνατότητα της ορχηστρικής μουσικής να διηγηθεί ιστορίες ή να περιγράψει εικόνες. Με την προσεκτική επιλογή των ηχοχρωμάτων και των τεχνικών παιξίματος, προσπαθούσαν να μεταφέρουν στον ακροατή νοητικές εικόνες όπως αυτές του «Πετάγματος της μέλισσας», της «Φωτιάς», της «Νύχτας στο φαλακρό βουνό», της «Θάλασσας». Η κάθε ομάδα οργάνων λειτουργούσε σε αυτά τα έργα σαν ένας «χαρακτήρας» με τις δικές του ιδιαιτερότητες και προσέφερε τις ιδιότητές του στη μουσική εξέλιξη.

Η διαφορετική φύση των ήχων που μπορούσαν να παραχθούν από κάθε ομάδα οργάνων της ορχήστρας (τα ξύλινα και

τα χάλκινα πνευστά, τα κρουστά και τα έγχορδα) τα καθιστούσε περισσότερο ή λιγότερο κατάλληλα για την περιγραφή συγκεκριμένων καταστάσεων.

Στην πλειοψηφία τους, οι σκηνοθέτες και οι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής που είχαν στη διάθεσή τους μια κλασική ορχήστρα δεν κατέφυγαν σε πειραματισμούς, αλλά χρησιμοποίησαν το ήδη διαμορφωμένο ενορχηστρωτικό στυλ στο οποίο είχαν συνηθίσει οι ακροατές της σύγχρονης ορχηστρικής μουσικής. Με την πάροδο του χρόνου, αυτή η σχέση ισχυροποιήθηκε, καθώς η κάθε ομάδα οργάνων προσενούσε και συνειρμικά διαφορετικές εντυπώσεις στον ακροατή. Έτσι, σύντομα διαμορφώθηκαν διάφορα «κλισέ» που εξηπηρετούσαν τους σκηνοθέτες. Για παράδειγμα, θα έχετε ίσως παρατηρήσει ότι η πλειοψηφία των σκηνών που περιέχουν αισθηματικούς διαλόγους στις ελληνικές ταινίες συνοδεύεται από ήχους βιολιού και εγχόρδων γενικότερα. Η γενίκευση της χρήσης αυτής δημιουργεί και μια άλλη δυνατότητα: ήχοι βιολιού και εγχόρδων μπορούν να προϊδεάσουν το θεατή για την έλευση κάποιας αισθηματικής στιγμής.

Χαρτογραφώντας τη χρήση των διάφορων ομάδων των οργάνων της ορχήστρας παρατηρούμε τα εξής:

Τα έγχορδα χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον για τα υποβάλουν ρομαντισμό και να τονίσουν αισθηματικές σκηνές. Τα χαμηλότερα μέλη της ομάδας (τσέλα, κοντραμπάσα) για να τονίσουν το αίσθημα της λύπης. Τα χάλκινα πνευστά (τρομπέτες, τρομπόνια, κόρνα κ.λπ.) για να σπείρουν επικές σκηνές ή σκηνές στρατιωτικής δράσης. Τα ξύλινα πνευστά (φλάουτο, κλαρινέτο, όμποε κ.λπ.) χρησιμοποιήθηκαν σε σκηνές εξοχής, σε σκηνές μυστηρίου κ.λπ. Τα κρουστά χρησιμοποιήθηκαν σε αναφορές σχετικές με τον πρωτογονισμό, σε πολεμικές σκηνές, για να τονίσουν κάποιο απρόσμενο γεγονός ή για να υποβάλουν αναμονή και αγωνία (ιδιαίτερα το ταμπούρο). Το πιάνο, έχοντας μεγάλες εκφραστικές δυνατότητες, έχει χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους, αλλά χαρακτηριστική είναι η χρήση του για να υποβάλει γαλήνη μετά από μια σκηνή έντασης.

Φυσικά, αυτά δεν αποτελούν απαραβίαστους κανόνες, καθώς ο τρόπος παιξίματος και οι συνδυασμοί των οργάνων δίνουν μεγάλη γκάμα εκφραστικών δυνατοτήτων. Αποτελούν περισσότερο παρα-

τηρήσεις για τις επιλογές των συνθετών κατά τα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου, και μάλιστα αφορούν περισσότερο τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και το Χόλλυγουντ (οι Ρώσοι, για παράδειγμα, έχουν μία διαφορετική σχέση με τα έγχορδα). Επίσης, αφορούν τη χρήση της «κλασικίζουσας» ορχηστρικής μουσικής. Φυσικά, στο σύγχρονο σινεμά οι σκηνοθέτες αντλούν όλο και περισσότερο μουσικά στοιχεία από το χώρο της ροκ, της τζαζ και της ηλεκτρονικής μουσικής. Τα είδη αυτά έχουν τις δικές τους εκφραστικές δυνατότητες (και η παραγωγή τους κοστίζει λιγότερο από την παραγωγή μουσικής με τη χρήση ορχήστρας).

Μέσα από ενδιαφέροντες πειρατισμούς σαν αυτόν του **G. Reggio** (*Koyaniskaatsi*) που χρησιμοποίησε την μιμητική μουσική του **Ph. Glass** για να δημιουργήσει ένα νέο κινηματογραφικό στυλ, ή τις αισθητικές προτάσεις του βιντεοκλιπ σε συνδυασμό με τις νέες τεχνολογικές δυνατότητες στη διαμόρφωση του ήχου, η σχέση μουσικής και εικόνας έγινε στενότερη, κάνοντας τον κινηματογράφο αυτό που είναι σήμερα. Μία από τις δημοφιλέστερες μορφές τέχνης.

Στο επόμενο τεύχος, θα ασχοληθούμε με τα κινηματογραφικά στοιχεία που μπορούν να καθορίσουν το ύφος της μουσικής επένδυσης και τις διάφορες κατηγορίες μουσικού υλικού σε μια κινηματογραφική ταινία. **IK**

ARCADIA

ENTERTAINMENT

MUSIC LIBRARIES

10.000 μουσικοί τίτλοι

- Για Κινηματογράφο
- Τηλεόραση
- Θέατρο
- Multimedia

RECORDED IN

SUPER
SURROUND
SOUND

Στουρνάρη 27 Δ 10682 Αθήνα
Τηλ: 3304426-7, Fax: 3304427
http://www.adnet.co.uk/arcadia
e-mail: analys1@otenet.gr

GADJO DILO

Η ΝΕΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΤΟΝΙ ΓΚΑΤΛΙΦ

Η ΜΕΘΥΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

του Βάιου Μαχμουτέ

Πιστεύοντας ότι η κινηματογραφική τέχνη μαθαίνεται στην πράξη, ύστερα από δέκα ταινίες, ο αυτοδίδακτος Τόνι Γκατλίφ, που έχει τσιγγάνικες και αλγερίνικες ρίζες, γίνεται ευρύτερα γνωστός με την τελευταία του ταινία, *Gadjo Dilo*.

«ΑΛΛΟΚΟΤΟΣ ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ» με τσιγγάνικο αίμα και γεμάτος αγάπη για τον κινηματογράφο, ο Τόνι Γκατλίφ δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να μετατρέπει αυθεντικές τσιγγάνικες ιστορίες σε εικόνες: πάντοτε, με τη συνοδεία των κατάλληλων τραγουδιών και συνθέσεων, που –συνήθως– υπογράφει ο ίδιος. Ο Τόνι Γκατλίφ δεν

Οι ταινίες του αντλούν τα θέματά τους από την τσιγγάνικη κουλτούρα και είναι πλημμυρισμένες από έντονα συναισθήματα, ρεαλισμό, ομορφιά και εκρηκτικούς τσιγγάνικους ρυθμούς. Οι ήρωές του, καθημερινοί περιπλανώμενοι τσιγγάνοι, είναι άνθρωποι που αισιοδοξούν, ελπίζουν, αγαπάνε και γλεντούν. Όπως ακριβώς και στην πραγματικότητα...

Ο Τόνι Γκατλίφ γεννήθηκε στο Αλγέρι το 1948 και έχει τσιγγάνικες και αλγερίνικες ρίζες. Αυτοδίδακτος, γιατί πιστεύει ότι η κινηματογραφική τέχνη μαθαίνεται στην πράξη, ίσαμε σήμερα έχει σκηνοθετήσει δέκα ταινίες μεγάλου μήκους και μια μικρού. Ανάμεσά τους το *La terre au ventre* (1978), η οποία αναφέρεται στον Πόλεμο της Αλγερίας, το *La rue du départ* (1985) με πρωταγωνίστρια τη Φανί Αρντάν και το *Mondo* (1994), βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Λε Κλετιέ. Τρεις ταινίες όμως σημά-



Αντιπροσωπευτική σκηνή από την τελευταία ταινία του σκηνοθέτη και συνθέτη Τόνι Γκατλίφ, *Gadjo Dilo*.

αποτελεί νέο όνομα στο χώρο της έβδομης τέχνης. Το αντίθετο: εδώ και 22 χρόνια βρίσκεται πίσω από την κάμερα και μόλις σήμερα, με την τελευταία του ταινία *Gadjo Dilo*: Υπάρχουν ακόμα γελαστοί τσιγγάνοι, γίνεται ευρύτερα γνωστός.

δεψαν τη μέχρι τώρα πορεία του: οι *Πρίγκιπες* (1982), το αριστουργηματικό ντοκυμανταίρ *Latcho Drom* (1993) και το περσινό *Gadjo Dilo*.

Η ταινία *Πρίγκιπες* καταγράφει την ιστορία μιας αδιάλλακτης ομάδας Τσιγγάνων

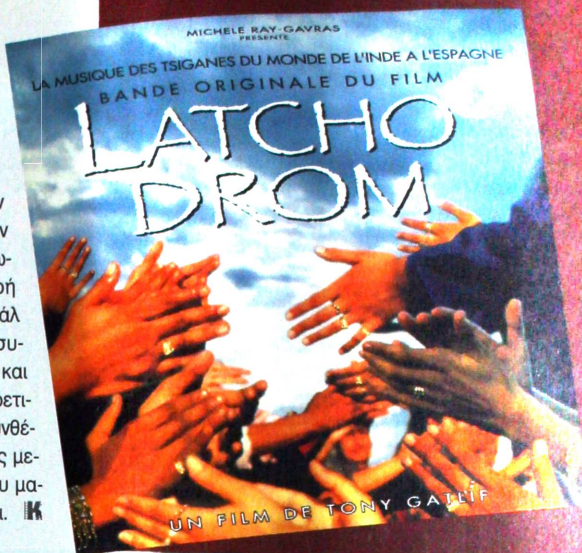
εγκατεστημένων σ' ένα απρόσωπο προάσπιο, γεμάτο εγκαταλελειμμένα εργοστάσια. Παρά τις αντιξοές συνθήκες επιβίωσης, καταφέρνουν να σηκώσουν ψηλά το κεφάλι και αντιμετωπίζουν αυτούς που τους περιφρονούν με υπερηφάνεια και αξιοπρέπεια.

Με το *Latcho Drom*, ο Τόνι Γκατλίφ ακολουθεί τα ίχνη του μεγάλου μουσικού και ιστορικού ταξιδιού των Τσιγγάνων. Περιγράφει πώς η μουσική τους μεταμορφώθηκε από χώρα σε χώρα. Έτσι, ταξιδεύουμε μαζί τους απ' τη γενέθλια γη τους στη βορειοδυτική Ινδία, το Ραττασταν, την Τουρκία και την Αίγυπτο και στη συνέχεια σε ευρωπαϊκές χώρες όπως η Ρουμανία, η Ουγγαρία, η Τσεχοσλοβακία, η Γαλλία και τέλος η Ισπανία: σ' όλες τις χώρες, όπου ταξίδεψαν οι τσιγγάνοι μέσα απ' τη μουσική τους.

Οι Ρομ ταξιδεύουν και κουβαλάνε μέσα τους τις μουσικές και τους χορούς τους. Αυθεντικά πράγματα που δεν υπάρχουν καταχωρισμένα σε κανένα βιβλίο και σε καμία παρτιτούρα. Υπάρχει μόνο η προφορική μουσική παράδοση που κρατάει ζωντανές τις μνήμες τους. «Στη γλώσσα τους –τα ρομάνι– “*Latcho Drom*” σημαίνει “Καλό δρόμο”, κι αυτό εύχομαι στους τσιγγάνους όλου του κόσμου», λέει ο Γκατλίφ για την ταινία του.

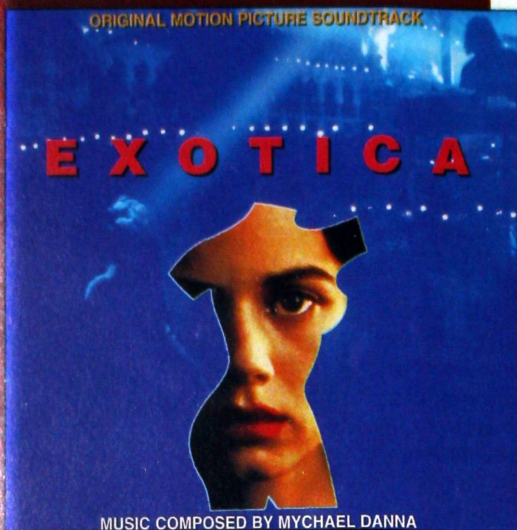
Το *Gadjo Dilo*: Υπάρχουν ακόμα γελαστοί τσιγγάνοι είναι η πιο ολοκληρωμένη ταινία του μέχρι σήμερα. Περιγράφει την ιστορία ενός νεαρού Παριζιάνου, του Ρομάν Ντου-

ρίς, ο οποίος ταξιδεύει με το τραίνο και φτάνει στη Βλαχία, την πατρίδα των τσιγγάνων μουσικών. Εκεί ο γέρο-Ισιδώρος (Ισιντόρ Σερμπάν) θα γίνει ο πορθημέας του και θα τον βοηθήσει να βρει τον εαυτό του, τον έρωτα και τις αληθινές χαρές της ζωής. Η ταινία κέρδισε την Αργυρή Λεοπάρδαλη στο τελευταίο Φεστιβάλ του Λοκάρνο της Ελβετίας και συγκίνησε το κοινό, όπως άλλωστε και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Εξαιρετικό και το σάουντρακ, με λυρικές συνθέσεις του Τόνι Γκατλίφ, τσιγγάνικες μελωδίες, μεθυστικούς ρυθμούς που μαγεύουν... Το γλέντι μόλις έχει αρχίσει. **IK**



Πάνω: Το εξώφυλλο του σάουντρακ από το ντοκιμανταίρ *Latcho Drom*, σε σκηνοθεσία και μουσική Τόνι Γκατλίφ. Αριστερά: Σκηνή από το *Latcho Drom*. Κάτω: Οι πρωταγωνιστές του *Gadjo Dilo*, Ρόνα Χάρτνερ και Ρομάν Ντουρί.





του Βάιου Μαχμουντέ

ΜΙΚΑΕΛ ΝΤΑΝΝΑ:

«Η μουσική δεν πρέπει να υπογραμμίζει τις σκηνές»



Πάνω: Ο δίσκος με το σάουντρακ της ταινίας *Exotica*, τη μουσική της οποίας υπογράφει ο Μίκαελ Ντάννα.

Δεξιά: Ο Ατόμ Εγκογιάν μαζί με το συνθέτη.

Κατω: Το σάουντρακ από την πέμπτη συνεργασία του Μίκαελ Ντάννα με το σκηνοθέτη Ατόμ Εγκογιάν, *Το γλυκό πεπρωμένο*.

Συνέντευξη με τον συνθέτη του Ατόμ Εγκογιάν, Μίκαελ Ντάννα

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ εικόνες του Ατόμ Εγκογιάν θα ήταν διαφορετικές, αν δεν υπήρχαν οι συνθέσεις του Μίκαελ Ντάννα να τις συνοδεύουν. Η κοινή τους διαδρομή ξεκίνησε με το *Family Viewing* για να ακολουθήσει στη συνέχεια μια σειρά από σημαντικές ταινίες, όπως το *Speaking Parts*, το *The Adjuster*, το *Exotica* και, τελευταία, *Το γλυκό πεπρωμένο*. Με τις συνθέσεις του, ο Μίκαελ Ντάννα καταφέρνει να παντρέψει μοναδικά τις μελωδίες της Ανατολής με τα ακούσματα της Δύσης, δημιουργώντας ένα ηχητικό μωσαϊκό που διακρίνεται από το προσωπικό του στίγμα. Φέτος ήταν η χρονιά του, αφού χάρισε δύο ακόμη αξιόλογα σάουντρακ – για τις ταινίες *Παγοθύελλα* του Ανγκ Λη και *Κάμα Σούτρα* της Μίρα Ναϊρ. Όμως, όπως δηλώνει και ο ίδιος, είναι δύσκολο να φανταστεί τον εαυτό του χωρίς τη συνεργασία με τον Ατόμ Εγκογιάν.



• Πώς ξεκίνησε η πολύχρονη συνεργασία σας με τον Ατόμ Εγκογιάν;

—Γνωριστήκαμε το 1987, την εποχή που ο Ατόμ ασχολιόταν με το θέατρο κι εγώ έγραφα μουσική για παραστάσεις στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο. Ήταν τότε που ο Ατόμ αναζητούσε συνθέτη για να γράψει τη μουσική της πρώτης του ταινίας μεγάλου μήκους. Ανακαλύψαμε ότι είχαμε κοινά ακούσματα. Μάς άρεσε η αναγεννησιακή μουσική και η μουσική της Μέσης Ανατολής. Έτσι, ξεκίνησε η συνεργασία μας από το *Family Viewing*.

• Συνεργάζεστε με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο;

—Ο Ατόμ γνωρίζει εκ των προτέρων με ποιο τρόπο θα λειτουργήσει η μουσική στην ταινία του. Για το *Exotica* και *Το γλυκό πεπρωμένο*, η μουσική είχε γραφτεί πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα των ταινιών. Στο *Γλυκό πεπρωμένο*, έγραψα ένα τραγούδι για τις ανάγκες μιας σκηνής, όπου η Σάρα Πόλεϊ ερμηνεύει ζωντανά ένα κομμάτι – και μάλιστα εμφανίζομαι κι εγώ, παίζοντας αρμόνιο. Στο *Exotica*, έπρεπε να είχε γραφτεί εκ των προτέρων η μουσική, για να μπορούν να χορεύουν οι ηθοποιοί. Και στις δύο αυτές ταινίες δουλέψαμε μαζί, από τα πρώτα βήματα του σεναρίου. Γενικά, η δική μου προσέγγιση είναι να προσπαθώ να καταλάβω το κεντρικό θέμα της ταινίας και αυτό που ζητεί ο σκηνοθέτης. Στη συνέχεια, σκέφτομαι πώς η μουσική μπορεί να προβάλλει καλύτερα το θέμα.

• *Ανακαλύπτετε εύκολα το κεντρικό θέμα μιας ταινίας;*
—Μερικές φορές, οι σκηνοθέτες δεν γνωρίζουν ποιο είναι το κεντρικό θέμα και, συχνά, είναι μέρος της διαδικασίας παραγωγής της ταινίας να βρίσκει ποιο είναι το μουσικό θέμα της. Ο Ατόμ είναι ξεκάθαρος στις επιδιώξεις του και γι' αυτό είναι εύκολη η συνεργασία μαζί του.

• *Οι εικόνες του Ατόμ Εγκογιάν και η μουσική σας ταιριάζουν απόλυτα, σαν κομμάτια του ίδιου παζλ. Πώς πετυχαίνετε κάτι τέτοιο;*

—Ο Ατόμ έχει τον τρόπο να μου εξηγεί αυτό που θέλει και εγώ με την σειρά μου αντιλαμβάνομαι αυτό που μου ζητεί και προσπαθώ να το πραγματοποιήσω.

• *Εκτός από τον Ατόμ Εγκογιάν, συνεργαστήκατε πρόσφατα και με άλλους σκηνοθέτες, όπως ο Ανγκ Λη στην Παγοθύελλα. Πώς ήταν αυτή η συνεργασία;*

—Ήταν δύσκολο και για τους δύο μας ν' ανακαλύψουμε ποιος θα ήταν ο ρόλος της μουσικής στην ταινία. Ξεκινήσαμε να κάνουμε θέματα, εντελώς αντίθετα απ' αυτά στα οποία καταλήξαμε. Η μουσική της ταινίας ήθελε να υπογραμμίσει τον «φυσικό κόσμο» των ανθρώπων, τον οποίο εγκατέλειψαν, και η μουσική έρχεται να τους υπενθυμίσει ότι άφησαν πίσω τους την αθωότητα.

Η επιρροή της Ανατολής

• *Με ποια διαδικασία γράφετε τη μουσική σας;*

—Το πιο σημαντικό πράγμα για μένα είναι να καταλάβω πώς πρέπει να λειτουργήσει η μουσική. Από κει και μετά, ψάχνω να βρω προσεκτικά τα όργανα που θα χρησιμοποιήσω. Γιατί, όπως γνωρίζετε, πολύ συχνά στην Αμερική και, κυρίως, στα φιλμ του Χόλλυγουντ, η ρομαντική ορχήστρα είναι η μόνη λύση. Νιώθω ότι υπάρχουν πολλές εναλλακτικές λύσεις:μπορείς να διαλέξεις, ας πούμε, το σιτάρ, το νάι ή την ντουτούκ. Κάθε όργανο έχει τη δική του εκφραστική δύναμη. Είναι πολύ σημαντικό να επιλέξεις το σωστό όργανο με το οποίο θα δουλέψεις για τη μουσική μιας ταινίας.

• *Ποιές είναι οι επιρροές και οι αγαπημένοι σας μουσικοί;*

—Η μουσική της Ανατολής είναι η σημαντικότερη επιρροή για μένα. Πρέπει να πω ότι δεν βλέπω συχνά άλλες ταινίες και δεν ακούω την μουσική τους. Όταν είμαι μόνος μου, συνήθως ακούω αναγεννησιακή και φολκ μουσική απ' ολόκληρο τον κόσμο. Βέβαια, καθώς μεγάλωνα στη δεκαετία του '70, άκουγα **Vangelis, Kitaro** και **Brian Eno**, αλλά τώρα πια δεν τους ακούω τόσο συχνά. Έχω δεχτεί επιρροές από τους πάντες γιατί είμαι ανοιχτός σε όλα.

• *Τι σημαίνει για σας μουσική στον κινηματογράφο;*

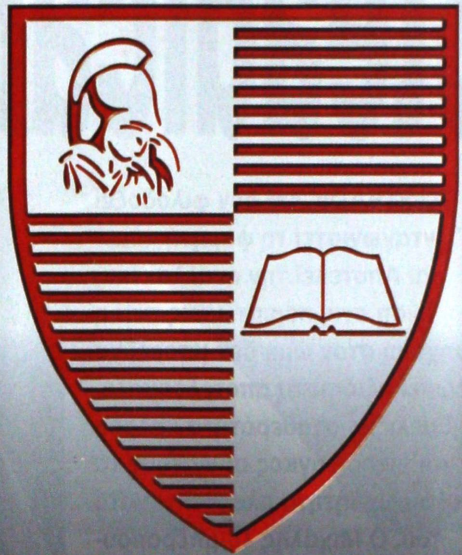
—Όταν γράφω μουσική για μια ταινία, δεν μ' ενδιαφέρει να επαναλάβω ό,τι έχει ήδη ειπωθεί στο σενάριο. Το βρίσκω πολύ βαρετό και, μάλιστα, προσβλητικό για το κοινό. Ο ρόλος της μουσικής εξαρτάται από το είδος της ταινίας. Δεν πρέπει απλώς να υπογραμμίζει τις σκηνές και να σου υπαγορεύει πότε να κλάψεις ή να γελάσεις, αλλά να προσθέτει κάτι δικό της.

• *Η επόμενη συνεργασία σας με τον Ατόμ Εγκογιάν;*

—Δεν ξέρω για ποια ταινία. Αυτή την εποχή, ο Ατόμ ετοιμάζει ένα φιλμ στο Λος Άντζελες, βασισμένο σε μια νουβέλα και δεν ξέρω πού θα καταλήξει. Πάντως, είναι δύσκολο να φανταστώ τον εαυτό μου να μη δουλεύει σε ταινία του Ατόμ Εγκογιάν κάθε δύο χρόνια.... **IK**

CAMPUS

ARTS AND SCIENCES



Λίγο πριν την τρίτη χιλιετία, το Campus Arts & Sciences συνεχίζοντας την 60χρονη παράδοση των Εκπαιδευτηρίων Ζηρίδη, προσφέρει από το 1990 αγγλόφωνες μεταλυκειακές σπουδές υψηλού επιπέδου, βασισμένες σε πρότυπες μεθόδους εκπαίδευσης.

Προγράμματα σπουδών 4ετούς φοίτησης οδηγούν στην απόκτηση πτυχίων στους κλάδους:

- COMMUNICATION ARTS
- BUSINESS ADMINISTRATION & MIS
- FINE ARTS
- INTERIOR DESIGN
- PSYCHOLOGY

Εξειδικεύσεις περιλαμβάνουν:

- ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
- ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ/ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑ
- ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
- ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ/ΒΙΝΤΕΟ
- ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ & ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ
- ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
- ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

CAMPUS

Πληροφορίες -Εγγραφές: Δηληγιάννη 11, Κηφισιά
Τηλ. 80.18.274 , 80.18.550, Fax: 80.87.968,
e-mail: campus@ath.forthnet.gr και campus1@ath.forthnet.gr

Steadicam

Η, ευέλικτη κάμερα

Κείμενο-φωτογραφίες:
Μιχάλης Τσιμπερόπουλος

ΤΟ STEADICAM δεν φιλοδοξεί ν' ανταγωνιστεί τη φορητή κάμερα. Αποτελεί την εναλλακτική λύση στις περιπτώσεις που η μηχανή στον ώμο δεν μπορεί να δώσει αξιόπιστα αποτελέσματα. Ευελιξία, σταθερότητα κάδρου και μικρός όγκος συνιστούν τα αναμφισβήτητα πλεονεκτήματά του. Ο Μιχάλης Τσιμπερόπουλος, ένας από τους λίγους χειριστές steadicam στην Ελλάδα, αναλύει τη λειτουργία αυτού του παράξενου κινηματογραφικού εργαλείου.

ΚΑΝΕΝΑ άλλο κινηματογραφικό εργαλείο δεν φαίνεται να τραβάει τόσο έντονα την προσοχή και την περιέργεια. Ως μια συγκεκριμένη εξέλιξη ανάμεσα στην κάμερα και σε κάποιο μακινιστικό εξάρτημα, είναι δύσκολο να το κατηγοριοποιήσεις. Αποτελεί ακόμα κάτι το καινούργιο και το αμφιλεγόμενο. Παρά το ότι υπάρχει 23 χρόνια πια, εξακολουθεί να παραμένει μια από τις πιο πρωτοποριακές κινηματογραφικές εφευρέσεις. Σχεδιάστηκε για να λύσει ένα επίπονο πρόβλημα που ταλαιπωρούσε τους κινηματογραφιστές για πολλά χρόνια: πώς να κάνεις την κάμερα τόσο ευκίνητη και εύχρηστη όσο το ανθρώπινο σώμα, επιτυγχάνοντας όμως ένα σταθερό κάδρο με ακρίβεια στη σύνθεση, όπως με τα παραδοσιακά αλλά και τόσο πολύπλοκα μακινιστικά συστήματα. Μολονότι το Steadicam δεν σχεδιάστηκε για να αντικαταστήσει τις ράγες ή τη φορητή κάμερα (ώμος), έχει κάποια χαρακτηριστικά, τα οποία σε συγκεκριμένες καταστάσεις το κάνουν απαραίτητο.

Κινητικότητα: προσδίδει στην κάμερα την ικανότητα να κινηθεί ανεξάρτητα από γεωγραφικούς περιορισμούς.

Ευκολία στη χρήση: δίνει τη δυνατότητα να το «φορέσεις» ή να το προσαρμόσεις



σε οποιοδήποτε όχημα, επιτυγχάνοντας ανωτάτου επιπέδου οπτικά αποτελέσματα στις πιο απαιτητικές και αποκαρδιωτικές καταστάσεις.

Αυτάρκεια: βοηθά να κινείσαι από πλάνο σε πλάνο με ελάχιστο χρόνο προετοιμασίας, να αλλάζεις γωνίες με αστραπιαίες ταχύτητες χωρίς πολύπλοκα στησίματα εξοπλισμού.

Το Steadicam καταφέρνει όλα τα παραπάνω με τη χρήση των απλούστερων νόμων της Φυσικής του Νεύτωνα. Το σύστημα δεν

περιέχει γυροσκοπία για να επιτύχει τη σταθεροποίηση της κάμερας. Και επειδή οι λειτουργίες του είναι πρωταρχικά μηχανικές, αποδίδει με μεγάλη αξιοπιστία.

Σταθερότητα και ευελιξία

Ο στόχος του Steadicam είναι να επιτρέψει στο χειριστή να διατηρεί σταθερό το κάδρο του, είτε είναι ακίνητος είτε κινείται. Αυτό, επιτυγχάνεται με τις εξής τέσσερις μεθόδους:

•**Πρώτον:** μεταβάλλοντας τον όγκο της

Στα βιντεοκλίπ,
το Steadicam
θρήκε ίσως το
πιο σταθερό
πεδίο εργασίας του.
Η λυρικότητα της
κίνησής του,
η αμεσότητα της
επαφής με
τον καλλιτέχνη,
ο αυθορμητισμός
και, κυρίως,
η ταχύτητα με
την οποία το
Steadicam
«μαζεύει» πλάνα,
το μετέτρεψαν σε
αναντικατάστατο
σύμμαχο κάθε
σκηνοθέτη.



κάμερας μέσα στον τρισδιάστατο χώρο και μετακινώντας το κέντρο βάρους της έξω από την μάζα της, σε κάποιο πιο προσβάσιμο σημείο.

•Δεύτερον: όλη αυτή η μάζα προσδένεται στον χειριστή με ένα ελεύτερα αιωρούμενο τριαξονικό αντίζυγο (gimball), το οποίο δεν επιτρέπει στις διαγώνιες κινήσεις του σώματος του χειριστή να επιφέρουν κραδασμούς στην εικόνα.

•Τρίτον: ο χειριστής δεν αναγκάζεται να σηκώνει το σύστημα με τα χέρια του (το βάρος του οποίου μπορεί να κυμαίνεται από 30 μέχρι και 60 κιλά!). Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός τεχνητού βραχίονα που περιέχει ελατήρια και απορροφά τις κάθετες και οριζόντιες κινήσεις οι οποίες προκαλούνται από την κίνηση του σώματος. Αυτός ο βραχίονας είναι προσκολλημένος στον θώρακα που φορά ο χειριστής, κάτι που του επιτρέπει μια ελαφρά πιο ομοιόμορφη κατανομή του βάρους του συστήματος πάνω στο σώμα.

Τέταρτο και τελευταίο: η χρήση μιας εξωτερικής οθόνης, ώστε ο χειριστής να μην αναγκάζεται να «κολλάει» το μάτι του στο viewfinder της ίδιας της κάμερας προσδίδοντας στην εικόνα κραδασμούς. Εφόσον το όλο σύστημα μπορεί να αντιστραφεί (με την κάμερα «low/mode») ο χειριστής έχει την δυνατότητα να τοποθετήσει το φακό του σε οποιοδήποτε ύψος: 1 εκατοστό από το έδαφος μέχρι και 2,5 μέτρα ψηλά! Οποιαδήποτε κάμερα μπορεί να τοποθετηθεί στο Steadicam, είτε πρόκειται για κινηματογραφική Super 8mm, 16mm, 35mm, 65mm, ή

βιντεοκάμερα – από Hi-8 ως την πιο επαγγελματική. Κάθε φακός, επίσης, μέχρι και 300mm – αν και η χρήση τηλεφακών απαιτεί (όπως ισχύει και με την κάμερα στον ώμο) τρομακτική χειριστική ακρίβεια, αυξημένο επίπεδο ικανοτήτων και εμπειρία.

Με το Steadicam, η κάμερα αιωρείται στον χώρο σε μια κατάσταση απόλυτης ισορροπίας. Αντιδρά στην κίνηση σαν να βρίσκεται σε ουδέτερη βαρύτητα: είτε θέλει να παραμείνει ακίνητη είτε να συνεχίσει να κινείται προς κάποια κατεύθυνση. Το σύστημα είναι ευάλωτο, τόσο από την επαφή με το χειριστή όσο και από άψυχα αντικείμενα που μπορεί να έλθουν σε επαφή μαζί του, ακόμα και από ξαφνικές ριπές του αέρα. Αναπόφευκτα, όλες οι λειτουργίες του φακού (zoom, ιριδα, εστίαση) γίνονται με τηλεχειριστήριο από μακριά. Προκειμένου να υπάρχει σαφής έλεγχος του τελικού αποτελέσματος, το οπτικό σήμα μπορεί να σταλεί ασύρματα μέσω ενός πομπού και να εγγραφεί σε κάποιο φορητό βίντεο. Αυτό επιτρέπει τόσο στο σκηνοθέτη, στο διευθυντή φωτογραφίας, στους ηχολήπτες αλλά και στους ηθοποιούς να ελέγχουν το αποτέλεσμα κάθε λήψης και να βγάζουν χρήσιμα συμπεράσματα. Σε μια πρόσφατη παραγωγή, το σήμα από το Steadicam πήγαινε απ' ευθείας σε ένα φορητό off-line editor, ώστε να μπορούν ο μοντέρ και ο σκηνοθέτης να βλέπουν πολύ γρήγορα το «δέσιμο» των διαφορετικών πλάνων και να σιγουρεύονται πως «δένουν» ομαλά.

Το Steadicam μπορείς να το φορέσεις ή

να το προσαρμόσεις πάνω σε οποιοδήποτε όχημα. Στην δεύτερη περίπτωση, ο χειριστής απαλλάσσεται από σκοτούρες κίνησης και προσανατολισμού και είναι σε θέση να δώσει όλη του την προσοχή στη σύνθεση των κάδρων. Αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμο όταν καταδιώξεις αντικείμενα που κινούνται πολύ γρηγορότερα απ' όσο μπορείς να τρέξεις.

Στον τόπο καταγωγής του Steadicam, στην Αμερική, υπήρξε μια προσπάθεια, μαζί με την εξέλιξη του συστήματος, να βελτιωθεί και η εκπαίδευση των χειριστών. Στην αρχή, οι τεχνικές ήταν από πρωτόγονες μέχρι ανύπαρκτες. Μερικοί θαρραλέοι το δοκίμασαν και έγιναν καλοί. Οι ικανοί χειριστές ήταν λίγοι και σε διαρκή ζήτηση. Έγιναν πολλοί πειραματισμοί – άλλοι επιτυχείς, άλλοι όχι. Ένα διαρκές πρόβλημα ήταν οι χειριστές που δούλευαν χωρίς να έχουν ικανοποιητικό επίπεδο ικανότητας και εμπειρίας και κατέστρεφαν όχι μόνο πλάνα, αλλά και τη φήμη του Steadicam. Ταυτόχρονα, οι λίγοι ταλαντούχοι χειριστές διασκέδαζαν με την επίτευξη πλάνων και εικόνων που δεν είχαν ξαναγίνει. Μαθαίνοντας κάτω από διαρκή πίεση, γίνονταν όλο και καλύτεροι.

Χρήσεις του συστήματος

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και προκλητικές πλευρές του Steadicam είναι το τεράστιο πεδίο των δυνατοτήτων του, που εκτείνονται από τις πιο εξωτρωτικά τεχνικές ως τις πιο λυρική καλλιτεχνικές.

Η χρήση του Steadicam καθορίζεται πρωταρχικά από την γεωγραφία του πλάνου. Αν

απαιτείται η τοποθέτηση ασυνήθιστα μεγάλης απόστασης ράγας, αν ο χώρος είναι πολύ περιορισμένος, η δράση πολύ γρήγορη, πολύ-πλοκη, μη προβλέψιμη, η χρήση του Steadicam μάλλον επιβάλλεται. Εφόσον η πιο βασική λειτουργία της μονάδας έγκειται στη σταθεροποίηση του πλάνου και στην απορρόφηση των κραδασμών, είναι ιδανικό για πλάνα πάνω σε ανώμαλο έδαφος. Εκεί όπου η χρήση της κάμερας στον ώμο θα προκαλέσει ναυτία στους θεατές, το Steadicam θα λάμψει. Όπου σκαλοπάτια, βράχια, κακοτράχαλοι χωματόδρομοι, σπασμένα πεζοδρόμια, ανάμεσα από δέντρα, στενά δρομάκια, λόφοι, εκεί είναι που το σύστημα θα αξιοποιηθεί στο έπακρο τις δυνατότητές του και θα καταφέρει το αδύνατο κερδίζοντας πάρα πολύ χρόνο. Αν μάλιστα ο χειριστής χρησιμοποιήσει κάποιο όχημα, μπορεί να καταδιώξει άτομα που τρέχουν, να καταγράψει σκηνές που διαδραματίζονται μέσα σε αυτοκίνητα, πάνω σε μοτοσυκλέτες, άλογα κ.λπ. Μπορεί επίσης να κινηματογραφήσει κάποιο τμήμα

του πλάνου από όχημα ή από κάποιο γερανό και, στη συνέχεια, να κατεβεί και να συνεχίσει το πλάνο περπατώντας, εκτελώντας ελιγμούς που θα ήταν αδύνατοι χωρίς το Steadicam. Μια άλλη εκπληκτική πλευρά του Steadicam είναι η έλλειψη μάζας του. Ένας χειριστής, με το σύστημα πάνω του, δεν έχει περισσότερο όγκο από ένα κανονικό άτομο – συνεπώς, σαφώς λιγότερο χώρο από ένα dolly ή μακινιστικό. Η δυνατότητα να κινεί το φακό της κάμερας τόσο κοντά σε αντικείμενα και από τις δύο πλευρές, μέσα από στενούς χώρους, πάνω από ανώμαλο έδαφος, συγκρίνεται μόνο με την τεχνική της κάμερας στον ώμο, όπου όμως το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι ποτέ τόσο ικανοποιητικό. Εφόσον η λειτουργία του Steadicam είναι μια πράξη προσωπικής θέλησης και συμπεριφοράς, αυτό μπορεί να συμπεριφερθεί ανάλογα: να κάνει αυθόρμητες οριζόντιες ή κάθετες κινήσεις, στιγμιαία σταματήματα και ξεκινήματα, επιταχύνσεις, επιβραδύνσεις, να είναι επιθετικό ή παθητικό, να καταγράφει

αντικείμενα ή να συμμετέχει στην δράση.

Μεταβίβαση συναισθημάτων

Οι περισσότεροι σκηνοθέτες εκπλήσσονται όταν τους λέω πως μπορούν να με σκηνοθετήσουν όπως και τους ηθοποιούς τους. Τους ρωτώ τι συναίσθημα θέλουν από το Steadicam: Να προδίδει τον εαυτό του με κάποια αίσθηση αιώρησης; Να είναι επιθετικό; Ονειρικό; Επικίνδυνο; Τρομακτικό; Δυναμικό; Σταθερό και απόλυτο σαν ράγες; Αυθόρμητο; Λυρικό; Διότι δεν είμαι απλώς κάποιος μακινίστας-καμεραμάν που σηκώνει ένα βάρος και το μετακινεί δεξιά και αριστερά. Ηθελημένα, παρακολουθώ το περιεχόμενο της σκηνής και μπορώ να αντιδράσω ανάλογα, μεταφέροντας ασυνείδητα μηνύματα στο θεατή μέσα από την αίσθηση της κίνησης, με τη δυναμική μου, την απόσταση που διατηρώ από το αντικείμενο ή από την ταχύτητα των στιγμιαίων μεταβολών στη σύνθεση του κάδρου.

Μπορώ να παρακολουθήσω καχύποπτα



Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και προκλητικές πλευρές του Steadicam είναι το τεράστιο πεδίο των δυνατοτήτων του, που εκτείνονται από τις πιο εξοντωτικά τεχνικές ως τις πιο λυρικά καλλιτεχνικές.



και απειλητικά το υποψήφιο θύμα κάποιου μανιακού δολοφόνου, να καιροφυλακτώ στις σκιές σαν κάποιο ζώο που ετοιμάζεται να χυμήξει, να σουλατσάρω αμέριμνα σαν αδιάφορος περαστικός στον δρόμο, να παρακολουθήσω με περιέργεια τα τεκταινόμενα ενός συζυγικού καυγά, να «πετάξω» μέσα από γραφεία, σουπερμάρκετ, επιδείξεις μόδας, να χορέψω μαζί με κάποιον τραγουδιστή πάνω στη σκηνή μιας συναυλίας, να παραπατάω σαν μεθυσμένος στο σοκάκι πίσω από ένα μπαρ, να περιεργαστώ έργα τέχνης μέσα σε κάποιο μουσείο, να κάνω πατινάζ πάνω στον πάγο σαν ερωτευμένος με την πρωταγωνίστρια, να επιτεθώ σαν κάποιο αιμοδιψές έντομο, να αγκομαχώ

πάνω στο ρινγκ με τους παλαιότες ή να τρέχω σαν βολίδα δίπλα στο τερραίν ενός ποδοσφαιρικού αγώνα. Η «μέθοδος» **Στανισλάσκι** έχει την αντιστοιχία της στην κάμερα, που λειτουργεί πια ως ηθοποιός.

Μικρός όγκος

Όμως, η πιο εντυπωσιακή πλευρά του Steadicam είναι η εκπληκτική του ικανότητα να διευκολύνει τους κινηματογραφιστές να κινούνται γρήγορα, μένοντας στο πρόγραμμα τους και στο budget τους. Η πιο προσεκτικά οργανωμένη παραγωγή μπορεί να μεταβληθεί σε εφιάλη όταν επηρεάζεται από ανεξέλεγκτους εξωτερικούς παράγοντες. Για παράδειγμα, σκηνές μέσα στους δρόμους της Αθήνας, τοποθεσίες που παρέχουν βαρετό φόντο, το οποίο όμως αποδεικνύεται τόσο απίστευτα δύσκολο να ελέγξεις. Κόσμος που προτιμάει να γεμίζει το φόντο κοιτάζοντας προς την κάμερα αντί να πάει σπίτι του, περιεργοί που αναρωτιούνται από τι αποτελείται ο φακός, ή άλλοι που δεν μπορούν να κάνουν διάκριση ανάμεσα σε μια Arriflex 535 και μια Kodak Instamatic. Με τη χρήση του Steadicam, το κινηματογραφικό συνεργείο μπορεί να κινηθεί ταχύτατα και, αποσιώντας τη λιγότερη δυνατή προσοχή, να τραβήξει πλάνα πριν προλάβει να αντιληφθεί κανένας τίποτα. Η έλλειψη ουσιαστικής παρουσίας και η απεριόριστη κινητικότητα του το καθιστούν εκπληκτικό όταν προσπαθείς να «κλέψεις» πλάνα, περιμένοντας «στις σκιές» ή μέσα σε κάποιο βαν μέχρι την τελευταία στιγμή όπου θα ορμήξεις και θα «πυροβολήσεις» το πλάνο.

Το αποτέλεσμα διαφοροποιείται ανάλογα με την εμπειρία του χειριστή. Όταν η δράση είναι απρόβλεπτη, ένας έμπειρος χειριστής είναι σε θέση να αντιληφθεί τη διαφοροποίηση που θα επακολουθήσει και να συμπεριφερθεί ανάλογα, αλλάζοντας την ταχύτητά του, τη σύνθεση, το ρυθμό και την απόσταση, σώζοντας έτσι την παραγωγή από την επανάληψη μιας λήψης και, ταυτόχρονα, πιάνοντας τον αυθορμητισμό και τη φρεσκάδα των ερμηνειών.

Η γρήγορη και οικονομική λύση

Εξίσου σημαντική είναι η αυξημένη δυνατότητα να ολοκληρώσεις μια σκηνή πριν «χαθεί» το φως και δημιουργηθεί η αναγκαιότητα να επιστρέψεις στο χώρο και την επόμενη μέρα ή νύχτα. Ένα set-up με Steadicam μπορεί να στηθεί σε ελάχιστο χρονικό διάστημα και η ταχύτητα με την οποία μπορεί να αλλάξει γωνίες για να καταγράψει



Το Steadicam κάνει δυνατή την πραγματοποίηση πλάνων και από προοπτική που, πριν, ήταν αδύνατη.

καινούργια πλάνα είναι ασύγκριτη. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για παραγωγές με χαμηλό budget, όπου οι κινηματογραφιστές δεν έχουν στη διάθεσή τους τον εξοπλισμό ή το συνεργείο που θα τους προσφέρουν οπτική ποικιλία και εντυπωσιακά αποτελέσματα. Το Steadicam μπορεί να συμπιέσει ακόμα περισσότερο ένα ήδη περιορισμένο πρόγραμμα, «μαζεύοντας» μια ποικιλία πλάνων που θα ήταν απαγορευτική κάτω από οποιεσδήποτε άλλες συνθήκες.

Δεν καταλαβαίνω γιατί, αλλά πάντα υπάρχει μια τάση να κινούνται όλοι πιο γρήγορα στο γύρισμα υπό την παρουσία ενός Steadicam. Για τον χειριστή, η πρόκληση είναι ιδιαίτερα σαγηνευτική. Οι σκηνοθέτες και οι διευθυντές φωτογραφίας το νιώθουν επίσης. Αντλαβόμενοι πως, εφόσον όλοι οι τομείς μιας παραγωγής υποβάλλονται σε συμβιβασμούς ανάμεσα στην τέχνη και την τεχνική από τη μια και τη σκληρή οικονομική πραγματικότητα από την άλλη, πώς είναι δυνατόν να μην ισχύσει το ίδιο και για το Steadicam; Θέλω να πιστεύω πως όλοι κινούμαστε ανάμεσα στις δύο αυτές καταστάσεις, δίνοντας μια ιδέα περισσότερη έμφαση στην επίτευξη της τέχνης.

Το Steadicam ως εικαστική επιλογή

Η πιο εντυπωσιακή χρήση του Steadicam γίνεται στις διαφημιστικές ταινίες, τα μουσικά βιντεοκλίπ και τα κινηματογραφικά έργα. Στις διαφημιστικές ταινίες και τα βιντεοκλίπ, όπου η οπτική πρωτοπορία είναι το επιδιωκόμενο και τα concepts βασίζονται στον

εντυπωσιασμό, το Steadicam ενδείκνυται για την απίστευτη ταχύτητα κίνησής του και τη δυναμική των ελιγμών του. Μια επίθεση-βολίδα προς το προϊόν ή τον πρωταγωνιστή μπορεί να αφήσει και τον πιο κινικό θεατή άναυδο στην προσμονή της σύγκρουσης. Ενα γρήγορο περπάτημα μαζί με τον ηθοποιό, καθώς μας μιλάει, σπάει το κατεστημένο του βαρετού ακίνητου «ομιλούντος κεφαλιού». Και ένα «υποκειμενικό» πλάνο που αιωρείται ανεβαίνοντας μια σκάλα δεν μπορεί παρά να εξάψει την περιέργεια για το τι τρομακτικό μας περιμένει στην κορυφή, ενώ συνήθως καταλήγει να είναι κάποιο προϊόν πρὸς φάγωμα, πλύσιμο ή σιδέρωμα.

Πολλά διαφημιστικά σχεδιάζονται από την αρχή ως μονοπλάνα Steadicam. Η κάμερα κινείται ταχύτατα για 30 δευτερόλεπτα, παίζοντας ένα παιχνίδι «γάτας-ποντικού» με το θεατή, μέχρι τη θριαμβευτική αποκάλυψη στο τέλος. Άλλα διαφημιστικά σχεδιάζονται γύρω από την ταχύτατη συρραφή πολλών μικρών αλλά δαμονισμένα γρήγορων πλάνων που σου κόβουν την ανάσα. Στα βιντεοκλίπ, το Steadicam βρήκε ίσως το πιο σταθερό πεδίο εργασίας του. Η λυρικότητα της κίνησής του, η αμεσότητα της επαφής με τον καλλιτέχνη, ο αυθορμητισμός και, κυρίως, η ταχύτητα με την οποία το Steadicam «μαζεύει» πλάνα, το μετέτρεψαν σε αναντικατάστατο σύμμαχο κάθε σκηνοθέτη.

Steadicam και κινηματογράφος

Αλλά, αν στα παραπάνω το Steadicam πραγματοποιεί την πιο εντυπωσιακή του

συμβολή, στις κινηματογραφικές ταινίες κάνει την πιο φημισμένη του. Ολόκληρες ταινίες έχουν συνδεθεί με τη χρήση του (*Η Λάμψη, Η νύχτα με τις μάσκες, Χορεύοντας με τους λύκους, Τιτανικός, Παράξενες Ημέρες, Γεννημένος την 4η Ιουλίου, The Getaway, Εξολοθρευτής 2, Birdy, Η Άβυσσος, Οι αδιάφθοροι, Διχασμένο Κορμί, Η απατηλή λάμψη της ματαιοδοξίας, Στην κόψη του κύματος...*). Το σύστημα κάνει δυνατή την πραγματοποίηση πλάνων και από προοπτική που, πριν, ήταν αδύνατη. Η δυνατότητά του να είναι τόσο κινητικό και γρήγορο το έκανε ιδανικό για σκηνές αγωνίας και δράσης. Το κοινό έχει μια αίσθηση συμμετοχής μέσα από τη «φυσική» κίνηση της κάμερας και νιώθει ευκολότερα συμπάθεια για τους χαρακτήρες και τα δρώμενα. Δεν λείπουν φυσικά και οι απογοητεύσεις, όπως το *Φόνος 1^{ου} βαθμού*, όπου η συνεχής, άμετρη και αδικαιολόγητη κίνηση του Steadicam στέρσε τους θεατές από την ευκαιρία να παρακολουθήσουν τις πολύ καλές ερμηνείες. Εφόσον τα πιο δραματικά πλάνα που έχουν γίνει με Steadicam είναι και τα πιο φανερά, τείνουν να αρνούνται την ίδια του τη φύση, που είναι η απόκρυψή του. Και επειδή ακριβώς προσφέρει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, οι σκηνοθέτες σχεδιάζουν μακράς διαρκείας πλάνα που περιέχουν πολλές διαφορετικές γωνίες και που, τελικά, τραβούν την προσοχή στην ίδια την τεχνική – και όχι στο περιεχόμενο.

Άσχετα από την τοπογραφία ή την πολυπλοκότητα της σκηνής, η επιτυχία μιας κίνησης με το Steadicam εξαρτάται απόλυτα από το χειριστή του, και η ικανότητα αυτή είναι κάτι που μαθαίνεται και καλλιεργείται. Είναι πολύ σπάνιο, για οποιονδήποτε, το να καταφέρει κάτι, έστω απλά αποδεκτό στην πρώτη του επαφή με το σύστημα. Πρώτα απ' όλα, πρέπει να είναι καλός καμεράμάν, είτε στον ώμο είτε σε ακίνητο τριπόδι. Η ενστικτώδης ικανότητα της σύνθεσης ενός κάδρου με ακρίβεια είναι δεδομένη. Πρέπει να έχει κάποια εμπειρία χειρισμού κάμερας σε μακρινικό ή κάποιο γερανό.

Η συμπεριφορά του Steadicam είναι μοναδική. Είναι μια συσκευή μεγάλου βάρους, η οποία όμως αντιδρά δραματικά στο παραμικρό άγγιγμα ή μετατόπιση του σώματος. Ανάλογα με το πώς θα στηθεί, ζυγιστεί, ρυθμιστεί και λειτουργηθεί, το Steadicam μπορεί να κάνει τα πάντα ή απολύτως τίποτα. Η ακρίβεια στο χειρισμό του είναι το κλειδί: η ικανότητα να συνθέτεις ένα ακριβές κάδρο και να το εκτελείς πανομοιότυπα, λήψη προς

λήψη. Επειδή ακριβώς πρόκειται για μια τεχνική που μαθαίνεται, υπάρχουν διάφορα επίπεδα ικανότητων. Η βασική τεχνική δεν είναι τόσο δύσκολη, όμως πιο εξειδικευμένες κινήσεις απαιτούν εμπειρία και επιμονή στη λεπτομέρεια. Όταν το επιθυμητό επίπεδο ικανοτήτων επιτυγχάνεται, ο χειριστής μπορεί να πραγματοποιεί συστηματικά πλάνα που μοιάζουν να κινούνται σε ράγες ή να είναι σταθερά σαν τριπόδι. Ειρωνικά, η μεγαλύτερη επιβράβευση για έναν αξιόλογο χειριστή έρχεται όταν καταφέρνει να κάνει την παρουσία του αόρατη.

Η τεχνική του

Μπορείς να το τοποθετήσεις από τα δεξιά ή από τα αριστερά του σώματός σου. Η κάμερα μπορεί να είναι στραμμένη προς τα μπροστά, προς τα πίσω, προς τα πάνω, προς τα κάτω ή προς τα πλάγια. Αν και ο χειρισμός από το πλάι είναι αποδεδειγμένα ο λιγότερο κουραστικός, πολλές φορές αναγκάζεσαι να κινηθείς με το σύστημα μπροστά και σε απόσταση από το σώμα σου (αν, για παράδειγμα, κινείσαι στο εσωτερικό ενός τραίνου ή αεροπλάνου). Μπορείς να περπατήσεις προς τα πίσω, και να τραβάς προς τα πίσω, ή να περπατάς και να τρέχεις προς τα μπροστά και να τραβάς προς τα πίσω, μια τεχνική που απαιτεί ιδιαίτερη εξάσκηση. Όσο πιο μακριά τοποθετείς το σύστημα από το σώμα σου, τόσο πιο κουραστική και επίπονη γίνεται η λειτουργία του. Το μυστικό, λοιπόν, είναι να το δουλεύεις όσο γίνεται πιο κοντά στο σώμα, αλλά αποφεύγοντας να το κουνήσεις με το γοφό σου ή να χτυπήσεις το σασί της κάμερας με το κεφάλι σου.

Επειδή το Steadicam είναι αρκετά βαρύ και ογκώδες, πολλοί πιστεύουν πως τα σημαντικότερα προσόντα του χειριστή είναι η μυϊκή μάζα και η δύναμη. Λάθος! Αν και βοηθάει να είσαι σε καλή φυσική κατάσταση, τίποτα δεν συγκρίνεται με τη σπουδαιότητα της τεχνικής, της διαρκούς εξοικείωσης, αλλά, κυρίως, με την απόλυτη συγκέντρωση και την αποφασιστικότητα να το δαμάσεις.

Η κατάσταση του χειριστή

Οι πιο συνηθισμένες ερωτήσεις που ακούω είναι οι παρακάτω, και ακριβώς με αυτήν την σειρά: «Πώς πάει η μέση σου;» «Αξίζει βρε παιδί μου το τίμημα που θα πληρώσεις κάποια στιγμή;» και «Μέχρι πότε θα μπορείς να το κάνεις;». Ιστορίες τρόμου πλανώνται στον αέρα εδώ και χρόνια, για

ατυχήματα, σπασμένα πόδια, λαιμούς, μγνίσκους, δίσκους, χειρουργεία... Ύστερα από τέσσερα χρόνια καθημερινών, πολύωρων γυρισμάτων, η μέση μου και τα πόδια μου δεν ήταν ποτέ καλύτερα από τώρα. Όχι πως είναι δύσκολο να αυτοτραυματιστείς.



Αν φορώντας το νιώσεις πόνο, είναι πιθανό να αποκτήσεις προβλήματα σε περίπτωση που επιμένεις. Ο έλεγχος του πόνου και της δυσάρεστης έλλειψης άνεσης είναι αναντικατάστατο μέρος μιας σωστής εκπαίδευσης, ώστε να καταλάβεις τα μυστικά του και να το προσαρμόσεις στην

προσωπική σου κινησιολογία.

Ο κόσμος με κοιτάει με βλέμμα απορίας όταν προσπαθώ να εξηγήσω πως, ελάχιστο χρονικό διάστημα αφ' ότου το φορέσω, απλώς ξεχνάω την ύπαρξη του, «γίνεται ένα» με το σώμα μου, και το μόνο που με

το φόβο πως θα συναντήσει στην πορεία του κάποιο πλάνο που θα υπερβαίνει το επίπεδο των ικανοτήτων του.

Τα δύσκολα πλάνα κατηγοριοποιούνται εύκολα σε τρεις ομάδες: πλάνα που απαιτούν το σύνολο της αντοχής (τρέχοντας σε

θεί πολύ αργά και απαλά, διατηρώντας ένα τέλειο κάδρο για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, σαν κάποιο μακινιστικό.

Η απόσταση που χωρίζει ένα τέλειο πλάνο από ένα μετρίοτατο είναι πολύ μικρή και εξαρτάται από πολλούς εξωτερικούς,



Η ακρίβεια στο χειρισμό του steadicam είναι το κλειδί: η ικανότητα να συνθέτεις ένα ακριβές κάδρο και να το εκτελείς πανομοιότυπα, λήψη προς λήψη.

απασχολεί είναι η επίτευξη του πλάνου και η αίσθηση που θα δημιουργήσω με τη χειριστική μου άποψη.

Ένας χειριστής Steadicam λειτουργεί σε μια μόνιμη κατάσταση «φόβου». Όχι τόσο για την κούραση, την πίεση ή την περίπτωση να πέσει και να γλυστρήσει, αλλά

σκάλες με βαριές κάμερες για παράδειγμα), πλάνα τα οποία είναι τόσο πολύπλοκα στη δράση τους που αφηρούν την δυνατότητα του εγκεφάλου να τα απομνημονεύσουν και πλάνα όπου, ενώ η δράση είναι περιορισμένη, διακατέχεται από τρομερή ένταση, απαιτώντας από τον χειριστή να κινη-

αστάθμητους και απρόβλεπτους παράγοντες: γεωγραφικά τερτίπια, ιδιόμορφη θέση των φώτων και των ανακλαστήρων, επικίνδυνες και κοφτερές επιφάνειες, απότομες ριπές ανέμου, απρόσεκτοι κομπάρσοι, λιγότερη ξεκούραση, λίγο περισσότερο φαγητό πριν τη δουλειά... **K**

ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΣΩΜΑΤΑ

του Δημήτρη Λιάου

Α' Μέρος DAYLIGHT

Μία ξενάγηση στον κόσμο των προοπéκτους για φωτιστικά σώματα μας έπεισε... Σίγουρα, για ένα τόσο σοβαρό ζήτημα χρειάζεται και κάποιο συνοπτικότερο εργαλείο για να θγάλει κανείς άκρη. Έτσι, ο *Κινηματογραφιστής* ξεκινά απ' αυτό το τεύχος μια προσπάθεια συμπυκνωμένης χαρτογράφησης των διαθέσιμων φωτιστικών σωμάτων της αγοράς. Το εγχείρημα, όπως θα διαπιστώσετε στις επόμενες σελίδες, δεν είναι και τόσο εύκολο. Οι εταιρείες δεν δίνουν τα δεδομένα για κάθε τύπο με τον ίδιο τρόπο. Όμως, με εφόδιο κάποιες βασικές γνώσεις περί φωτισμού, μπορεί κάποιος να κάνει τις αναγωγές και να επιχειρήσει μια απ' ευθείας σύγκριση. Επίσης, πέρα από τα καθαρά φωτομετρικά δεδομένα, υπάρχουν παράμετροι όπως η ποιότητα κατασκευής, η αντοχή των υλικών στο χρόνο, η διαθεσιμότητα σε αξεσουάρ και, γενικά, όλες αυτές οι λεπτομέρειες που ποτέ δεν μπορούν να περιληφθούν σ' ένα κατάλογο, αλλά πάντα κανείς ανακαλύπτει με προσωπικό ψάξιμο. Το πρώτο μέρος του αφιερώματος, αφορά φωτιστικά σώματα που αποδίδουν χρωματικά θερμοκρασία Daylight και είναι τα «τυπικά» που χρησιμοποιούνται στην παραγωγή. Θ' ακολουθήσει το δεύτερο μέρος, με αφιέρωμα στα φωτιστικά σώματα τύπου Tungsten και το τρίτο μέρος με τα «εξειδικευμένα» φώτα της αγοράς (fiber optic, fluorescent κ.λπ.).

DAYLIGHT-FRESNELS

ARRI Daylight

ARRI DAYLIGHT 12/18000W



ΥΨΟΣ	1015 mm
ΜΗΚΟΣ	910 mm
ΠΛΑΤΟΣ	830 mm
ΒΑΡΟΣ	79 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-60°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-9°	
20m	30m	20m	30m
1575 lux	700 lux	25500 lux	11330 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 12000W



ΥΨΟΣ	910 mm
ΜΗΚΟΣ	670 mm
ΠΛΑΤΟΣ	790 mm
ΒΑΡΟΣ	60 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-53°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-7°	
20m	30m	20m	30m
1560 lux	695 lux	21100 lux	9400 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 6000W



ΥΨΟΣ	880 mm
ΜΗΚΟΣ	575 mm
ΠΛΑΤΟΣ	750 mm
ΒΑΡΟΣ	50 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-56°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-6°	
10m	20m	10m	20m
2500 lux	625 lux	43800 lux	11000 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 4000W



ΥΨΟΣ	706 mm
ΜΗΚΟΣ	575 mm
ΠΛΑΤΟΣ	752 mm
ΒΑΡΟΣ	42 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-56°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-8°	
10m	20m	10m	20m
2000 lux	500 lux	34000 lux	8500 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 2500W



ΥΨΟΣ 718 mm
ΜΗΚΟΣ 575 mm
ΠΛΑΤΟΣ 642 mm
ΒΑΡΟΣ 30 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-58°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-6°	
9m	15m	9m	15m
1850 lux	667 lux	26230 lux	9445 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 1200W



ΥΨΟΣ 545 mm
ΜΗΚΟΣ 411 mm
ΠΛΑΤΟΣ 504 mm
ΒΑΡΟΣ 16 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-56°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-8°	
5m	9m	5m	9m
2016 lux	622 lux	25920 lux	8000 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI DAYLIGHT 575W



ΥΨΟΣ 338 mm
ΜΗΚΟΣ 314 mm
ΠΛΑΤΟΣ 306 mm
ΒΑΡΟΣ 8 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-54°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-8°	
3m	9m	3m	5m
1940 lux	700 lux	21900 lux	7900 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI Compact

ARRI COMPACT 6000W



ΥΨΟΣ 660 mm
ΜΗΚΟΣ 550 mm
ΠΛΑΤΟΣ 600 mm
ΒΑΡΟΣ 29 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 420 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-58°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-6°	
10m	20m	10m	20m
2650 lux	663 lux	42500 lux	10625 lux

Διατίθεται με 4-leaf ή 8-leaf Barndoor, Diffuser frame και Scrim Set

ARRI COMPACT 4000W



ΥΨΟΣ 538 mm
ΜΗΚΟΣ 425 mm
ΠΛΑΤΟΣ 537 mm
ΒΑΡΟΣ 20 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 300 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-60°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-7°	
10m	20m	10m	20m
1750 lux	438 lux	21250 lux	5313 lux

Διατίθεται με 4-leaf ή 8-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

ARRI COMPACT 2500W



ΥΨΟΣ 520 mm
ΜΗΚΟΣ 36 mm
ΠΛΑΤΟΣ 480 mm
ΒΑΡΟΣ 15 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 250 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-60°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-7°	
9m	15m	9m	15m
1545 lux	550 lux	18520 lux	6670 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

ARRI COMPACT 1200W



ΥΨΟΣ 440 mm
ΜΗΚΟΣ 295 mm
ΠΛΑΤΟΣ 340 mm
ΒΑΡΟΣ 9 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 175 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-58°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-6°	
4m	8m	4m	8m
3125 lux	780 lux	46880 lux	11700 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

ARRI COMPACT 575W



ΥΨΟΣ 340 mm
ΜΗΚΟΣ 240 mm
ΠΛΑΤΟΣ 290 mm
ΒΑΡΟΣ 7.5 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 130 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-60°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-8°	
4m	6m	4m	6m
1875 lux	833 lux	15300 lux	6800 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

ARRI COMPACT 200W



ΥΨΟΣ 230 mm
ΜΗΚΟΣ 170 mm
ΠΛΑΤΟΣ 190 mm
ΒΑΡΟΣ 3 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 112 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-50°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-9°	
2m	4m	2m	4m
2520 lux	630 lux	16800 lux	4220 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

ARRI COMPACT 125W



ΥΨΟΣ 247 mm
ΜΗΚΟΣ 159 mm
ΠΛΑΤΟΣ 175 mm
ΒΑΡΟΣ 1.7 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 80 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-59°		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-8°	
3m	10m	3m	10m
80 lux	70 lux	5000 lux	450 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Diffuser frame, Snoot και Scrim Set

DESISTI REMBRANDT Piccolo Family

REMBRANDT PICCOLO 12/18000W



ΥΨΟΣ 740 mm
ΜΗΚΟΣ 650 mm
ΠΛΑΤΟΣ 870 mm
ΒΑΡΟΣ 67 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 625 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
16m	30m	16m	30m
2990 lux	850 lux	40197 lux	11434 lux
18.5m	34.7m	1.98m	3.72m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 12000W



ΥΨΟΣ 689 mm
ΜΗΚΟΣ 629 mm
ΠΛΑΤΟΣ 816 mm
ΒΑΡΟΣ 55.2 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 500 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
16m	30m	16m	28m
1318 lux	430 lux	32017 lux	10454 lux
19.2m	33.6m	1.68m	2.93m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 6000W



ΥΨΟΣ 582 mm
ΜΗΚΟΣ 579 mm
ΠΛΑΤΟΣ 778 mm
ΒΑΡΟΣ 41.9 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 350 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
14m	36m	14m	26m
9112 lux	264 lux	16035 lux	4649 lux
13.1m	24.4m	1.47m	2.73m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 4000W



ΥΨΟΣ - mm
ΜΗΚΟΣ - mm
ΠΛΑΤΟΣ - mm
ΒΑΡΟΣ - kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 350 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
14m	36m	14m	26m
- lux	- lux	- lux	- lux
-m	-m	-m	-m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 2500W



ΥΨΟΣ 556 mm
ΜΗΚΟΣ 405 mm
ΠΛΑΤΟΣ 538 mm
ΒΑΡΟΣ 18.7 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ 0 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
12m	24m	12m	24m
1240 lux	310 lux	13021 lux	3233 lux
12.1m	24.2m	1.17m	2.35m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 1200W



ΥΨΟΣ 353 mm
ΜΗΚΟΣ 297 mm
ΠΛΑΤΟΣ 347 mm
ΒΑΡΟΣ 8.5 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ - mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
4m	16m	4m	16m
4130 lux	258 lux	29017 lux	1813 lux
4.15m	16.6m	0.64m	2.57m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 575W



ΥΨΟΣ 298 mm
ΜΗΚΟΣ 285 mm
ΠΛΑΤΟΣ 297 mm
ΒΑΡΟΣ 6.9 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ - mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
4m	10m	4m	10m
3125 lux	500 lux	25111 lux	4018 lux
3.41m	8.53m	0.41m	1.01m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

REMBRANDT PICCOLO 125/200W



ΥΨΟΣ 225 mm
ΜΗΚΟΣ 255 mm
ΠΛΑΤΟΣ 260 mm
ΒΑΡΟΣ 4.8 kg
ΔΙΑΜ. ΦΑΚΟΥ - mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD		ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT	
2m	6m	2m	6m
2212 lux	246 lux	16575 lux	2762 lux
1.83m	5.5m	0.19m	0.59m

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

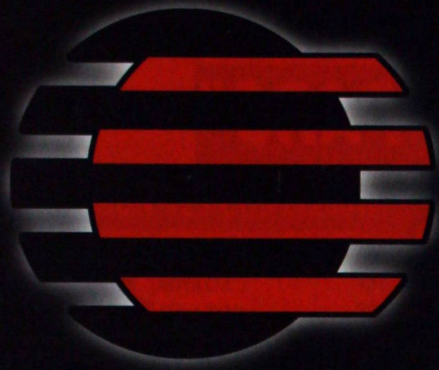


FOTO TECNICA[®] ΠΑΤΗΡΗΣ

Lamps & Lighting

Q800 - Q1000

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



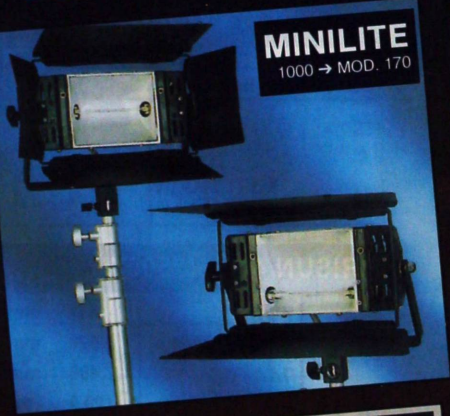
ΛΥΧΝΙΕΣ

XENON
FOTO
VIDEO
T.V.
CINE
THEATRE



MINILITE

1000 → MOD. 170



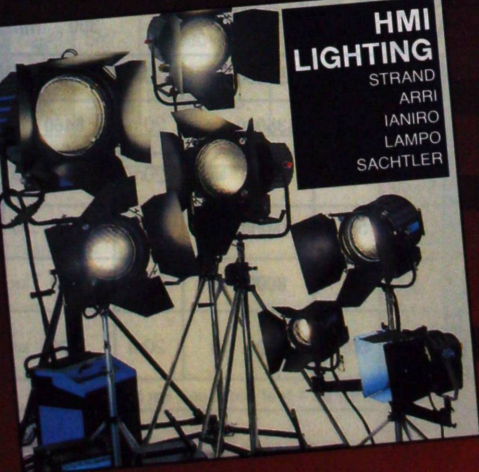
FILTERS

COLOR
DIFFUSION
POLARISIVE
COLOR
CORRECTIVE



HMI LIGHTING

STRAND
ARRI
IANIRO
LAMPO
SACHTLER



STANDS

ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΡΙΞΕΩΣ ΠΡΟΒΟΛΕΩΝ

ΠΑΤΗΡΗΣ

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

DAYLIGHT- "PARS"

ARRI Arrisun

ARRISUN 120(12000W)



ΥΨΟΣ	730 mm
ΜΗΚΟΣ	660 mm
ΠΛΑΤΟΣ	680 mm
ΒΑΡΟΣ	40 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	500 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	6°	158m	1000 lux
		10°	106m	1000 lux
		10° x 30°	63m	1000 lux
	FLOOD	20° x 45°	42m	1000 lux
		50°	25m	1000 lux
FRESNEL	40°	21m	1000 lux	

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 40/25(4000W)



ΥΨΟΣ	455 mm
ΜΗΚΟΣ	520 mm
ΠΛΑΤΟΣ	490 mm
ΒΑΡΟΣ	20.5 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	300 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	4.5°	5m	420000 lux	20m	26250 lux
		10°	5m	160000 lux	20m	11250 lux
		10° x 20°	5m	65000 lux	20m	4000 lux
	FLOOD	20° x 45°	5m	24000 lux	20m	1500 lux
		50°	5m	10000 lux	20m	625 lux
FRESNEL	22°	5m	10800 lux	20m	675 lux	

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 60(6000W)



ΥΨΟΣ	627 mm
ΜΗΚΟΣ	609 mm
ΠΛΑΤΟΣ	600 mm
ΒΑΡΟΣ	27 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	420 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	7°	5m	59600 lux	20m	37200 lux
		10°	5m	287000 lux	20m	18000 lux
		11° x 20°	5m	143000 lux	20m	9000 lux
	FLOOD	20° x 38°	5m	49000 lux	20m	3000 lux
		42°	5m	27000 lux	20m	1700 lux
FRESNEL	37°	5m	13500 lux	20m	850 lux	

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 40/25(2500W)



ΥΨΟΣ	455 mm
ΜΗΚΟΣ	520 mm
ΠΛΑΤΟΣ	490 mm
ΒΑΡΟΣ	20.5 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	300 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	5°	5m	350000 lux	20m	21870 lux
		8.5°	5m	135000 lux	20m	8460 lux
		9° x 19°	5m	55000 lux	20m	3400 lux
	FLOOD	20° x 43°	5m	18000 lux	20m	1120 lux
		48°	5m	8000 lux	20m	500 lux
FRESNEL	18°	5m	8100 lux	20m	506 lux	

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 12 PLUS (1200W)



ΥΨΟΣ	410 mm
ΜΗΚΟΣ	450 mm
ΠΛΑΤΟΣ	390 mm
ΒΑΡΟΣ	12 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	250 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	4°	5m	225000 lux	20m	14050 lux
		9°	5m	65000 lux	20m	4063 lux
	FLOOD	10° x 19°	5m	29000 lux	20m	1810 lux
		20° x 43°	5m	9000 lux	20m	563 lux
		45°	5m	4000 lux	20m	156 lux
FRESNEL	41°	5m	2500 lux	20m	156 lux	

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 2(200W)



ΥΨΟΣ	140 mm
ΜΗΚΟΣ	263 mm
ΠΛΑΤΟΣ	189 mm
ΒΑΡΟΣ	1.9 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	130 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	5°	5m	26000 lux	20m	1625 lux
		9°	5m	9000 lux	20m	560 lux
	FLOOD	10° x 19°	5m	4000 lux	20m	250 lux
		20° x 43°	5m	1200 lux	20m	75 lux
		47°	5m	550 lux	20m	34 lux
	FRESNEL	39°	5m	320 lux	20m	20 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRISUN 5(575W)



ΥΨΟΣ	180 mm
ΜΗΚΟΣ	285 mm
ΠΛΑΤΟΣ	235 mm
ΒΑΡΟΣ	3.9 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	175 mm

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	5°	5m	80000 lux	20m	5000 lux
		9°	5m	30000 lux	20m	1875 lux
	FLOOD	10° x 20°	5m	12000 lux	20m	750 lux
		20° x 45°	5m	4000 lux	20m	250 lux
		48°	5m	1800 lux	20m	113 lux
	FRESNEL	40°	5m	1000 lux	20m	63 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set

ARRI POCKETPAR 125W

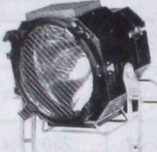


ΥΨΟΣ	180 mm
ΜΗΚΟΣ	90 mm
ΠΛΑΤΟΣ	- mm
ΒΑΡΟΣ	1.2 kg
ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	78 mm

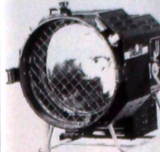
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	5°	17m	1000 lux
		8°	13m	1000 lux
	FLOOD	21.5°	6m	1000 lux
		49°	3m	1000 lux
		FRESNEL	42°	2.3m

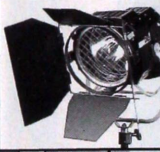
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set


**DESISTI
DAYLIGHT
DISCHARGE
"PARS"
Remington Family**

REMINGTON 6KW						
		ΥΨΟΣ	585	mm		
		ΜΗΚΟΣ	640	mm		
		ΠΛΑΤΟΣ	765	mm		
		ΒΑΡΟΣ	-	kg		
		ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	-	mm		
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	°	5m	- lux	20m	- lux
	FLOOD	°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set						

REMINGTON 6KW PICCOLO						
		ΥΨΟΣ	-	mm		
		ΜΗΚΟΣ	-	mm		
		ΠΛΑΤΟΣ	-	mm		
		ΒΑΡΟΣ	-	kg		
		ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	-	mm		
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	°	5m	- lux	20m	- lux
	FLOOD	°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set						

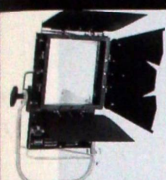
REMINGTON 2.5/4KW						
		ΥΨΟΣ	508	mm		
		ΜΗΚΟΣ	488	mm		
		ΠΛΑΤΟΣ	520	mm		
		ΒΑΡΟΣ	19.5	kg		
		ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	-	mm		
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	°	5m	- lux	20m	- lux
	FLOOD	°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set						

REMINGTON 1.2KW						
		ΥΨΟΣ	-	mm		
		ΜΗΚΟΣ	-	mm		
		ΠΛΑΤΟΣ	-	mm		
		ΒΑΡΟΣ	-	kg		
		ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	-	mm		
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	°	5m	- lux	20m	- lux
	FLOOD	°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set						

REMINGTON 200W						
		ΥΨΟΣ	156	mm		
		ΜΗΚΟΣ	195	mm		
		ΠΛΑΤΟΣ	214	mm		
		ΒΑΡΟΣ	-	kg		
		ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΦΑΚΟΥ	-	mm		
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	SPOT	°	5m	- lux	20m	- lux
	FLOOD	°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
		°	5m	- lux	20m	- lux
Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, και Scrim Set						

SOFTLIGHTS

GOYA 1200W



ΥΨΟΣ	432 mm
ΜΗΚΟΣ	230 mm
ΠΛΑΤΟΣ	330 mm
ΒΑΡΟΣ	9.5 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

4m	6m	8m	10m
1922 lux	854 lux	480 lux	308 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate και Μαύρο Reflector για ειδικά εφφέ

GOYA 2500/4000W



ΥΨΟΣ	565 mm
ΜΗΚΟΣ	330 mm
ΠΛΑΤΟΣ	477 mm
ΒΑΡΟΣ	17.8 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ (2500W)

4m	6m	8m	10m
4250 lux	1889 lux	1062 lux	680 lux

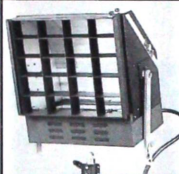
ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ (4000W)

6m	8m	10m	12m
3195 lux	1797 lux	1150 lux	798 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate και Μαύρο Reflector για ειδικά εφφέ

DESISTI DAYLIGHT DISCHARGE SOFTLIGHTS *Raffaello and Goya Family*

RAFFAELLO 575W



ΥΨΟΣ	459 mm
ΜΗΚΟΣ	276 mm
ΠΛΑΤΟΣ	499 mm
ΒΑΡΟΣ	9.3 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

4m	6m	8m	10m
- lux	- lux	- lux	- lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate

RAFFAELLO 6KW



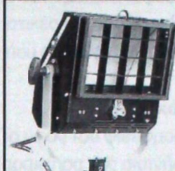
ΥΨΟΣ	1025 mm
ΜΗΚΟΣ	610 mm
ΠΛΑΤΟΣ	1080 mm
ΒΑΡΟΣ	57.7 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

10m
633 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate

RAFFAELLO 200W



ΥΨΟΣ	250 mm
ΜΗΚΟΣ	125 mm
ΠΛΑΤΟΣ	310 mm
ΒΑΡΟΣ	4 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

4m	6m	8m	10m
- lux	- lux	- lux	- lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate

RAFFAELLO 2.5KW



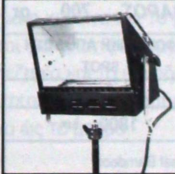
ΥΨΟΣ	785 mm
ΜΗΚΟΣ	398 mm
ΠΛΑΤΟΣ	788 mm
ΒΑΡΟΣ	22.8 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

4m	6m	8m	10m
- lux	- lux	- lux	- lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate

RAFFAELLO 1.2KW



ΥΨΟΣ	535 mm
ΜΗΚΟΣ	273 mm
ΠΛΑΤΟΣ	640 mm
ΒΑΡΟΣ	11.1 kg

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

4m	6m	8m	10m
- lux	- lux	- lux	- lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor, Egg Crate

OPEN FACE-REPORTER

SACHTLER DAYLIGHT OPEN FACE Portable Lighting Reporter

SACHTLER 200DI



ΥΨΟΣ	230 mm
ΜΗΚΟΣ	560 mm
ΠΛΑΤΟΣ	330 mm
ΒΑΡΟΣ	700 gr

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD	ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT
5m	5m
500 lux	2500 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor

SACHTLER 125DI



ΥΨΟΣ	175 mm
ΜΗΚΟΣ	435 mm
ΠΛΑΤΟΣ	360 mm
ΒΑΡΟΣ	700 gr

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD	ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT
5m	5m
350 lux	1800 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor

SACHTLER 270DI



ΥΨΟΣ	175 mm
ΜΗΚΟΣ	465 mm
ΠΛΑΤΟΣ	380 mm
ΒΑΡΟΣ	1500 gr

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD-40°	ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT-18°
5m	5m
950 lux	6000 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor

SACHTLER 575DSE



ΥΨΟΣ	390 mm
ΜΗΚΟΣ	570 mm
ΠΛΑΤΟΣ	350 mm
ΒΑΡΟΣ	5800 gr

ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ FLOOD	ΦΩΤΙΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ SPOT
5m	5m
800 lux	13000 lux

Διατίθεται με 4-leaf Barndoor

Όπου υπάρχουν ελλειπή στοιχεία, πρόκειται κυρίως για περιπτώσεις όπου τα μοντέλα είναι πολύ καινούργια κι έτσι τα στοιχεία δεν έχουν ακόμη ανακοινωθεί. Στους πίνακες των «Par», οι διαφορετικές μοίρες αντιστοιχούν στους διάφορους φακούς που δέχονται αυτά, ως αξεσουάρ. Το περιοδικό δεν έκρινε σκόπιμο να κάνει δικές του μετρήσεις σε περιπτώσεις έλλειψης στοιχείων, θεωρώντας αντιδεοντολογική την αντιπαραβολή υποκειμενικών μετρήσεων με εργοστασιακές.

Για περισσότερες πληροφορίες και τιμές, οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να αποτανθούν στους αντιπροσώπους. Διευθύνσεις εταιρειών στο Internet:

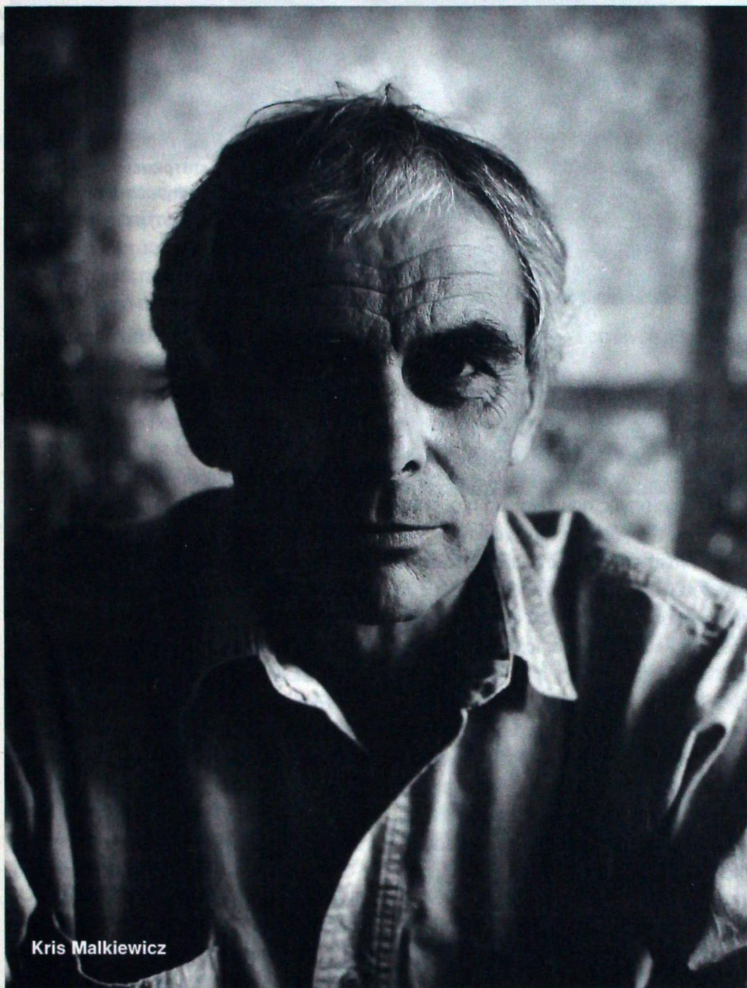
www.arri.com

www.desisti.it

ΦΩΤΙΖΟΝΤΑ ΣΚΗΝΙΚΑ

του Kris Malkiewicz

Ο αμερικανός Kris Malkiewicz, καθηγητής στο California Institute of the Arts και συγγραφέας των κλασικών βιβλίων, *Film Lighting* και *Cinematography*, αναλύει για τον *Κινηματογραφιστή* τις βασικές αρχές φωτισμού τις οποίες εφαρμόζει στον φωτισμό σκηνικών.



Kris Malkiewicz

ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ στούντιο για ένα διευθυντή φωτογραφίας είναι ό,τι και το παρθένο πανί για το ζωγράφο. Και στις δύο περιπτώσεις, η διαδικασία δημιουργίας της εικόνας ξεκινά εκ του μηδενός.

Το ύφος μιας σκηνής και ο χρόνος προκύπτουν από το σενάριο και από τη συζήτηση με το σκηνοθέτη. Διαπιστώνουμε συχνά πως το τελικό αποτέλεσμα, έτσι όπως διαμορφώνεται από τις πρόβες, διαφέρει σημαντικά από το σενάριο.

Επειδή ο χρόνος γυρισμάτων είναι πε-

ριορισμένος, συχνά αναγκαζόμαστε να ξεκινήσουμε τη διαδικασία του φωτισμού πριν από τις πρόβες. Ένα πλεονέκτημα που ενδεχομένως προκύπτει σ' αυτή την περίπτωση είναι ο έγκαιρος καθορισμός της θέσης του key light, το οποίο με τη σειρά του μπορεί να εμπνεύσει σκηνοθετικές λύσεις.

Όταν υποχρεωνόμαστε να φωτίσουμε ένα σκηνικό κατά τη διάρκεια μιας πρόβας, ξεκινάμε συνήθως από το πίσω μέρος του σκηνικού και προχωράμε προς τα μπρος, όταν η σκηνοθεσία έχει οριστικοποιηθεί. Μ'

αυτόν τον τρόπο αποφεύγουμε τις πολλές φωτιστικές μεταβολές εξαιτίας των αλλαγών που προκύπτουν στις πρόβες.

Το φωτιστικό ύφος

Το ύφος του φωτισμού καθορίζεται από το χαρακτήρα της σκηνής και την ώρα της ημέρας.

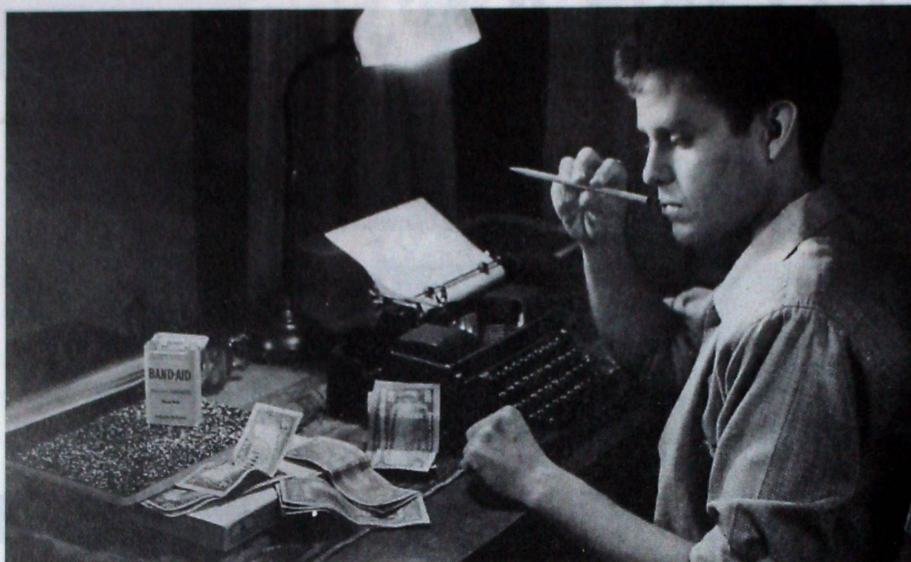
Με τον όρο low key εννοούμε ότι το μεγαλύτερο μέρος του κάδρου είναι υποφωτισμένο, υπάρχουν όμως μερικές φωτεινές λεπτομέρειες που εξασφαλίζουν ένα ικανοποιητικό κοντράστ στην εικόνα. Ο όρος high key υποδηλώνει μια εικόνα στην οποία υπερεισχύουν οι υπερφωτισμένες περιοχές, ενώ μερικές σκοτεινές λεπτομέρειες χρησιμοποιούνται για να βελτιώσουν την εικόνα.

Από τη στιγμή που έχουμε αποφασίσει για τη θέση του key light, πρέπει να καθορίσουμε και την ποιότητα του φωτός. Οι περισσότεροι από τους εσωτερικούς χώρους της καθημερινής μας ζωής έχουν διάχυτο φωτισμό ακόμη και τη νύχτα. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που φέρνουν τον διάχυτο φωτισμό πρώτο στις προτιμήσεις των διασημότερων διευθυντών φωτογραφίας. Από την άλλη πλευρά, αποφεύγοντας εντελώς το σκληρό φως, φτχαίνουμε αυτόματα και τα εκφραστικά μας μέσα, με αποτέλεσμα μια φλατ και αδιάφορη φωτογραφία.

Μερικά εσωτερικά, όπως για παράδειγμα η κουζίνα και το μπάνιο, προσφέρονται για φλατ φωτισμό, ενώ αντίθετα η τραπεζαρία και το υπνοδωμάτιο απαιτούν ευρύτερη κλίμακα λαμπρότητας, από το λευκό ως το μαύρο.

Η κατεύθυνση του φωτός

Ενώ το φωτιστικό ύφος υπαγορεύεται από το χαρακτήρα της σκηνής, η κατεύθυνση του φωτός καθορίζεται από την πηγή του. Σε μια ημερήσια σκηνή, λογικά, ξεκινάμε να φωτίζουμε από τα παράθυρα. Η ένταση και η γωνία που έχει το φως το οποίο μπαίνει από το παράθυρο υπονοούν και τις καιρικές συνθήκες που επικρατούν,



Ο Νέστορ Αλμνένδρος (ASC) στην ταινία του Άλαν Πακούλα, Η εκλογή της Σόφι, ενίσχυσε σε αυτή τη σκηνή το φωτισμό του φωτιστικού με μια μαλακή φωτιστική πηγή από την οροφή και με ένα fill light από αριστερά και δεξιά. Μια προσεκτική παρατήρηση της σκιάς και του φωτός, μάς επιτρέπει να ερμηνεύσουμε το φωτιστικό πλάνο.

την ώρα της ημέρας και τον προσανατολισμό Βορρά-Νότου του δωματίου.

Μέσα σ' ένα στούντιο μπορούμε να μιμηθούμε το ηλιακό φως που μπαίνει από το παράθυρο χρησιμοποιώντας σημειακές πηγές όπως άρκα ή tennep, μπορούμε ακόμα και να χειριστούμε το παράθυρο ως πηγή διάχυτου φωτός. Αν τοποθετήσουμε ρυζόχαρτο ή ζελατίνα διάχυσης στο παράθυρο δημιουργούμε μέσα στο δωμάτιο ένα πολύ ωραίο απαλό φως, το οποίο καλύπτει μια ευρεία περιοχή. Μπορούμε να αφήσουμε ένα μέρος του παραθύρου ακάλυπτο, χωρίς να τοποθετήσουμε ζελατίνα διάχυσης και να χρησιμοποιήσουμε σημειακές πηγές δημιουργώντας έτσι έναν ωραίο συνδυασμό πηγών. Η γωνία που έχει το φως το οποίο μπαίνει από το παράθυρο, ιδιαίτερα το σκληρό «ηλιακό φως», υποδηλώνει και την ώρα της ημέρας. Το φως της ανατολής και της δύσης του ηλίου έχει μικρότερη γωνία και μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα πορτοκαλί φίλτρο για να το ζεστανούμε.

Όταν τα παράθυρα καδράρονται κατά τρόπο ώστε να βλέπουμε και έξω από αυτά, ένα ζωγραφισμένο φόντο φωτισμένο από πίσω μπορεί να αναπαραστήσει το φυσικό τοπίο. Η υπερέκθεσή του είναι και ο καλύτερος τρόπος για την επίτευξη της αληθοφάνειας. Συχνά, οι art directors τοποθετούν πράσινα φυτά έξω από το παράθυρο για να ενισχύσουν την εντύπωση του ρεαλισμού. Αν φωτίσουμε τα τεχνητά φυτά ακριβώς από πάνω και υπερεκθέσουμε, δεν θα φαίνονται τεχνητά. Ένα τούλι τοποθετημένο στο παράθυρο και φωτισμένο από πίσω θα δημιουργήσει ένα πολύ ζεστό αποτέλε-

σμα και θα κάνει ασαφές το φόντο.

Φωτίζοντας ημερήσια

Για να φωτίσουμε εσωτερικά όπου κυριαρχεί ο τεχνητός φωτισμός, ακολουθούμε τη λογική της χρήσης εκείνου του τύπου φωτιστικής πηγής που είναι και η συνηθέστερη για τους δεδομένους χώρους.

Για να επιτύχουμε τον μαλακό φωτισμό μιας κουζίνας ή ενός μπάνιου, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μαλακά φώτα και αυξάνουμε τη διάχυση χρησιμοποιώντας ζελατίνα διάχυσης. Το φως, επίσης, μπορεί να ανακλαστεί από το ταβάνι και/ή τους τοίχους. Στην περίπτωση που οι τοίχοι δεν είναι ολόλευκοι, χρησιμοποιήστε φελιζόλ.

Η παραδοσιακή αρχή της φωτογραφίας των «τριών σημείων» (key, fill και back light), που διατυπώθηκε την εποχή του ασπρόμαυρου φιλμ, εξελίχθηκε όταν το φιλμ έγινε έγχρωμο.

Το soft key light που προέρχεται από μια πηγή μεγάλης επιφάνειας αγκαλιάζει τα αντικείμενα και, μερικές φορές, κάνει το fill light περιττό. Αυτό βέβαια εξαρτάται και από τη γωνία του key light. Όταν αυτό πέφτει υπό γωνία 90^ο μοιρών ή περισσότερο και από το πλάι, ένα fill light –ή τουλάχιστον ένα eye light– είναι απαραίτητο για να φωτίζεται το πρόσωπο καλά. Συχνά, ένα φως που ανακλάται σε φελιζόλ καταφέρνει να καλύψει τις σκιές καλά. Μπορούμε όμως και να κρατήσουμε ένα τμήμα του προσώπου στη σκιά και να τοποθετήσουμε ένα eye light κοντά στη μηχανή. Όταν το soft key light είναι τοποθετημένο πάνω από το θέμα, μια λευκή κάρτα μπορεί να τοποθετηθεί στο πάτωμα

για να ανακλάσει το φως στο πρόσωπο.

Το παραδοσιακό back light συχνά αντικαθίσταται από ένα kicker με κατεύθυνση 3/4 από πίσω, και σε μικρότερη γωνία απ' το πρώτο. Έτσι, επιτυγχάνεται καλύτερος διαχωρισμός των αντικειμένων από το φόντο. Αυτές οι πίσω και πλάγιες φωτιστικές πηγές ονομάζονται με πολλούς τρόπους. Υπάρχει το rim light ή rimmer, το hair light και το liner και το glow light που δημιουργεί μια λάμψη στην πλευρά του προσώπου που είναι στο σκοτάδι. Το glow light είναι πιο «μαλακό» από την πλειοψηφία των υπόλοιπων kicker.

Ένα σκληρό back light που είναι τοποθετημένο ψηλά και πίσω από το αντικείμενο αντικαθίσταται συχνά, σήμερα, από ένα μαλακό back light, το οποίο καλύπτει ευρύτερη περιοχή και μοιάζει πιο φυσικό, ιδιαίτερα στα ημερήσια.

Όταν ένα μαλακό key light είναι τοποθετημένο ακριβώς πάνω από το θέμα, το fill light καλείται να φωτίσει τα μάτια των ηθοποιών τα οποία ενδέχεται να μην φωτίζονται επαρκώς από το key light. Η χρήση του fill light θεωρείται απαραίτητη στην περίπτωση που οι ηθοποιοί φορούν καπέλο.

Φωτίζοντας νυχτερινά

Ως τώρα μιλήσαμε για τις ημερήσιες σκηνές. Στα εσωτερικά νυχτερινά το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στις τεχνητές πηγές. Οι ορατές φωτιστικές πηγές που βρίσκονται μέσα στο κάδρο, π.χ. φωτιστικά, λαμπατέρ, καθορίζουν τη λογική του φωτιστικού σχεδιασμού. Με τα σημερινά γρήγορα φιλμ, μερικά φωτιστικά είναι ικανά να συμβάλλουν ουσιαστικά στο φωτισμό της σκηνής.



Αριστερά: Η προετοιμασία του πλάνου της ταινίας *Η εκλογή της Σόφι*, σε φωτογραφία Νέστορ Αλμένδρος.

Ένα κατευθυνόμενο key light μπαίνει από το παράθυρο, δίνοντας το ίδιο αποτέλεσμα με ένα crosslight και εξισορροπείται με ένα fill light, το οποίο παρέχει ένας προβολέας 750 watt με ένα diffusion.

Κάτω: Το φωτιστικό αποτέλεσμα.



Από μόνα τους, όμως, τα φωτιστικά δεν μπορούν να προσφέρουν την απαραίτητη ισορροπία φωτός, γι' αυτό πρέπει να χρησιμοποιήσουμε παράλληλα και επαγγελματικά φωτιστικά σώματα.

Στα νυχτερινά χρησιμοποιούμε συχνότερα cross-light φωτισμό απ' ό,τι στα ημερήσια. Στο φωτισμό νυχτερινών σκηνών, η σκιά συμβάλλει στη δημιουργία της εντύπωσης του βάθους. Για να αποδοθεί αυτή η εντύπωση συνίσταται η υποέκθεση των αντικειμένων που βρίσκονται στο φόντο. Ο νυχτερινός φωτισμός δεν είναι απαραίτητο να είναι και σκληρός. Όμως, επειδή το soft light διαχέεται, μεγάλες πανπέρες μπορούν να το εμποδίσουν να εξαπλωθεί στις περιοχές που δεν το επιθυμούμε.

Το βάθος μιας σκηνής, καθώς και η κλίμακα λαμπρότητας του κάδρου, μπορούν να ενισχυθούν με τον τονισμό, με ένα hard light, μερικών στοιχείων του σκηνικού – όπως τα φυτά για παράδειγμα. Γενικά, το hard light είναι κατάλληλο για φωτισμό σκηνικών, ενώ αντίθετα το soft light ενδείκνυται για τα πρόσωπα.

Από τα παράθυρα πρέπει να μπαίνει το φως του φεγγαριού ή του δρόμου, εκτός κι αν αυτά είναι καλυμμένα με κουρτίνες ή παραθυρόφυλλα. Ενίσχυση της ατμόσφαιρας και του βάθους της σκηνής επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση ενός back light πίσω από τις κουρτίνες ή με τον φωτισμό κάποιου παραπληθισίου στο παράθυρο τοίχου, από το μπλε σεληνόφως. Στα νυχτερινά, υπάρχει μεγαλύτερη ανοχή σε διαφορές χρωματικής θερμοκρασίας. Η ανάμειξη διαφορετικών θερμοκρασιών χρώματος μας προσφέρει μια πλουσιότερη παλέτα. Το ύψος μιας σκηνής μπορεί να βελτιωθεί αν αφήσουμε, π.χ., το fill light λίγο πιο ψυχρό από το key light. Έτσι ένα ζεστό εστιατόριο μπορεί να γίνει ακόμη πιο ζεστό με πορτοκαλί ζελατίνες. Ένα στοι-

χείο που πρέπει να έχουμε υπόψη μας είναι ότι το μάτι μας προσαρμόζεται γρήγορα στη συνολική χρωματική απόκλιση. Επίσης, τα χρώματα στην οθόνη είναι συνήθως πιο έντονα απ' ό,τι στην πραγματικότητα. Μια καλή ιδέα είναι να συνδέσουμε τα φωτιστικά με ντίμερ. Μ' αυτό τον τρόπο μειώνεται και η θερμοκρασία χρώματος, με αποτέλεσμα οι λάμπες να εκπέμπουν πιο ζεστό φως. Είναι σημαντικό, επίσης, να ελέγχουμε τη διαφορά λαμπρότητας των φωτιστικών σε σχέση με τα πρόσωπα. Σε μια τυπική σκηνή τραπέζιας, το φως της λάμπας πρέπει να είναι κατά 2 έως 2¹² stop φωτεινότερο από το πρόσωπο. Παρ' όλα αυτά, ο χαρακτήρας της σκηνής μπορεί να απαιτεί μια διαφορετική αναλογία. Δεν είναι εύκολο να εκτιμήσουμε τη λαμπρότητα των φωτιστικών. Γράφουν στο φιλμ τουλάχιστον δύο φορές πιο φωτεινά απ' ό,τι στο μάτι. Τα σύγχρονα φιλμ και οι φακοί μάς παρέχουν μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά την επιλογή των φωτιστικών σωμάτων, και ο διάχυτος φωτισμός που είναι πολύ δημοφιλής, μας επιτρέπει να αυτοσχεδιάσουμε δημιουργικά. Από τη μια έχουμε τα soft lights που η αποστολή τους είναι να καλύπτουν μεγάλες επιφάνειες και, από την άλλη, κάθε hard light μπορεί να διαχυθεί ή να φιλτραρισθεί με ένα διαχύτη (diffusion). Ειδικότερα, το φως των φωτι-

στικών ανοιχτής πρόσοψης είναι κατάλληλο για διάχυση. Η δέσμη τους έχει μεγαλύτερη καλυπτικότητα από εκείνη των σημειακών προβολέων τύπου «fresnel». Στην τέχνη και την τεχνική του φωτισμού, εξίσου σημαντικά με τα φώτα είναι και τα εξαρτήματα που χρησιμοποιούμε για να ελέγχουμε την ένταση, το χαρακτήρα και την ποιότητα του φωτός. Ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου έχουμε περιορισμένες δυνατότητες επιλογών, ένας καλός συνδυασμός εξαρτημάτων μπορεί να αποδειχτεί χρήσιμος. Σήμερα, περισσότερο από οποτεδήποτε άλλοτε, η έκφραση «ζωγραφική με το φως» ισχύει για τη φωτογραφία. Αν και εξοπλισμένοι με την τεχνολογία του 21^{ου} αιώνα, συνεχίζουμε να ανατρέχουμε στα έργα των μεγάλων ζωγράφων για να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσαν το φως και το χρώμα. Μελετάμε τις διαθέσεις και τα συναισθήματα που υπαινίσσονται αυτοί οι πίνακες, έπειτα κοιτάζουμε γύρω μας, παρατηρούμε τα πρόσωπα των καθημερινών ανθρώπων και αποθηκεύουμε όλες αυτές τις πληροφορίες στο μυαλό μας. Μπορούμε να αναπλάσουμε αυτές τις εικόνες στην οθόνη, με τη βοήθεια της μνήμης, χρησιμοποιώντας τα φώτα και τα εξαρτήματά τους σαν πινέλο και το φως σαν μπογιά. **K**

ΦΡΟΝΤΙΔΑ ΚΑΙ ΑΠΟΘΗΚΕΥΣΗ ΤΩΝ ΒΙΝΤΕΟΚΑΣΕΤΩΝ

Συντήρηση στο σπίτι

Οι παραπάνω συνθήκες μπορεί να φαίνονται αυστηρές, όμως να θυμάστε ότι αφορούν την αποθήκευση αρχείων.

Ένας απλός συλλέκτης ταινιών, που δεν μπορεί να έχει πρόσβαση σε ελεγχόμενες συνθήκες αποθήκευσης, πρέπει να έχει πάντα τον εξής κανόνα στο μυαλό του: το ίδιο περιβάλλον που είναι κατάλληλο για έναν άνθρωπο, είναι κατάλληλο και για την αποθήκευση των βιντεοκασετών.

Αν πρέπει να έχετε βιντεοκασέτες στο σπίτι ή στο γραφείο, να τις αποθηκεύετε στους χώρους που εργάζεστε. Μην τις τοποθετείτε σε ζεστό δωμάτιο ή υγρό υπόγειο. Προσπαθήστε να τις κρατάτε μακριά από καπνό, υγρασία ή σκόνη.

Η Maxell, εταιρεία που κατασκευάζει βιντεοκασέτες, έχει μια πρόταση για εκείνους που θέλουν να κρατούν τις βιντεοκασέτες σε περιοχές που έχουν υγρασία: συσκευάστε τις ανά 12 σε μια πλαστική σακούλα που περιέχει χλωρίδιο ασβεστίου, τοποθετημένο σε μικρά υφασμάτινα σακουλάκια και έπειτα, κλείστε τις σακούλες με μια ταινία. Τοποθετήστε τις σε χαρτοκιβώτια.

Βιντεοκασέτες που βρίσκονται σε χώρους που κάνει κρύο, θα πρέπει να αποκτήσουν κανονική θερμοκρασία –θα χρειαστούν 24 ώρες περίπου– πριν χρησιμοποιηθούν. Οι βιντεοκασέτες που δεν έχουν τη σωστή θερμοκρασία, είναι εύθραυστες και καταστρέφονται εύκολα. Επίσης, η υγρασία μπορεί να προκαλέσει κηλίδες αν παγώσει επάνω στην ταινία.

Πρέπει να θυμάστε ότι δεν είναι όλες οι βιντεοκασέτες ίδιες, ούτε έχουν τις ίδιες δυνατότητες. Είναι προτιμότερο να χρησιμοποιείτε βιντεοκασέτες που κατασκευάζονται από αναγνωρισμένες εταιρείες. Ακόμη και οι καθιερωμένες και γνωστές μάρκες, μπορεί να παρουσιάσουν κάποιο πρόβλημα. Μερικές φορές, συμβαίνει και στους επαγγελματίες να συναντούν σκάρτες βιντεοκασέτες.

Τέλος, πολλοί παραγωγοί συνηθίζουν να κάνουν αντίγραφα των σημαντικότερων προγραμμάτων τους. Μερικές εταιρείες κάνουν αντίγραφα κάθε 5 χρόνια, άλλες κάθε 7, αφού τα ψηφιακά φορμά όπως το D-1, D-2, D-3 δίνουν καλά αντίγραφα, χωρίς απώλειες από αντίγραφο σε αντίγραφο.

Η καλύτερη συμβουλή σχετικά με την συντήρηση των βιντεοκασετών είναι η εξής: να κάνετε συχνά αντίγραφα και να τις αποθηκεύετε στις κατάλληλες συνθήκες. **K**

Πολλοί παραγωγοί προγραμμάτων που γυρίζονται σε βίντεο, πιστεύουν πως από τη στιγμή που κάτι έχει εγγραφεί σε βιντεοκασέτα, θα μείνει αναλλοίωτο για πάντα. Δυστυχώς, η βιντεοκασέτα δεν είναι «αθάνατη». Και επειδή πρόκειται για μια σχετικά νέα τεχνολογία κανείς δεν ξέρει ποια είναι η διάρκεια ζωής της.

Προς όσο και ο άλλος, θα κρατήσουν για χρόνια, χωρίς να υποστούν σημαντικές αλλοιώσεις.

Η Sony παρατήρησε ότι η απουσία των οργανικών στοιχείων, από τα οποία αποτελείται η ταινία, είναι εκείνη που προκαλεί τις αλλοιώσεις. Η αλλοίωση αυτών των οργανικών στοιχείων επιταχύνεται με τη ζέστη και την υγρασία.

Η Sony προτείνει τις ακόλουθες οδηγίες για την αποθήκευση βιντεοκασετών, ανεξάρτητα από τον τύπο τους:

Προσοχή στις συνθήκες υγρασίας και θερμοκρασίας. Για αποθήκευση πάνω από 10 χρόνια, τοποθετήστε τις βιντεοκασέτες σε ένα περιβάλλον με σταθερή θερμοκρασία ανάμεσα στους 59° και 77°F, και υγρασία 60%. Οι αυξομειώσεις της θερμοκρασίας θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν λιγότερες. Επίσης, ο χώρος που αποθηκεύονται οι βιντεοκασέτες θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο καθαρός και απαλλαγμένος από σκόνη.

Σιγουρευτείτε ότι η κασέτα είναι σωστά τυλιγμένη. Αν δεν είναι σωστά τυλιγμένη, τότε τυλίξτε την στο βίντεο. Κασέτες που είναι ανομοιόμορφα τυλιγμένες και που τμήματά τους είναι χαλαρά, θα δημιουργήσουν προβλήματα όταν θα παιχτούν. Επίσης, βεβαιωθείτε ότι η ταινία είναι ολόκληρη τυλιγμένη από την αριστερή ή τη δεξιά πλευρά.

Τοποθετήστε τις κασέτες όρθιες και μέσα στο κουτί τους. Βιντεοκασέτες που στοιβάζονται χωρίς κουτί, μπορεί να παραμορφωθούν λόγω υπερβολικού βάρους.

Να τις γυρνάτε προς τα πίσω και ύστερα ξανά προς τα μπρος, κάθε 3 χρόνια, για να αερίζονται.

Να τις κρατάτε μακριά από μαγνητικά πεδία. Μην τις αφήνετε κοντά σε συσκευές που προκαλούν ισχυρό μαγνητικό πεδίο. Ο μαγνητισμός μπορεί να προκαλέσει το σβήσιμο της ταινίας.

Να συντηρείτε τακτικά το βίντεο σας. Η ταινία μπορεί να καταστραφεί από γραμμές που δημιουργούνται όταν η κασέτα παίζει σε ένα βίντεο με ελαττωματικές κεφαλές.



ΟΙ ΜΕΤΑΛΛΙΚΕΣ ΚΑΣΕΤΕΣ που εμφανίστηκαν το 1985, συνοδεύοντας το VIDEO 8 φορμά, χρησιμοποιούνται τώρα σε επαγγελματικά φορμά, όπως το Betacam SP, Mil, D-2, και το Hi-8. Όμως, αυτές οι κασέτες υφίστανται οξείδωση; Και πόσο σταθερές είναι, χημικά;

Η Sony έκανε μια σειρά από συγκριτικά τεστ ανάμεσα σε metal tapes και oxide tapes. Τα τεστ έγιναν με μια Betacam SP αφού το φορμά της μισής ίντσας δέχεται και τα δύο είδη βιντεοκασέτας. Το συμπέρασμα, σύμφωνα με τη Sony, είναι ότι και οι δύο τύποι βιντεοκασέτας, όταν αποθηκεύονται σε κανονικές συνθήκες δωματίου (77°F και υγρασία 50%), «είναι πολύ σταθεροί και δεν έχουν αλλαγές στην ηλεκτρομαγνητική τους απόδοση». Η Sony εκτιμά ότι, αν αποθηκευτούν σωστά, τόσο ο ένας τύ-

ΟΙ ΒΙΝΤΕΟΚΑΜΕΡΕΣ έχουν ανάγκη από white balance. Δηλαδή, πρέπει να ταιριάζει η θερμοκρασία χρώματος του φιλμ με αυτή της φωτιστικής πηγής.

Υπάρχει η δυνατότητα να κάνουμε white balance και με αποχρώσεις που δεν είναι λευκές: γκρι, κίτρινες, πορτοκαλί, ή μπλε. Αυτή η τεχνική μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να «ζεστάνει» ή να κάνει ανεπαίσθητα πιο «ψυχρή» την εικόνα. Το αποτέλεσμα μπορεί να βελτιωθεί στο στάδιο του post-production.

Το σωστό white balance γίνεται με τη βοήθεια μιας κάρτας, που την κρατάμε κάτω από ένα φως, όμοιο με εκείνο που πέφτει στο πρόσωπο του θέματος. Ακόμη κι αν υπάρχουν παράθυρα από τη μια πλευρά, quartz από την άλλη και λυχνίες φθορίου από πάνω, μια λευκή κάρτα που τοποθετείται μπροστά από το πρόσωπο και που στοχεύει την κάμερα, θα αντανακλάσει με ακρίβεια τις διαφορετικές φωτιστικές πηγές.

Από τη στιγμή που έχουμε κατανοήσει πώς λειτουργεί η ρύθμιση του white balance, υπάρχουν απεριόριστοι τρόποι να το εκμεταλλευτούμε. Αν τραβάμε σε ένα στάδιο ή σε αθλητικές εγκαταστάσεις, όπου τα φώτα δίνουν μια πρασινωπή απόχρωση στα πρόσωπα, προσπαθούμε να κάνουμε white balance με μια χρωματιστή κάρτα η οποία περιέχει το χρώμα που υπερισχύει.

Η κάμερα θα δείχνει πως δεν μπορεί να κάνει white balance, όμως εσείς αγνοείτε την και κάντε ένα τεστ με τη χρωματιστή κάρτα. Όταν δείτε το αποτέλεσμα, θα διαπιστώσετε ότι είναι πολύ κοντά στο χρώμα της επιδερμίδας.

Αν είστε τυχερός και έχετε μια κάμερα που δείχνει και διαβάζει τη θερμοκρασία χρώματος στο viewfinder, θα πρέπει να μπορείτε να αξιοποιείτε τα στοιχεία αυτά. Αν ξέρουμε ποια είναι η θερμοκρασία χρώματος που κυριαρχεί, μπορούμε να αποφασίσουμε πότε θα χρησιμοποιήσουμε μπλε ζελατίνες στα HMI και πότε αρκούμε μόνο τα quartz χωρίς φίλτρο.

Οι οπερατέρ που κινηματογραφούν ειδήσεις με λυχνίες φθορίου, θα ανακαλύψουν με έκπληξη, από την ένδειξη του viewfinder, ότι πολλές από αυτές τις λυχνίες είναι κοντά στα 3200K.

Όταν κινείστε και το αντικείμενό σας περνάει από διαφορετικές φωτιστικές πηγές, κάντε το white balance από διαφορετικές

γωνίες και διαλέξτε εκείνη που δίνει την υψηλότερη τιμή. Να θυμάστε ότι είναι καλύτερα να κάνετε λάθος στα θερμά, παρά να έχετε μπλε πρόσωπα.

Όταν το quartz που χρησιμοποιείτε για να γεμίσετε τις σκίες του μεσημεριάτικου ήλιου δεν φαίνεται να δίνει το επιδωκό-

ρο το αντικείμενό σας, θα ανταμειφθείτε με έναν βαθύ μπλε ουρανό που θα υποδηλώνει ότι «η νύχτα είναι κοντά».

Μερικές μηχανές έχουν, επίσης, black balance. Ο οπερατέρ που κινηματογραφεί ειδήσεις δεν πρέπει να χάνει χρόνο κάνοντας αυτή τη ρύθμιση. Αφορά μόνο

Συμβουλές για καλύτερο white balance

του Τηλέμαχου Αναγνώστου



μενο αποτέλεσμα, δοκιμάστε να αφαιρέσετε το φίλτρο.

Επίσης, πρέπει να βγάλετε το φίλτρο όταν τραβάτε εξωτερικά στο λυκόφως. Αν και το ένστικτό σας σάς λέει να τραβήξετε με το φίλτρο daylight στην κάμερα και ένα φίλτρο στο φως, δοκιμάστε να τραβήξετε με μια πηγή 3200K και το φίλτρο της μηχανής. Αν υποεκθέσετε τον ουρανό, φωτίζοντας κάπως περισσότε-

τη μηχανή και δεν επηρεάζεται από τα φώτα, τα φίλτρα ή τους φακούς. Αρκεί να γίνεται μια φορά το μήνα.

Να θυμάστε ότι οι ζεστές σκηνές είναι πιο ευχάριστες από τις ψυχρές. Ο στόχος του οπερατέρ είναι να διασφαλίσει ότι η επιδερμίδα αναπαράγεται πιστά και, αν είναι δυνατόν, το φόντο να μην είναι πολύ ψυχρό. **K**

ΕΙΝΑΙ ΤΑ 16mm κατάλληλο φορμά για την HDTV; Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Πρόκειται για ακανθώδες ζήτημα που απασχολεί τους τηλεοπτικούς σταθμούς, που προσπαθούν να επιτύχουν αποτελεσματικό και με το μικρότερο δυνατό κόστος transfer για

**Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer**

Μπορεί το transfer από φιλμ 16mm—super και standard—σε HD video να δώσει αξιόπιστα αποτελέσματα; Ιδού το ερώτημα που ταλάνισε τους τηλεοπτικούς παραγωγούς και προκάλεσε πλήθος συζητήσεων στην Αμερική.

ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ: ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ 16mm

του Frank Beacham

την ψηφιακή τηλεόραση. Οι τηλεοπτικοί παραγωγοί αναζητούν τρόπους για να υπερνικήσουν το υψηλό κόστος της μεταφοράς από το φιλμ 35mm σε HDTV video.

Η συζήτηση άναψε στο Λας Βέγκας τον περασμένο Απρίλιο, στο ετήσιο συνέδριο της National Association of Broadcasters (NAB). Σε μια παρουσίαση που έγινε, το CBS υποστήριξε πως το φιλμ των 16mm—τόσο το standard όσο και το super—δεν είναι κατάλληλο για την HDTV.

Για να στηρίξει αυτή την άποψη, το δικτυο προέβαλε αποσπάσματα με κόκκο από την τηλεοπτική σειρά *Touched by an Angel*, η οποία αρχικά γυριζόταν σε 16mm.

Σύμφωνα με τον **Robert Seidel**, engineering vice-president του CBS, η ουσία είναι ότι τα προγράμματα που γυρίζονται τώρα σε Super 16 ή 16mm θα περιοριστούν με το high-definition video. Τα αποτελέσματα πρό-

σφατων τεστ οδήγησαν πολλούς παραγωγούς στο συμπέρασμα ότι μόνο το φιλμ 35mm, σε συνδυασμό με το high-definition video, μπορούν να δώσουν ικανοποιητικά αποτελέσματα ως μέσο παραγωγής στην εποχή της HDTV.

Παρ' όλ' αυτά, η Eastman Kodak κατάφερε να αποδείξει το αντίθετο, με μια σειρά από εκπληκτικά ωραίες εικόνες που γυρίστηκαν σε Super 16mm και έγιναν transfer σε high-definition video. «Μου άνοιξε τα μάτια», λέει ο **Gary Poon** σχετικά με το transfer του 16mm που παρουσίασε η Kodak στο περσινό Jackson Hole Wildlife Film Festival που έγινε στο Γουαϊόμινγκ. Ο Poon, executive director του DTV Strategic Planning Office της PBS, παραδέχτηκε ότι επηρεάστηκε αρχικά από το CBS σχετικά με την καταλληλότητα του 16mm για transfer και προσέθεσε: «το ζήτημα πρέπει να επανεξεταστεί».

Πολλοί πιστεύουν ότι η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στα αποτελέσματα της Kodak και του CBS οφείλεται στις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν για το transfer.

Το CBS χρησιμοποίησε ένα HDTV telecine το οποίο κατασκευάστηκε για τη Sony Pictures από την Atsugi: το telecine διαθέτει έναν τροποποιημένο αισθητήρα CCD Hyper-HAD υψηλής ανάλυσης από την κεφαλή βίντεο HDC-500 της Sony και ένα προβολικό σύστημα διακεκομμένης κίνησης με γκρίφα, που κατασκευάστηκε για τη Sony από την ιαπωνική SEIKI.

Το Philips Spirit DataCine

Η Kodak μετέφερε το 16mm φιλμ σε βίντεο μέσω του Philips Spirit DataCine, ενός προηγμένου film scanner που δουλεύει σε πολλά φορμά και με διάφορα πρότυπα, το οποίο μπορεί να δώσει ανάλυση της τάξεως των 2K (1920 pixels/γραμμή).

Η Kodak συνεργάστηκε στενά με τη Philips για την κατασκευή του Spirit, το οποίο παρουσιάστηκε πέρσι. «Η τεχνολογία της μεταφοράς από φιλμ 16mm σε βίντεο είναι πολύ σημαντική», είπε ο **John J. Dowdell III**, αντιπρόεδρος της Tape House Advanced Imaging Center—μιας νεοϋορκέζικης εταιρείας που χρησιμοποιεί το Spirit DataCine. «Αν τραβήξεις το 16mm με καλούς σταθερούς φακούς, φωτισίες σωστά και κάνεις τη μεταφορά με το Spirit, θα πάρεις μια ικανοποιητική, υψηλής ανάλυσης εικόνα».

Για να υποστηρίξει τα επιχειρήματά της, η Tape House πρόβαλλε σε high-definition video στους συνεδρους της SMPTE, το Νοέμβριο, το γυρισμένο σε 16mm *Lewis and*

Clark, ένα ιστορικό ντοκουμανταίρ που σκηνοθέτησε ο **Ken Burns** για το PBS.

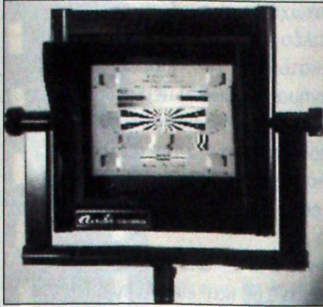
Η υψηλή ποιότητα του transfer από 16mm σε HD video άφησε εκπληκτους πολλούς θεατές. «Τη διαφορά στην ποιότητα την κάνει το film scanner της Philips, Spirit DataCine», λέει ο Dowell. «Και το τελευταίο CCD υψηλής ανάλυσης γράφει. Είναι η ίδια τεχνολογία που χρησιμοποιείται για τα διαστημικά τηλεσκόπια της Hubble».

Στην Crawford Communications, στην Ατλάντα, ο **David Warner**, chief engineer της εταιρείας, συχνά δουλεύει με ένα Spirit DataCine. Τα ανώτερα κρύσταλλα της DataCine, σε συνδυασμό με τα βελτιωμένα φιλμ, έχουν αποτέλεσμα ένα «καταπληκτικό», όπως λέει, transfer. Ο μηχανικός υποστηρίζει ότι τα τεστ της CBS δεν ανταποκρίνονται στις δυνατότητες που έχει η τεχνολογία του transfer των 16mm. «Το Spirit telecine δεν έχει κόκκο», λέει ο Warner. «Το transfer έχει υπερβολικά καλή ευκρίνεια. Θα μπορούσαμε αμέσως να τα προβάλλουμε σε HD».

Ο **Glen Kennel**, μάνατζερ της Kodak, σημειώνει: «Το Super 16mm έχει σχεδόν την ίδια συνολική ευκρίνεια και ποιότητα με το φιλμ των 35mm. Έχει κάπως περισσότερο κόκκο, αλλά σίγουρα είναι κατάλληλο για HD παραγωγής»· ιδιαίτερα η νέα βελτιωμένη σειρά της Kodak, το Vision.

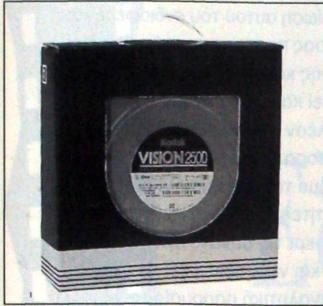
Ο αντιπρόεδρος της Sony, **Larry Thorpe**, παραδέχτηκε ότι τα πρόσφατα transfer των Super 16mm που έγιναν με το Spirit DataCine ήταν καλά, αλλά εξήγησε ότι τα τεστ της CBS που έγιναν στο telecine της Sony είχαν σκοπό να καθορίσουν μόνο την ευκρίνεια. «Δεν κάναμε επαύξηση της ανάλυσης και χρωματική διόρθωση, τα πράγματα δηλαδή που γίνονται σ' ένα transfer για να επιτύχουμε μια καλή εικόνα», είπε ο Thorpe.

Παρ' όλο που ο Thorpe είναι ένθερμος υποστηρικτής του βίντεο υψηλής ευκρίνειας, παραδέχτηκε ότι το φορμά των Super 16mm—όχι το regular 16mm—μπορεί να αξιοποιηθεί από την HDTV. «Το Super 16 υστερεί λίγο. Αν γίνουν όμως κάποιες βελτιώσεις, θα πάρουμε πολύ καλή εικόνα», λέει ο Thorpe. Η ουσιαστικότερη από τις διαφορές που έχουν το 16mm και το 35mm είναι η περφορασιόν: το 35mm έχει πολλές, το Super 16 δεν έχει. Αν διαθέτεις μια καλή μηχανή, καλούς φακούς, καλό φιλμ και καλό διευθυντή φωτογραφίας, μπορείς να έχεις πολύ καλή εικόνα στα 16mm. Αν όμως είσαι απρόσεκτος τα πάντα μπορούν να καταστραφούν». **K**



DSC Optical Signal Generator

Τα εργαστήρια της DSC κατασκεύασαν το COMBI-2, ένα επαγγελματικό μηχάνημα που ανοίγει μια άλλη διάσταση στις μετρήσεις και την επισκευή και γενικότερα στα τεστ για κάμερες και φακούς. Το οπτικό σήμα ελέγχεται εύκολα από vectorscope και waveform monitors. Το COMBI-1 παράγει γκρι σκάλα και μπάρες με τα στάνταρ της SMPTE και EBU και δίνει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τη βελτίωση της ποιότητας εικόνας.



Τα Super 16 της KODAK σε 800 πόδια

Επτά δημοφιλή έγχρωμα αρνητικά Super 16 φιλμ της KODAK κυκλοφορούν σε κουτιά μήκους 800 ποδών, πράγμα που δίνει στους οπερατέρ τη δυνατότητα συνεχούς κινηματογράφησης 22 λεπτών (αντί των 11 έως τώρα) σε 24 καρέ το λεπτό, χωρίς να χρειαστεί αλλαγή φιλμ ή σασί.



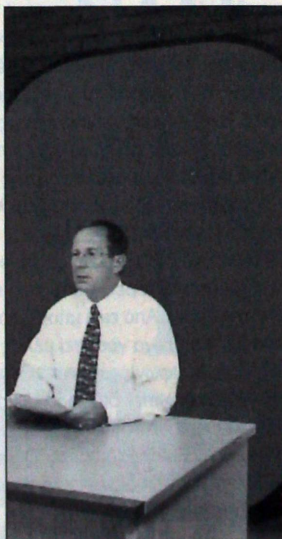
Νέο «υβριδικό» φιλμ για ψηφιακά εφφέ

Το νέο έγχρωμο αρνητικό της KODAK SFX 200T προορίζεται κυρίως για λήψεις «traveling matte», όπου η κινηματογράφηση γίνεται μπροστά σε μπλε ή πράσινο background. «Όταν αυτό το φιλμ μετατραπεί σε ψηφιακό φορμά, πρόσωπα και πράγματα του foreground μπορούν εύκολα να διαχωριστούν από το background», σημειώνει ο επιστημονικός ερευνητής της KODAK, John Brewer.



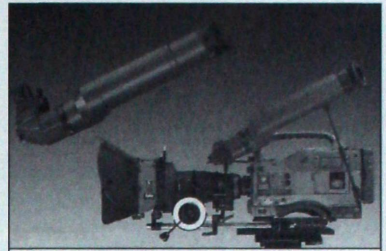
Νέα κεφαλή VINTEN

Μια νέα κεφαλή, η VINTEN 100, ήρθε να προστεθεί στη μεγάλη γκάμα της εταιρείας. Είναι σχεδιασμένη να δέχεται μηχανές βάρους μέχρι 15 κιλά και μπορεί να λειτουργήσει χωρίς προβλήματα σε θερμοκρασίες από -40°C μέχρι +60°C.



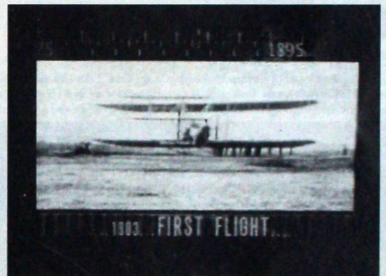
Φορητό φόντο για Blue Box

Η OPTEX κατασκεύασε ένα φορητό φόντο για blue box, διαστάσεων 1,8m x 2,1m. Το φόντο μπορεί να είναι μπλε ή πράσινο και μεταφέρεται πολύ εύκολα. Διπλώνει και χωρά άνετα μέσα σε μια τσάντα. Διαθέτει γύρω του ένα στεφάνι από λεπτό ατσάλι. Ζυγίζει 1,9 κιλά.



VIEW FINDER κινηματογραφικού στυλ

Η γνωστή OPTEX κατασκεύασε ένα νέο viewfinder στο γνωστό «Cine Style», προσφέροντας ένα ακόμη βοήθημα στην ηλεκτρονική κινηματογράφηση με τις νέες ψηφιακές κάμερες. Στη φωτογραφία, το viewfinder επάνω στην DVW 700 της SONY. Διατίθεται επίσης για IKEGAMI και THOMSON.



Η Image Bank παρουσιάζει τις υπηρεσίες της στη NAB

Στην καθιερωμένη έκθεση εξοπλισμού, που οργανώνει κάθε Απρίλιο στο Λας Βέγκας, η NAB (National Association of Broadcasters), η Image Bank της εταιρείας EASTMAN KODAK παρουσίασε μια ποικιλία δημιουργικών εφαρμογών για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών και τηλεοπτικών προγραμμάτων, με τη χρήση αρχαικού υλικού. «Με την εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας, το αρχαικό υλικό μπορεί να ενσωματωθεί άριστα στο νέο υλικό, χωρίς να υπάρχει ορατή διαφορά», επισημαίνει ο πρόεδρος του κινηματογραφικού τμήματος, Rick Wysocki. «Οι κινηματογραφιστές μπορούν να διευρύνουν τα θέματά τους, με τρόπους που πριν θα ήταν ακατόρθωτοι». Η Image Bank έχει σχεδιάσει το σύστημα αναζήτησης υλικού IMAGE-INDEX CD, το οποίο βασίζεται σε λέξεις-κλειδιά και διευκολύνει τους παραγωγούς να βρουν το κατάλληλο για τις ανάγκες τους υλικό.

ΧΡΗΣΙΜΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΣΤΟ INTERNET

της Ηλέκτρας Βενάκη



"Sound is 50 percent of the motion picture experience." George Lucas.



The quality of movie picture and sound presentation has always been a concern of Hollywood directors and producers. In 1983, George Lucas decided to do something about it. He created the THX Division of Lucasfilm, Ltd. Within THX there are now four groups dedicated to improving picture and sound for the cinema and the home. These groups are:

- The THX Sound System Program
- The Home THX Program
- The Theatre Alignment Program

• The THX Digital Mastering Program

To ensure the creation of the finest film soundtracks possible, George Lucas created the state-of-the-art Skywalker Sound facilities in Northern California. However, the creation of a great soundtrack is only the first step. Poorly reproduced, even the finest films can become disappointments. In 1983, the techniques used to create the mixing theatres for Skywalker Sound were

Η ΜΑΧΗ για τον κινηματογραφικό ήχο συνεχίζεται και τα δεδομένα ανατρέπονται καθημερινά. Παράλληλα, το νέο ψηφιακό μορφή, το DVD, δημιουργεί καινούργιες αγωνίες, συμμαχίες και εκπλήξεις. Στην Ελλάδα, η βιβλιογραφία είναι ακόμη πτωχή και η αναζήτηση ξένων πηγών, απαραίτητη. Το Internet –είναι πλέον γεγονός– προσφέρει τη δυνατότητα ακόμη και σε εμάς, τους κατοίκους των απομακρυσμένων και υπανάπτυκτων (τουλάχιστον κινηματογραφικά) περιοχών του πλανήτη, να ενημερωνόμαστε τακτικά για τα νέα προϊόντα και τις νέες εξελίξεις. Βασική και απαραίτητη προϋπόθεση για την απόλαυση των δυνατοτήτων του Internet, η γνώση της αγγλικής γλώσσας, η οποία κυριαρχεί και σχεδόν μονοπωλεί το διαδίκτυο με διάφορους τρόπους.

Το να ψάχνει κανείς στο Internet είναι από εύκολο έως πολύ δύσκολο. Χάνεται ανάμεσα σε ενδιαφέροντα ή σε κατ' εικόνα ενδιαφέροντα θέματα και όταν τελειώσει την αναζήτηση ίσως και να μην έχει βρει αυτό που αρχικά έψαχνε. Για τη μείωση αυτού του ενδιαφέροντος αλλά σπάταλου σε χρόνο παιχνιδιού, σας προτείνουμε κάποιες διευθύνσεις, όπου η ενημέρωση είναι σαφής και συγκεκριμένη.

Στη διεύθυνση www.thx.com μπορεί κανείς να ενημερωθεί για το τι είναι το σύστημα THX (που όλοι πλέον γνωρίζουμε ότι δεν είναι σύστημα ήχου για τις ταινίες, αλλά αφορά την αίθουσα), να τυπώσει τη λίστα με τα κριτήρια THX, τη λίστα με τα ηχεία που γίνονται αποδεκτά από τη Lucasfilm και τις απαραίτητες διευθύνσεις. Συγχρόνως, να ενημερωθεί για το πρόγραμμα TAP και τις δυνατότητες που προσφέρει ακόμη και στο ελληνικό κοινό, και να επισκεφθεί το στούντιο ήχου Skywalker, για το οποίο γίνεται αναλυτική παρουσίαση. Μπορεί κανείς να βρει και όλες τις αίθουσες στον κόσμο που αυτή τη στιγμή απαντούν στα κριτήρια της THX.

Η διεύθυνση www.dolby.com παρέχει πληροφορίες για όλα τα συστήματα της Dolby, λεπτομέρειες και διασαφηνίσεις για το Dolby A και Dolby SR, το ψηφιακό Dolby SR.D, όπως και για τα συστήματα prologic και AC-3. Με την κυκλοφορία των ευρωπαϊκών DVD και της σχεδόν αποκλειστικής χρήσης του AC-3 σε σχέση με τα άλλα πρωτόκολλα, οι πληροφορίες είναι πολλές και άκρως ενδιαφέρουσες. Επειδή η Dolby –όπως είναι φυσιολογικό– χρησιμοποιεί το site κυρίως για διαφημιστικούς λόγους, καλό είναι να ανατρέξετε και στις διευθύνσεις των ανταγωνιστικών εταιρειών.

Στη διεύθυνση www.dtstech.com η εταιρεία DTS (Digital Theater System) παρουσιάζει το δικό της ηχητικό σύστημα για τις κινηματογραφικές ταινίες και τα σχέδιά της για την κυριαρχία και στον Οικιακό Κινηματογράφο (Home Theater). Πολλές ταινίες, ήδη, στα οικιακά μορφή Laserdisc, DVD, παρουσιάζονται και με πεντακάναλο ήχο DTS. Παράλληλα, η μάχη για την επιβολή στις αίθουσες συνεχίζεται, σε συνάρτηση με αυτή των ταινιών, και τα ποσοστά δεν είναι φοβερά δυσανάλογα. Επομένως, η διεύθυνση της DTS μπορεί να προσφέρει πληροφορίες απαραίτητες τόσο στους έλληνες αιθουσάρχες όσο και στους κινηματογραφιστές.

Η διεύθυνση της AES (Audio Engineering Society) www.aes.org είναι από τις σημαντικότερες και άκρως ενδιαφέρουσες πηγές του Internet περί τα ηχητικά. Από εκεί μπορεί κανείς να συνδεθεί και με άλλες διευθύνσεις, μπορεί να γραφτεί μέλος ώστε να ενημερώνεται τακτικά για τις νέες συμφωνίες και τα νέα standards, όπως επίσης και να παραγγείλει μέσω e-mail διάφορα άρθρα ή ακόμη και τεστ που διευκολύνουν τη ζωή τόσο του επαγγελματία όσο και του ερασιτέχνη κινηματογραφιστή. Επίσης, διαθέτει έναν πίνακα με σχολές και ινστιτούτα ελεύθερων σπουδών για τον ήχο σε ολόκληρο τον κόσμο, χωρισμένα ανά περιοχές. **IK**



www.dts.com/consumer

- News and Reviews
- Questions and Answers
- Hardware Availability
- Movies on Laserdisc
- Music on Compact Disc
- Contact DTS
- Quotes From the Experts
- Employment Opportunities
- Music Software Development

DIGITAL
dts
SURROUND



AUDIO ENGINEERING SOCIETY

AES Quick Links

Search and Download
Library Publications
Journal Archive

AES is able to send birthday with publication of special commemorative January always issue of the Journal The AES 50th Anniversary. Contributions to Audio Engineering Society.

More available CD-ROM Issues of AES Journal papers and convention program is available.

AES Standards Committee Bulletin

Play your Membership dues online with the AES Server Transaction Service.

Latest News:

104th AES Convention

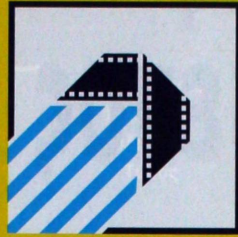


104th AES CONVENTION - 1998-05-16/19

RAI Conference and Exhibition Centre
Amsterdam, The Netherlands
1998 May 16-19



- About AES
- Publications
- Standards
- Journal
- Sections
- Education
- Events
- Resources
- Search
- Site Map
- Contact AES



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Εξασφαλίζει
τη συνέχεια...

Επί
της οθόνης!

Διαφημιστής- Διαφημιζόμενος

Μια ευαίσθητη σχέση μεταξύ φαντασίας και ορθολογισμού

του Μάρκου Κομνηνάκη,
Συμβούλου Επικοινωνίας

Η παραγωγή ενός τηλεοπτικού σποτ αποτελεί ένα όνειρο δημιουργίας και καταξίωσης για πολλούς επίδοξους κινηματογραφιστές.

Δημιουργίας που, για πολλούς, δεν θεωρείται και τόσο πολύπλοκη, αρκεί κάποιος να διαθέτει φαντασία και καλλιτεχνική φλέβα!

Δυστυχώς, όμως, αυτό δεν συμβαίνει. Γιατί; Εδώ θα καταθέσουμε κάποιες σκέψεις και εμπειρίες που δείχνουν ανάγλυφα γιατί η... δημιουργική διαφήμιση δεν είναι και τόσο δημιουργική...

Η ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ –για όσους την κατέχουν επιστημονικά– αποτελεί ένα μέρος του μείγματος μάρκετινγκ, είναι στην ουσία ένα «εργαλείο» με το οποίο το μάρκετινγκ επιτυγχάνει τους στόχους του.

Ετσι, η διαφήμιση είναι ένα έργο που συνδυάζει τη δημιουργική, την καλλιτεχνική, τη φανταστική, την τεχνολογική και τη μαρκετίστικη διάσταση. Ταυτόχρονα, συντονίζει και πιέζει για να συνυπάρξουν οι στόχοι και τα οράματα του διαφημιζόμενου πελάτη με την αυτονομία και την αυτοτέλεια

του δημιουργού-διαφημιστή: μια συνύπαρξη ιδιόμορφη, συχνά χρονοβόρα και αγχωτική, που, όμως, από πλευράς δημιουργού, είναι μέρος του επιτελούμενου έργου και της παραγωγής του διαφημιστικού προϊόντος.

Σε κάθε –σχεδόν– επιτυχημένο κινηματογραφικό προϊόν, οι συντελεστές της παραγωγής δρουν με αρκετή δόση αυτονομίας, ελέγχουν σε μεγάλο βαθμό την παραγωγική διαδικασία και δεν πιέζονται από τις απαιτήσεις τρίτων. Στην παραγωγική διαδικασία του διαφημιστικού σποτ, όμως, υπάρχουν κάποιες ιδιαιτερότητες που επηρεάζουν δυναμικά το τελικό αποτέλεσμα και, αρκετές φορές, διαμορφώνουν και την τελική, πετυχημένη ή αποτυχημένη του, έκβαση.

Αν θέλουμε να εσιτάσουμε στα ευαίσθητα σημεία αυτής της ιδιόρρυθμης σχέσης διαφημιστή-πελάτη, θα παρατηρήσουμε δύο σημαντικά στάδια: το πρώτο είναι οι «Συναντήσεις Ενημέρωσης», όπου ο διαφημιζόμενος πελάτης εξηγεί τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα, τους στόχους μάρκετινγκ της επιχείρησης και το επιθυμητό οικονομικό όφελος που αναμένει με την επένδυσή του στη διαφήμιση. Το δεύτερο είναι η νοηματική μεταφορά της επιθυμίας του διαφημιζόμενου στο πεδίο σκέψης του διαφημιστή, μεταφορά που συχνά δεν πετυχαίνει. Ετσι η ενημέρωση του διαφημιστή μπορεί να εκτίθεται σε πολλούς επικοινωνιακούς κινδύνους. Για παράδειγμα, αφ' ενός ο πελάτης δεν εξηγεί σωστά και αποτελεσματικά τους στόχους του και, αφ' ετέρου, ο διαφημιστής δεν διαθέτει την ικα-

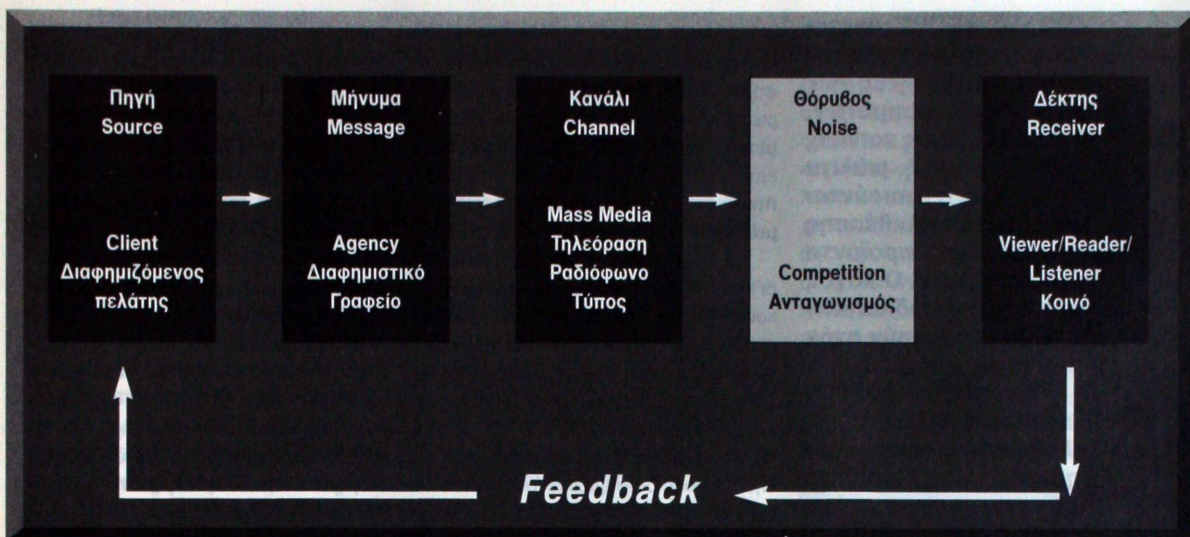
νότητα –γιατί περί ικανότητας πρόκειται– να ακούει τον πελάτη. Επειτα, η πληροφόρηση του διαφημιστή μπορεί να είναι ελλιπής ή ακόμη και λανθασμένη. Σύμφωνα με τους διαφημιστές, πολλές φορές, το μάρκετινγκ-team του πελάτη δεν είναι σε θέση να περιγράψει με ακρίβεια τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα του διαφημιστικού σποτ. Συχνά μάλιστα, παρατηρούνται κι άλλα ατυχή περιστατικά.

Ο πελάτης έχει, συνήθως, μια τόσο απόλυτη και προκαθορισμένη ιδέα για το τι θα κατασκευάσει ως διαφημιστικό προϊόν, που τελικά δεν αφήνει κανένα περιθώριο δημιουργικότητας στο δημιουργό. Σε βαθμό μάλιστα τόσο εκνευριστικό, που, αρκετές φορές, ο επαγγελματίας διαφημιστής απορρίπτει και αυτή την ίδια τη συνεργασία.

Το πλέον ευαίσθητο σημείο της ενημέρωσης είναι η κατατόπιση του διαφημιστή για τον επιδιωκόμενο στόχο. Πρέπει ο διαφημιστής να κατανοήσει με ακρίβεια τον επιδιωκόμενο σκοπό του στόχου μάρκετινγκ. Αν αυτό συμβεί, τότε, λογικά, σταματά και η ανάμειξη του πελάτη στην παραγωγική διαδικασία, δηλαδή τη μετατροπή της ιδέας (concept) σε σκίτσο, εικόνα, κίνηση, ήχο, χρώμα. Γι' αυτό και ο σωστός επαγγελματίας διαφημιστής-δημιουργός πρέπει να ακούει, να ακούει σωστά και, στη συνέχεια, να ενεργοποιεί την καλλιτεχνική, δημιουργική και πνευματική του ενέργεια. Δεν είναι λίγες οι φορές που το διαφημιστικό σποτ είναι ένα θαύμασιο κινηματογραφικό προϊόν, όμως αυ-



Στην ταινία του Τζίντζερ και Φρεντ, ο Φεντερίκο Φελλίνι έβαλε στο στόχαστρο του το ρόλο της τηλεόρασης αλλά και την αισθητική των διαφημιστικών σποτ.



τό που διαφημίζει δεν πουλά ή δεν αποτυπώνεται στη μήνη του αποδέκτη (τηλεθεατή-ακροατή-αναγνώστη).

Ενας από τους βασικούς λόγους αυτής της ανάγκης για ιδιαίτερη προσοχή στην ενημέρωση του διαφημιστή είναι και η αυξανόμενη ανάγκη για intergrated communication, δηλαδή, η ολοένα και περισσότερο εφαρμογή μάρκετινγκ όχι με αποκλειστική διαφήμιση, αλλά ως μέρος της ευρύτερης στρατηγικής επικοινωνίας της επιχείρησης. Με άλλα λόγια, ο διαφημιστής έχει επιπρόσθετα να καλύψει με τη δημιουργική του δουλειά όχι μόνο το πέρασμα ενός μηνύματος για ένα προϊόν, αλλά ενός μηνύματος που θα δίνει και θα συνθέτει ένα συνολικό πλέγμα επικοινωνίας.

Από την άλλη πλευρά, ο διαφημιστής συχνά θεωρεί τον εαυτό του καλλιτέχνη με ελεύθερη βούληση, ανεξαρτησία και αυτοτέλεια. Λάθος! Δυστυχώς, το διαφημιστικό προϊόν έχει αρκετή δόση ορθολογισμού γιατί είναι προϊόν-μέσο που πρέπει να δουλέψει γρήγορα και αποτελεσματικά – πρέπει να πουλήσει! Από τη στιγμή που υπεισέρχεται ο παράγων «επιδοκώμενο κέρδος» ή, καλύτερα, «στόχος μάρκετινγκ», η αυτοτέλεια αρχίζει να μπαίνει σε καλούπια και αγκύλες συναρτήσεων. Ο διαφημιστής είναι καλλιτέχνης, χωρίς αμφιβολία, παράλληλα όμως είναι και άνθρωπος που υπηρετεί το μάρκετινγκ, με διαφορετικά ίσως περιθώρια αυτονομίας. Για παράδειγμα, ο δημιουργός ενός spot για την Coca-Cola δεν πιέζεται και τόσο για πώληση, η Coca-Cola δεν πιέζει, η διαφήμιση λοιπόν που θα σχεδιάσει είναι μάλλον υπενθυμιστική, διασκεδαστική, άρα και περισσότερο «ελεύθερη». Ο διαφημιστής,

όμως, που θα αναλάβει να χωροθετήσει ένα νέο προϊόν στην αγορά (να κάνει το γνωστό positioning) θα έχει τεράστιες ευθύνες, πολύ περισσότερους περιορισμούς και, ενδεχομένως, θα πρέπει να ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του διευθυντή μάρκετινγκ.

Τέχνη που πρέπει να πουλήσει

Τελικό δίδαγμα λοιπόν για όλους: Ο πελάτης-διαφημιζόμενος προετοιμάζεται πριν ενημερώσει τον διαφημιστή του και, στη συνέχεια, «επικοινωνεί» με σαφήνεια τους στόχους μάρκετινγκ. Η σωστή ενημέρωση αποτελεί την πλέον βασική προϋπόθεση, εφόσον θα καθοδηγήσει τη σκέψη του δημιουργού-διαφημιστή. Στη συνέχεια, ο διαφημιστής-δημιουργός σχεδιάζει, δημιουργεί και κατασκευάζει το μήνυμα. Η λέξη «κατασκευάζει» ίσως δεν ακούγεται ωραία στον «οραματιστή-καλλιτέχνη» διαφημιστή. Όμως, από τη στιγμή που εμπλεκόμαστε γνωστούς περιορισμούς –όπως το budget– το αποτέλεσμα του διαφημιστικού προϊόντος σε συνάρτηση με τους οικονομικούς και παραγωγικούς στόχους του διαφημιζόμενου, τους στόχους «εικόνας» και πολλούς άλλους, τότε το διαφημιστικό προϊόν είναι σίγουρα μία κατασκευή, δεν είναι απλά έκφραση τέχνης με απεριόριστη δόση φαντασίας. Είναι έκφραση τέχνης για αναπαραγωγή, είναι «τέχνη» που πρέπει να πουλήσει για να θεωρηθεί επιτυχημένη. Το ιδανικό, βέβαια, θα ήταν η αρμονική συνύπαρξη αχαλίνωτης καλλιτεχνικής έκφρασης και οικονομικής ανεξαρτησίας, γεγονός, όμως, που στη διαφήμιση, μόνο στη σφαίρα της ουτοπίας μπορούμε να αναζητήσουμε.

Η επιτυχία του διαφημιστικού μηνύματος

καθορίζεται σε τρεις βαθμίδες: ένα ικανοποιητικό διαφημιστικό μήνυμα, θα κατορθώσει να βρεί τον διαφημιστικό στόχο του. Ένα πολύ καλό διαφημιστικό μήνυμα, θα κατορθώσει να αποσπάσει την προσοχή ενώ, το ιδανικό διαφημιστικό μήνυμα, θα υποκινήσει τον τηλεθεατή σε δράση. Πολλά διαφημιστικά μηνύματα βρίσκουν το στόχο, λίγα όμως προσελκύουν την προσοχή και πολύ λιγότερα ενεργοποιούν τον δέκτη για δράση. Ο διαφημιστής-δημιουργός, που δεν αντιλαμβάνεται τη σημασία του τελικού προϊόντος του ως «εργαλείου» μάρκετινγκ, μπορεί να μεγαλοουργήσει καλλιτεχνικά, όμως, μπορεί να αποτύχει στην τελική εξυπηρέτηση του πελάτη του (του διαφημιζόμενου), που επενδύει με σκοπό να κερδίσει!

Ο διαφημιστής πρέπει να είναι σε θέση να προσφέρει πολλές εναλλακτικές λύσεις: να προσπαθεί να βρεί τη «χρυσή» τομή: να δημιουργήσει με τέχνη και φαντασία ό,τι ο πελάτης θα χρησιμοποιήσει ως μέσο για να πετύχει το στόχο μάρκετινγκ! Παράλληλα, βέβαια, ο πελάτης πρέπει κι αυτός να «βλέπει» μπροστά, να ρωτά κάθε φορά: «Αυτό που μου προτείνει ο διαφημιστής ταιριάζει στο στόχο μου?».

Ο διαφημιστής είναι γνώστης της αγοράς, είναι γνώστης της τεχνολογίας, είναι γνώστης του μάρκετινγκ, είναι γνώστης του οράματος του πελάτη του, είναι γνώστης της συμπεριφοράς και της ψυχολογίας του διαφημιζόμενου. Το έργο του είναι από τη φύση του δύσκολο, πολύπλευρο, ανταγωνιστικό, αλλά και κερδοφόρο. Είναι έργο κινηματογραφίας – με αρκετούς όμως περιοριστικούς παράγοντες, που το κάνουν ακόμη πιο δύσκολο και απαιτητικό. **IK**

ΠΟΛΥΣ ΛΟΓΟΣ γίνεται τελευταία για τα ποσοστά θεαματικότητας των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Ελληνικά σήριαλ, ξένες ταινίες, ψυχαγωγικές εκπομπές, ριάλιτυ σόου, κονταροχτυπιούνται στο βωμό της τηλεθέασης –ιδιαίτερα όταν είναι προϊόντα «ιδιωτικών» καναλιών. Ο λόγος προφανής: τα «ιδιωτικά» κανάλια αποτελούν στην πραγματικότητα αυτό που διεθνώς ονομάζεται «εμπορική τηλεόραση», δηλαδή επιχειρήσεις που επιδιώκουν με δική τους ευθύνη και με ως στόχο (και κύριο λόγο ύπαρξης) έχουν το κέρδος. Μοναδική πηγή εσόδων (άρα και κέρδους), οι διαφημίσεις. Όσο υψηλότερα είναι τα ποσοστά τηλεθέασης, τόσο περισσότερες και πιο ακριβοπληρωμένες είναι και οι διαφημίσεις.

τηλεθεατών, αλλά και πιο συγκεκριμένων στοιχείων που το χαρακτηρίζουν, οι περίφημες εταιρείες μετρήσεων. Οι πληροφορίες που συγκεντρώνονται στους πίνακες μετρήσεων αποτελούν το σημαντικότερο εργαλείο για το μάρκετινγκ ενός τηλεοπτικού σταθμού, ενώ παράλληλα είναι σημείο αναφοράς για τον ανταγωνισμό του.

Οι διαφημιστές, οι διαφημιζόμενοι και οι επαγγελματίες των μέσων μαζικής επικοινωνίας τις χρησιμοποιούν για τη λήψη αποφάσεων. Δεν είναι απόλυτο προϊόν, αλλά εκτιμήσεις και υπολογισμοί που καθορίζονται από το μέγεθος του δείγματος των εταιρειών μετρήσεων. Όταν αναλυθούν και κατανεμηθούν σε πίνακες, μπορούν να βοηθήσουν τους διαφημιζόμενους να επιλέξουν τον κατάλληλο χρόνο για να προβληθεί το προϊόν τους, καθώς και τους υπεύθυνους των τηλεοπτικών σταθμών να προγραμματίσουν τις διαφορετικές εκπομπές. Για παράδειγμα, ένα πρόγραμμα με μεγάλο ποσοστό γυναικών τηλεθεατών, προσφέρεται για διαφήμιση γυναικείων καταναλωτικών προϊόντων. Αν αυτές οι γυναίκες είναι στην πλειοψηφία τους νοικοκυρές, η

τοπικοί σταθμοί αντικαθιστούσαν τη διαφήμιση του μπέικιν πάουντερ με τοπικές διαφημίσεις και εισέπρατταν το διαφημιστικό χρόνο εις διπλούν.

Το 1929, ο **A. M. Grossley** διεξήγαγε στην Αμερική την πρώτη εθνική έρευνα μέσω τηλεφώνου, επιλέγοντας τυχαία νούμερα από τηλεφωνικούς καταλόγους και ζητώντας από τους συνομιλητές του να θυμηθούν ποιο ραδιοφωνικό πρόγραμμα είχαν ακούσει το προηγούμενο βράδυ. Η Αμερικανική Ένωση Διαφημιστών, αναγνώρισε τη χρησιμότητα των μεθόδων του Crossley και δημιούργησε το 1930 την CAB (Cooperative Analysis of Broadcasting), ένα μηκερδοσκοπικό οργανισμό, δημιουργία των διαφημιστών για τους διαφημιστές, με αντικείμενο τη μέτρηση της ακροαματικότητας των ραδιοφωνικών δικτύων. Η CAB εδραίωσε σε 33 αμερικανικές πόλεις, χρησιμοποιώντας τις μεθόδους των τηλεφωνικών συνεντεύξεων και της απομνημόνευσης. Αν και αυτές οι μέθοδοι αποδείχτηκαν προβληματικές με το χρόνο, ο Crossley έχει μείνει στην ιστορία των μετρήσεων ως ο πρώτος διδάσκαλος. Η CAB σταμάτησε να λειτουργεί το 1946, λόγω ανταγωνισμού από τη Hooperatings.

Hooperatings

Η Clark-Hooper Inc., γνωστή για τις έρευνές της σχετικά με την αποτελεσματικότητα της διαφήμισης σε εφημερίδες και περιοδικά, ασχολήθηκε για πρώτη φορά με τη μέτρηση της ακροαματικότητας το 1934. Τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας έγιναν γνωστά στην Αμερική ως Hooperatings. Η Hooper εισήγαγε τη μέθοδο της «συμπτωματικής τηλεφωνικής συνέντευξης», στην οποία ο ακροατής καλείται να πεί –εν αντίθεσει με τη μέθοδο Crossley– τι ακούει κατά τη διάρκεια του τηλεφωνήματος. Πιο συγκεκριμένα, οι ερωτήσεις που του απευθύνονταν ήταν οι εξής:

1. Ακούτε τώρα ραδιόφωνο;
2. Ποιο πρόγραμμα ακούτε;
3. Ποιές διαφημίσεις ακούγονται σ' αυτό το πρόγραμμα;
4. Τη στιγμή που χτύπησε το τηλέφωνο, ποια ακριβώς μέλη της οικογένειάς σας άκουγαν ραδιόφωνο;

Η Hooper πήρε καθοδική πορεία με την εμφάνιση της τηλεόρασης, της οποίας τα ποσοστά τηλεθέασης απέτυχε να υπολογίσει με ακρίβεια. Τελικά, το 1950 πουλήθηκε στο μεγαλύτερο ανταγωνιστή της, την A. C. Nielsen Inc.

ΜΕΤΡΗΣΕΙΣ

της Χριστίνας Σαμαρά

ΤΗΛΕΘΕΑΣΗΣ

Από το χθες στο σήμερα

ΑΠΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΗ άποψη, η τηλεόραση (αλλά και το ραδιόφωνο) είναι νούμερα. Νούμερα πίστωσης και χρέωσης στα λογιστικά βιβλία, νούμερα που υπολογίζουν κέρδος και ζημία, νούμερα κόστους εκπομπής διαφημιστικών ταινιών, νούμερα τηλεθεατών. Τα νούμερα αυτά αποτελούν τη βάση δεδομένων, πάνω στην οποία σχεδιάζονται τα τηλεοπτικά προγράμματα. Υπεύθυνες για τον προσδιορισμό του σημαντικότερου από τα νούμερα, αυτού των

πρωινή ζώνη είναι αναμφισβήτητα η επιλογή τους.

Εταιρείες μετρήσεων: Οι πρωτοπόροι

Η αρχική μορφή μέτρησης της ακροαματικότητας ήταν το ταχυδρομείο. Οι ιδιοκτήτες των πρώτων ραδιοφωνικών σταθμών ζητούσαν από τους ακροατές τους να στέλνουν γράμματα που να επιβεβαιώνουν ότι άκουγαν το συγκεκριμένο σταθμό, προσφέροντάς τους, συχνά, ως κίνητρο, δώρα. Τα γράμματα των θαυμαστών ενός προγράμματος ήταν ακόμα μια ένδειξη ακροαματικότητας.

Η πρώτη εθνική ραδιοφωνική μέτρηση έγινε το 1927 στην Αμερική, πληρωμένη από μια εταιρεία μπέικιν πάουντερ, με στόχο να προσδιορίσει πόσοι άκουγαν τις διαφημίσεις της. Δυστυχώς, τα αποτελέσματα ήταν απογοητευτικά για την εταιρεία, αφού αποκαλύφθηκε ότι οι περισσότεροι

Η εμφάνιση της ισχυρής A.C. Nielsen

Η μεγαλύτερη εταιρεία στο χώρο των μετρήσεων στην Αμερική, η A.C. Nielsen, χρησιμοποιώντας την εφεύρεση του Πανεπιστημίου MIT, audimeter, πρωτοστάτησε στο χώρο των μετρήσεων. Η συσκευή τοποθετείτο μέσα στους δέκτες (ηλεκτρονικές ή ραδιοφωνα) και προσδιόριζε τις δημοφιλείς εκπομπές, μέσω εγγραφής σε χαρτί και, αργότερα, σε φιλμ 16mm. Αντικαταστάθηκε από το Storage Instantaneous Audimeter, το οποίο είχε τη δυνατότητα να στέλνει κατευθείαν τις πληροφορίες στα κεντρικά της Nielsen, μέσω τηλεφωνικών γραμμών. Το Σεπτέμβριο του 1987, η Nielsen άρχισε να χρησιμοποιεί τα Peoplemeters, μια χειροκίνητη συσκευή, όμοια με το τηλεχειριστήριο.

Peoplemeters

Τα Peoplemeters πρωτοχρησιμοποιήθηκαν από την AGB Television Research, η οποία και τα κατασκεύασε. Σύντομα όμως, η AGB σταμάτησε να λειτουργεί στην Αμερική. Τα Peoplemeters, εν αντιθέσει με άλλες συσκευές, προσδιορίζουν το πότε ή και το ποιός παρακολουθεί τηλεόραση. Κάθε μέλος της οικογένειας-δείγματος έχει το δικό του κωδικό εισόδου στο τηλεχειριστήριο, τον οποίο ενεργοποιεί ανοίγοντας την τηλεόραση και απενεργοποιεί κλείνοντάς την. Όλες οι πληροφορίες στέλνονται μέσω τηλεφωνικών γραμμών (modem) στα κεντρικά κομπιούτερ της εταιρείας, όπου αποθηκεύονται και αναλύονται τα στοιχεία. Εκεί υπάρχουν αποθηκευμένες δημογραφικές πληροφορίες που αφορούν το κάθε άτομο της οικογένειας, οι οποίες προέρχονται από εκτενείς συνεντεύξεις μαζί τους.

Η διαλογή των δειγμάτων

Πώς λαμβάνει κανείς μέρος στις μετρήσεις; Η χρησιμοποίηση ορισμένων ανθρώπων ως δείγμα δεν εξασφαλίζει ότι τα τελικά αποτελέσματα αντικατοπτρίζουν απόλυτα όλους τους τηλεθεατές ή ακροατές. Το συγκεκριμένο όμως δείγμα είναι αποτέλεσμα μιας προσεγγισμένης επιλογής χαρακτηριστικών, έτσι ώστε να αντιπροσωπεύει μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα. Τα ιδρύματα δεν παίρνουν μέρος στις μετρήσεις (νοσοκομεία, ξενώνες, κ.ά.). Το δείγμα που χρησιμοποιούν οι εταιρείες μετρήσεων ονομάζεται τυχαίο δείγμα και όλα τα μέλη μιας ομάδας έχουν ίσες ευκαιρίες να επιλεγούν.

Για παράδειγμα, το δείγμα της AGB

Hellas διανέμεται ως εξής:

Σύνολο πληθυσμού (6+ ετών)	5.833.000
Άνδρες	2.488.000
Γυναίκες	2.786.000
Παιδιά (6-14 ετών)	559.000
Άνδρες 15-24	600.000
Γυναίκες 15-24	676.000
Άνδρες 25-24	878.000
Γυναίκες 25-44	954.000
Άνδρες 45+	1.010.000
Γυναίκες 45+	1.156.000
Νοικοκυρές 25-54	659.000
Ανώτερη τάξη 25+	864.000

Η δημοσίευση των στοιχείων (πίνακες τηλεθέασης)

Στους πίνακες μετρήσεων, οι οποίοι παρέχουν δημογραφικά στοιχεία και συνήθειες τηλεθέασης, αναφέρονται οι εξής όροι:

1. Τηλεθέαση Μέσου Λεπτού (TMA):

Ο αριθμός των ατόμων που παρακολουθούν κατά μέσο όρο σε κάθε λεπτό δεδομένου χρονικού διαστήματος, ως ποσοστό επί του συνολικού αριθμού ατόμων (κάτοχοι τηλεοράσεων) που ανήκουν στη συγκεκριμένη πληθυσμιακή κατηγορία.

2. **Κάλυψη:** Ο αριθμός των ατόμων που παρακολούθησαν για τουλάχιστον ένα λεπτό κατά τη διάρκεια δεδομένου χρονικού διαστήματος, ως ποσοστό επί του συνολικού αριθμού ατόμων (κάτοχοι τηλεοράσεων) που ανήκουν στη συγκεκριμένη πληθυσμιακή κατηγορία.

3. **Ατομικός όγκος τηλεθέασης:** Ο μέσος ημερήσιος χρόνος τηλεοπτικής παρακολούθησης (σε λεπτά) που καταναλώνεται από τα άτομα που ανήκουν σε μια συγκεκριμένη πληθυσμιακή κατηγορία. Διαφέρει από το Μέσο Χρόνο Τηλεθέασης κατά το ότι ο τελευταίος αναφέρεται μόνο στους τηλεθεατές (που προκύπτουν από την αντίστοιχη κάλυψη) και όχι στο σύνολο του πληθυσμού.

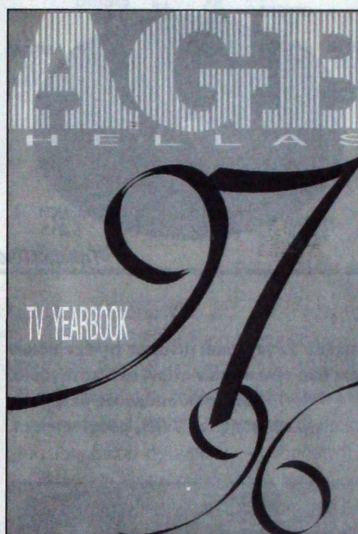
4. **Μερίδιο, Τηλεμερίδιο (MPD):** Το ποσοστό των τηλεθεατών που αντιστοιχεί σε κάθε τηλεοπτικό σταθμό (ή εκπομπή) επί του συνολικού αριθμού των ατόμων που παρακολουθούσαν τηλεόραση κατά μέσο όρο σε κάθε λεπτό ενός δεδομένου χρονικού διαστήματος.

5. **Μέσο Μερίδιο Τηλεθέασης (MMT):** Ο μέσος όρος των μεριδίων που επιτυγχάνει μια εκπομπή (ή τυπολογία εκπομπών) στις επιμέρους εμφανίσεις της.

Το ετήσιο βιβλίο τηλεθέασης

Οι εταιρείες μετρήσεων εκδίδουν μια

φορά το χρόνο ένα βιβλίο –απαραίτητο εργαλείο για διαφημιστές και υπεύθυνους τηλεοπτικών σταθμών– στο οποίο περιέχονται στοιχεία για τη χρονιά που προηγήθηκε, όπως κύρια χαρακτηριστικά της τηλεοπτικής περιόδου, συνήθειες τηλεθέασης, τηλεοπτικοί σταθμοί, τηλεπροτιμήσεις, δημογραφικά χαρακτηριστικά, ζώνες τηλεθέασης κ.ά. Τα νούμερα των δημογραφικών στοιχείων (γυναίκες, μορφωτικό επίπεδο, ηλικία, κ.λπ.) παρέχουν στοιχεία για την ταυτότητα των τηλεθεατών. Τα στοιχεία για τις ζώνες τηλεθέασης εστιάζονται σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, πράγμα που τις κάνει σημαντικές ως εργαλεία πώλησης διαφημιστικού χρόνου. Το τελευταίο τμήμα



Το ετήσιο βιβλίο τηλεθέασης της εταιρείας μετρήσεων AGB.

το βιβλίο περιλαμβάνει ένα γλωσσάρι και ένα τεχνικό τμήμα με τις στατιστικές μεθόδους που έχουν χρησιμοποιηθεί.

Οι μετρήσεις στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, η έρευνα τηλεθέασης γίνεται από την AGB Hellas, με τη μέθοδο Peoplemeters. «Διεξάγονται και από άλλες εταιρείες έρευνας αγοράς και έρευνες μέσων που ασχολούνται με τηλεοπτικές προτιμήσεις, χρησιμοποιώντας όμως άλλες μεθοδολογίες», σημειώνει η κ. Έλενα Θώδου, υπεύθυνη τεκμηρίωσης και επικοινωνίας της AGB Hellas. «Η ταχύτητα και η λεπτομερής πληροφόρηση που παρέχει η μέθοδος Peoplemeters, όμως, καθιστούν τη συγκεκριμένη έρευνα ως την πλέον χρήσιμη στις καθημερινές διαδικασίες της τηλεοπτικής και διαφημιστικής αγοράς. Από την άλλη

πλευρά, η χρήση των αποτελεσμάτων της έρευνας ως "νόμισμα συναλλαγής" είναι ένας από τους κύριους λόγους που έχουν καθιερώσει διεθνώς την ύπαρξη μίας μόνο τέτοιας έρευνας σε κάθε χώρα».

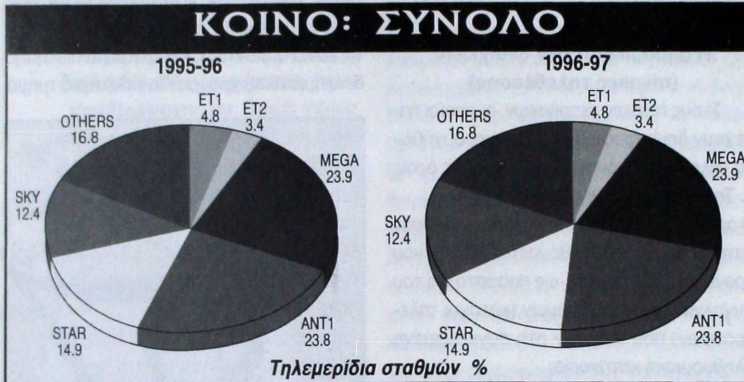
Η έρευνα τηλεθέασης της AGB καλύπτει τις ευρύτερες περιοχές της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, καθώς και τα αστικά κέντρα που έχουν περισσότερα από 10.000 σπιτικά.

Το δείγμα της AGB, το οποίο είναι σταθερό, φυσικής αντικατάστασης και αντι-

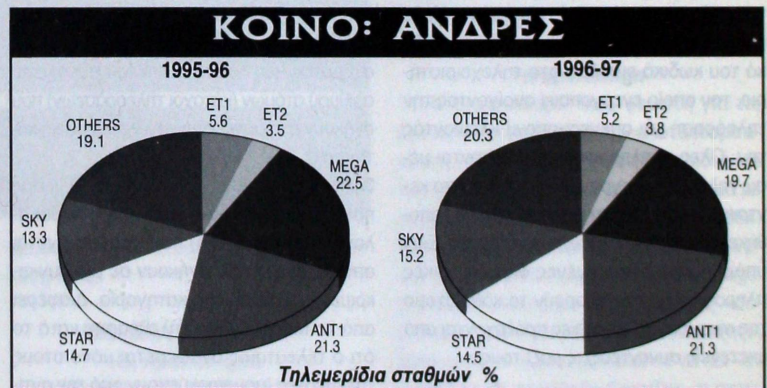
την AGB Hellas σχετικά με την ερευνητική της διαδικασία περιλαμβάνει τη διεξαγωγή μιας έρευνας βάσης που γίνεται με ερωτηματολόγια και που έχει ως στόχο την ακριβή εκτίμηση πληθυσμιακών στοιχείων, τη συλλογή πληροφοριών για το μέγεθος, τη σύνθεση και την κατανομή του πληθυσμού όπου διεξάγονται οι μετρήσεις, τη δημιουργία «αποθέματος» σπιτικών που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν, την παρακολούθηση τηλεοπτικών συνηθειών του πληθυσμού, την ερμηνεία των στοιχείων τηλε-

στάθηκε το 1992 και ασκεί εποπτικό ρόλο στην έρευνα και στο οποίο συμμετέχουν ο Σύνδεσμος Διαφημιζομένων Ελλάδος, η Ένωση Διαφημιστικών Εταιρειών Ελλάδος, ο Σύνδεσμος Εταιρειών Δημοσκοπήσεων και Έρευνας Αγοράς και οι τηλεοπτικοί σταθμοί. Τέλος, τα στοιχεία παράγονται σε «σταθερές αναφορές» έντυπης και μαγνητικής μορφής.

Οι συσκευές μέτρησης τηλεθέασης (τα Peoplometers) της AGB Hellas καταγράφουν την τηλεοπτική συμπεριφορά των μελών κάθε σπιτιού για κάθε μία από τις τηλεοπτικές συσκευές που το σπίτι διαθέτει. Αποτελούνται από έναν ανιχνευτή συχνότητων –για την καταγραφή συχνότητας των τηλεοπτικών σταθμών που παρακολουθούνται και του video–, το χειριστήριο καταγραφής μελών –ένα είδος τηλεχειριστήριου, με το οποίο οι εκάστοτε τηλεθεατές δηλώνουν την παρουσία και αποχώρησή τους (το κάθε μέλος έχει ένα συγκεκριμένο κωδικό εισόδου)–, τον ερευνητή θεαματικότητας, ο οποίος τοποθετείται πάνω στην τηλεόραση και συλλέγει τις πληροφορίες από τον ανιχνευτή συχνότητων και από το



Δεξιά: Συγκριτικοί πίνακες τηλεμεριδίων των δύο τελευταίων ετών, ανά κατηγορία.
Κάτω: Οι συσκευές μέτρησης τηλεθέασης της AGB, peoplometers.



προσωπικό ως προς τον αριθμό των μελών και τη γεωγραφική ζώνη, σταθμισμένο δε ως προς την ηλικία, το φύλο και την κοινωνικο-οικονομική στάθμη των ατόμων, αποτελούν 700 σπιτικά (γύρω στα 2.100 άτομα) από την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, την Πάτρα, το Ηράκλειο, τη Λάρισα, την Καβάλα και τα Γιάννενα. Πρόκειται για πληθυσμό που αντιπροσωπεύει 5.832.925 άτομα άνω των 6 ετών.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται από

θέασης, τη διαμόρφωση, συντήρηση και ανανέωση του δείγματος με τη μέθοδο της «φυσικής αντικατάστασης», τη συλλογή, τον έλεγχο και την επεξεργασία των στοιχείων τηλεθέασης, καθώς και ειδικές επεξεργασίες δεδομένων για την απάντηση ιδιαίτερων αναγκών και ερωτημάτων. Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαμορφώνονται ειδικοί πίνακες με τη σύνθεση και τον αριθμό των σπιτικών που αποτελούν το δείγμα της κάθε περιοχής. Τα στοιχεία τηλεθέασης ελέγχονται σε καθημερινή, εβδομαδιαία και περιοδική βάση, σύμφωνα με διεθνή πρότυπα, συμφωνημένα με την Επιτροπή Ελέγχου Έρευνας Τηλεθέασης, σώμα που συ-

χειριστήριο καταγραφής μελών, καταγράφει την ώρα της τηλεθέασης και μεταφέρει τις πληροφορίες στον τηλεφωνικό μεταβιβαστή που τελικά τις μεταβιβάζει στον κεντρικό υπολογιστή της AGB με modem.

Σε ερώτηση του ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗ σχετικά με το πώς μπορούν να διαβάξουν οι επαγγελματίες του χώρου τους πίνακες τηλεθέασης, η κ. Θώδου επισημαίνει –παρέχοντάς μας δύο ενδεικτικούς πίνακες– ότι δύο είναι τα βασικά μεγέθη τηλεθέασης που κάθε επαγγελματίας είναι καλό να γνωρίζει.

«Η τηλεθέαση μέσου λεπτού (TMA), που είναι το ποσοστό επί του πληθυσμού

που παρακολούθησε ένα πρόγραμμα κατά μέσο όρο σε κάθε λεπτό, και το μερίδιο τηλεθέασης, που ορίζεται ως το ποσοστό εκείνων που παρακολούθησαν ένα πρόγραμμα επί των τηλεθεατών που έβλεπαν τηλεόραση εκείνη την ώρα. Η τηλεθέαση δηλώνει το μέγεθος του πληθυσμού που παρακολούθησε ένα πρόγραμμα, ενώ το μερίδιο την προτίμηση για ένα πρόγραμμα μεταξύ όσων παρακολουθούσαν τηλεόραση εκείνη την ώρα. Ο πίνακας περιόδους παρουσιάζει τις χρονικές ζώνες και τους σταθμούς με τα αντίστοιχα ποσοστά τηλεθέασης και μεριδίου, ενώ το τηλεβαρόμετρο είναι μια κατάταξη των προγραμμάτων με την υψηλότερη τηλεθέαση. Οι χρήστες της έρευνας έχουν στη διάθεσή τους πολύ μεγαλύτερο όγκο στοιχείων, που τους παρέχονται σε μαγνητική μορφή ώστε να έχουν τη δυνατότητα να κάνουν αναλύσεις (π.χ. σε δημογραφικές ομάδες) σύμφωνα με τις ανάγκες τους για πληροφορία.

»Είναι σημαντικό και χρήσιμο οι επαγγελματίες του χώρου να γνωρίζουν τα μεγέθη τηλεθέασης, ώστε να είναι σε θέση, διαβάζοντας πίνακες τηλεθέασης ή σχετι-

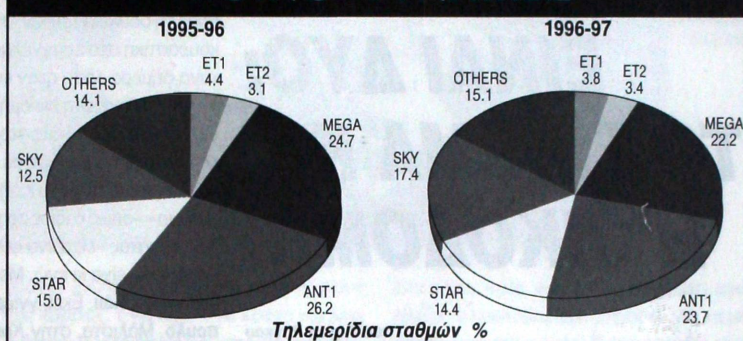
νει παραπάνω η υπεύθυνη τεκμηρίωσης και επικοινωνίας της AGB Hellas. Πράγματι, η άποψή της επιβεβαιώνεται από την αποτυχία της ίδιας εταιρείας στην Αμερική.

Η AGB ήλπιζε να καταξιώθει ως η ισχυρότερη εταιρεία μετρήσεων στην Αμερική, πράγμα που είχε ήδη καταφέρει στην Ευρώπη. Η εταιρεία που ιδρύθηκε στη Μεγάλη Βρετανία, όμως, φαίνεται πως έκανε αρκετά λάθη.

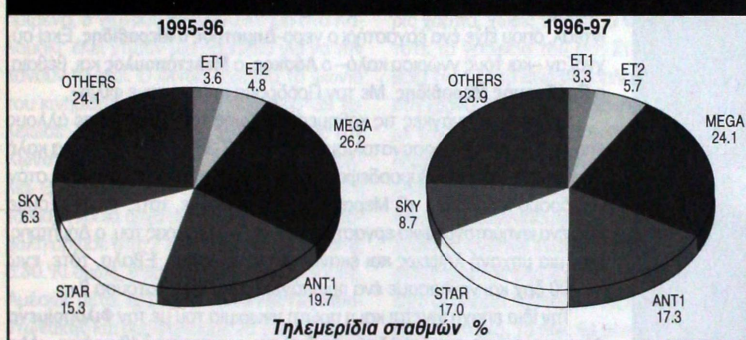
Τα «Peoplemeters» της AGB πρωτοεγκαταστάθηκαν στη Βοστώνη για ένα τεστ

κατά διαδεδομένη στην Ευρώπη και το σύστημα syndication (προγράμματα-πακέτο προς πώληση) σχεδόν άγνωστο, η AGB αιφνιδιάστηκε ανακαλύπτοντας τον αριθμό των διαφορετικών προγραμμάτων που έπρεπε να καταγράψει. Ο συνδυασμός της καταγραφής μεγάλου αριθμού προγραμματισμένων εκπομπών δεν ήταν αρκετός. Αντιμέτωπη πρόβλημα με την παρακολούθηση των αλλαγών στους τοπικούς σταθμούς, όπου οι μεγάλοι σε διάρκεια αθλητικοί αγώνες—όπως το baseball ή το χόκεϊ—ανέ-

ΚΟΙΝΟ: ΓΥΝΑΙΚΕΣ



ΚΟΙΝΟ: ΠΑΙΔΙΑ



κά δημοσιεύματα, να κάνουν εκτιμήσεις για την ποσοτική απόδοση των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, όμως, ότι η τηλεοπτική παρακολούθηση είναι μια σύνθετη κοινωνική συμπεριφορά που χρήζει ιδιαίτερης μελέτης πέρα από μια—συχνά απλουστευτική και απόλυτη—ανάγνωση αριθμών», καταλήγει η κ. Θωδού.

Η αποτυχία της AGB στην Αμερική

«Η χρήση των αποτελεσμάτων της έρευνας ως «νόμισμα συναλλαγής» είναι ένας από τους κύριους λόγους που έχουν καθιερώσει διεθνώς την ύπαρξη μίας μόνο τέτοιας έρευνας σε κάθε χώρα», σημειώ-

δύο χρόνων. Μολονότι η Arbitron (εταιρεία μετρήσεων στην Αμερική) είχε προειδοποιήσει την AGB να μην τεστάρει για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, η AGB την αγνόησε και προχώρησε στα σχέδιά της. Στο διάστημα αυτών των δύο ετών, η Nielsen, η οποία μέχρι τότε χρησιμοποιούσε παλιότερες μεθόδους μέτρησης, αποφάσισε να εγκαταστήσει σε όλη την Αμερική τα δικά της Peoplemeters. Έτσι, το τεχνολογικό ατού της AGB έγινε παρελθόν.

Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα της AGB φαίνεται πως ήταν η έλλειψη προετοιμασίας για την ανομοιογένεια του αμερικανικού τηλεοπτικού προγράμματος. Επειδή η καλωδιακή τηλεόραση δεν είναι αρ-

τρεπαν τα δεδομένα.

Μόνο το CBS υπέγραψε συμβόλαιο με την AGB για τις μετρήσεις του 1987-88. Όμως, αποφάσισε να μην το ανανεώσει για την περίοδο 1988-89. Με την αποχώρηση του μοναδικού ισχυρού της συνδρομητή, η AGB εγκατέλειψε την αμερικανική αγορά το 1988. Η ειρωνία είναι πως, αν η AGB δεν είχε προσπαθήσει να χτυπήσει την αμερικανική αγορά, τα Peoplemeters μπορεί να λειτουργούσαν ακόμα πειραματικά στην Αμερική, ενώ σήμερα είναι η πρότυπη μέθοδος της ισχυρής Nielsen για τον προσδιορισμό του εθνικού δείγματος.

Ίσως έπαιξε ρόλο και το ότι η AGB δεν ήταν αμερικανική εταιρεία. Ένα διοικητικό στέλεχος μεγάλης διαφημιστικής εταιρείας δήλωσε στο αμερικανικό περιοδικό *Forbes*: «Δεν μπορούσαμε να εγκαταλείψουμε τη Nielsen, μόνο και μόνο επειδή ήρθε κάποιος από μια άλλη χώρα και ισχυρίστηκε πως μπορεί να κάνει κάτι με διαφορετικό τρόπο.»

Πηγές:

1. J. R. Dominick, B. L. Sherman, G. A. Copeland, *Broadcasting/Cable and Beyond, an Introduction to Modern Electronic Media, Κεφ. 14: «Μετρήσεις», McGraw-Hill Inc., U.S.A., 1993.*
2. AGB Hellas, *TV Yearbook, 1996-97.*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΜΟΥ ΑΓΑΠΕΣ ΕΙΝΑΙ ΔΥΟ: ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΚΑΙ Η ΟΙΚΟΔΟΜΗ!

του Γιάννη Ράγκου



Ο Γιώργος Καβουκίδης σε ηλικία 18 ετών, όταν απέκτησε «το ψώνιο του κινηματογράφου».

Ο Γιώργος Καβουκίδης είναι 60 χρόνια στο σινεμά. Και τι δεν έχουν δει τα μάτια του... Θυμάται ακόμα με αγάπη τον Φίνο, δεν του αρέσουν όσες ταινίες δεν υπολογίζουν το θεατή και, απ' όσα λέει, καταλαβαίνει κανείς πως ο κινηματογράφος είναι τέχνη, αλλά είναι και μαστορική.

ΤΟ ΝΑ ΔΟΥΛΕΥΕΙ κάποιος 60 ολόκληρα χρόνια στο ελληνικό σινεμά δεν είναι μικρή υπόθεση, ειδικά όταν το έχει «παρακολουθήσει» από τα «πέτρινα» προπολεμικά του χρόνια, έως -σχεδόν- τις μέρες μας. Ο 86χρονος, σήμερα, Γιώργος Καβουκίδης (πατέρας του γνωστού οπερατέρ **Νίκου Καβουκίδη**), διήγηση ολόκληρη την πορεία με σεβασμό και αγάπη προς τη δουλειά του και, όπως τονίζει ο ίδιος σήμερα, «αν και η ζωή ήταν κουραστική στο επάγγελμα -το σπίτι μου δεν με έβλεπε- θα την ξαναέκανα σήμερα, γιατί ήταν ευχάριστη».

Γεννήθηκε στη Νικομήδεια της Μικράς Ασίας το 1912 και ήρθε στην Ελλάδα μετά την καταστροφή του 1922. Δούλεψε σε διάφορες δουλειές (τσαγκάρης, βοηθός σε εμπορικά, ιδιοκτήτης παπουτσάδικου, ιδιοκτήτης ζαχαροπλαστείου κ.ά.) αλλά ήδη, από την εφηβική του ηλικία, είχε το «ψώνιο» -όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει- του κινηματογράφου. «Το 1930-31», θυμάται, «είχα ένα φίλο που είχε το ψώνιο του κινηματογράφου - το ψώνιο που είχα κι εγώ. Με πάει στο Σύνταγμα, στο γραφείο του **Στέλιου Τατασόπουλου**. Εκεί, γνωριζόμαστε με το Στέλιο και τον **Κίμωνα Σπαθόπουλο**. Μάλιστα, στην *Κοινωνική Σαπίλα* του Τατασόπουλου είχα κάνει και ένα ρολάκι. Ακόμα δεν είχα πάει στρατιώτης. Μετά, με πάει απέναντι στου **Γαζιάδη** και, στη συνέχεια, στα γραφεία της ΟΛΥΜΠΙΑ ΦΙΛΜ του **Παναγιώτη Δαδήρα**, πατέρα του **Ντίμη**. Την επομένη, πάμε στη στοά του Ιντεάλ, όπου είχε ένα εργαστήριο ο γερο-**Δημητρός ο Μεραβίδης**. Εκεί συχνάζαν -και τους γνώρισα καλά- ο **Λάσκος**, ο **Μελετόπουλος** και, βέβαια, ο **Πρόδρομος Μεραβίδης**. Με τον Πρόδρομο αποκτήσαμε φιλία».

Ωστόσο, οι ανάγκες τις καθημερινής ζωής τον οδηγούν σε άλλους επαγγελματικούς προσανατολισμούς. Το 1937-38 εγκαταλείπει μια καλή δουλειά που είχε στο βυρσοδεψείο του πεθερού του και απευθύνεται στον Πρόδρομο Μεραβίδη. «Ο Μεραβίδης μου πρότεινε, τότε, να ανοίξουμε μαζί ένα κινηματογραφικό εργαστήριο», λέει. «Ο πατέρας του, ο Δημήτρης, είχε μια μηχανή λήψεως και έκανε και τις κιούρβες. Έβαλα, τότε, εγώ 70.000 δρχ και νοικιάσαμε ένα ημιυπόγειο στην οδό Πατούσα 2».

Την ίδια εποχή γίνεται και η πρώτη γνωριμία του με τον **Φιλοποίμενα Φίνο**, μια σχέση που σημάδεψε τη ζωή του για περίπου 40 χρόνια. «Μια εβδομάδα πριν πάμε στην οδό Πατούσα», λέει ο Γ. Καβουκίδης, «έρχεται στην πλατεία Κάνιγγος ένα μικρό σπορ κουρσάκι: ήταν ο Φίνος. Ο Πρόδρομος τον ήξερε. Ο Φίνος, τότε, είχε μόνο το Αλκαζάρ και είχε φτιάξει ένα φωνοληπτικό μηχάνημα με τον **Γιάννη Σαλλίθερο**. Μας πρότεινε να κάνουμε και οι τρεις μαζί το εργαστήριο. Πράγματι, έτσι έγινε. Η μηχανή λήψεως που είχαμε ήταν με μανιβέλα και τα εμφανιστήριά μας με το χέρι, με τελάρα και τέτοια. Ένας μηχανικός που είχαμε εκεί, είχε ανακαλύψει κάτι παλιές μηχανές, με ελατήρια γραμμοφώνου, που γύριζαν σύγχρονα, δηλαδή 18 καρέ το δευτερόλεπτο. Αρχίσαμε τραβώντας διαφημίσεις για τους κινηματογράφους. Μετά γνωριστήκαμε με ένα φωτογράφο που μας έφερε σε επαφή με την EON (σ.σ. τη μεταξική οργάνωση της νεολαίας), για να τραβάμε κάποιες παρελάσεις και εκδηλώσεις της. Με είχε συνεισφέρει η ιστορία αυτή. Τότε, ο Μελετόπουλος, έφερε στην Ελλάδα την πρώτη βωβή ARRIFLEX, που την πλήρωσε η EON. Πρώτη λήψη που κάναμε με αυτή (οπερατέρ ο Μεραβίδης) ήταν στο Αιγάλεω, σε μια επίδειξη της οργάνωσης».

Με το ποδήλατο ...

Εκείνη την περίοδο, ο Γ. Καβουκίδης είχε την ευκαιρία να γνωριστεί με τους περισσότερους σκαπανείς του εγχώριου κινηματογράφου. «Είχα γνωρίσει τον **Μαδρά**, τον **Μιχαήλ Μιχαήλ** του **Μιχαήλ** που ήταν ένας τύπος σαν τον **Αργυρόπουλο**, αλλά και την πρώτη παρτίδα τεχνικών του ελληνικού κινηματογράφου – τον **Ζόζεφ Χεπ**, τον **Μανώλη Τζανετή**, τον **Ιάσωνα Νόβακ**, τον Δημητρώ Μεραβίδη και, αμέσως μετά, τους Γαζιάδηδες και τον Παναγιώτη Δαδήρα με την ΟΛΥΜΠΙΑ ΦΙΛΜ».

Εκείνη την περίοδο, ο τρόπος παραγωγής και εργαστηριακής επεξεργασίας των ταινιών, ήταν σχεδόν... χειρωνακτικός! Ο Γ. Καβουκίδης θυμάται ότι «για παράδειγμα, ο **Δημητροκάλης** με τον **Παπαδούκα** –που τους γνώριζα καλά– εμφάνιζαν τις ταινίες σε ένα τετράγωνο τελάρο και, για να στεγνώσει το φιλμ, το έβαζαν σε ένα ποδήλατο και ανεβοκατέβαιναν το δρόμο πολλές φορές. Εμείς, στεγνώναμε με τη βοήθεια ενός μικρού μοτέρ».

Με τα χρόνια, η σχέση του Γ. Καβουκίδη με τον Φ. Φίνο έγινε στενότερη. Ανακαλεί στη μνήμη του τις πρώτες παραγωγές που έκανε ο Φίνος: «Ο πατέρας του Φιλιποίμενα, ο γιατρός, είχε ένα κτήμα στο Καλαμάκι: εκεί χτίσαν μια παράγκα για να την κάνουν πλατώ. Ο Φίνος είχε πια το ψώνιο του κινηματογράφου. Στα τέλη του '39 τελείωσε *Το τραγούδι του χωρισμού*, με τον **Κωνσταντάρ** που είχε έρθει από τη Γαλλία. Θυμάμαι, ότι στο ΡΕΞ, όπου παιζόταν η ταινία, η κόπια έρχοταν πράξη πράξη. Η προβολή άρχισε στις 2 η ώρα και τελείωσε στις 6.30. Κι όμως, ο κόσμος δεν αγανακτούσε. Αμέσως μετά, έρχεται ο **Αντώνης Παπαδαντωνάκης** και συμφωνούμε να αναλάβουμε εμείς τη λήψη και την εργαστηριακή επεξεργασία της ταινίας *Νύχτα χωρίς ξημέρωμα*. Μόλις τελείωσε αυτή η ταινία, κηρύχτηκε ο πόλεμος και εγώ έφυγα για το μέτωπο».

Η φωνή της καρδιάς

Λίγο καιρό μετά την επιστροφή του από το μέτωπο, ο Γ. Καβουκίδης –από μια σύμπτωση, είναι αλήθεια– μπλέκεται στην «περιπέτεια» της παραγωγής (μαζί με τον Φ. Φίνο) της *Φωνής της Καρδιάς*, που ήταν η πρώτη «ωστή» και ολοκληρωμένη ελληνική παραγωγή. Να πώς ο ίδιος αφηγείται την ιστορία: «Όταν γύρισα από το μέτωπο, ο **Δημήτρης Ιωαννόπουλος** –που νωρίτερα είχε γυρίσει με τον Φίνο την *Απογραφή*– είχε



Ο Γ. Καβουκίδης (αριστερά) με τον οπερατέρ **Πρόδρομο Μεραβίδη** στα γυρίσματα της ταινίας *Η φωνή της καρδιάς*, το καλοκαίρι του 1942.

γράψει ένα σενάριο με τον τίτλο *Η φωνή της καρδιάς*. Εγώ είχα λίγα λεφτά και λέει ο Φίνος να γυρίσουμε μαζί την ταινία. Έρχεται και ο Ιωαννόπουλος με τον **Βεάκη**. Συμφωνήσαμε να τη γυρίσουμε μισά μισά, χωρίς χαρτιά, χωρίς τίποτα. Ο Φίνος, που είχε τότε τα γραφεία του στη Στουρνάρη, είχε βρει ένα μοτέρ από αεροπλάνο που γύριζε σύγχρονα 24 καρέ, βουβό βέβαια. Πήγαμε με τον Ιωαννόπουλο στην Κηφισιά και βρήκαμε ορισμένους χώρους. Ο Μεραβίδης θα ήταν οπερατέρ, ο **Σταύρος Κελεσιδης** μακιγιέρ. Ο Ιωαννόπουλος, ο Μεραβίδης, ο Κελεσιδης, εγώ και ένας εργάτης από την Κηφισιά ήμασταν όλο κι όλο το συνεργείο. Εγώ είχα αναλάβει τη διεύθυνση παραγωγής, το φροντιστήριο, το πώς θα μετακινηθούμε, τι θα τρώμε, ήμουν βοηθός οπερατέρ και μακινίστας. Ο Φίνος δύο φορές είχε έρθει στο γύρισμα.

«Θυμάμαι ότι, λόγω της Κατοχής, οι περισσότεροι ηθοποιοί είχαν έρθει για το φαί και τίποτα άλλο! Οι μόνοι που πήραν αμοιβή ήταν ο Ιωαννόπουλος 6%, ο Βεάκης 2%, ο **Χορν** και ο Κωνσταντάρας από δύο λίρες, ο **Λειβαδίτης** μία –οι υπόλοιποι μόνο το φαί. Εγώ ήμουν υποχρεωμένος να τους έχω φαί κάθε μέρα. Πήγαινε η γυναίκα μου στις λαϊκές, στη "μαύρη αγορά" και ό,τι έβρισκε, όσπρια, μακαρόνια και τέτοια, τα έφερνε. Με τις αρχές της Κατοχής δεν είχαμε ιδιαίτερα προβλήματα. Μας είχαν δώσει άδεια για ένα αυτοκίνητο και βενζίνη, αλλά μας είχαν υποχρεώσει να βάλουμε στο παρμπρίζ

ένα σήμα. Κάθε φορά που γυρίζαμε, εγώ έβαζα το πουλόβερ μου μπροστά για να μη φαίνεται το σήμα αυτό. Εν τω μεταξύ, είχα νοικιάσει και ένα γκαζοζέιν και, σιγά σιγά, πηγαίναμε στην Κηφισιά όλοι μαζί. Πολλές φορές σταματούσε στο δρόμο, κατεβαίναμε και το σπρώχναμε. Είχαμε μέσα απαραιτωμένα: κι όμως, έτσι γυρίστηκε αυτή η ωραία ταινία, που είχε διάρκεια 3 ώρες. Το μοντάζ το έκανε ο Φίνος. Η ταινία είχε 6 μήνες γυρίσματα. Μετά, άρχισε το ντουμπλάζ. Ο Βεάκης δεν μπορούσε να ντουμπλάρει, ήταν ασύγχρονος. Τελικά, τον ντουμπλάρισε ο **Καρούσος**. Η **Πάνου** ήταν ξεφτέρη στο ντουμπλάρισμα.

«Η ταινία είχε καταπληκτική επιτυχία. Ουρές στο ΡΕΞ και τον ΕΣΠΕΡΟ. Μέσα σε 15 ημέρες κάναμε 103.000 εισιτήρια. Και ήταν Κατοχή! Και είχαμε λίγες προβολές, μόνο από τις 2 έως τις 8 το βράδυ, γιατί μετά μας απαγόρευαν. Τα λεφτά που ξοδέψαμε, τα βγάλαμε την πρώτη εβδομάδα προβολής».

Λίγο αργότερα, ο Γ. Καβουκίδης γνωρίζει το σκηνοθέτη Γιώργο Τζαβέλλα με τον οποίο, «το 1947, γυρίζουμε τον *Μαρίνο Κοντάρ*. Τότε εγώ είχα αγοράσει αρκετό φιλμ ποσιτίφ και νεγκατίφ και ο Τζαβέλλας μου λέει να του το δώσω για την ταινία. Τελικώς, συμφωνήσαμε, του έδωσα το φιλμ και, μαζί με την προσωπική μου εργασία, πήρα 250 λίρες, τότε. Είχα αγοράσει το φιλμ 215 λίρες. Θυμάμαι ότι είχε διαλέξει στην αρχή την **Ειρήνη Παππά**, που δεν ήθελε να παίξει –ήταν



Από τα γυρίσματα της ταινίας *Ο μεθύστακας*. Από αριστερά, διακρίνονται ο Φιλοποίμην Φίνος, ο οπερατέρ Ζόζεφ Χεπ, ο Ορέστης Μακρής, ο σκηνοθέτης Γιώργος Τζαβέλλας και η Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου. Ο Γιώργος Καβουκίδης πίστεψε στην επιτυχία της ταινίας και δεν κράτησε «κακία» στον Φίνο, που δεν τον είχε περιλάβει στην παραγωγή.

ακόμα στη Σχολή-, αλλά η επιλογή του **Κατράκη** ήταν πολύ επιτυχημένη. Θυμάμαι, πήγαμε και νοικιάσαμε δύο καΐκια και πήγαμε στην Πάρο να γυρίσουμε. Ήταν ωραία ταινία, αλλά δεν είχε επιτυχία».

Ο Μεθύστακας

Η συνεργασία του Γ. Καβουκίδη με τον Γ. Τζαβέλλα συνεχίστηκε – άλλωστε είχαν γίνει πλέον φίλοι. Ήταν τότε που, με παράδοξο τρόπο, γυρίστηκε μια από τις πιο εμπορικές αλλά και πιο ιστορικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, *Ο μεθύστακας*. «Λίγο καιρό μετά τον *Μαρίνο Κοντάρτα*», σημειώνει ο Γ. Καβουκίδης, «δίνω στον Τζαβέλλα 10 λίρες και του ζητάω να μου γράψει ένα σενάριο για την ιστορία του Γλέζου με τον Σάντα που κατέβασαν την ναζιστική σημαία από την Ακρόπολη, την εποχή της Κατοχής. Ήταν να το ονομάσουμε *Η πρώτη μάχη*. Εγώ με τον Φίνο θα ήμασταν συμπαραγωγοί. Εν τω μεταξύ, ο **Σκούρας** με τον **Σκουλίδη** πήνε στον Τζαβέλλα και του λένε να γράψει ένα σενάριο: εκείνος γράφει τον *Μεθύστακα*. Δεν τους άρεσε και το έβαλαν στην μπάντα. *Η πρώτη μάχη* είχε μείνει έτσι.

»Μια μέρα, ο Τζαβέλλας μου διαβάζει το σενάριο του *Μεθύστακα*. Μου άρεσε, αλλά του είπα να το γυρίσουμε με τον Φίνο. Αυτός δεν τα είχε καλά με τον Φίνο. Μεσολάβησα εγώ και έγινε η πρώτη επαφή με-

ταξύ τους. Λίγες μέρες μετά, βλέπω τον Φίνο και μου λέει ότι οι **Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης** του είχαν προτείνει ένα βλάχικο έργο στα Καλάβρυτα. Εκεί, όμως, δεν μπορούσαν να γυρίσουν, αποφάσισαν έτσι να ξεκινήσουν τον *Μεθύστακα*. Μια μέρα, διαβάζω στην εφημερίδα ότι ο Φίνος, οι Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και ο Τζαβέλλας γυρίζουν τον *Μεθύστακα*. Πάω στον Φίνο και του λέω: «Τι είναι αυτά; «Εγώ;» κάνει εκείνος. «Ο Τζαβέλλας;». Και προσθέτει: «Δεν αξίζει η ταινία, θα βρούμε κάτι καλύτερο». Εν τω μεταξύ, τελειώνει η ταινία, θέλανε δύο εβδομάδες. Είχε τελειώσει η λήψη και τυπώνανε. Δεν αρέσει του Δαμασκηνού, δεν αρέσει του Μιχαηλίδη, δεν αρέσει του Φίνου. Κάνουν παράπονα στο Τζαβέλλα ότι πετάξαν τα λεφτά τους. Τότε, ο Τζαβέλλας λέει στον Φίνο να του δώσει το 25% της ταινίας. Χίλιες λίρες την είχαν υπολογίσει, το 25% ήταν 250 λίρες. Εγώ δεν το ήξερα αυτό, ούτε ο Φίνος με ρώτησε αν θέλω.

»Τελειώνει η ταινία και γίνεται πρώτη προβολή στο ΤΙΤΑΝΙΑ. Φτάνω στο σινεμά, στην είσοδο είναι ο Τζαβέλλας και ο Μιχαηλίδης. Βλέπω την ταινία. Συγχρόνως, παίζονταν οι *Απάχηδες των Αθηνών*. Πάω στη Στουρνάρα και βρίσκω τον Φίνο και τους άλλους στενοχωρημένους. Οι *Απάχηδες* είχαν κάνει τετραπλάσια εισιτήρια. Μόλις μπαίνω λέω στον Φίνο συγχαρητήρια. «Με δουλεύεις;» μου κάνει. Τρεις μέρες μετά, ο *Με-*

θύστακας είχε κάνει τετραπλάσια εισιτήρια από τους *Απάχηδες*. Δεν κράτησα κακία ούτε στον Φίνο ούτε στον Τζαβέλλα, παρ' όλο που εγώ είχα ξεκινήσει την ιδέα. Από χίλιες λίρες έβγαλαν από αυτή την ταινία ο Φίνος και ο Τζαβέλλας. Από τότε, ο Φίνος μου είχε τυφλή εμπιστοσύνη».

Μετά τον *Μεθύστακα*, ο Γ. Καβουκίδης συνεργάστηκε με τη ΣΠΙΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ δουλεύοντας ως διευθυντής παραγωγής. «Ο **Σπέντζος** είχε αρχίσει τότε την ταινία *Εται έσβησε η ζωή μου*, με την **Κατσέλη** και τον **Κωτσόπουλο**», σημειώνει σήμερα ο Γ. Καβουκίδης. «Θυμάμαι ότι είχαμε κάνει πλατό κάτω από τις εξέδρες του γηπέδου του Απόλλωνα, στη Ριζούπολη. Αμέσως μετά, αρχίζουμε το *Φαταούλα* με το **Φωτόπουλο**, ενώ γυρίσαμε ακόμα το *Στραβόξυλο*, που ήταν η μοναδική κινηματογραφική εμφάνιση του ηθοποιού Αργυροπούλου».

Στην οδό Χίου...

Το 1957, ο Φ. Φίνος ήθελε να αξιοποιήσει ως στούντιο ηχοληψίας και εργαστήριο επεξεργασίας ταινιών το χώρο που είχε στην οδό Χίου. Ζήτησε, τότε, τη βοήθεια του Γ. Καβουκίδη. «Εγώ, στην οικοδομή είχα πολύ ζήλο, την ήξερα και την αγαπούσα. Αυτό το ήξερε ο Φίνος και μου ζήτησε να τον βοηθήσω. Μόλις το τελείωσα, 9 μήνες μετά, μου πρότεινε να μείνω εκεί και να αναλάβω την επίβλεψη του χώρου. Εμεινα εκεί μέχρι

το θάνατο του Φίνου, το Γενάρη του 1977. Ήμουν μισθωτός αλλά, στην πραγματικότητα, ήμουν σαν αφεντικό. Ο Φίνος μου είχε τεράστια εμπιστοσύνη. Από τότε, όλες οι ταινίες του Φίνου πέρασαν από τα χέρια μου, με πρώτη *Το ποτάμι του Ν. Κούνδουρου*. Στην αρχή, τα έγχρωμα τα στέλναμε στην Γαλλία για εκτύπωση! Και ήμασταν 4-5 άτομα να τα κάνουμε μπομπίνες. Γινόταν σκοτωμός. Μια μέρα ζήτησα από τον Φίνο να με αφήσει μόνο μου. Του ζήτησα μόνο ένα φωτεινό τραπεζάκι για να χωρίζω τις πράξεις της κάθε ταινίας. Αν και κουραζόμουν πολύ δεν ήθελα βοήθ, ήθελα να τα κάνω μόνος μου».

Ο Γ. Καβουκίδης, θυμάται τις συνθήκες υπό τις οποίες γυρίστηκε η τελευταία παραγωγή της ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ, λίγο πριν από το θάνατο του Φ. Φίνου: «Όταν ο Φίνος επρόκειτο να φύγει για την Αγγλία να κάνει την τελευταία εγχείρηση, φώναξε στο σπίτι του τους κοντινούς του συνεργάτες και τους είπε ότι στη θέση του θα έβαζε εμένα. Εγώ έλειπα, με ενημέρωσαν μετά. Όταν πήγα στα γραφεία, μου λέει ο Φίνος ότι ο **Δαλιανίδης** έγραφε ένα σενάριο και πως θα αναλάμβανα εγώ να το γυρίσω. Είχα επιφυλάξεις, αλλά ο Φίνος επέμενε. Όμως δεν είχαμε λεφτά – εκείνη την εποχή η ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ χρωστούσε 9 εκατ. Την άλλη μέρα, ο Φίνος έφυγε για την εγχείρηση. Υπολόγισα ότι από αυτή την ταινία θα χάναμε λεφτά, γιατί τότε είχε πέσει ο κινηματογράφος. Η ταινία δεν έγινε και, τελικά, ο Δαλιανίδης έκανε το *Ο κυρ Γιώργης εκπαιδεύεται*, με τον **Διονύση Παπαγιαννόπουλο**, που ήταν και η τελευταία ταινία σε παραγωγή του Φίνου. Πήγα στον Φίνο, που είχε επιστρέψει, του είπα για την ταινία και μου έδωσε τη συγκατάθεσή του. Δεν του είπα ότι από την ταινία θα χάναμε λεφτά για να μην τον στενοχωρήσω. Χάσαμε τελικά 800.000 δρχ. εκείνη την εποχή. Ενα μήνα μετά, ο Φίνος πέθανε...».

Στο διάστημα 1957-77, ο Γ. Καβουκίδης υπολογίζει ότι δούλεψε σε 208 ταινίες παραγωγής της ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ, ενώ, αν προστεθούν και οι υπόλοιπες, ο αριθμός ανέρχεται στις 215.

Ο Φιλοπόιμν Φίνος

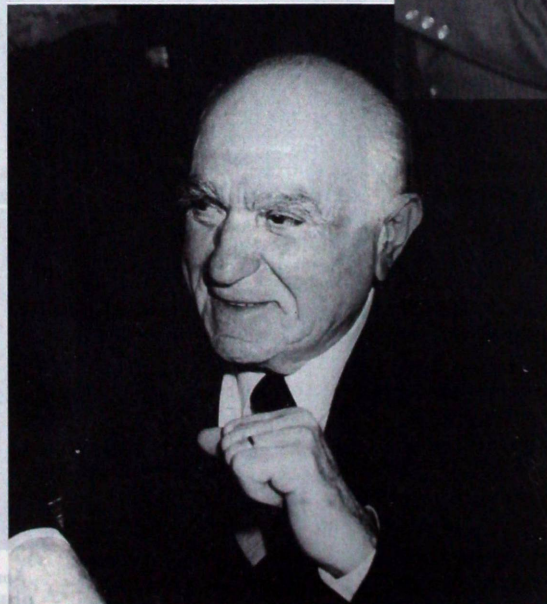
Η μακροχρόνια σχέση του με τον Φ. Φίνο είναι φυσικό να έχει αφήσει τα σημάδια της στον Γ. Καβουκίδη. «Τον αγαπούσα πολύ. Ακόμα και τώρα, δεν περνάει εβδομάδα που να μην τον δω στον ύπνο μου», εκμυστηρεύεται ο Γ. Καβουκίδης. «Επί 12 χρόνια,

πήγαινα κάθε χρόνο στον τάφο του και του άφηνα λουλούδια. Αλλά και ο Φίνος με είχε σαν αδελφό του. Ο Φίνος δεν ήταν έμπορος, αγαπούσε πολύ τη δουλειά, είχε πάθος και βιάδιζε σύμφωνα με τα γούστα του κοινού. Όταν γύρισε ο Φίνος από την τελευταία εγχείρηση που έκανε στην Αγγλία, πρώτη του δουλειά ήταν να έρθει στο εργαστήριο, αν και ήταν πολύ καταβεβλημένος. Όταν τελείωνε μια ταινία, μπορεί να ξενουχτάγαμε και 48 ώρες για να την κοιτάξουμε. Κάποτε είχε πετάξει το 1/4 της ταινίας *Το κλωτσοκούφι* με τη **Βουγιουκλάκη**, επειδή την είχε ξεκινήσει με τον **Νικολινάκο** δεν του άρεσε και την ξαναγύρισε με τον **Αλεξανδράκη**. Τα λεφτά δεν τον ενδιέφεραν. Ήταν ευαίσθητος, πολλές φορές έβλεπε τις ταινίες και έκλαιγε. Η ζωή του Φίνου ήταν εργαστήριο, σίτιπι και ταξίδια στη Γαλλία. Δεν πήγαινε να γλεντήσει, να ταξιδέψει. Τα στερήθηκε όλα για τη δουλειά. Άλλωστε, ο Φίνος βοήθησε πολύ και στον τεχνικό εκσυγχρονισμό του ελληνικού κινηματογράφου. Νομίζω πως ήταν αναντικατάστατος».

Με τους περισσότερους μόνιμους συνεργάτες του Φίνου (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, τεχνικούς), ο Γ. Καβουκίδης διατηρούσε εξαιρετικές σχέσεις. «Στη δουλειά, όλοι με λέγανε “μπαιμπά”», λέει με συγκίνηση. «Όλοι οι ηθοποιοί με αγαπάνε. Η μόνη που δεν συμπαθούσα ήταν η Βουγιουκλάκη, γιατί έκανε ορισμένους εκβιασμούς. Και θυμάμαι τον Φίνο που μου έλεγε, επί λέξει: “Τι να κάνουμε Γιώργο; Αυτή μας τα φέρνει...”».

Εξι δεκαετίες μετά και με τη συσσωρευμένη εμπειρία που έχει αποκτήσει, ο Γ. Καβουκίδης είναι κατηγορηματικός: «Πιστεύω ότι οι άνθρωποι που μπαίνουν στο χώρο του σινεμά πρέπει να σκέφτονται και το εμπορικό κομμάτι, όχι μόνο το καλλιτεχνικό. Έχω δει πολλούς ανθρώπους να καταστρέφονται από το σινεμά. Οι νέες ταινίες δεν μου αρέσουν γιατί οι περισσότερες είναι... ψώνια. Δεν ενδιαφέρει τους σκηνοθέτες τους αν θα τις δει θεατής ή όχι».

Και απαντώντας στην ερώτηση αν, τελικώς, ο κινηματογράφος είναι η μεγαλύτερη αγάπη του, αποκρίνεται: «Οι μεγάλες μου αγάπες είναι δύο: ο κινηματογράφος και η... οικοδομή». **IK**



Πάνω: Με τον Φιλοπόιμνα Φίνο, με τον οποίο συνδέθηκαν με στενή φίλια 40 ετών. «Ήταν αναντικατάστατος» λέει σήμερα ο Γ. Καβουκίδης. «Ακόμα τον βλέπω τακτικά στον ύπνο μου». Αριστερά: Ο Γιώργος Καβουκίδης σήμερα.

Αδελφοί Μανάκια

Οι πρωτοπόροι της εικόνας στα Βαλκάνια

του Τηλέμαχου Αναγνώστου

ΜΕ ΠΟΛΥ ΣΠΑΝΙΟ και εξαιρετικά ενδιαφέρον φωτογραφικό και κινηματογραφικό υλικό, κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καστανιώτη το CD-ROM για τη ζωή και το έργο των πρωτοπόρων κινηματογραφιστών και φωτογράφων **Γιάννη** και **Μιλτιάδη Μανάκια**. Μέσα από το έργο τους, αποτυπώνεται η ελληνική και βαλκανική πραγματικότητα για διάστημα 65 ετών σε περισσότερες από 500 φωτογραφίες και 25 λεπτά σπάνιου κινηματογραφικού υλικού.

Ο Γιαννάκης και ο Μίλτος Μανάκιας έζησαν, έδρασαν και δημιούργησαν στον ευρύτερο πολυεθνικό χώρο των Βαλκανίων σε μια παραγμένη περίοδο, όπου η άνοδος της εθνικιστικής έξαρσης στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα είχε οδηγήσει συχνά σε άμεσες και έμμεσες συγκρούσεις τα κράτη της περιοχής που διεκδικούσαν το ένα απ' το άλλο εδάφη και πληθυσμούς, τα οποία θεωρούσαν ότι ανήκουν στον δικό τους εθνικό κορμό, συχνά και με την ανάμειξη—κυρίως διπλωματική—των μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων. Έτσι, οι λαοί και οι εθνικές μειονότητες της περιοχής έγιναν παιχνίδι στους ανταγωνισμούς ανάμεσα στις ηγεσίες των τότε κρατών της χερσονήσου και στα συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων της εποχής.

Οι αδελφοί Μανάκια γεννήθηκαν οθωμανοί υπήκοοι, σε βλάχικο χωριό του ευρύτερου μακεδονικού χώρου και έζησαν κυρίως σε αρμάνικους οικισμούς. Διατηρούσαν φωτογραφικό στούντιο στα Γιάννινα και κατόπιν στη Βίτολα (Μοναστήρι), όπου απαθανάτισαν πελάτες τους σε διάφορες πόζες. Το κινηματογραφικό τους υλικό αποτελείται από σκηνές καθημερινής ζωής (όπως οι *Υφάντρες*, η πρώτη ταινία που γυρίστηκε σε βαλκανικό χώρο το 1905), επίσημες τελετές (όπως *Η επίσκεψη του Σουλτάνου στη Μακεδονία* το 1911) και σημαντικά πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα (όπως *Το κίνημα των Νεότουρκων στη Μακεδονία* το 1908).

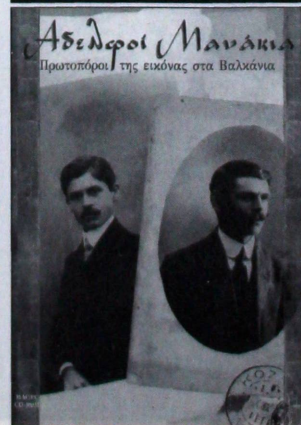
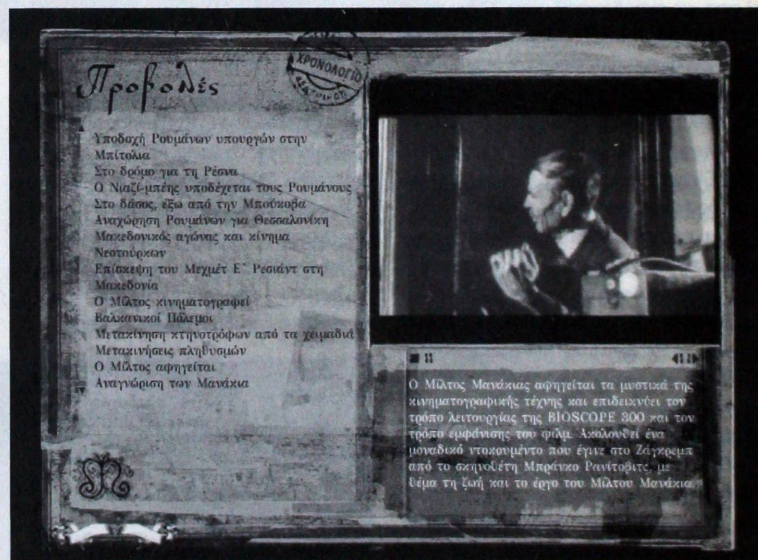
Οι αδελφοί Μανάκια άφησαν πίσω τους ένα αρχείο με περισσότερες από 12.000 φωτογραφίες. Το σύνολο της φιλμογραφικής τους δουλειάς ανέρχεται σε 1.500 μέτρα

φίλμ, από τα οποία τα 1.244 μπορούν να προβληθούν. Σταθμός στη διεθνή προβολή του έργου τους είναι η βραβευμένη στο φεστιβάλ Κανών ταινία του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), της οποίας το θέμα στηρίζεται στην αναζήτηση μέρους του κινηματογραφικού τους υλικού (αν και ο Αγγελόπουλος τους ανέφερε ως αδελφούς Μανάκη, εξελληνίζοντας τα ονόματά τους).

Το έργο των αδελφών Μανάκια αναγνωρίστηκε διεθνώς και, εκτός από τις διακρίσεις και τα βραβεία που έχουν αποσπάσει εν ζωή, θεωρούνται οι πρωτοπόροι του κινηματογραφικού και ιδιαίτερα του εθνο-

γραφικού ντοκουμέντου.

Το CD-ROM *Αδελφοί Μανάκια: Πρωτοπόροι της εικόνας στα Βαλκάνια* συμπυκνώνει το έργο και τη ζωή τους σε ένα υλικό που προέκυψε από προηγούμενες και νεότερες έρευνες του διδάκτορα Οικονομικών Επιστημών, **Γιώργη Έξαρχου**, ο οποίος ασχολήθηκε επί σειρά ετών με το θέμα—και έχει ήδη εκδώσει σχετική μονογραφία που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Γαβριλίδη. Στην πορεία της έρευνας, βρέθηκε άγνωστο και ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό και εξασφαλίστηκε σημαντικός αριθμός αποσπασμάτων από ταινίες τους. Εκτός από τον Γιώργη Έξαρχο, ο σκηνοθέτης **Φώτος Λαμπρινός** είναι υπεύθυνος για τα κείμενα, το κινηματογραφικό αρχείο και το σχολιασμό των κινηματογραφικών ταινιών. Πρόκειται για σημαντικό έργο που ενδιαφέρει όσους ασχολούνται με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο ενώ αποτελεί σημαντική πηγή για τους μελετητές της ιστορίας και των κοινωνικών επιστημών. **Κ**



Αριστερά: Το εξώφυλλο της κασετίνας του CD ROM. Πάνω: Δυο από τις εικόνες της έκδοσης.

«ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΙΝΑΙ ΦΩΣ» δήλωνε ο **Φελλί-νι**, συμπυκνώντας σε μια μόνο φράση την πεμπτούσια της τέχνης του διευθυντή φωτογραφίας. Το *Film Lighting*, του **Kris Malkiewicz**, διάσημου καθηγητή φωτογραφίας σε αμερικανικό πανεπιστήμιο και συγγραφέα του επίσης κλασικού *Cinematography*, επιχειρεί ν' ανιχνεύσει τη σχέση που αναπτύσσει ο διευθυντής φωτογραφίας με το φως σε όλα τα επίπεδα της φιλοκατασκευαστικής διαδικασίας – από το στάδιο της συνεργασίας με το σκηνοθέτη, το σκηνογράφο, και τους τεχνικούς ως τις πρόβες και το γύρισμα. Καινοτομεί σε σχέση με παρόμοιες προσπάθειες γιατί συνδυάζει τις τεχνικές συμβουλές με εκτενείς συνεντεύξεις μερικών από τους σημαντικότερους αμερικανούς κινηματογραφιστές, όπως οι **Άλεν Ντάβιο, ASC, Βίλμος Ζίγκμοντ, ASC, Κάλεμπ Ντεσσανέλ, ASC, Χάσκελ Γουέξλερ, ASC, Τζαίμς Κράμπε, ASC, Κόνραντ Χωλ, ASC** κ.ά.

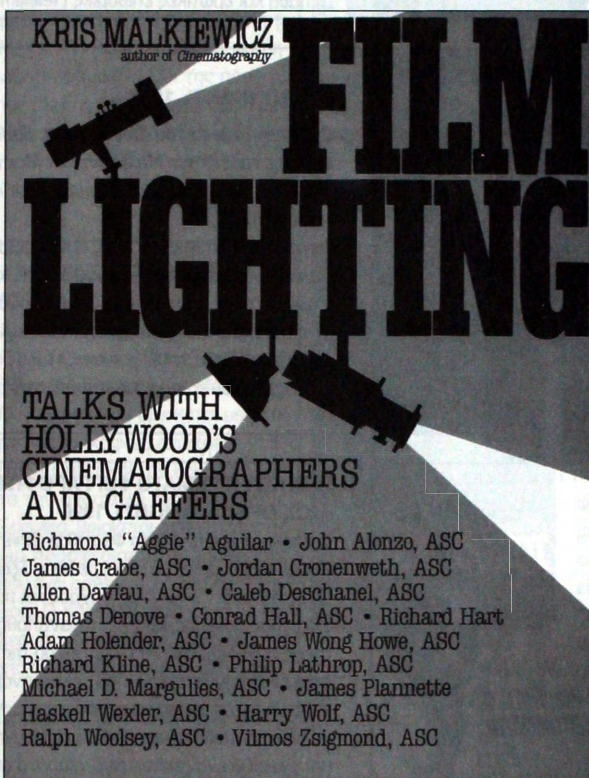
Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται διεξοδικά το δίκτυο των σχέσεων και αλληλοεξαρτήσεων μέσα από το οποίο προκύπτει τελικά το φωτιστικό ύψος της ταινίας. Ο Κάλεμπ Ντεσσανέλ λέει σχετικά: «Το ύψος αναδύεται όταν διαβάζω το σενάριο. Το διαβάζω, πάντα, πολλές φορές. Στην πορεία, συζητώ με το σκηνοθέτη και ύστερα σχηματίζω την συνολική οπτική αντίληψη που αναζητώ για την ταινία».

Τα φώτα (προβολείς φρενέλ, ανοιχτής πρόσοψης, διάχυτου φωτισμού, άρκα) και τα εξαρτήματά τους (παντιέρες, πεταλούδες, scrims, shutters) αποτελούν ξεχωριστό τμήμα στην ύλη του βιβλίου, το οποίο παρουσιάζεται από τεχνικούς που εργάζονται στο Χόλλυγουντ, όπως οι **Richmond Aguilar, Richard Hart** και **James Plannette** και διανθίζεται με συμβουλές, αποστάγματα της πείρας τους.

Τα είδη των φιλμ, η φωτομέτρηση και τα εξαρτήματα που χρησιμοποιούνται για τον έλεγχο του φωτός, όπως οι ζελατίνες, τα φίλτρα και τα τούλια αναλύονται με περισιή επιμέλεια, ενώ ο συγγραφέας δεν παραλείπει ν' αφιερώσει κι ένα πολύ εν-

ΒΙΒΛΙΑ

Ζωγραφίζοντας με το φως



διαφέρον κεφάλαιο στο εξίσου σημαντικό στάδιο της εργαστηριακής επεξεργασίας, που έπεται των γυρισμάτων.

Η στρατηγική που ακολουθεί ο διευθυντής φωτογραφίας και οι κρίσιμες αποφάσεις που πρέπει να πάρει πριν από το γύρισμα (θα προτιμήσει τον σκληρό ή τον μαλακό φωτισμό; Ποιο θα είναι το κοντράστ των σκηνών;), δεν αφήνουν αδιάφορο τον Malkiewicz, ο οποίος παραθέτει την παρακάτω γνώμη του Βίλμος Ζίγκμοντ: «Συνήθως, μου παίρνει πολύ χρόνο ώσπου να καθορίσω το πλάνο-κλειδί, όμως, από κει και πέρα, κάνω πολύ μικρές αλλαγές. Προτιμώ να ξοδεύω 25% περισσότερο χρόνο από έναν άλλο διευθυντή φω-

τογραφίας, γιατί έτσι χάνω λιγότερο χρόνο στα κοντινά».

Συμβουλές χωρίς παραδείγματα, όπου αυτές βρίσκουν πρακτική εφαρμογή, δεν θα ήταν χρηστικές, γι' αυτό ο Malkiewicz προνόησε να προσθέσει το φωτιστικό πλάνο, καθώς και τις φωτογραφίες που πιστοποιούν το τελικό αποτέλεσμα σκηνών από επιλεγμένες ταινίες, οι οποίες διακρίθηκαν για τη φωτογραφία τους (*Εκλογή της Σόφι*, φωτ. **Νέστορ Αλμνένδρος**, *Φράνσις*, φωτ. **Λάζλο Κόβακς**).

Μεγάλο τμήμα του βιβλίου καταλαμβάνουν οι οδηγίες για το φωτισμό πορτραίτων, καθώς και οι τεχνικές που μπορούν να εφαρμοστούν για να επιτύχουμε εκφραστικότερα αποτελέσματα. Ο Κόνραντ Χωλ αποκαλύπτει τη μέθοδο που ακολουθεί: «Μελετώ τα πρόσωπα των ηθοποιών πολύ προσεκτικά. Τα παρακολουθώ σαν γεράκι, συνέχεια, ενώ πίνουν καφέ, συζητούν, κινούνται».

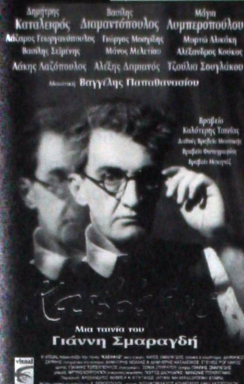
Μια από τις σημαντικότερες ιδιότητες ενός διευθυντή φωτογραφίας είναι η ικανότητά του να παρατηρεί το φως και τις μεταμορφώσεις του κατά τη διάρκεια της ημέρας, να αποθηκεύει στις δεξαμενές της μνήμης του αυτές τις εντυπώσεις και να τις ανακαλεί για να τις χρησιμοποιήσει. Όμως, με ποιο τρόπο μπορεί να καλλιεργήσει αυτό το αισθητήριό του, να το καταστήσει πιο ευαίσθητο στους παλμούς των φωτεινών μηνυμά-

των που δέχεται; «Πρέπει να ανατρέξουμε στη ζωγραφική. Οι επισκέψεις σε μουσεία για έναν διευθυντή φωτογραφίας είναι κάτι παραπάνω από διασκέδαση. Μαθαίνει κανείς πολλά από τη ζωγραφική. Ερχόμαστε σε επαφή με διαφορετικό κάθε φορά φωτιστικό ύψος και, μ' αυτό τον τρόπο, εκπαιδεύουμε την όραση αλλά και τα συναισθήματά μας», δηλώνει εύστοχα ο βραβευμένος με Όσκαρ για την φωτογραφία του στον *Ελαφοκυνηγό*, Βίλμος Ζίγκμοντ. **Κ**

Malkiewicz Kris, Film Lighting, Prentice Hall Press, 1992, U.S.A.
• Διατίθεται από το βιβλιοπωλείο ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ Α.Ε.

cine video

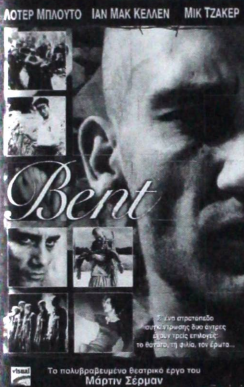
Παρουσίαση μερικιών
από τις πιο
ενδιαφέρουσες
κινηματογραφικές ταινίες
που πρόσφατα
κυκλοφόρησαν σε βίντεο.



ΚΑΒΑΦΗΣ, 1996

Ελληνική ταινία του **Γιάννη Σμαραγδή**, με τους **Δημήτρη Καταλειφό, Βασίλη Διαμαντόπουλο, Αλέξη Δαμιανό, Μάγια Λυμπεροπούλου, Γιώργο Μοσχίδη, Μυρτώ Αλικάκη.**

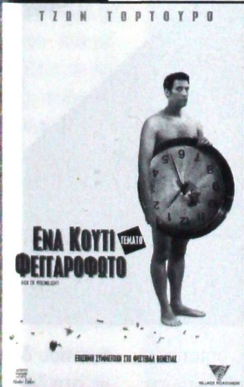
Το 1933, ο Καβάφης βρίσκεται στην Αλεξάνδρεια. Την ημέρα των γενεθλίων του δέχεται την επίσκεψη ενός νεαρού συγγραφέα, που ετοιμάζει μια μελέτη για τη ζωή και το έργο του ποιητή και θέλει την έγκρισή του για να τη δημοσιεύσει. Καθώς ο νεαρός ξεκινά την ανάγνωση, ο ποιητής ανατρέχει στα γεγονότα που του σημάδεψαν τη ζωή: τη ζωή στην Αλεξάνδρεια, τη σχέση με τη μητέρα του και τα ταξίδια στην Ελλάδα και την Κωνσταντινούπολη, που τον έφεραν κοντά στον πλούσιο αισθησιασμό αρχαίων πολιτισμών και τον οδήγησαν σε μια ζωή γεμάτη πάθη και ερωτικές επιθυμίες (Telefilm Hellas).



ΜΠΕΝΤ (BENT), 1997

Βρετανική ταινία του **Σων Ματίας**, βασισμένη στο ομότιτλο θεατρικό έργο, με τους **Λότερ Μπλουτώ, Ίαν Μακ Κέλεν, Μπράιαν Γουέμπερ, Μικ Τζάγκερ**, σε παραγωγή Channel Four και φωτογραφία του **Γιώργου Αρβανίτη.**

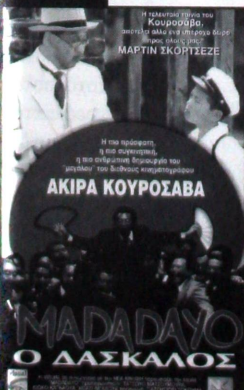
Συγκινητική ιστορία αγάπης, που συμβαίνει στην παρακμάζουσα ναζιστική Γερμανία. Οι ομοφυλόφιλοι Μαξ και Ρούντι συλλαμβάνονται και στέλνονται σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Καθ' οδόν, ο Ρούντι ξυλοκοπείται και ο Μαξ, υποχρεώνεται να γίνει συνεργός στο θάνατό του. Στο στρατόπεδο, ο Μαξ, γνωρίζεται με τον Χορστ και βρίσκουν τρόπο να εκφράσουν τα αμοιβαία αισθήματά τους (Telefilm Hellas).



ΕΝΑ ΚΟΥΤΙ ΓΕΜΑΤΟ ΦΕΓΓΑΡΟΦΩΤΟ (BOX OF MOONLIGHT), 1996

Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Βενετίας 1996, η ταινία του **Τομ Ντι Τσίλο**, σε σενάριο του ίδιου, με τους **Τζων Τορτόουρο και Σαμ Ρόκγουελ.**

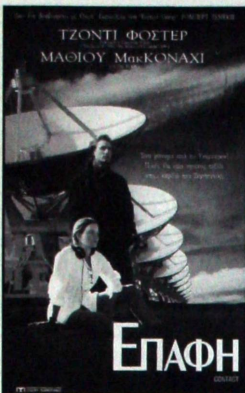
Ο Αλ Φάουντεν είναι ένας ψυχρός και προγραμματισμένος επαγγελματίας, τόσο συνεπής, που γίνεται αντιπαθής στην οικογένειά του αλλά και στους συναδέλφους του. Την Ημέρα της Ανεξαρτησίας επιβλέπει το χτίσιμο ενός εργοστασίου, που τελικά αναβάλλεται. Εκείνος, αντί να επιστρέψει στο σπίτι για να περάσει την αργία με την οικογένειά του, ξεκινά με το αυτοκίνητό του για να εξερευνησει τη γύρω περιοχή. Στο δρόμο, γνωρίζει έναν εκκεντρικό νεαρό, ο οποίος τον «ξυπνάει» και του διδάσκει τη χαρά της ζωής και της ελευθερίας. Έτσι, ο Αλ μεταμορφώνεται σταδιακά σε εραστή του τυχαίου και της περιπέτειας (AVE).



Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ (MADADAYO), 1993

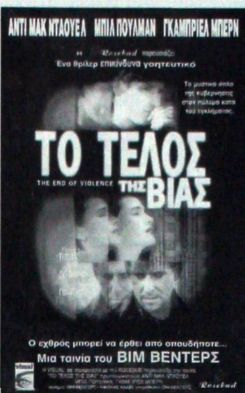
Γιαπωνέζικη κοινωνική ταινία του **Ακίρα Κουροσάβα** με τους **Τατσούο Ματσουμούρα, Κιόκο Καγκάουα, Χισάσι Αιγκάουα.**

Η ταινία περιγράφει τις μακροχρόνιες σχέσεις ανάμεσα σ' έναν καθηγητή και τους πρώην φοιτητές του, που ξεκινούν από την περίοδο του Β' παγκοσμίου πολέμου και συνεχίζονται μέχρι το θάνατο του καθηγητή, το 1977, μέσα από διάφορες συναντήσεις τους, κυρίως σε γεύματα, γιορτές και γενέθλια (Telefilm Hellas).



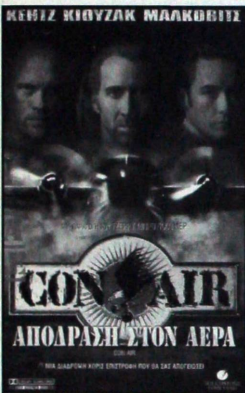
ΕΠΑΦΗ (CONTACT), 1997
 Αμερικανικό δράμα επιστημονικής φαντασίας του **Ρόμπερτ Ζεμέκис** με την **Τζόντι Φόστερ** και τους **Μάθιου Μακ Κόναχι**, **Τζέημς Γουντς** και **Τζων Χατ**.

Καθώς η γη μπαίνει σε μια νέα χιλιετηρίδα, η νεαρή αστρονόμος Έλλυ Αρογουέη πραγματοποιεί το όνειρο της ζωής της, εντοπίζοντας ευφυή ραδιοσήματα από το μακρινό διάστημα. Οι θρησκευτικές οργανώσεις αντιμετωπίζουν το γεγονός με σκεπτικισμό, οι εκπρόσωποι της εξουσίας με καχυποψία και τα ΜΜΕ ως πηγή εκμετάλλευσης. Απτόητη η νεαρή Έλινορ Ξεκινά, μόνη, το κοσμικό ταξίδι της προς το άστρο του Βέγκα, ως εκπρόσωπος της Γης στην πρώτη επαφή των ανθρώπων με εξωγήινα όντα (ΑVE).



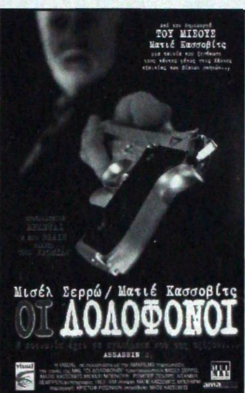
ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΒΙΑΣ (THE END OF VIOLENCE), 1997
 Αμερικανογαλλική ταινία του **Βιμ Βέντερς**, με τους **Μπιλ Πούλμαν**, **Άντι Μακ Ντάουελ**, **Γκάμπριελ Μπερν**.

Δύο άντρες προσλαμβάνονται για να σκοτώσουν τον κινηματογραφικό παραγωγό Μάικ Μαξ, που έχτισε την καριέρα του πάνω στην εκμετάλλευση της βίας. Καταφέρνουν να τον απαγάγουν, όμως, την επόμενη μέρα, ανακαλύπτονται ακρωτηριασμένα τα δικά τους πτώματα. Ο υπεύθυνος για την έρευνα επιθεωρητής πιστεύει ότι δράστης είναι ο εξαφανισμένος Μάικ Μαξ, ώσπου, ξαφνικά, παρουσιάζεται ένας επιστήμονας της NASA που, συμπτωματικά, ξέρει κάτι παραπάνω – ή τουλάχιστον έτσι νομίζει... (Telefilm Hellas).



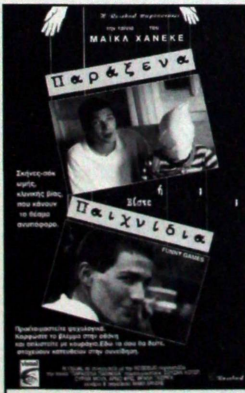
ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ (CON AIR), 1997
 Αμερικανική περιπέτεια του **Σάιμον Γουέστ** με τους **Νικόλας Κήητς**, **Τζων Κιούζακ** και **Τζων Μάλκοβιτς**.

Ο Κάμερον Πόε βρίσκεται μέσα σ' ένα αεροσκάφος, επιστρέφοντας στη γυναίκα και την κόρη του, μετά την αναστολή της ποίησής του. Ξαφνικά, βρίσκεται αντιμέτωπος με μια προσχεδιασμένη απόδραση, που έχει οργανώσει ο Σάιρους Γκρίσομ. Ο Κάμερον, μαζί με έναν κυβερνητικό υπάλληλο, δίνουν μάχη για να σώσουν το αεροπλάνο από ανατίναξη και, φυσικά, να γλιτώσουν τη ζωή τους (ΑVE).



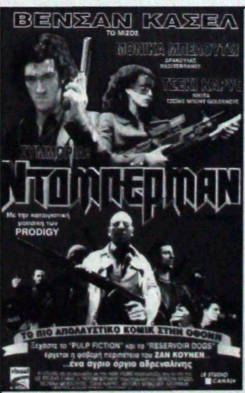
ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (ASSASSINS), 1997
 Γαλλική ταινία του **Ματιέ Κασσοβίτς** με τον ίδιο και τους **Μισέλ Σερό**, **Μεχντί Μπενουφά**, **Ρομπέρ Ζεντρέ**, **Ντανιέλ Λεμπράν**.

Ο κύριος Βαγκνέρ είναι ένας επιτυχημένος επαγγελματίας δολοφόνος με ισχυρούς «κώδικες τιμής». Όταν μπαίνει στη ζωή του ο νεαρός άνεργος Μαξ, πιστεύει πως βρήκε το διάδοχό του. Όμως, η σύγχρονη ηθική, που είναι τόσο οικεία για τον νεαρό Μαξ, είναι άγνωστη για τον ηλικιωμένο κύριο Βαγκνέρ και οδηγεί σε απροσδόκητες εξελίξεις (Telefilm Hellas).



ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ (FUNNY GAMES), 1997
 Θρίλερ του **Μάικλ Χάνεκε**, με τους **Σούζαν Λότερ**, **Ούλριχ Μουχ**, **Άρνο Φρις**, **Φρανκ Γκέριγκ**.

Ένα ζευγάρι με τον μικρό τους γιο πηγαίνουν στο εξοχικό τους για διακοπές. Ενώ η γυναίκα μαγειρεύει και ο πατέρας με το γιο ετοιμάζουν το σκάφος, ένας καλοντυμένος νεαρός, με την πρόφαση ότι είναι φιλοξενούμενος της διπλανής οικογένειας, εισβάλλει στο σπίτι και, μαζί με το συνεργό του, αιχμαλωτίζει την οικογένεια (Telefilm Hellas).



ΣΥΜΜΟΡΙΑ: ΝΤΟΜΠΕΡΜΑΝ (DOBERMAN), 1997

Γαλλική αστυνομική περιπέτεια του **Γιαν Κουνέν** με τους **Βενσάν Κασέλ**, **Τσέκι Καριό**, **Μόνικα Μπελούτσι**, **Τοικ Ορτέγκα**. Προερχόμενη από μια σειρά βιβλίων κόμικς με τον ίδιο τίτλο (δημιούργημα του σεναριογράφου **Ζοέλ Χουσάν**), η ταινία περιγράφει την ιστορία της επικίνδυνης συμμορίας Ντόμπερμαν, την οποία ο διεφθαρμένος αστυνομικός Κριστίνι προσπαθεί να παγιδεύσει (Telefilm Hellas).

ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ στις εφημερίδες και στα περιοδικά την ειδησεογραφία, τα ρεπορτάζ, τις συνεντεύξεις και την κριτική για τον κινηματογράφο, τα τελευταία χρόνια, θλέπει κανείς ότι η απονομή βραβείων στις ταινίες και στους σκηνοθέτες τους είναι ένας ασφαλής δρόμος που τους εξασφαλίζει δημοσιότητα, αγορές, ενδεχομένως εισιτήρια... Όσο περισσότερο εκπίπτει ο λόγος για το κινηματογραφικό προϊόν, για το καλλιτεχνικό δημιούργημα, για την ταινία, τόσο κερδίζει έδαφος η πολυλογία για τα παραφερνάλια του σινεμά: για τα βραβεία (που, συνήθως, συμποσούνται στις μυθολογίες με τις οποίες προμοτάρονται πλέον τα κινηματογραφικά έργα, όποιες προθέσεις και προδιαγραφές κι αν επικαλούνται: καλλιτεχνικές ή απολύτως εμπορικές).

Από την άλλη, τα Φεστιβάλ αναδιοργανώνονται στο κλίμα της φιλολογίας πε-

B P A B E I A

διο για τον Πολιτισμό που πρόσφατα ψήφισε η Βουλή, προτοιμάζεται να απονέμει από φέτος τα δικά της... Όσκαρ – αφού κι η δική μας κινηματογραφία προσχωρεί στην γκλαμουριά του φαίνεσθαι, μολονότι συστηματικά παραμελεί την ουσία του κινηματογραφικού γίνεσθαι.

Και θέβαια, οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές έχουν κάποιο δίκιο όταν αναλώνονται στο να βρουν τρόπους ώστε να γίνουν αρε-

κουστικού, αφού η διαφορά εξ ορισμού περιθωριοποιεί, τον δημιουργικό παρορμητισμό (που δεν χρηματοδοτεί πια κανείς)... Μας αφορούσαν και παλιότερα – όταν δεν ήταν σχεδόν ο μοναδικός δείκτης που διαμόρφωνε τα κριτήρια του κοινού. Μας αφορούσαν, π.χ., όταν στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου οι Κάννες επέλεγαν κάποιες ανεξάρτητες φωνές του τσέχικου κινηματογράφου ή όταν οι Αμερικανοί επέλεγαν για να τον γεμίσουν με Όσκαρ τον *Ελαφοκυνήγτο* του Μάικλ Τσιμίνο μόνο και μόνο επειδή η στάση του για το Βιετνάμ δεν είχε τις κριτικές αιχμές που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες και οι διανοούμενοι της εποχής (αδιαφορώντας για μετέπειτα σημαντικότερες δουλειές του, π.χ. για την *Πύλη της Δύσης*, ταινία που ξεκινούσε από την αυτοκριτική για να αναμετρηθεί τελικά με το «αμερικανικό όνειρο»). Αλλά, τότε, οι διαφωνίες ήταν πιο γόνιμες, πιο δημιουργικές, τα βραβεία ήταν μόνο η μια πλευρά της σελήνης, κι οι θεατές είχαν μάθει να υπολογίζουν κι ό,τι συνέβαινε στη σκοτεινή πλευρά, ό,τι δεν έβρισκε πρόσβαση στο γυαλιστερό προσκήνιο των επιβραβεύσεων.

Σήμερα, ωστόσο, μας αφορούν περισσότερο, επειδή είναι –κατά κανόνα– ο βασικότερος δείκτης των τάσεων και των ρευμάτων του κινηματογράφου, μιας λαϊκής τέχνης με μεγάλη απήχηση, στο *corpus* της οποίας μπορούν ακόμα να αναπτύσσονται οι καλλιτεχνικές δυνάμεις του μέλλοντος. Κι αν υιοθετήσουμε την παραδοχή ότι τα βραβεία καθορίζουν τις τάσεις του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού κινηματογράφου σε Ευρώπη και Αμερική αντιστοίχως, έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε γύρω από τα βραβεία που απονεμήθηκαν στο περσινό Φεστιβάλ Καννών (το φετινό ακόμα δεν έχει τελειώσει) αλλά και τα πρόσφατα Όσκαρ.

ΜΕ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ εκτός Ευρώπης το περσινό Φεστιβάλ των Καννών θέλησε να δηλώσει την πίστη του στο «διαφορετικό» του κινηματογράφου, του κινηματογράφου τέχνης, που υποστηρίζει. Το χέλι του λάππια Σοέι Ιμαμπάρα και *Η γέυση του κερασιού* του Αμπάς Κιαροστάμι, ωστόσο, που μοιράστηκαν τον Χρυσό Φοίνικα, επιβεβαίωσαν μια ροπή της Ευρώπης προς την Ανατολή, προς κινηματογραφίες που εκπροσωπούν την παγκόσμια τάση των τεχνών να αναδεικνύουν τα τοπικά πολιτισμικά ιδιώματα στην αρένα του παγκόσμι-

Η βραβευμένη Κιμ Μπάσιντζερ στο Λος Άντζελες: εμπιστευτικό. Το Χόλλυγουντ δεν θέλει τους ηθοποιούς να παρακμάζουν. Ξέρει ότι κινηματογράφος χωρίς ηθοποιούς είναι αμήχανος κινηματογράφος.



ρί τα βραβεία. Το Φεστιβάλ των Καννών, για παράδειγμα, φαίνεται ότι εναρμονίζει τα βραβεία του με τις βασικές πολιτικές της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας, στην προσπάθειά της να αντιπαλέψει την αμερικανική υπερπροσφορά σε προϊόντα του οπτικοακουστικού. Τα Όσκαρ αποτελούν την κορυφαία πράξη του παγκόσμιου εμπέλειας χολλυγουντιανού κινηματογράφου – με το ενδιαφέρον του ηλεκτρονικού και του έντυπου Τύπου να εστιάζεται όλο και περισσότερο στη χλιδατή παρουσίαση, στο σώωο χάρη στο οποίο υπερτονίζονται οι επιλογές της Αμερικανικής Κινηματογραφικής Ακαδημίας. Η Ευρώπη προσπαθεί να διοργανώσει ανάλογης εμβέλειας εκδήλωση για να προβάλλει τα δικά της κινηματογραφικά προϊόντα. Ακόμα κι η Ελλάδα, όπως προβλέπει το νέο Πολυνομοσχέ-

στοί στα μέλη των επιτροπών των Φεστιβάλ προκειμένου να επιβραβευθούν, βγάζοντας από το πρώτο πλάνο ό,τι μαθαίναμε πως είναι η κύρια έγνοια του καλλιτέχνη: το ίδιο το μοναδικό κινηματογραφικό του σύμπαν.

ΩΣ ΕΔΩ, ΟΜΩΣ, η «κριτική» στα βραβεία. Διότι, απ' τη στιγμή που ισχύουν, κερδίζουν έδαφος και γιγαντώνονται, μας αφορούν. Το θέλουμε-δεν το θέλουμε, η εξέλιξη του κινηματογράφου έχει σχέση με τα βραβεία, με τους βραβευμένους, με τον τζετζελέ γύρω από τους βραβευμένους. Με μια κουθέντα, τα βραβεία καθορίζουν τις εξελίξεις του κινηματογράφου περισσότερο από τα κινήματα (που δεν καθορίζουν σχεδόν τίποτα πια), τα αισθητικά ενδιαφέροντα (που τείνουν στην *παγκόσμια-τηλεοπτική-κοινή-γλώσσα του οπτικοα-*

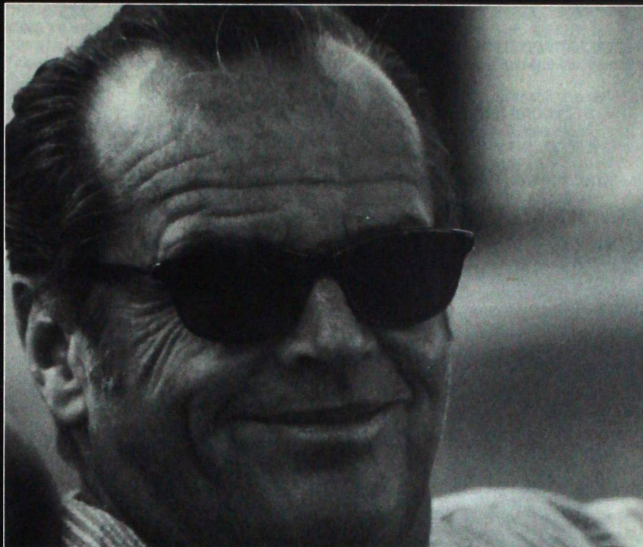
ου πολιτισμού. Στερούμενη κινηματογραφική πρότασης που να εκφράζει την υποτιθέμενη πνευματικότητα της, η Ευρώπη (κι όσον αφορά την πολιτική για το οπτικοακουστικό ή εμπροσθοφυλακή της, η Γαλλία) «δανείζεται» τέτοιες εικόνες που εκπροσωπούν το *έθνικ* – αλλά στην ουσία υποκρύπτουν την αμηχανία μπροστά το κενό έμπνευσης, στο δημιουργικό κενό μιας ολόκληρης ηπείρου. Με το έθνικ ως καλό άλλοθι, άλλωστε, πορεύεται τα τελευταία χρόνια η κινηματογραφική Ευρώπη – παρουσιάζοντας έτσι τον φολκλορισμό ως διαφορά και τις τοπικές ιδιαιτερότητες ως κινηματογραφικές ιδιαιτερότητες. Αν σκεφτεί κανείς, μάλιστα, ότι αυτού του τύπου το έθνικ δεν επιθραβεύεται απλώς στα φεστιβάλ αλλά και χρηματοδοτείται (θυμάστε την άπιθνη εκείνη ταινία που λεγόταν *Το άρωμα της πράσινης παπάγιας*), μπορείτε να καταλάβετε την τρικυμία εν κρανίω που επικρατεί στο ευρωπαϊκό κινηματογραφικό προσκήνιο. Την ίδια στιγμή, οι γραφειοκρατίες δεν καταλαβαίνουν τι κεφάλαιο χάνουν που δεν μιζάρουν σε κινηματογραφιστές όπως οι αδελφοί Καουρισμάκι ή, έστω, στον ανανεωμένο Αλμοδόβαρ της *Καυτής σάρκας*, ο οποίος αν μη τι άλλο μοιάζει να αφήνει πίσω του την ανώριμη πλην εντυπωσιοθηρική εκζήτηση για να σκοπεύσει πιο ουσιαστικές πτυχές της ζωής και της τέχνης...

Αντίθετα, το σώου της χολλυουντιανής παραγωγής, άριστα οργανωμένο για τα δεδομένα της μαζικής βιομηχανίας του θεάματος, με τα Όσκαρ, δείχνει πως γνωρίζει καλά και πού πατά και πού πηγαίνει. Σε τελική ανάλυση, το σώου που παρασύρει, το σώου που τραβά απ' το μανίκι το θεατή, έχει τις ρίζες του σε κάτι εξαιρετικά ουσιαστικό: σε μια γνωμοδότηση εμπειρών και δοκιμασμένων προσώπων, εκείνων της Ακαδημίας Κινηματογράφου, που βλέπουν ψυχρά την αγορά και δίνουν τις κατευθύνσεις, φροντίζοντας να προβλέπουν τις επιθυμίες του κοινού τα επόμενα χρόνια. Φέτος, η απόφασή τους να αποφανθούν (περίπου) «όλα τα Όσκαρ στον *Τιτανικό*» εναρμονίστηκε απολύτως με την αγορά – και, κατά τη γνώμη μας, όχι άδικα. Για αυτό που εκπροσωπούν τα Όσκαρ, ήταν η πιο σαφής απόφασή. Ας εξηγηθούμε.

Ο *Τιτανικός* που σκηνοθέτησε ο Τζαίμης Κάμερον ήταν μια μεγάλη επένδυση της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας – και όπως όλες οι επενδύσεις είχε το ρίσκο της. Ήταν η πιο ακριβή ται-

νία στην ιστορία του σινεμά, υπερπαραγωγή, που έριχνε άγκυρα σε προϋπάρχουσες ταινίες καταστροφής (*Τα σαγόνια του καρχαρία*, *Σεισμός* κ.λπ.), με μια ουσιαστική διαφορά: τελικά, προσέγγισε την καταστροφή από την ανθρώπινη σκοπιά και όχι από την υπερφυσική. Η ιδέα του μείζον γεγονός της θύθισης του καραβιού που ενσάρκωνε την ισχύ που έφερνε η βιομηχανική επανάσταση να γίνει μέσω συνδυα-

μασμένα πρότυπα, σε συνταγές που έχουν εγκαταλειφθεί, σε μυθολογίες ισχυρές επειδή οι αναφορές τους υπάρχουν στη ζωή κι όχι έξω απ' τη ζωή. Το για πολλούς παρακμασμένο Χόλλυγουντ, επιθραβεύοντας τον *Τιτανικό* (και τον Τζακ Νικόλσον, και την Κιμ Μπάσιντζερ), απέδειξε ότι μπορεί να αναδιατάσει τις δυνάμεις του όταν κρίνει επειδή πίσω του έχει μια γερή παραγωγική βάση, επαγγελματίες που γνωρί-



Τρίτο Όσκαρ στη διαδρομή του Τζακ Νικόλσον. Καλύτερα δεν γίνεται – ούτε για τον ηθοποιό ούτε, πολύ περισσότερο, για τους παραγωγικούς μηχανισμούς του Χόλλυγουντ.

σμού της φόρμας του μελοδράματος και του σασπένς, τελικά, θρήκε ανταπόκριση. Σε συνδυασμό με τη διαφήμιση και τη μυθολογία, η ταινία «δούλεψε» επειδή οι θεατές της κάταφεραν να ταυτισθούν με τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Κι οι Αμερικανοί, που γνωρίζουν ότι, στην ανασφαλή συνθήκη των σύγχρονων κοινωνιών, οι άνθρωποι έχουν ανάγκη την παραμυθία (και παραμύθα, ταυτόχρονα) της ταύτισης με ισχυρές ανθρώπινες αποφάσεις αλλά και με τρυφερές ανθρώπινες στάσεις, παρέβλεψαν τα όποια μειονεκτήματα αληθοφάνειας είχε η ταινία και την επιθράβευσαν.

Γνώριζαν ότι δεν επιθραβεύουν κάτι καινούργιο, δεν επιθραβεύουν καμιά καλλιτεχνική ανατροπή. Βράδευσαν, ωστόσο, μια αλλαγή στάσης. Διείδαν στην απόφασή τους ότι το αμερικανικό σινεμά δεν μπορεί εσαεί να στηρίζεται σε εξωανθρώπινες καταστάσεις, στο φόβο του υπερφυσικού, στην παρακμή των ηθοποιών-προτύπων, στην πλειοδοσία των ειδικών εφέ που γίνονται για να δείχνονται... Και έδωσαν το σύνθημα: επιστροφή. Επιστροφή σε δοκι-

ζουν και την πρωτοκαθεδρία στην αγορά. Έχει δηλαδή πραγματικά δεδομένα για να αναφερθεί – όχι συμβολικά περιεχόμενα, σαν αυτά που επικαλούνται οι ευρωπαϊκές κρατικές ή κρατικοδίαιτες γραφειοκρατίες.

Και, πού ξερείς; Όταν ένας κινηματογραφικός μηχανισμός είναι θαλερός, μπορεί να ρισκάρει να ακούσει και τη διαφορά – τον κινηματογραφιστή που είναι έτοιμος να φέρει το προσωπικό του όραμα και να κάνει τους ανθρώπους να το αγαπήσουν. Αν αντιμετωπίζουμε με αισιοδοξία τη θράβευση του *Τιτανικού*, δεν το κάνουμε επειδή λατρέψαμε τον *Τιτανικό*. Το κάνουμε επειδή ο *Τιτανικός* ανοίγει δρόμους για το Χόλλυγουντ – κι ελπίζουμε στα σταυροδρόμια του μέλλοντος, σε κάποιες γωνίες, να συναντήσουμε τις ιδιαίτερες δημιουργικές ικμάδες κινηματογραφιστών που όμοιοί τους δεν υπάρχουν πια (από τον Φορντ στον Χιούστον, από τον Γουέλς στον Χίτσκοκ, από τον Ντάγκλας Σερκ στον Κάπρα και πάει λέγοντας) αλλά ενδέχεται να ξαναυπάρξουν. Έχουμε όρεξη. Θα περιμένουμε. **Κ**

Ηλίας Κανέλλης

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ '98

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



ΟΡΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ

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

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ

ΑΝΑΝΙΔΗΣ ΑΘ.

Πουλυκάρειας 22, Αθήνα 11473
Τηλ. 8235000, 8225155, Fax: 8230649

AN-MAP FILM

Συνεσίου Κυρήνης 3-5-7, Νεάπολη 11471
Τηλ. 6465764, Fax: 6467033

CINEMAGIC

Χίου 57, Αθήνα 10439
Τηλ. 8821570, 8215087, Fax: 8823716

ΣΚΛΑΒΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Ζωοδόχου Πηγής 69, Αθήνα 10681
Τηλ. 3836350, 3804306, Fax: 3841381

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

ACCELERE AE

Πλ. Βικτωρίας 11 Αθήνα 10434
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365

ALEXANDROS FILMS ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Αγαλιανού 13, Αθήνα 11442
Τηλ. 6421165, Fax: 6454466

CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE

12ο χλμ. Εθνικής οδού Αθηνών Λαμίας
Γέφυρα Μεταμόρφωσης, Αττικής

Τηλ. 2894600, Fax: 2894709

CINETIC

Λαοκάρειας 3, Αθήνα 11471
Τηλ. 6437263, 6437264, Fax: 6437264

ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ

Αλκμειωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954

ΥΠΕΡΕΡΙΟΝ ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ζαΐμη 31-33, Αθήνα 10682
Τηλ. 8224318, Fax: 8224257

KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE

Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9, Fax: 6898545

ΜΑΓΙΚΟΝ ΕΠΕ - ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

Πλ. Αιγυπτίου 1, Αθήνα 10434
Τηλ. 8227356, Fax: 8214762

ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ

Συνεσίου Κυρήνης 18
Αθήνα 11471

Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935

PRO.FIT ΕΠΕ

Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572

STEFI

Χειμάρρας 10-12, Μαρούσι, 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918

TARGET FILM

Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288

V.C.A. ΑΕ ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ

Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040

ΑΓΓΙΑΝΙΔΗΣ Δ.-ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

Ιωάννη Πολέμη 4 Θεσσαλονίκη 54248
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-322623

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΕ ΒΙΝΤΕΟ

ΑΘΗΝΑ

ACCELERE AE

Πλ. Βικτωρίας 11, Αθήνα 10434
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365

ACTIVITY PRODUCTIONS

Δημοσθένους 34, Καλλιθέα 17671
Τηλ/Fax: 9524645

ΑΚΤΙΝΑ AUDIOVISUAL PRODUCTION AE

Σαραντοπούρου 27, Χολαργός 11561
Τηλ. 3637453

ALFALFA

Μπιζανίου 10, Περισσός 14233
Τηλ. 8615584, 8649913, Fax: 8641903

ΑΛΩΣΗ ΑΕ

Ζαν Μωρέας 20, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6832436, 6849059, Fax: 6811658

ΑΡΟΛΛΟ TV INT'L

Λεωφ. Β. Κωνσταντίνου 46, Αθήνα 11635
Τηλ. 7224243, 7234896, Fax: 7214247

ΑΣΤΡΟΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΠΕ

Πλατ. Αιγυπτίου 1Α, Αθήνα 10434
Τηλ. 8835987-8, Fax: 8218823

ΑΤΑ ΑΕ

Αρτέμιδος 1, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6853628, Fax: 6845385

AUDIO VISUAL

Εθν. Αντιστάσεως 104
Παλιγγη Αττικής 15344
Τηλ. 6668802, 6668824, Fax: 6666996

ΒΕΝΕΤΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ

Αμφοκτύσσος 12, Αθήνα 11851
Τηλ. 3455912, 093-237787, Fax: 3478663

BLUE STUDIO LTD

Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857

ΓΚΑΒΑΛΟΣ ΟΕ

ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ
Κρίτωνος 16, Αθήνα 16121
Τηλ. 7240553, 7249892, Fax: 7223562

CARTOONIST PRODUCTIONS

Καπετάν Χρονά 6, Αθήνα 11525
Τηλ. 6921387, 6911137, Fax: 6910414

CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE

12ο χλμ. Εθνικής οδού Αθηνών Λαμίας
Γέφυρα Μεταμόρφωσης, Αττικής

Τηλ. 2894600, Fax: 2894709

C.N.G.

Αμύντα 12, Αθήνα 11635, Τηλ.7235156,
7235390, Fax: 7251143

COMET TV ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΘΕΟΔΟΣΙΑΔΗΣ

Ιατρίδου 128, Καλλιθέα 17675
Τηλ. 9565061, Fax: 9329604

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΥΑΓΓ. & ΣΙΑ ΕΕ

Φαναριωτών 18, Αθήνα 11471,
Τηλ. 6445732

ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ

Αλκμειωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954

ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ

Μαυρομαχίλη 168, Αθήνα 11472
Τηλ. 6460748, 6420451, Fax: 6420451

HOT SHOT

Αρνης 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021

HXOS & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ

Ελ. Αλαμίν 5B, Χαλάνδρι
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044

KABEL CINE-TV PRODUCTIONS & SALES

Δημοσθένους 1, Χαλάνδρι 15234
Τηλ. 6858033, Fax: 6858034

KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE

Λεωφ. Κηφισίας 40
Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9 Fax: 6898545

LEXICON

Αρχιμήδου 55, Μίση
Τηλ. 7525439, 7510105, Fax: 7014197

MANGOS STUDIOS

Αποστόλου Παύλου 6
Μαρούσι 15123,
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450

MAX PRODUCTIONS AE

Δημ.Ράλλη 16, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6121644, 6125085, Fax: 6122771

MEDIA PALLET

Αργαίου 3, Ν. Σμύρνη 17123
Τηλ. 9323822, Fax: 9324588

MODIANO LTD

Κων. Παλαιολόγου 73, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6826743, 6846398, Fax: 6844078

MOVIES ΕΠΕ

Ιωνίας 4, Ν. Σμύρνη 17121
Τηλ. 9328183-6, 9320610, Fax: 9320255

MULTIVISION

Αμασίας 8-10, Αθήνα 11634
Τηλ. 7220028, Fax: 7217042

ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ

Συνεσίου Κυρήνης 18
Αθήνα 11471

Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935

ORASIS

Αγ. Κωνσταντίνου 40, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6806537-9, Fax: 6806540

ΠΑΝΘΕΑΜΑ

Μαρ. Αντύπα 148, Ηλιούπολη 16342
Τηλ. 9954893, Fax: 9937973

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ - ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ

Παπαρηγοπούλου 40, Αθήνα 11473
Τηλ. 6448194, 6448143, Fax: 6421787

P.P.V. AE - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΑΕ

Χειμάρρας 5, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089

PRO.FIT ΕΠΕ

Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572

ΣΑΙΤΑ ΕΠΕ

Κοτσιάου 1, Αθήνα 11521
Τηλ. 6436681, 6432605, Fax: 6446927

STEFI

Χειμάρρας 10-12, Μαρούσι, 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918

STUDIO VERTICAL

Καποδιστριαύ 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710

TARGET FILM

Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288

ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ

2ο χλμ Λεωφ. Παιανίας-Μαρκοπούλου
Κορωπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458, Fax: 6645453

T.F.G. THE FILM GROUP LTD

Ακαρανίας 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309

ΦΑΣΜΑ ΕΠΕ

Αριστοτέλους 1, Μοσχάτο 18345
Τηλ. 4825983, Fax: 4828267

V.C.A. ΑΕ ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ

Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040

VIDEO SONIC AE

Ευρυδάρμου 1, Ν. Κόσμος 11745
Τηλ. 9242200, 9242205, Fax: 9247388

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΑΓΓΙΑΝΙΔΗΣ Δ.-ΘΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

Ιωάννη Πολέμη 4 Θεσσαλονίκη 54248
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-322623

ΕΝΟΡΑΣΙΣ ΕΠΕ

Νικολαΐδη 23, Θεσσαλονίκη 54646
Τηλ. 031-425880, Fax: 031-425882

MANGOS SALONICA

Τεχνολογικό Πάρκο Θεσ/κης,
P.O.BOX 326 57001
Τηλ. 031-474166, 474167, Fax: 031-474168

M. ΣΠΥΡΙΔΩΝΙΔΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ

Απολλωνος 4, Κάτω Τούμπα Θεσ/κη, 54454
Τηλ-Fax: 031- 941676, 031- 941666

ΠΡΟΞΕΤΤΗ FILM & VIDEO PRODUCTIONS

Τσιμισκή 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΔΙΑΦΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΑΘΗΝΑ

ACTIVITY PRODUCTIONS

Δημοσθένους 34, Καλλιθέα 17671
Τηλ/Fax: 9524645

ARTOON AE

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

ΑΡΩΝΗΣ Ε. & ΣΙΑ ΟΕ

Προβελεγγίου 4
Παλ. Ηράκλειο 14122
Τηλ. 2847051-5, 2847133, Fax: 2847193

BLUE STUDIO LTD

Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857

CELS UNLIMITED

Μπότσαρη 6, Αθήνα 10682
Τηλ. 3835800, Fax: 3842363

CINERAM

Γούναρη 43, Αγ. Παρασκευή 15343
Τηλ. 6010540, 6004182-4
Fax: 6391318

EGGS & BACON

Αμαρμυλίδας 59Α
Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6776422, 6776413, Fax: 6712942

HOT SHOT

Αρνης 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021

HXOS & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ

Ελ. Αλαμίν 5B, Χαλάνδρι
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044

INTELTEL SERVICES AE

Λεωφ. Κηφισίας 117
Μαρούσι 15180
Τηλ. 6191424-5, Fax: 6191422

ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ Ν. & ΣΙΑ ΕΕ

Ελλ. Αξιοματικών 29, Αθήνα 16233
Τηλ. 7522942, Fax: 7640678

KEY VISION

Λεωφ. Μεσογείων 292
Χολαργός 15562
Τηλ. 6527955, 6523188, Fax: 6523188

ΚΟΥΠΟΝΙ ΔΩΡΕΑΝ ΚΑΤΑΧΩΡΙΣΗΣ ΑΓΓΕΛΙΑΣ

Συμπληρώστε το κείμενο της αγγελίας σας
έως 30 λέξεις

ΣΤΟΙΧΕΙΑ:

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

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

KINECOM FILMS

Κονιτσης 66, Βριλήσσια 15235
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919

KINETRON FILMS

Παπανικολη 88, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919

KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE

Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9, Fax: 6898545

LEXICON

Αρχιμήδου 55, Μετς
Τηλ. 7525439, 7510105, Fax: 7014197

MANGOS STUDIOS

Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123,
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450

MODIANO LTD

Κων. Παλαιολόγου 73, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6826743, 6846398, Fax: 6844078

MOVIELAB AE

Κηφισίας 10-12, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6845712, Τlx: 216768, Fax: 6845636

MOVIES EPE

Ιωνίας 4, Ν. Σμύρνη 17121
Τηλ. 9328183-6, 9320610, Fax: 9320255

MULTI MEDIA

Κονδυλάκη 2, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6741332, 6778811, Fax: 6875983

ΝΟΥΛΕΛΗΣ Γ. ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ

Στουρνάρα 15, Αθήνα 10682
Τηλ. 3802017, 3802210, Fax: 3829030

OPTICOM EPE

Ανδρομάχης 19, Παράδ. Αμαρουσίου 15125
Τηλ. 6840504, 6840771, Fax: 6817554

PUBLICA TV PRODUCTIONS

Καρτάλη 4, Αθήνα 11528
Τηλ. 7711494-5, 7785858, Fax: 7713700

STARS UNLIMITED SA

Ελληνικών Αξιοματικών 29
Καρέας 16233
Τηλ. 7522942, 7526215, Fax: 7640678

STEFI

Χειμάρας 10-12, Μαρούσι, 15125
Τηλ. 6808910, Fax: 6808918

STUDIO VERTICAL

Καποδιστρίου 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710

ΦΙΛΜΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Γ. ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Γ.ΣΤΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ
Φερών 15 Αθήνα 10434
Τηλ. 8836516-19, 8830987, Fax: 8839056

FOSS

Γρανικού 7, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6806906-7, Fax: 6899486

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

DELIGHT TV PRODUCTIONS EPE

Μαυρομιάλη 37 & Ν.Εγν. 311
Θεσσαλονίκη 54249
Τηλ. 031-323456, Fax: 031-320029

INTERNED ΓΙΣΚΑΚΗΣ Α.Ε.

Αγ. Δημητρίου 190, Θεσσαλονίκη 54638
Τηλ. 031-202405, 248377, Fax: 031-218738

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ FILM & VIDEO

PRODUCTIONS
Τσιμισκή 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663

ΙΣΤΟΣ

Ζαχαρίας Μουτάφης
Μαρούσι, Ρέθυμνο 74100
Τηλ. 0831-72512, Fax: 0831-72512

POST PRODUCTION

ΑΘΗΝΑ

BLUE STUDIO LTD

Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857

CINEMAGIC

Χίου 57, Αθήνα 10439
Τηλ. 8821570, 8215087 Fax: 8823716

EUROPOST THE POST

PRODUCTION FACILITY
Εθν. Αντιστάσεως 64, Χαλάνδρι 15231
Τηλ. 6723340, Fax: 6713326

IMAGINA COMPUTER

GRAPHICS 3D ANIMATION & DIGITAL
Ευφρονίου 24, Παγκράτι 11634
Τηλ. 7251434, Fax: 9251801

MANGOS STUDIOS

Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123,
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450

MAX PRODUCTIONS AE

Δημ.Ράλλη 16, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6121644, 6125085, Fax: 6122771

MULTI MEDIA

Κονδυλάκη 2, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6741332, 6778811, Fax: 6875983

ORASIS

Αγ. Κωνσταντίνου 40, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6806537-9, Fax: 6806540

P.P.V. AE - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ AE

Χειμάρας 5, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089

SPECTRAL

Ιέρωνος 21 & Αιγυπίου, Αθήνα 11634
Τηλ. 7234574, 7227498, Fax: 7250483

STUDIO VERTICAL

Καποδιστρίου 1, Μαρούσι, 15122
Τηλ. 8020826, Fax: 8054710

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ

2ο χλμ Λεωφ. Παλαιάς-Μαρκοπούλου,
Κορυπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458, Fax: 6645453

ΤONE STUDIO

Θανάσης Αρβανίτης & ΣΙΑ. ΟΕ.
Σολωμού 8, Εξαρχεία 10683
Τηλ. 3819233, 3300223, Fax: 3819234

T.F.G. THE FILM GROUP LTD

Ακαρανιάς 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309

ΞΕΘΠΛΙΣΜΟΣ

ALFALFA

Μπιζανίου 10, Περισσός 14233
Τηλ. 8615584, 8649913, Fax: 8641903

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΑΕΕ

Βερανζέρου 20 & Γ' Σεπτεμβρίου 16
Αθήνα 10432
Τηλ. 5222711, 8226829, Fax: 5246475

ΕΝΟΡΑΣΙΣ ΕΠΕ

Νικολαΐδη 23, Θεσσαλονίκη 54646
Τηλ. 031-425880, Fax: 031-425882

M.C. ΜΑΝΙΟΣ

Αραχναίου 12, Αθήνα 11522
Τηλ. 6452995-7, Fax: 6441849

ΡΑΝΟΥ ΑΥΔΙΟVΙΣUΑΛ

Ευσταθίου 19, Αθήνα 11524
Τηλ. 6494030, Fax: 6480305

ΦΟΤΟ ΤΕΧΝΙΚΑ

Φραγκίσκος Πατήρης
Κλεισόβης 7 & 12, Αθήνα, 10677
Τηλ. 3822002, 3825776 Fax: 3822182

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ

ARCADIA

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

**ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ**

AATON: <http://www.aaton.com>

ADOBE: <http://www.adobe.com>

AMERICAN CINEMATOGRAPHER:

<http://www.cinematographer.com>

ARRI: <http://www.ari.com>

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

alfalfa

ΤΕΧΝΙΚΟΣ
ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
& TV

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

AVID: <http://www.avid.com>
BERLIN FILM FESTIVAL:
<http://www.filmfest-berlin.de/>
BOGEN CINE:
<http://www.bogenphoto.com>
B+W FILTER (Schneider Optics, Inc.):
<http://www.schneideroptics.com>
CARTONI U.S.A.: <http://www.cartoni.com>
CFI: <http://www.cfi-hollywood.com>
FILMMAKER (magazine):
<http://www.filmmag.com/subscribe.html>
FUJIFILM: <http://www.fujifilm.com>
IMAGE BANK: <http://www.imagebank.co.uk>
KODAK MOTION PICTURE FILM:
<http://www.kodak.com/go/motion>
KODAK VISION:
<http://www.kodak.com/go/kodak>
NAGRA:
<http://www.nagra.com/nagra/default.html>
OPTEX: <http://www.optexint.com/optex>
PANASONIC: <http://www.panasonic.com>
PHILIPS: <http://www.philipsbts.com>
QUANTEL(DOMINO):
<http://www.quantel.com>
SONY: <http://www.sony.com>
SOUNDTRACK STUDIOS:
<http://www.sou>
SPECTRA CINE, INC.:
<http://www.spectracine.com>
SUNRAY MFG:
<http://WWW.SUNRAY-HMI.COM>
T.D.K.: <http://www.tdk.com/tec.html>
THE INTERNATIONAL FILM & TV WORKSHOPS:
<http://www.meworkshops.com>
THESSALONIKI FILM FESTIVAL:
<http://www.magnet.gr/filmfestival>
WES CAM: <http://www.wescam.com>

ΑΓΓΕΛΙΕΣ

•Κινηματογραφικές Ταινίες SUPER-8
Ζητώ για αγορά, διάφορα θέματα.
Βασίλης Θέρμος,
Γαλατείας 8, Αθήνα 11851
Τηλ. 3423059

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

•Επαγγελματικό Εργαστήριο Σεναρίου
με την ΒΙΚΤΩΡΙΑ KING-ΒΟΡΕΑΔΗ.
Ιδιαίτερα & ομαδικά προγράμματα.
Εδίκευση σε όλα τα μέσα και είδη
(Τηλεοπτικά, Κινηματογραφικά,
Μυθοπλασίας, Ενημερωτικά).
Τηλ/Fax: 9212326, Κiv. 093-789506

Κινηματογραφιστής

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΝΑΙ! Επιθυμώ να γίνω συνδρομητής/τρια για ένα χρόνο (6 τεύχη) και στέλνω
με ταχυδρομική επιταγή το ποσό των 8.000 δρχ, καθώς και το παρόν κουπόνι
με fax ή με το ταχυδρομείο. Τα στοιχεία μου είναι:

Ονοματεπώνυμο _____
Οδός _____ Αριθμός _____ Πόλη _____ Τ.Κ. _____
Τηλ. _____ Ημερομηνία _____

ΔΟΥΡΥΛΑΙΟΥ 19, ΑΘΗΝΑ 115.21, ΤΗΛ. 6401.431-2, FAX: 6401.433

SAVE THIS ADDRESS!

www.cinematographer.com

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

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

WHAT'S NEW THIS MONTH:

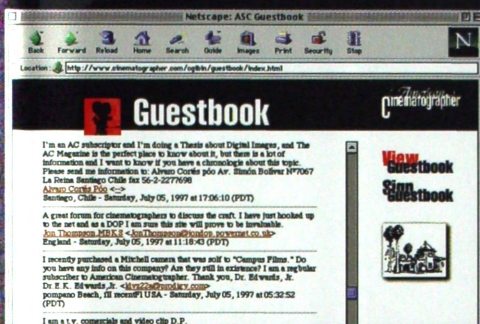
- Get the inside story: e-mail questions to Fred Elmes, ASC, cinematographer for *The Ice Storm*.
- Read the web-exclusive Q&A with director of photography Brian Tufano, BSC regarding the surreal "heaven" sequences that bookend Danny Boyle's new film—the romantic comedy/dark thriller *A Life Less Ordinary*.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

ONLINE GOODIES:

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

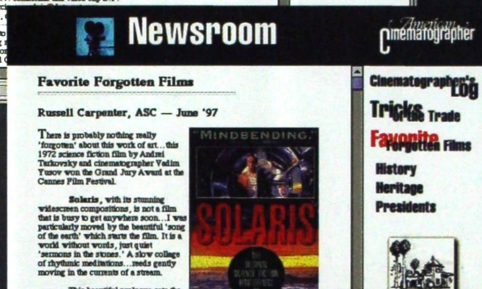
"A great forum for cinematographers to discuss the craft."

— Jon Thompson, MBKS
England



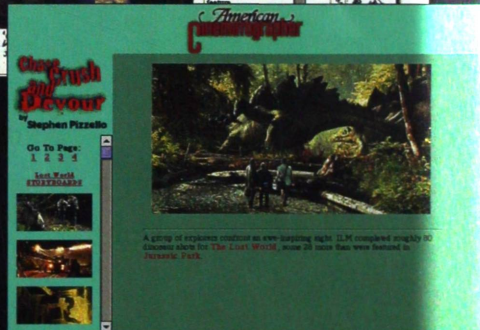
"A well thought out and brilliantly designed site. Intuitive interface, bold colors, satisfying content."

— Toby Cook
Australia



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

— Bob Berry
Nevada



American Cinematographer

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

Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΨΗ!

PERCEPTION

- Fully Integrated Dual Stream Real-Time Video Editing Cards
- Serial Digital/Analog with unlimited Audio Tracks
- Real Time Video Editing Software
- Broadcast connectors breakout box

Προαιρετικά:

Real Time 3D effects card

A/B ROLL REAL TIME VIDEO MONTAZ

DPSTM

Τροίας 58, 152 35 Βριλήσσια, Τηλ.: 61 33000, Fax: 61 33301,
e-mail: dvsales@amy.gr

DPS Perception RT, Video Action RT, and Virtual File System, are trademarks of Digital Processing Systems, ainc. Other trademarks are property of their respective holders.

AVU **DIGITAL VIDEO**