



Με τη συνεργασία του *American Cinematographer*

Κινηματογραφιστής

Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1998 • Τεύχος 1 • Δρχ. 1.500

- ΠΕΡΑΚΗΣ
- ΠΙΟΒΑΝΙ
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
- ΠΑΤΡΑΜΑΝΗΣ
- ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

SKIP BLEACH
μια επέμβαση
στο εργαστήριο

ΛΟΣ ΑΝΤΖΕΛΕΣ
ΕΜΠΙΣΤΕΥΤΙΚΟ:

Εκθέτοντας το
«βρώμικο» παρελθόν
του Χόλλυγουντ

Έλληνες διευθυντές
φωτογραφίας
για τις νέες ταινίες

Αν ζούσε ο Ντα Βίντσι
θα ήταν μακινίστας!

REVOLUTION



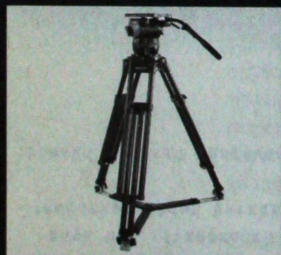
EVOLUTION

ARRI
ARRIFLEX 435

II-000000003901

Studio 9+9.

Rocky should have
a head like this ...



... and many a punch would
be a lot more powerful.

Sachtler has done it again!
By giving you the world's most
powerful drag. Nine levels in both
pan and tilt provide even more
control than you ever thought
possible. The light, compact design
of the new **Studio 9+9** carries
heavy loads with absolute ease,
tilting them up to 90°. Or you want
to be mobile on 16 mm? Ask your
dealer for the **Panorama Plus**.
Sachtler. Even if the going
gets tough.

Counterbalance:

137 Nm in 18 steps

Grades of drag:

Horizontally
and vertically 0 to 9

Tilt angle: +90°/-60°

Weight: 8.4 kg (18.5 lbs)

Max. load: 60 kg (132 lbs) at
150 mm (6 ins) cog height

Tripod-/Dolly-fitting:

150 mm (6 ins)
ball or Mitchell base

Camera fitting: Touch & Go
with camera plate 35

Telescopic pan bar

Self-illuminating Touch Bubble

Sachtler AG, Germany

Gutenbergstr. 5, 85716 Unterschleissheim
Tel.: (0 89) 32 15 82 00, Fax: (0 89) 32 15 82 27

**U.S.A.: sachtler® corporation of America,
New York office:**

55, North Main Street, Freeport N.Y. 11520
Phone: (5 16) 8 67-49 00, Fax: (5 16) 6 23-68 44

J. Calavitis & Co.

11 Antonios Str., 11634 Athens-Greece
Tel.: (3 01) 724 81 44, Fax: (3 01) 72 91 63



sachtler
Support & Lighting

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 υποθεση 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 η 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.

Αναμένοντας την ευρωπαϊκή αντεπίθεση

ΣΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΤΟΥ *Κινηματογραφιστή* που κρατάτε στα χέρια σας, υπάρχουν δύο κείμενα που αμφισβητούν την αποτελεσματικότητα μιας ενιαίας ευρωπαϊκής πολιτικής για τον κινηματογράφο. Ο σκηνοθέτης Νίκος Περάκης, αίφνης, σε συνέντευξη που μας παραχώρησε, είναι κατηγορηματικός: «Τα διάφορα ευρωπαϊκά προγράμματα επιχορηγούν την παραγωγή ως άλλοθι ενός ανύπαρκτου σύγχρονου πολιτισμού», δηλώνει. Και ο κριτικός Βασίλης Κεχαγιάς αναρωτιέται για τον κοσμοπολιτισμό ορισμένων από τις πρόσφατες συμπαραγωγές και για μια βεβιασμένη πολιτιστική επικοινωνία των κατοίκων της ενιαίας Ευρώπης που, στα φιλμ, συρρικνώνεται σε ταξιδιωτικά οδοιπορικά χωρίς περιεχόμενο.

Και μόνο ως σήμα κινδύνου να λάβουμε τέτοιες καταθέσεις, θα έπρεπε να αρχίσουμε να μη νιώθουμε καλά. Διότι, μ' αυτούς τους τρόπους ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος, η εμπροσθοφυλακή της ευρωπαϊκής βιομηχανίας του οπτικοακουστικού, προσπαθεί να αντιπαρατεθεί στην πλημμυρίδα του αμερικανικού προϊόντος, που δεσπόζει (και είναι ανάμεσα στις βασικές εξαγωγικές βιομηχανίες της αμερικανικής οικονομίας). Κι όμως. Στην Ευρώπη άκμασαν σπουδαία και ισχυρά καλλιτεχνικά κινήματα: απ' τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, το σοβιετικό «πείραμα», τη γαλλική αβάνγκαρντ, τον ιταλικό νεορεαλισμό, τον ποιητικό ρεαλισμό ως το νέο κύμα, στην ήπειρό μας γεννήθηκαν κινηματογραφικά αριστουργήματα, πεδία για την κατανόηση της πραγματικής ζωής.

Στο μεταξύ, όμως, η τεχνολογική εξέλιξη και η αλματώδης ανάπτυξη αλλάζουν τα δεδομένα. Από την περίοδο του γαλλικού νέου κύματος ως σήμερα (δηλαδή, μόλις τρεις δεκαετίες), το οπτικοακουστικό πια (το σύμπαν, δηλαδή, του εικονογραφημένου μας πολιτισμού: και κινηματογράφος, και τηλεόραση, και διαφήμιση, και τεχνολογία, και τεχνονομία, άπειρες εφαρμογές...) διευρύνθηκε υπερβολικά. Κι ο κινηματογράφος «υποβιάστηκε» από μια μεγάλη τέχνη που καθρέφτιζε τη ζωή σε ένα ακόμα μέσο δασκείας. Αυτός, κυρίως, είναι ο λόγος που υποχώρησαν τα κινήματα, που οι σπουδαίοι δημιουργοί φεύγουν χωρίς στη θέση τους να μένουν αντάξιοι συνεχιστές. Αποτέλεσμα: η κινηματογραφική τέχνη είναι πλέον περισσότερο υπόθεση της βιομηχανίας, οι διαξιφισμοί των κινημάτων υποπίπτουν σε διαμάχες για τον έλεγχο της αγοράς.

Σε αυτό το πεδίο, βεβαίως, ηττημένος δεν μπορεί να είναι παρά ο κινηματογράφος της Ευρώπης. Οι Αμερικανοί, με καλά οργανωμένη την παραγωγή και τη διανομή, δεν έχουν σοβαρά προβλήματα να δεσπόσουν στη μεγάλη κοινωνία της αγοράς – το κάνουν ήδη. Κι η «νίκη» των Ευρωπαίων, που κατάφεραν,

στο πλαίσιο της συμφωνίας της GATT να συνεχίσουν να διατηρούν υπό την κρατική προστασία τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, υπάρχει πιθανότητα να αποβεί πύρρεια νίκη αν οι ευρωπαίοι κινηματογραφιστές εφυσχάσουν, νιώθοντας ασφάλεια στους κόλπους της κρατικής προστασίας.

Διότι, για να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους, με εξαίρεση ορισμένες μοναχικές πρωτοβουλίες, ο κινηματογράφος στην Ευρώπη βαδίζει στα τυφλά. Βεβαίως, υπάρχουν προγράμματα, συμβούλια, ειδικοί και εμπειρογνώμονες που φροντίζουν για τις παραγωγές, ευνοούν τις συμπαραγωγές, ενδιαφέρονται για την εκπαίδευση, υπάρχει όμως και μεγάλη ανάγκη οι υπεύθυνοι των προγραμμάτων αυτών να μη λειτουργήσουν ως κοινοί διαχειριστές, ως ανέμπνευστοι γραφειοκράτες. Χρειάζεται να ξεπεραστεί αυτή η μόνη καταφυγή στην «ευρωπαϊκή πνευματικότητα», που δικαιολογεί τις βεβιασμένες κινήσεις ενός χώρου που του λείπουν η τεχνική υποδομή, ο μεγάλος μηχανισμός διακίνησης και η δυνατότητα στήριξης των προϊόντων του στην επιβολή μέσω της καλλιέργειας ισχυρών μυθολογιών. Χρειάζεται, στο όνομα της ενωμένης Ευρώπης και του κοσμοπολιτισμού, να μην ξεχαστεί η ανάγκη των εθνικών χώρων να εκφράσουν τα δικά τους, τα ξεχωριστά προβλήματα, τους οικείους τους προβληματισμούς. Χρειάζεται, για να μπορούμε να επικαλούμαστε την πνευματικότητα, να συνεχίσουμε να ευνοούμε την καλλιτεχνική έκφραση, τις δημιουργικές κατευθύνσεις, όπως αυτές ευτύχησαν να αναδειχθούν μέσα από τον όρο του κινηματογράφου των δημιουργών. Και την ίδια στιγμή, χρειάζεται να οργανωθεί η υποδομή της παραγωγής και της διανομής με τέτοιο τρόπο, ώστε να απαντήσει επιθετικά στην εισβολή της αμερικανικής εσπεράντο βιομηχανίας.

Με λίγα λόγια, η Ευρώπη πρέπει και την πνευματικότητα στην οποία παραπέμπει να μπορέσει να την κινητοποιήσει, και την υποδομή που της λείπει σύντομα να εξεύρει. Το οπτικοακουστικό είναι μια τεράστια επένδυση – όχι μόνο οικονομική αλλά και πολιτισμική. Στο χέρι μας είναι να καταλάβουμε το συντομότερο ότι, όταν επενδύεις γενναιόδωρα σε έναν τομέα, υπάρχει πιθανότητα να ανταμειφθείς. Διαφορετικά, αν τα περιμένεις όλα από την εκμετάλλευση μιας ισχυρής μυθολογίας περί πνευματικότητας, το πιθανότερο είναι και η μυθολογία σιγά σιγά να ξεθωριάσει και το παιχνίδι της αγοράς να χαθεί. Και τότε θα μιλάμε πραγματικά για σοβαρή κρίση – και δεν θα υπάρχει καν το άλλοθι καμιάς GATT για να επικαλεσθείς.

Ελένη Ράμμου

ΠΕΡΑΧΟΣ ΜΕΝΑ



Ο Κωστής Γκίκας (εδώ, με τον Αντώνη Κόκκινο), για τη φωτογραφία.



Η Κιμ Μπάσιντζερ επέστρεψε, με το νουάρ *Λος Αντζελες εμπιστευτικό*.



Ο Νίκος Περάκης είναι απροσδόκητος – στο σινεμά και στη συνέντευξή του...

Θέματα

Σελ. 20

• **Φωτογραφία: Προέχει η συνεννόηση με το σκηνοθέτη**
Συζήτηση με τους διευθυντές φωτογραφίας Πλάτωνα Ανδρονίδη και Σταμάτη Γιαννούλη

Σελ. 22

• **Ο φορητός διευθυντής φωτογραφίας**
Παρουσίαση νέων προγραμμάτων software που διευκολύνουν τους οπερατέ

Σελ. 24

• **Past Imperfect**
Ο διευθυντής φωτογραφίας Ashley Rowe για την ταινία του Μ. Ράνφορντ, *B. Monkey*

Σελ. 29

• **«Νέοι Ορίζοντες»**
Ένα μωσαϊκό τόσεων του σύγχρονου κινηματογράφου

Σελ. 32

• **Ο Τζάρμους ενθουσιάζεται με το Super 8**
Γιατί ο σκηνοθέτης του *Νεκρού γύρισε* ένα νέο ντοκιμανταίρ με ρηθέραλ, Σούπερ 8;

Σελ. 34

• **Νίκος Περάκης**
Συνέντευξη με το σκηνοθέτη του *Προστάτη οικογενείας*. Και παρουσίαση της ταινίας του.

Σελ. 38

• **Κωστής Γκίκας**
Συνέντευξη με το διευθυντή φωτογραφίας των νέων ταινιών των Κόρρα-Βούπουρα και Αντ. Κόκκινου

Σελ. 42

• **Χάρης Πατραμάνης**
Συνέντευξη με τον γνωστό σκηνοθέτη διαφημιστικών σποτ. Τι είναι η διαφήμιση;

Σελ. 46

• **Η νέα τεχνολογία στη NET**
Παρουσίαση της νέας ψηφιακής τεχνολογίας του μεγάλου κρατικού καναλιού

Σελ. 48

• **Εκθέτοντας το «θρώμικο» παρελθόν του Χόλλυγουντ**
Συνέντευξη με τους Κρις Χάσον και Ντάντε Σπινόττι για το *Λος Αντζελες Εμπιστευτικό*

Σελ. 56

• **Αν ζούσε ο Ντα Βίντσι θα ήταν μακινίστας**
Παρουσίαση μερικών αφανών ηρώων του κινηματογράφου - Ελλήνων και Αμερικανών

Σελ. 61

• **Το κλειδί για τη ρύθμιση της θερμοκρασίας χρώματος**
Χρησιμοποιώντας τα διβλιάρικα-δείγματα για τις ζελατίνες

Σελ. 68

• **Skip bleach**
Μια επέμβαση στο εργαστήριο

Σελ. 70

• **Η έβδομη τέχνη εκπαιδεύει**
Ο κινηματογράφος ως εποπτικό υλικό στην εκπαιδευτική διαδικασία

Σελ. 72

• **Σάμουελ Φούλερ**
«Κάν' το, αλλά γρήγορα». Με αφορμή το θάνατο του σκηνοθέτη του πολέμου

Μόνιμες Στήλες

Σελ. 8 Πλάνα

Σελ. 60 Video monitor

Σελ. 74 Ανατροπές

Σελ. 76 Βιβλία

Σελ. 79 Κινηματογραφικός οδηγός

Εξώφυλλο: Φωτογραφία της ΚΑΛΛΙΟΠΗΣ ΜΕΛΛΙΟΥ

Kινηματογραφιστής

ΤΕΥΧΟΣ 1
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1998
Δρχ. 1.500

Ιδιοκτησία

Z-AXIS

Εκδότρια - Διευθύντρια
Ελένη Ράμμου

Αρχισυντάκτης
Ηλίας Κανέλλης

Art Director
Ανδρέας Ρεμούνης

Διεύθυνση Επικοινωνίας
Μάρκος Κομνηνάκης

Δημόσιες Σχέσεις
Δέσποινα Ερρίκου
Γιάννα Πολύδερα

Νέες Τεχνολογίες
Σπύρος Καρράς

Επιμέλεια Ύλης
Λουίζα Ραχανιώτη

Συντάκτες
Τηλέμαχος Αναγνώστου
Βασίλης Κεχαγιάς
Βάσιος Μαχμουντές
Παναγιώτης Μικρόπουλος
Χριστίνα Μούργκα
Γιάννης Ράγκος
Χριστίνα Σαμαρά

Παραγωγή διαφήμισης
Στέλιος Αγγελόπουλος
Αρμόδος Βιδάλης
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 - ΔΟΥΛΑΙΟΥ 19 - 11521 ΑΘΗΝΑ
Τηλ. 6401431-2 Fax: 6401433
E-mail: zedaxis@hol.gr
Υπευθύνει σύμφωνα με το νόμο: Ελένη Ράμμου
Συνδρομές: Ετήσια 8.000 Δρχ. Ετήσια εξωτερικού: US \$ 29
ISSN: 1108-0752

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

1917 ΣΤΙΣ 12 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ, οι **Αύγουστος Άρνολντ** και **Ρόμπερτ Ρίχτερ** ιδρύουν την ARRI και εγκαθίστανται σε ένα μικρό μαγαζάκι του Μονάχου. • **1918** Ο Άρνολντ και ο Ρίχτερ δουλεύουν παράλληλα ως οπερατέρ και ηθοποιοί. Σύμφωνα αποκτούν δύο ακόμη κάμερες, τις οποίες νοικιάζουν. Κατασκευάζουν τον πρώτο τους εκτυπωτή. Προσλαμβάνουν 6 υπαλλήλους. • **1920** Στις 8 Δεκεμβρίου, το πατάρι του μαγαζιού τους, όπου στεγάζουν το εργαστήριο, παίρνει φωτιά και καταστρέφονται τα πάντα. • **1924** Ο Αύγουστος Άρνολντ κατασκευάζει τα πρώτα φώτα με ανακλαστικό καθρέφτη και ηλεκτρική λυχνία. Στη συνέχεια, η ευρεσιτεχνία του τα τοποθετεί σε ρόδες, ενώ την ίδια χρονιά κατασκευάζει την πρώτη ερασιτεχνική κάμερα 35mm, που ονομάζει «Κινάρι 35». • **1925** Ο Ρόμπερτ Ρίχτερ πετυχαίνει τις πρώτες πωλήσεις στην Αμερική, με τον βελτιωμένο εκτυπωτή της ARRI. • **1927** Το εργαστήριο επεκτείνεται με μηχανήματα που κατασκευάζουν μόνοι τους. Ο Ρίχτερ φτιάχνει την πρώτη μεγάλη μηχανή εμφάνισης. Οι υπάλληλοι της εταιρείας γίνονται 20. • **1928** Κατασκευάζεται η πρώτη ερασιτεχνική κάμερα «Κινάρι 16». • **1937** Η ARRIFLEX 35, η πρώτη εργοστασιακή κάμερα με σύστημα reflex, παρουσιάζεται στην έκθεση Λειψίγ. • **1942** Λόγω των βομβαρδισμών στο Μόναχο, η παραγωγή μεταφέρεται στο River Inn. • **1944** Ο βομβαρδισμός της 13ης Ιουλίου καταστρέφει εντελώς τις αρχικές εγκαταστάσεις της ARRI. • **1946** 70 μηχανές ARRIFLEX 35 II βρίσκονται υπό κατασκευή. • **1950** Αγοράζονται νέες εγκαταστάσεις για την εταιρεία κοντά στο Ροζενχάιμ, όπου κατασκευάζονται οι καινούργιοι αναμορφωτικοί φακοί. Εδώ παράγονται και οι πρώτες ταινίες της ARRI. Παράλληλα επισκευάζονται, έπειτα από απόφαση της κυβέρνησης, οι παλιές της εγκαταστάσεις. • **1952** Η ARRIFLEX 16 St είναι η πρώτη επαγγελματική κάμερα 16mm, με σύστημα reflex. Κατασκευάζεται για τις ανάγκες του τηλεοπτικού ρεπορτάζ. • **1965** Η ARRIFLEX 16 BL είναι η πρώτη, αθόρυβη κατά τη λήψη, κάμερα. • **1970** Κατασκευάζεται η ARRITECHNO, η μοναδική «ακτινογραφική» κάμερα στον κόσμο. • **1972** Η ARRIFLEX 35 BL είναι η πρώτη αθόρυβη κάμερα για στούντιο. Ζυγίζει μόνο 15 κιλά και χρησιμοποιείται με μεγάλη επιτυχία στους Ολυμπιακούς αγώνες του Μονάχου. • **1975** Η ARRIFLEX 16 SR είναι η πρώτη επαγγελματική κάμερα με συμμετρική λειτουργική κατασκευή. Το **1982** εμφανίζεται στην αγορά ο διάδοχός της, η ARRIFLEX 16 SR II. • **1983** Ιδρύεται η θυγατρική ARRI TV, που παρέχει δυνατότητες παραγωγής και post-production κάτω από την ίδια στέγη. • **1989** Η ARRIFLEX 765 είναι η πρώτη συμπαγής, ελαφριά και αθόρυβη κάμερα 65mm με reflex viewfinder. • **1990** Η νέα εκδοχή της ARRIFLEX 535 παρουσιάζεται στην αγορά. • **1992** Εκτός από τους χειμερινούς Ολυμπιακούς της Άλμπερτβιλ και την παγκόσμια έκθεση της Σεβίλλης, η ARRI αναλαμβάνει το φωτισμό των τελικών έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών αγώνων της Βαρκελώνης, με εξαιρετικά προηγμένη τεχνολογία. Την ίδια χρονιά παρουσιάζεται η ARRIFLEX 16 SR 3. • **1996** Η ARRI παρουσιάζει την ARRIFLEX 435, μια τεχνολογικά άρτια, εύχρηστη, ελαφριά κάμερα 35mm.

80 ΧΡΟΝΙΑ ARRI

του Τηλέμαχου Αναγνώστου

Η ARRI είναι σήμερα από τις μεγαλύτερες εταιρείες του κόσμου και κατασκευάζει κινηματογραφικές μηχανές λήψης εικόνας, φωτιστικά συστήματα, συστήματα post-production, ενώ έχει επεκτείνει τις δραστηριότητές της στην παραγωγή και την επεξεργασία κινηματογραφικών και τηλεοπτικών έργων. Πώς ξεκίνησε, όμως, και πώς αναπτύχθηκε η κάμερα-θρόλος των οπερατέρ όλου του κόσμου; Ο *Κινηματογραφιστής* παρουσιάζει ένα σύντομο χρονικό της δημιουργίας και της ανάπτυξης της ARRI. Από την εποχή που οι δύο γερμανοί οπερατέρ, ο Αύγουστος Άρνολντ και ο Ρόμπερτ Ρίχτερ, δημιούργησαν μια μικρή επιχείρηση που κατασκεύαζε κινηματογραφικές μηχανές, ως το τεχνολογικό θαύμα της ARRIFLEX 435.

Την ARRI στην Ελλάδα αντιπροσωπεύει η εταιρεία
I. Καλαθίτης & ΣΙΑ Ο.Ε., Αντήνορος 11, Τ.Κ. 11634 Αθήνα



1918. Ο Αύγουστος Άρνολντ και ο Ρόμπερτ Ρίχτερ έχουν ξεκινήσει την επιχείρησή τους. Παράλληλα, εργάζονται και ως οπερατέρ.

1937
ARRIFLEX 35



1946
ARRIFLEX 35 II





1917. Οι Αύγουστος Αρνολντ και Ρόμπερτ Ρίχτερ εγκαθίστανται σε ένα μικρό μαγαζάκι του Μονάχου. Εδώ άρχισαν όλα.

1924. Ο Αύγουστος Αρνολντ κατασκευάζει τα πρώτα φώτα με ανακλαστικό καθρέφτη και ηλεκτρική λυχνία τα οποία, στη συνέχεια, τοποθετεί σε ρόδες.



1944. Ο βομβαρδισμός του Μονάχου (13 Ιουλίου), από τους συμμάχους, καταστρέφει εντελώς τις αρχικές εγκαταστάσεις της ARRI.

1953. Οι πρώτες μεγάλες παραγωγές ολοκληρώνονται σε αυτό το στούντιο.



1996
ARRIFLEX 435



1952

ARRIFLEX 16 st



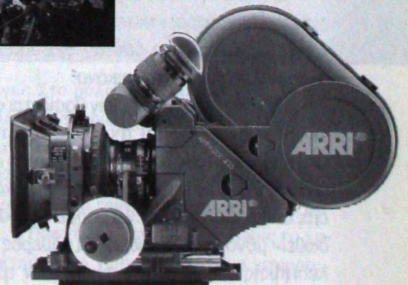
1975

ARRIFLEX 16 sr



1990

ARRIFLEX 535



ΑΠΟ ΤΟ CHROMA KEY ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Τα πολυδάπανα σκηνικά, τα τμήματα κατασκευής τους, οι χρονοβόρες διαδικασίες εγκατάστασής τους, σε λίγο θα ανήκουν πια στο παρελθόν. Η νέα τεχνολογία της τηλεόρασης επεξεργάστηκε και κατάφερε να κατασκευάσει ηλεκτρονικά σκηνικά, που μεταφέρονται όχι από αγχοφόρους αλλά σε δισκέτες του υπολογιστή. Μάλιστα, τα σκηνικά αυτά εξελίχθηκαν τόσο ώστε να επιτρέπουν την κίνηση και της κάμερας – απελευθερώνοντας τις δυνατότητες κίνησης στο τηλεοπτικό στούντιο. Εικονική πραγματικότητα που, ήδη, χρησιμοποιείται από το Mega Channel.

του Τηλέμαχου Αναγνώστου

ΤΟ MEGA Channel με τη συνεργασία των εταιρειών PPV, INTRAKOM, DMC και του γερμανικού ινστιτούτου ερευνών GMD, παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τις δυνατότητες των νέων τεχνολογιών παραγωγής με ηλεκτρονικά σκηνικά, πραγματοποιώντας δοκιμές για παραγωγές βίντεο, στο πλαίσιο του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για το αποτέλεσμα των ερευνών που έγιναν στην προσπάθεια να ξεπεραστούν οι περιορισμοί του παραδοσιακού chroma key.

Σύμφωνα με την παραδοσιακή τεχνική του chroma key –περισσότερο γνωστό στην Ελλάδα ως blue screen– συντίθεται η εικόνα ενός θέματος που έχει φωτογραφηθεί μπροστά σε ένα ομοιόμορφα και έντονα φωτισμένο μπλε φόντο. Στην επεξεργασία, το μπλε αυτό φόντο αντικαθίσταται από κάποια άλλη προεπιλεγμένη εικόνα, που είναι γνωστή σαν background plate. Ένα κλασικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής είναι το δελτίο καιρού των τηλεοπτικών σταθμών, όπου ο παρουσιαστής φαινομενικά στέκεται μπροστά σε έναν τεράστιο χάρτη καιρού. Στην πραγματικότητα, στέκεται μπροστά από ένα μπλε φόντο, ενώ ο χάρτης συνήθως προέρχεται από ηλεκτρονικό υπολογιστή. Επειδή οτιδήποτε μπλε θα εξαφανιστεί από την εικόνα κατά την επεξεργασία, ο παρουσιαστής δεν φοράει ποτέ μπλε ρούχα και, γενικά –εκτός από το φόντο–, δεν υπάρχει άλλο μπλε χρώμα στην εικόνα.

Η τεχνική του chroma key βασίζεται στο «κλειδίωμα» (ρύθμιση) της φωτεινότητας. Οτιδήποτε φωτεινότερο ή σκοτεινότερο στο κάδρο αντικαθίσταται είτε από άλλη εικόνα είτε από άλλο χρώμα, ενώ μπορεί να «κλειδωθεί» μόνο για ένα χρώμα. Οι κάμερες τηλεοπτικής εκπομπής χρησιμοποιούν τρεις

ανεξάρτητους αισθητήρες, έναν για κάθε χρώμα: κόκκινο, πράσινο και μπλε (RGB-Red, Green, Blue). Οι περισσότερες κάμερες έχουν τη δυνατότητα να εκπέμπουν το καθένα από τα κανάλια RGB ξεχωριστά από το σύνθετο τελικό σήμα του βίντεο. Παρ' όλα αυτά, το μπλε χρώμα είναι προτιμότερο για τους εξής λόγους: το μπλε είναι συμπληρωματικό στο χρώμα του τόνου του δέρματος. Δεδομένου του ότι αυτό είναι το συνηθέστερο χρώμα στις περισσότερες τηλεοπτικές σκηνές, είναι λογική η επιλογή του αντίθετου χρώματος, ώστε να αποφεύγεται η πιθανότητα σύγχυσης. Ένας επιπλέον λόγος για τη χρήση του μπλε χρώ-



ματος είναι το γεγονός ότι αυτό συνήθιζε να αποτυπώνεται (άρα και να αποχωρίζεται στη συνέχεια) με μεγαλύτερη ευκολία στο βίντεο αλλά και στο φιλμ.

Συνήθως, μία μόνο κάμερα χρησιμοποιείται ως κάμερα chroma key. Αυτό δημιουργεί πρόβλημα στους τρικάμερους σχεδιασμούς, αφού και οι άλλες δύο κάμερες «βλέπουν» το μπλε, που όμως είναι ευκολότερο να ενοποιηθεί με το υπόλοιπο φόντο, παρουσιαζόμενο ως τμήμα του ουρανού.

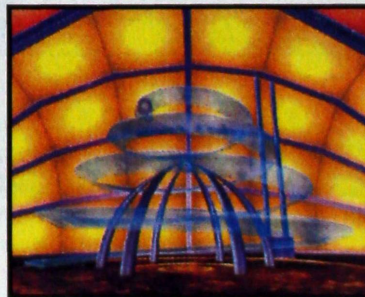
Το σημαντικότερο όμως πρόβλημα αυτής της παραδοσιακής τεχνικής είναι ότι

δεν υπάρχει συσχετισμός της κίνησης της κάμερας που μαγνητοσκοπεί κάποιο θέμα (foreground plane) με το φόντο (background plane), πράγμα που σημαίνει ότι το σκηνικό δεν «ανταποκρίνεται» στις κινήσεις της κάμερας αλλά παραμένει στατικό. Ως αποτέλεσμα, οι σχέσεις χώρου, προοπτικής και προσδιορισμού θέσης μεταξύ θέματος και σκηνικού αλλοιώνονται ή χάνονται. Ετσι, οδηγούμαστε, αναγκαστικά, σε συγκεκριμένη θέση και του παρουσιαστή και της κάμερας.

Με τη νέα τεχνική του Virtual Studio, το στατικό background αντικαθίσταται από ένα δυναμικό, τρισδιάστατο σκηνικό, που παράγεται από supercomputers. Το θέμα (ηθοποιός ή αντικείμενα) είναι ελεύθερο να κινηθεί, ενώ οι κινήσεις του καταγράφονται (tracking), έτσι ώστε το φόντο να δημιουργείται στη συνέχεια με την ανάλογη προοπτική.



Τρία διαφορετικά μοντέλα ηλεκτρονικού σκηνικού.



Το σκηνικό –αφού δημιουργείται ηλεκτρονικά– είναι εύκολο να αλλάξει, λύνοντας έτσι το πρόβλημα της κατασκευής, συντήρησης και αποθήκευσης των πολυδάπανων πραγματικών σκηνικών και, παράλληλα, κερδίζοντας χώρο και χρόνο. **IK**

του Παναγιώτη Μικρόπουλου

Βασιλική: ΑΝΑΣΥΣΤΑΣΗ ΕΠΟΧΗΣ

ΟΡΕΙΝΗ μετεμφυλιακή Ελλάδα, 1949-50. Ο ενωματάρχης της Βασιλικής Χωροφυλακής, Λεωνίδας Λουφάκος (**Πασχάλης Τσαρούχας**), συλλαμβάνει σε περιπολία τη Βασιλική (**Ταμίλα Κουλιέβα**), σύζυγο αντάρτη, την οποία ανακρίνει, φυλακίζει και βιάζει. Όταν το ζευγάρι ξανασυναντιέται, αναπτύσσεται μεταξύ τους ένας αμφιλεγόμενος και «ανεπιθύμητος» έρωτας, που θα τους οδηγήσει –παρά τις έντονες αντιδράσεις από την οικογένεια και την κοινωνία– στο γάμο και, στη συνέχεια, στην Ξάνθη, προς αναζήτηση της κοινής τους τύχης. Η Βασιλική και ο Λεωνίδας θα αντιμετωπίσουν αρκετές δυσκολίες, ενώ η εμφάνιση του καπνέμπορου Χρυσομόγλου (**Βασίλης Παπανίκας**) στη ζωή τους θα έχει... θανατηφόρες συνέπειες.

Τα 135 λεπτά της *Βασιλικής* του **Βαγγέλη Σερντάρη** δεν είναι εύκολο να συμπυκνωθούν σε λίγες γραμμές. Η ταινία απέσπασε το βραβείο της Ένωσης Κριτικών στο φετινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο *Κινηματογραφιστής* ξεχώρισε την εξαιρετική σκηνογραφική και ενδυματολογική δουλειά της **Δέσποινας Αθανασιάδου**, η οποία κατάφερε να αναπλάσει πιστά την εποχή, να ολοκληρώσει ενδυματολογικά τους χαρακτήρες και να υπηρετήσει με τον καλύτερο τρόπο τη σκηνοθετική ματιά. Η καλλιτεχνική διεύθυνση της ταινίας ήταν ένα μεγάλο σύν, αφού κινήθηκε σε σωστές γραμμές αναπαράστασης χώρου και κοστούμιών, χωρίς «εντυπωσιακές» ή διεκπεραιωτικές προθέσεις.

Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας γυρίστηκε στα πλατώ που κατασκευάστηκαν στα στούντιο Μπογιάννα της Βουλγαρίας. Η σκηνογραφική γραμμή που ακολουθήθηκε στο στήσιμο των χώρων ήταν η ιδέα της αναπαράστασης μιας επαρχιακής μετεμφυλιακής υπαίθρου, όπου τα πρώτα σημάδια παρακμής είναι αισθητά. Γι' αυτά και η Δέσποινα Αθανασιάδου επέλεξε αυθεντικά αντικείμενα της δεκαετίας του '40, προκειμένου να ντύσει τους χώρους της, αλλά και (όπου αυτό ήταν εφικτό) τα εσω-



τερικά πραγματικών σπιτιών στην Ξάνθη, στην Λαμία και στη Φιλιππούπολη.

Το πατρικό σπίτι της Βασιλικής είναι ένα αυθεντικό χωριάτικο πομάκικο σπίτι στην Κοβάτσε Βίτσα, ένα χωριό στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα με έντονα ελληνικά στοιχεία. Το σπίτι του Χρυσομόγλου είναι

Πάνω: Στο ρόλο του Χρυσομόγλου, ο Βασίλης Παπανίκας (με τον Χάρη Νάζο και έναν δούλγαρο ηθοποιό) είναι ντυμένος εξεζητημένα, για να τονισθεί η ταξική διαφορά του από τους υπόλοιπους ήρωες. Κάτω: Ο Πασχάλης Τσαρούχας, χωρίς το χαρακτηριστικό χωροφυλακίστικο χιτώνιο.

ένα παλιό αρχοντικό της Φιλιππούπολης με αληθινές τοιχογραφίες στους τοίχους, το οποίο «ντύθηκε» με καταγεγραμμένα αντικείμενα των κατοίκων του παραδοσιακού οικισμού της πόλης. Ο χώρος όπου κοιμούνται οι καπνεργάτριες είναι ένας στάβλος που μετατράπηκε σε κοιτώνα με πολλά αυθεντικά αντικείμενα (καλάθια, λάμπες φωτισμού κ.λπ.)

Από τους χώρους πλατώ, αξίζει να αναφερθεί το γραφείο του Χρυσομόγλου που επιπλώθηκε με αυθεντικά έπιπλα εποχής που παρασχέθηκαν από την ελληνική προ-

τισμός στα ρούχα τους. Έτσι, η Βασιλική ντύθηκε με στενά φορέματα αλλά καθόλου εξεζητημένα, σαν χαρακτήρας που «παραπαιεί» μεταξύ του επαρχιωτικού χώρου που κινείται και εργάζεται αλλά και των πνευματικών της φιλοδοξιών (νωρίς, στην ταινία, μαθαίνουμε πως η Βασιλική ήθελε να γίνει δασκάλα). Ο Λεωνίδας φόρεσε το στρατιωτικό του σακάκι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας (με ή χωρίς τα στρατιωτικά του διακριτικά, αφού στην αρχή της ταινίας απομακρύνεται από το σώμα), σαν χαρακτήρας που κατατράχεται από τη «στρα-

πνεργάτριες που φόρεσαν χοντρά υφάσματα, πλεκτές ζακέτες και σκούρα πανωφόρια. Τα ρούχα αυτά δεν φτιάχτηκαν όλα στο χέρι, ήταν όμως δύσκολο να βρεθούν σε κάποιο βεστιαρίο.

Το βασικό πρόβλημα για την ενδυματολογική επιμέλεια, όπως επισημαίνει η Δέσποινα Αθανασιάδου, ήταν ότι δεν έχουν προϋπάρξει κινηματογραφικές ταινίες που να ασχολούνται με την επαρχία της εποχής (αντίθετα, έχουν γυριστεί ορισμένες με αστική θεματολογία), ενώ οι καταγεγραμμένες πληροφορίες αφορούσαν την περίο-



Η Δέσποινα Αθανασιάδου κατέφυγε σε πηγές εκτός της κινηματογραφικής παράδοσης για να αναπλάσει μια εποχή και ένα χώρο με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είχε ασχοληθεί ως σήμερα. Στη σκηνή του καπνεργοστάσιου, την ανάπλαση της εποχής δοθούν και οι ενδυμασίες των εργατριών: ρούχα που τονίζουν τη φτώχεια και τον επαρχιωτισμό.

σβεία στη Βουλγαρία, αλλά και το καφενείο της «Χήρας» —ένας χώρος συνάντησης χωρικών, στον οποίο ο πρωταγωνιστής χάνει τα τελευταία απομεινάρια της «περιουσίας» παίζοντας—, το οποίο στήθηκε εξολοκλήρου από την αρχή και εξοπλίστηκε με αντικείμενα που μεταφέρθηκαν από την Ελλάδα.

Η αναζήτηση των κατάλληλων αντικειμένων οδήγησε στο ψάξιμο συγκεκριμένων οχημάτων. Στην ταινία συναντάμε μια αυθεντική Μερσεντές του '38 που εντοπίστηκε στην Ξάνθη, μια μοτοσυκλέτα BMW του '40 που βρέθηκε στην Καβάλα και ένα στρατιωτικό τζιπ, επίσης της δεκαετίας του '40.

Η δουλειά στα κοστούμια ακολούθησε τη γραμμή της σκηνογραφίας. Έγινε προσπάθεια, δηλαδή, τουλάχιστον στους βασικούς πρωταγωνιστές (Βασιλική, Λεωνίδας), να τονιστεί η φτώχεια και ο επαρχιω-

τιωτική» φιλοσοφία του βαθμού του, ακόμα και όταν δεν τον έχει πια. Ιδιαίτερη δυσκολία συνάντησε η Δέσποινα Αθανασιάδου στην εξεύρεση των στολών battle dress της χωροφυλακής, οι οποίες σχεδιάστηκαν από την ίδια και ράφτηκαν με ειδικό ύφασμα από τη Ρουμανία, όπως άλλωστε και όλα τα ρούχα των πρωταγωνιστών.

Η αντίθεση στο στήσιμο των χώρων Βασιλικής-Λεωνίδα και Χρυσομόγλου (η επαρχιακή απλότητα απέναντι στην εξεζητημένη πολυτέλεια) είναι εμφανής και στην ενδυματολογική επιμέλεια του τελευταίου, με τα πολυτελή κοστούμια και τα κασκόλ να δεσπόζουν, για να τονίσουν όχι μόνο την ευμάρεια του καπνέμπορου αλλά και την καταλυτική διάσταση της παρουσίας του, που θα φανεί στην εξέλιξη της αφήγησης. Λεπτομερής δουλειά έγινε και με τους κομπάρσους, με έμφαση στις κα-

δο του πολέμου. Χρειάστηκε έρευνα για να αποδοθεί σωστά η ενδυματολογική τάση. Το πρόβλημα, μάλιστα, ήταν περισσότερο έντονο σχετικά με την ηρωίδα, αφού εκείνη την περίοδο δεν υπήρχε σαφής «μόδα» και δεν μπορούσε να ακολουθηθεί συγκεκριμένη ενδυματολογική φόρμα.

Οφείλοντας πολλά στην άσωση (όπως τονίζει) συνεργασία με τον **Άγγελο Βισκαδουράκη** (διευθυντή φωτογραφίας) και τον Βαγγέλη Σερντάρη, η Δέσποινα Αθανασιάδου κατάφερε με λιγστά διαθέσιμα υλικά και πολλές δυσκολίες να κάνει μια αξιοπρόσεκτη και υπεύθυνη δουλειά. Μια δουλειά που ήταν αποτέλεσμα —όπως μας είπε— συνεχούς έρευνας, γιατί δεν υπήρχαν διαθέσιμα υλικά και πηγές αναφοράς, μια δουλειά που την κέντρισε από την αρχή γιατί θεώρησε μεγάλη την πρόκληση της ανασύστασης της συγκεκριμένης εποχής. **Κ**

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

Το «μικρό», το Σωματείο για την υποστήριξη και τη διάδοση της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους, που έχει επανακτήσει τις δυνάμεις του ύστερα από μια σύντομη αλλά απαραίτητη περίοδο ανασύνταξης, διοργανώνει (με την υποστήριξη του *Κινηματογραφιστή*, του club *Rique* και του αμπελώνα *Δερέσκου*) μια σειρά από προβολές ελληνικών και ξένων ταινιών μικρού μήκους. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει ταινίες ελλήνων σκηνοθετών των δεκαετιών '60-'70 (**Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, Νικολαΐδης, Κόρρας κ.ά.**) αλλά και δημιουργίες των **Γκοντάρ, Ρενουάρ, Φλάερτυ, Βιγκώ, Τσάπλιν, Κήτον**. Ο πρώτος κύκλος των προβολών ξεκίνησε τον προηγούμενο Δεκέμβριο και συνεχίστηκε ως τις 8 Ιανουαρίου. Ένας δεύτερος κύκλος προβλέπεται να αρχίσει μετά τα μέσα Φεβρουαρίου. Όλες οι ταινίες παίζονται στην αίθουσα προβολών της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.



Το μέγεθος δεν έχει σημασία— αλλά το «μικρό», το σωματείο στο οποίο συσπειρώνονται οι μικρομηκάδες, διοργανώνει, κατά καιρούς, σειρά εκδηλώσεων που έχουν μεγάλους στόχους. Το Φεβρουάριο ξεκινά ένας νέος κύκλος προβολών, που θα γίνονται κάθε Δευτέρα στη φιλόξενη αίθουσα της ΕΕΣ, στην οδό Τσούτσα, με ελληνικές και ξένες ταινίες. Ο Μπάστερ Κήτον (πάνω) και ο Αλαίν Ρενάι (αριστερά, στιγμιότυπο από το ντοκιμανταίρ του, *Νύχτα και καταχνιά*) είναι ανάμεσα στους κινηματογραφιστές που η λέσχη του «μικρού» ανασύρει — στις δικές της τελετές μύησης και μνήμης στα κινηματογραφικά επιτεύγματα του αιώνα μας.



ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

αλφα

ΤΕΧΝΙΚΟΣ
ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & TV

ΜΠΙΖΑΝΙΟΥ 10 - ΤΚ. 14233 ΠΕΡΙΣΣΟΣ
ΤΗΛ: 8615584, 8649913, FAX: 8641903
ΚΙΝ.: 094-357491, 094-2753010

ΟΛΟΣ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΕΝΑ CD-ROM

Ο *Ελληνικός κινηματογράφος*, το CD-ROM που καταγράφει την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή από το 1914 μέχρι τον Νοέμβριο του 1996, κάνει την εμφάνισή του στην αγορά. Αυτή η εγκυκλοπαίδεια σε μορφή πολυμέσων που συγκεντρώνει στις σελίδες της 7.500 φιλμογραφίες, 1.000 βιογραφικά ελλήνων κινηματογραφιστών και ευρύτερα ανθρώπων του κινηματογράφου, καθώς και βιντεοκλίπ και μουσικά αποσπάσματα από ταινίες, απευθύνεται στους επαγγελματίες του οπτικοακουστικού χώρου, στους ερευνητές αλλά και στους απλούς χρήστες. Το εγχείρημα έγινε πραγματικότητα χάρη στις προσπάθειες των Κώστα Κωνσταντινίδη και Πάνου Κοκκαλένιου, ενώ η Ethnodata A.E. ανέλαβε την παραγωγή του.

ΝΙΚΟΛΑ ΠΙΟΒΑΝΙ: Η ΚΑΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΔΙΗΓΕΙΤΑΙ ΚΑΤΙ ΠΑΡΑΠΑΝΩ

ΑΠΟ ΤΟΥΣ σημαντικότερους ιταλούς συνθέτες, ο Νικόλα Πιοβάνι κατάφερε με το έργο του να δώσει νέα πνοή στη μουσική γλώσσα του κινηματογράφου. Η τελευταία συνεργασία του είναι με έναν Έλληνα: τον Περικλή Χούρσογλου, για την ταινία *Ο κύριος με τα γκρί*.

του Βάιου Μαχμουτέ

Ο ΝΙΚΟΛΑ ΠΙΟΒΑΝΙ γεννήθηκε πριν από 51 χρόνια στην Ρώμη και, ως σήμερα, έχει συνθέσει μουσική για περισσότερες από 80 ταινίες. Τα θέματά του ξεχωρίζουν από το προσωπικό του ύφος και είναι ικανά να εκφράσουν δραματικές και συγκινησιακές κορυφώσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές δουλειές που σημάδεψαν τη μακροχρόνια καριέρα του: *Η Νύχτα του Σαν Λορέντζο* (1975), *Χάος* (1984), *Καλημέρα Βαβυλωνία* (1984) [αδελφοί **Ταθιάνι**], *Τζίντζερ και Φρεντ* (1985), *Η φωνή του φεγγαριού* (1990) [**Φεντερικό Φελλίνι**] και *Αγαπημένο μου ημερολόγιο* (1994) [**Νάνι Νορέττι**]. Συνεργάστηκε με μια σειρά από σκηνοθέτες του νέου ιταλικού κι-

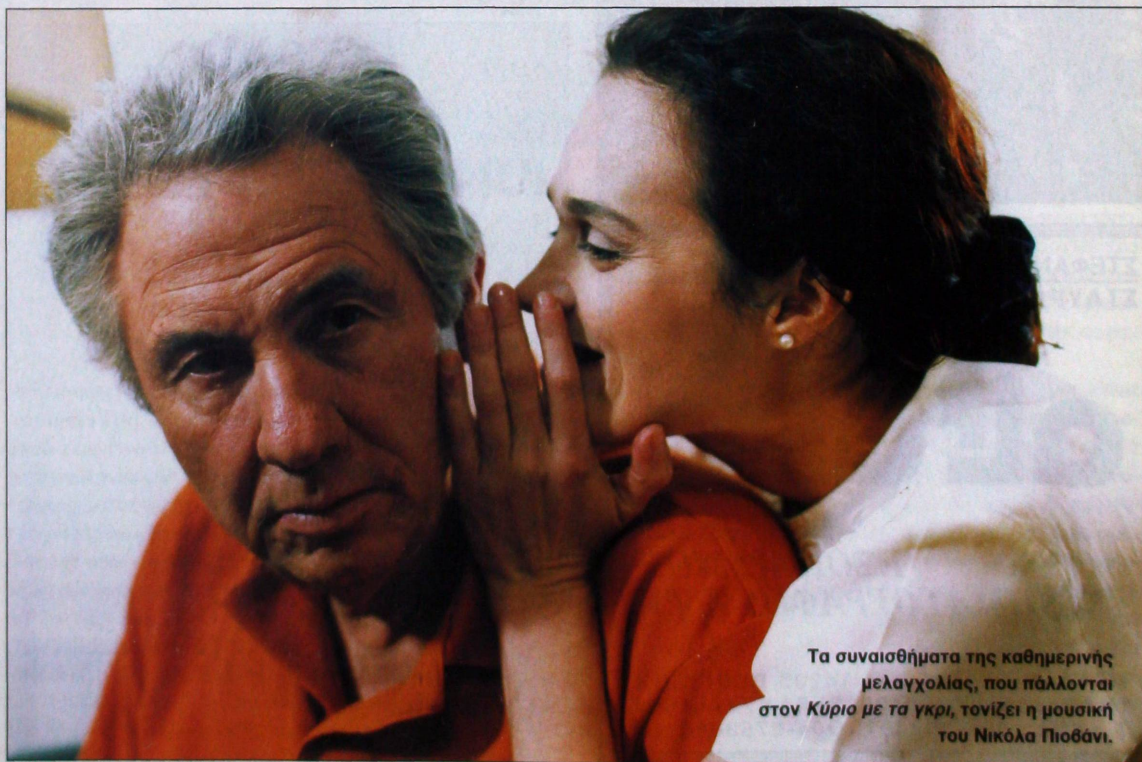
νηματογράφου όπως οι Νάνι Μορέττι και **Τζουζέπε Τορνατόρε**.

Στην Ελλάδα χρωστάει τη φήμη του στο φίλο του **Μάνο Χατζιδάκι**, ο οποίος τον έκανε γνωστό μέσω του Τρίτου Προγράμματος. Ο Πιοβάνι δούλευε ως βοηθός του, όταν ο Χατζιδάκις βρισκόταν στη Ρώμη. Έχει επισκεφθεί τη χώρα μας αρκετές φορές για συναυλίες. Η τελευταία έγινε τον περασμένο Ιούλιο στο Ηρώδειο. Αμέσως μετά, κυκλοφόρησε μια ειδική έκδοση της μουσικής που συνέθεσε για το *Χάος των αδερφών Ταθιάνι*, που από πολλούς θεωρείται όχι μόνο η καλύτερή του αλλά και μια από τις καλύτερες της δεκαετίας του '80.

Σήμερα έχουμε ένα λόγο παραπάνω να θεωρούμε τον Νικόλα Πιοβάνι «δικό μας», αφού συνεργάστηκε με τον **Περικλή Χούρσογλου** στην ταινία *Ο κύριος με τα γκρί*. Με αφορμή αυτή τη συνεργασία, ο Νικόλα Πιοβάνι μίλησε στον *Κινηματογραφιστή* για το έργο του.

Πολλές πρώτες ταινίες

• Οι συνεργασίες μεταξύ διάσημων συνθετών και νέων σκηνοθετών δεν είναι κάτι που συνηθίζεται. Μιλήστε μας για τη συνεργασία σας με τον Περικλή Χούρσογλου.
— Μου συμβαίνει συχνά με λιγότερο γνωστούς σκηνοθέτες, κυρίως στην Ιταλία, όπου



Τα συναισθήματα της καθημερινής μελαγχολίας, που πάλλονται στον *Κύριο με τα γκρί*, τονίζει η μουσική του Νικόλα Πιοβάνι.

Ο Νικόλα Πιοβάνι έχει γράψει μουσική για ταινίες του Φεντερικό Φελλίνι (τον επέλεξε μετά το θάνατο του Νίνο Ρόττα), του Τορνάτορε, των αδελφών Ταβιάνι (δεξιά, ο δίσκος με τη μουσική από την ταινία *Το χάος*). Μολονότι καθιερωμένος, συνηθίζει να γράφει και για ταινίες νεότερων σκηνοθετών – όπως ο Περικλής Χούρσογλου ή, ακόμη, ο Ρομπέρτο Μπενίνι, η νέα ταινία του οποίου θα ντυθεί με τους ήχους του συνθέτη που δηλώνει μαθητής του Μάνου Χατζιδάκι.



είχα την ευχαρίστηση να υπογράψω τη μουσική πολλών πρώτων ταινιών. Θυμάμαι την συνεργασία με τον νεαρό Τζουζέπε Τορνάτορε στην πρώτη του ταινία. Η συνάντηση με τον Περικλή Χούρσογλου έγινε στην Αθήνα με την ευκαιρία μιας συναυλίας. Μου πρότεινε να γράψω μουσική στη νέα του ταινία, *Ο κύριος με τα γκρί*, και δέχτηκα. Και βρήκα πολύ συμπαθητικό και αισθάνομαι ευτυχής που δουλέψα μαζί του για την ταινία.

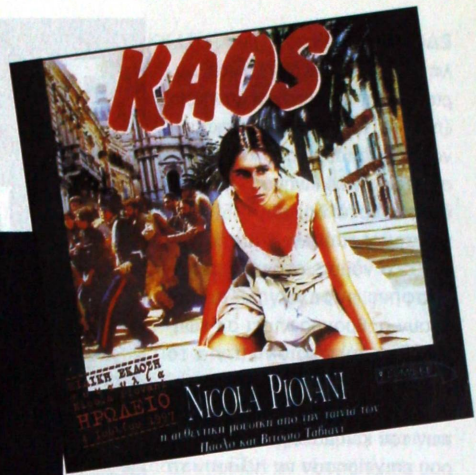
- Ο Περικλής Χούρσογλου είπε πως φανταζόταν τη μουσική να συνοδεύει «διακριτικά» τον Κύριο με τα γκρί. Εσείς με ποιο σκεπτικό συνθέσατε τη μουσική για την ταινία;
- Ο κύριος με τα γκρί φιλοδοξεί να αφηγηθεί τα συναίσθημα του πρωταγωνιστή, αυτά που υπαινίσσονται, τα συναίσθημα της καθημερινής μελαγχολίας που πάλλονται κάτω από την ταινία.
- Η γνωριμία σας με τον Μάνο Χατζιδάκι έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καριέρα σας;
- Η συνάντησή μου με τον Χατζιδάκι σφράγισε όλη μου τη ζωή.
- Πώς ήταν η συνεργασία σας με τον Φεντερικό Φελλίνι;
- Πολύ, πολύ ευχάριστη.
- Πώς αρχίσατε να γράφετε μουσική για τον κινηματογράφο;
- Με μικρά, σπουδαστικά ντοκυμανταίρ.
- Ποιοι συνθέτες σάς έχουν επηρεάσει;

— Πάρα πολλοί. Από τον **Χαίντελ** ως τον **Πιατσόλα**, από τον **Ραβέλ** ως τον **Ντιουκ Έλλινγκτον**, από τον **Σούμπερτ** ως τον **Πωλ Μακ Κάρννεϊ**, από τον **Στράους** ως τους **Κούην**.

- Σε ποια ταινία νομίζετε ότι πετύχατε την απόλυτη ταύτιση ανάμεσα στη μουσική και την εικόνα;
- Είναι μια ερώτηση στην οποία δεν μπορώ να απαντήσω. Μερικοί κριτικοί λένε: το *Χάος* των αδελφών Ταβιάνι: εγώ αγαπώ πολύ το *Τζίντζερ* και *Φρεντ*.

Μια εμπνευσμένη μουσική και μια κακή μουσική

- Πιστεύετε ότι η κινηματογραφική μουσική συνοδεύει μόνο τις εικόνες ή μπορεί να «συννομιλεί» με το θεατή;
- Είναι ένα θέμα για το οποίο μπορούμε να μιλάμε τρεις ημέρες. Μια εμπνευσμένη μουσική μπορεί να βοηθήσει τη χειρότερη ταινία (εικόνες, διάλογοι, ηθοποιοί, αφήγηση): μια κακή μουσική μπορεί να καταστρέψει ακόμη και την καλύτερη ταινία.
- Ταινίες χωρίς μουσική μπορούν να υπάρξουν;
- Μπορούν να γίνουν κινηματογραφικά αριστουργήματα χωρίς ούτε μια νότα μουσικής – αρκεί να σκεφτούμε τον **Μπουγιουέλ**.
- Πότε θεωρείτε πετυχημένη μια κινηματο-



γραφική μουσική;

- Όταν διηγείται κάτι παραπάνω, χωρίς όμως να είναι κραυγαλέο.
- Θα θέλατε να συνθέσατε μουσική για ένα αμερικανικό φιλμ;
- Δεν έχω προκαταλήψεις απέναντι σε καμία κινηματογραφία, ούτε και απέναντι στην αμερικανική.
- Πιστεύετε ότι η κινηματογραφική μουσική έχει εξελιχθεί στο χρόνο;
- Όταν είναι πραγματική η τέχνη, αναπνέει τον αέρα των συγχρόνων της.
- Τι έχετε κάνει μέχρι σήμερα για το θέατρο και ποια είναι τα σχέδιά σας σ' αυτό τον τομέα;
- Δημιούργησα έναν θίασο μουσικού θεάτρου μαζί με τον ποιητή **Τσεράμι**, στον οποίο αφιερώνω το χρόνο μου. Ελπίζω να έρθω στην Ελλάδα για να παρουσιάσω τα έργα μας.
- Ποιο είναι πιο σημαντικό για σας: να γράφετε μουσική για τον κινηματογράφο ή για το θέατρο;
- Ο κινηματογράφος είναι μια μεγάλη εμπειρία. Το θέατρο είναι μια μεγάλη κλίση. Πιστεύω πως το θέατρο είναι μια βασική γλώσσα της επόμενης χιλιετίας, όπως ήταν και στο παρελθόν.
- Σε ποια ταινία δουλεύετε αυτή την εποχή;
- Γράφω τη μουσική για δύο ταινίες: *Η ζωή είναι ωραία*, του **Ρομπέρτο Μπενίνι** και το *Εσύ γελάς* των αδελφών Ταβιάνι.
- Τα σχέδιά σας για συναυλίες περιλαμβάνουν την Ελλάδα;
- Μου το εύχομαι με όλη μου την καρδιά, αλλά εξαρτάται περισσότερο από τους Έλληνες παρά από μένα.
- Υπάρχει κάποια καλλιτεχνική επιθυμία που δεν έχετε πραγματοποιήσει;
- Να έχω ένα θέατρο στη Ρώμη. **IK**

ΕΔΩ ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ, ο ελληνικός κινηματογράφος κυριαρχείται από μια και μόνη συζήτηση: Πότε τα τηλεοπτικά κανάλια θα αποδώσουν «το 1,5%» στον ελληνικό κινηματογράφο – ένα ποσοστό, δηλαδή, 1,5% των καθαρών εσόδων τους, όπως ορίζει ο νόμος, στην κινηματογραφική παραγωγή. Πολλοί έχουν αρθρογραφήσει σε εφημερίδες και περιοδικά για το πρόβλημα, ενώ πολλές είναι και οι περιπέτειες όσων εκπροσώπων του κινηματογραφικού χώρου επιχειρήσαν να πείσουν τα τηλεοπτικά κανάλια να υλοποιήσουν την εκ του νόμου απορρέουσα υποχρέωσή τους. Η ουσία είναι μία: ενώ, σε όλα τα επίπεδα του οπτικοακουστικού το θέμα είναι κυρίαρχο στις συζητήσεις, κατά έναν εξαιρετικά ενδιαφέροντα τρόπο τα κανάλια καταφέρνουν να υπεκφεύγουν και, επί της ουσίας, να διαιωνίζουν ένα καθεστώς ανομίας – αφού, μολοντί η διατύπωση του νόμου και του Προεδρικού Διατάγματος που τον ενεργοποιεί είναι σαφής, οι ιδιοκτήσιες τους κάνουν σαν να μη συμβαίνει τίποτα. Σ' αυτή τους την αδιαφορία, φυσικά, συντείνει και η άτολμη στάση της πολιτείας, η οποία, ενώ θα μπορούσε να υποχρεώσει τις ιδιοκτήσιες των τηλεοπτικών δικτύων να είναι συνεπείς στις υποχρεώσεις τους, συμπεριφέρεται ως να μην υπάρχουν κανένα πρόβλημα.

Ο *Κινηματογραφιστής*, στην προσπάθειά του να αποσαφηνίσει τι γίνεται με το 1,5% και την απόδοσή του, απευθύνθηκε στο σκηνοθέτη Βασίλη Βαφέα, από τους πρωτεργάτες της διεκδίκησης, για λογαριασμό ολόκληρου του κινηματογραφικού κλάδου. Ο **Βασίλης Βαφέας** επισημαίνει τα εξής:

«Το 1,5% ήταν το άλλοθι της πολιτείας για να επιτραπεί η λειτουργία ιδιωτικών ραδιοηλεκτρονικών δικτύων στη χώρα μας. Στο σχετικό νομοσχέδιο οριζόταν, οι ιδιοκτήτες τηλεοπτικών

ΤΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΜΕ ΤΟ 1,5%;

Γιατί, μολοντί από το 1992 ο νόμος έχει ψηφιστεί, τα τηλεοπτικά κανάλια δεν αποδίδουν το 1,5% των εσόδων τους στην κινηματογραφική παραγωγή; Πώς οι ιδιοκτήσιες των ιδιωτικών καναλιών καταφέρνουν τόσο μακρύ διάστημα και αθετούν τις υποχρεώσεις τους, που ο νόμος σαφώς έχει ορίσει; Υπάρχει προοπτική στο άμεσο μέλλον ο νόμος να εφαρμοσθεί; Ο Κινηματογραφιστής ζήτησε τη γνώμη του σκηνοθέτη Βασίλη Βαφέα, εκ των πρωτεργατών της επεξεργασίας και ψήφισης του νόμου.

Η ΕΡΤ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΕΙ ΕΠΤΑ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΜΕ ΤΟ 1,5%

Η συγχρηματοδότηση επτά ελληνικών παραγωγών, στο πλαίσιο της εφαρμογής του Ν. 1866/89 για το 1,5%, ανακοινώθηκε στις 28.11.1997, από τον πρόεδρο της ΕΡΤ, **Παναγιώτη Παναγιώτου**, στη συνέντευξη Τύπου που έδωσε στη διάρκεια του τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Στη συνέντευξη παρέστησαν ο πρόεδρος της Επιτροπής Αξιολόγησης, **Μάνος Ζαχαρίας**, και ο διευθυντής κινηματογραφίας της ΕΡΤ, **Τάκης Χατζής**. Οι ταινίες που αξιολογήθηκαν από την επιτροπή, και στις οποίες η ΕΡΤ θα συμμετάσχει σύμφωνα με το νόμο για το 1,5%, είναι:

1. *Όλα είναι δρόμος*, **Π. Βούλγαρης**, 20.000.000 δρχ
2. *Κάθε Σάββατο*, **Β. Βαφέας**, 20.000.000 δρχ.
3. *Το καναρινί ποδήλατο*, **Δ. Σταύρακας**, 20.000.000 δρχ.
4. *Θα σε δω στην κόλαση μωρό μου*, **Ν. Νικολαΐδης**, 20.000.000 δρχ.
5. *Malto Bene Grecia*, **Π. Αγγελόπουλος**, 8.000.000 δρχ.
6. *Hotel όνειρο*, **Αν. Γεωργαντάς**, 8.000.000 δρχ. (σε παροχή υπηρεσιών).
7. *Το αίνιγμα*, **Γ. Σολδάτος**, 8.000.000 δρχ. (σε παροχή υπηρεσιών).

δικτύων που η λειτουργία τους ήταν ήδη υπό έγκριση και η κρατική ραδιοηλεκτροδραση, που υφίστατο, να αποδίδουν ποσοστό 1,5% των εσόδων τους για τον πολιτισμό, και πιο συγκεκριμένα για τον κινηματογράφο: *κινηματογραφικές ταινίες που θα παίζονται στην αίθουσα*. Και το μεν νομοσχέδιο έγινε νόμος, η ρύθμιση για το 1,5% όμως περιλαμβανόταν σε μια παράγραφο όπου αναφερόταν ότι χρειάζεται Προεδρικό Διάταγμα ώστε ο νόμος να είναι δυνατόν να εφαρμοστεί. Κατά τη διάρκεια της «συγκυβέρνησης», επί πρωθυπουργίας **Τζαννετάκη**, οι αρμόδιοι υπουργοί, στο πρώτο εξάμηνο τουλάχιστον, αδιαφόρησαν. Ξεκινήσαμε λοιπόν διεκδικητικούς αγώνες –όσα από τα στελέχη της ελληνικής κινηματογραφίας έχουν αυξημένη κοινωνική συνείδηση, σκηνοθέτες, παραγωγοί, τεχνικοί, κριτικοί–, κι έτσι, η ιστορία άρχισε από την αρχή.

Ωσπου ήρθε η ευτυχισμένη στιγμή όπου σύμβουλος Κινηματογραφίας του υπουργείου Πολιτισμού ήταν ο **Νίκος Ζωρογιαννίδης** – ο οποίος δεν ήξερε βέβαια κινηματογράφο, ήξερε όμως από δημόσια διοίκηση. Εγώ συμμετείχα στο Γνωμοδοτικό Συμβούλιο Κινηματογραφίας, ως εκπρόσωπος του Σωματίου Σκηνοθετών Κινηματογράφου. Ο κ. Ζωρογιαννίδης μας βοήθησε να περάσουμε τις συμπληγάδες της γραφειοκρατίας, να «ξαναζεστάνουμε» το ενδιαφέρον για το 1,5%. Καταφέραμε το θέμα να συζητηθεί στο Συμβούλιο Επικρατείας. Είχαν ήδη υπογράψει οι αρμόδιοι υπουργοί, **Ντόρα Μπακογιάννη** και **Ανδρέας Ανδριανόπουλος**. Κάναμε τότε μια παράσταση στο Συμβούλιο Επικρατείας, ο Νίκος Ζωρογιαννίδης κι εγώ, που είχα πάει ως εκπρόσωπος όλων των σωματείων. Τελικά, με τις προσπάθειες των σωματείων, εμού και του Ζωρογιαννίδη, έγινε κατορθωτό να ψηφιστεί το 1,5%, μάλιστα όχι όπως ήθελε η απόφαση των δύο

πουργών, σύμφωνα με την οποία η ΕΡΤ έπρεπε να εξαιρεθεί από την υποχρέωση να αποδίδει ποσοστό και από τα έσοδα που εισπράττει μέσω της ΔΕΗ (υποστήριζαν ότι αυτό ήταν ένα τέλος ειδικό, ενώ η εισήγηση προέβλεπε μόνο σχετικά με τα έσοδα από τη διαφήμιση). Όμως, ο νόμος ανέφερε γενικά ποσοστό 1,5% από τα έσοδα των σταθμών. Το τέλος της ΔΕΗ είναι κι αυτό έσοδο.

Το Προεδρικό Διάταγμα της εφαρμογής του 1,5% ψηφίστηκε το 1993. Η ΕΡΤ άρχισε να καταβάλλει το ποσόν, ευτυχώς συμπεριλαμβανομένου του τέλους της ΔΕΗ, γιατί χωρίς αυτό τα έσοδά της από τη διαφήμιση είναι λίγα. Η υποχρέωσή μας τότε –απέναντι στον κ. Ζωρογιαννίδη κυρίως– ήταν να κρατήσουμε το στόμα μας κλειστό, για να πετύχουμε το σκοπό μας, που ήταν διαφορετικός από την υπουργική εισήγηση. Ο “χώρος” όμως τότε θύμωσε πάρα πολύ, γιατί δεν λέγαμε τι ακριβώς συνέβη. Οι υπόλοιποι συνδικαλιστές ήταν τόσο πιεστικοί, που ήρθαμε σε σύγκρουση ολοκληρωτική μαζί τους, γιατί εγώ δεν είχα καμία υποχρέωση να ανοίξω το στόμα μου και να πω τίποτα παρά μόνο όταν έρθει η στιγμή, όπως τώρα. Το σωματείο μας, ύστερα απ’ αυτό, το πέταξαν έξω από το Γνωμοδοτικό.

Τι συνέβη από τότε και στο εξής; Τα ιδιωτικά κανάλια δεν εφάρμοσαν ποτέ

επίσημα το 1,5%. Το νομοσχέδιο προέβλεπε, ως ελεγκτικά όργανα για την εφαρμογή του νόμου, αφενός το Γνωμοδοτικό, αφεντέρου τη σύσταση και μιας επιτροπής ελέγχου της εφαρμογής του 1,5% (στην οποία θα συμμετείχαν ένας σκηνοθέτης με τον αναπληρωτή του, ένας παραγωγός με τον αναπληρωτή του, ο Σύμβουλος Κινηματογραφίας με τον αναπληρωτή του, και κάθε φορά κάποιος εκπρόσωπος από το κανάλι η περίπτωση του οποίου εξετάζεται).

Ο νόμος έχει ενδιαφέρον, αλλά πρέπει να εφαρμοστεί. Τώρα που θα δοθούν επίσημα οι άδειες λειτουργίας στα ιδιωτικά κανάλια, υπάρχει η δυνατότητα εφαρμογής του. Αν ένα κανάλι δεν εφαρμόζει τον νόμο, θα του γίνεται μια παρατήρηση από το Ραδιοτηλεοπτικό Συμβούλιο. Αν συνεχίσει, θα του επιβληθεί ένα γερό πρόστιμο, ποσό μεγαλύτερο απ’ αυτό που θα έπρεπε να αποδώσει. Αν παρ’ όλα αυτά συνεχίζει να υποτροπιάζει, είναι δυνατόν να του αφαιρεθεί και η άδεια λειτουργίας. Από την υποχρέωση δεν εξαιρείται κανένα κανάλι – ούτε τα μεγάλα ούτε τα μικρά. Σχετικά με τα μικρά, ο νόμος προβλέπει το ποσόν που τους αντιστοιχεί να πηγαίνει στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), που θα το διαχειρίζεται εκείνο με τους δικούς του μηχανισμούς. Ετσι, θα μπορούσαν να αυξηθούν και τα έσοδα

του ΕΚΚ. Το μεγάλο κανάλι μπορεί να επιλέξει σε ποιους σκηνοθέτες θα δώσει τα χρήματα, μπορεί δηλαδή αυτοβούλως να προχωρήσει σε δική του παραγωγή, με τις δικές του αισθητικές προδιαγραφές, με τα δικά του κριτήρια. Προϋπόθεση είναι η εξασφάλιση διανομής, για να θεωρηθεί η επένδυση του καναλιού επένδυση ουσίας και, γενικότερα, ενταγμένη στο πλαίσιο εφαρμογής του 1,5%.

Πιστεύω πως αν αρχίσει η απόδοση του 1,5% θα εξυγιανθεί λίγο ο χασοκόξ αυτός χώρος. Βεβαίως, πιθανόν να προκύψει πρόβλημα με τη διανομή. Ίσως να αναγκαστεί το ΕΚΚ να εξασφαλίσει αυτό αίθουσα, ίσως πάλι εμείς, 5-6 άνθρωποι, να βρούμε μια αίθουσα – γιατί όχι; Αυτό έχει κάνει και ο **Νάνι Μορέτι**, που δεν είναι μόνο σημαντικός σεναριογράφος και κινηματογραφιστής, είναι και αιθουσάρχης. Έχει μια δική του αίθουσα στη Ρώμη. Και δεν παίζει μόνο τις δικές του ταινίες. Παίζει και τις ταινίες που αγαπάει, όπως του Τατί και του Κασσαβέτη. Πρέπει κι εμείς να το καταλάβουμε ότι χρειάζεται μια κοινοπραξία για να εξασφαλίσουμε μια διανομή και να μην είμαστε πια στο έλεος των διανομένων. Το 1,5% μπορεί να αποτελέσει κίνητρο να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για να εφαρμοστεί σωστά. Εν αμαμονή, λοιπόν!»

ΦΤΙΑΓΜΕΝΗ ΑΠΟ ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ

Το Σωματείο Ελλήνων Σκηνοθετών-Παραγωγών κινηματογράφου διοργάνωσε, από τις 27 έως τις 30 Νοεμβρίου 1997, στο Μουσείο Design της Θεσσαλονίκης, έκθεση αφίσας και προβολή μιας Ανθολόγησης από ταινίες του σύγχρονου Ελληνικού κινηματογράφου. Η σκηνοθέτις Αντουανέττα Αγγελίδη επέλεξε αποσπάσματα από ταινίες 36 συνολικά σκηνοθετών (Δ. Αθδελιώτης, Β. Βαφέας, Ν. Βεργίσης, Α. Κόκκινος, Φ. Λαμπρινός, Τ. Μαρκετάκη, Λ. Παπαστάθης, Τ. Σπετσιώτης, Σ. Τσιώλης, κ.ά.) και δημιούργησε ένα έργο σε εξέλιξη που συμπυκνώνει κινηματογραφικές μνήμες της περιόδου 1967-1997.

«Η βασική συνθετική αρχή για το έργο που επιχείρησα είναι ν’ ανιχνευθούν τα θλέμματα. Το διαφορετικό βλέμμα του σκηνοθέτη», γράφει η δημιουργός. «Έτσι άρχισε ένας εσωτερικός διάλογος ανάμεσα στις ταινίες. Μια νέα αφήγηση αρχίζει να εγκαθιδρύεται ανάμεσα στις αφηγήσεις. Τα θέματα ξαναδημιουργούνται με συνεχή διείσδυση, χωρίς συνεχή διεκδίκηση. Τα θέματα όπως και ο χρόνος πάνε μπρος-πίσω φανερώνοντας μια οντότητα, την εσώτερη έκφραση μιας εποχής».

Το όλο εγχείρημα προβλήθηκε σε ΒΕΤΑ και είναι αφιερωμένο στη μνήμη της πρόωρα χαμένης Τώνιας Μαρκετάκη. Ελπίζουμε να μας δοθεί η ευκαιρία να το παρακολουθήσουμε και στην Αθήνα.



Η Τιμή της αγάπης, της Τώνιας Μαρκετάκη (1984).



Singapore sling, του Νίκου Νικολαΐδη (1990).



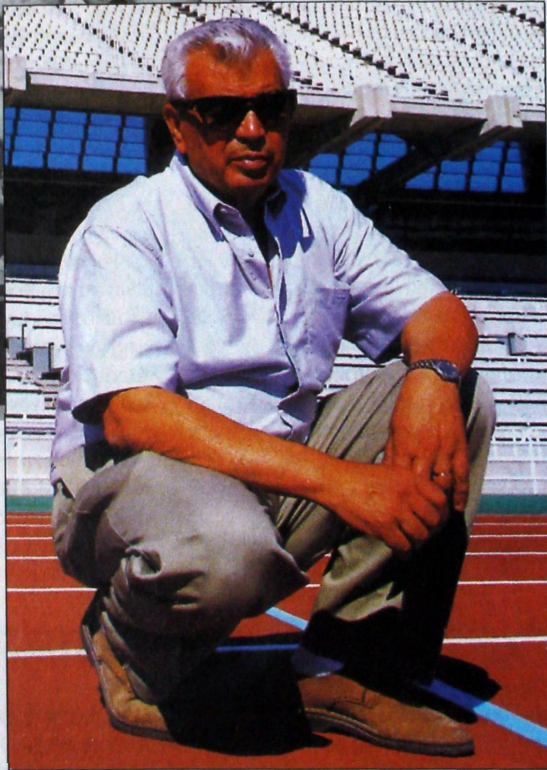
Ο καιρός των Ελλήνων, του Λάκη Παπαστάθη (1981).



Παρακαλώ γυναίκες μην κλαίτε, των Τσιώλη-Βακαλόπουλου (1992).



Ογδόντα κάμερες, τετρακόσιους τεχνικούς, εκατοντάδες αθλητές και εκατομμύρια τηλεθεατές απ' όλο τον κόσμο: το «υλικό» και το κοινό του Γιώργου Καραγεωργίου, έμπειρου σκηνοθέτη αθλητικών διοργανώσεων, στο «Αθήνα '97», την κάλυψη του οποίου επιμελήθηκε, τον περασμένο Αύγουστο.



Ο ΕΠΟΡΧΗΣΤΡΟΤΗΣ

της Χριστίνας Σαμαρά
φωτ.: Χρήστος Λιάτσης/ANTI-TE

ΤΗΣ ΑΘΛΗΤΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Τον ρώτησαμε, συνεπώς, να μας καταθέσει την άποψή του σχετικά με το ποιο άθλημα απαιτεί τις περισσότερες κάμερες και τη μεγαλύτερη προετοιμασία.

«Ο κλασικός αθλητισμός έχει τις περισσότερες τεχνικές απαιτήσεις», απαντά χωρίς περιστροφές ο έμπειρος τηλεσκηνοθέτης. «Χρειάζεται ανθρώπινο δυναμικό, πολλά μηχανήματα, πολύ κόσμο. Το καλό είναι ότι είναι ελεγχόμενος. Ξέρεις πού αγωνίζεται ο κάθε αθλητής, σε ποιο κουλουάρ – ενώ, στο ποδόσφαιρο για παράδειγμα, πού θα πασάρει την μπάλα ο ποδοσφαιριστής, φυσικά, δεν το ξέρει κανείς!.. Στον κλασικό αθλητισμό, στις χιονοδρομίες, στα ατομικά αθλήματα γενικότερα, όμως, οι θέσεις είναι προκαθορισμένες». Ο κ. Καραγεωργίου γνωρίζει καλά να αντιμετωπίζει σαν αφήγηση κάθε άθλημα. Γνωρίζει, δηλαδή, ότι ο αθλητισμός είναι κάπως σαν οποιοδήποτε αφηγηματικό έργο (με εξαίρεση, ίσως, ότι είναι γνωστό το τέλος: κάποιος θα κερδίσει, κάποιος θα χάσουν). Η εξέλιξη του αγωνίσματος είναι ταυτόσημη της πλοκής του έργου· με τα χρόνια, μάλιστα, οι τρόποι με τους οποίους αντιμετωπίζεται το αθλητικό θέαμα από την τηλεόραση κυρίως έχει δημιουργήσει μια ενιαία παγκόσμια εμβέλεια οπτική: οι θεατές σε όλο τον κόσμο γνωρίζουν να παρακολουθούν την ίδια πλοκή – γι' αυτό και η αθλητική μετάδοση θεωρείται παγκόσμια γλώσσα.

Με δεδομένη την παρατήρηση του κ. Καραγεωργίου για τις δυσκολίες κάλυ-

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ είναι γνωστός από την τηλεοπτική σκηνοθεσία του του Παγκοσμίου Πρωταθλήματος Στίβου, τον περασμένο Αύγουστο, για λογαριασμό της ΕΡΤ. Με μόνιμη εργασία στο κρατικό σοουηδικό κανάλι, το Public Service, ο κ. Καραγεωργίου τοποθετείται ανάμεσα στους κορυφαίους τηλεοπτικούς σκηνοθέτες που αντικείμενό τους είναι η κάλυψη μεγάλων αθλητικών γεγονότων. Ο ίδιος δεν κρύβει την αγάπη που ανέκαθεν έτρεφε προς τον αθλητισμό. «Ε, λοιπόν, έκανα το χόμπυ μου δουλειά», λέει.

Με εμπειρία σε 13 Ολυμπιακούς αγώνες και σε πολλές ακόμη αθλητικές διοργανώσεις, ο Γιώργος Καραγεωργίου συνεχίζει να σκηνοθετεί. Ο *Κινηματογρα-*

φιστής, σε μια προσπάθεια να φωτίσει τους τρόπους με τους οποίους η τηλεόραση προσεγγίζει και προβάλλει το αθλητικό γεγονός, συνάντησε τον κ. Καραγεωργίου και ζήτησε απ' αυτόν να καταθέσει τη βιωμένη εμπειρία του από τέτοιου είδους μεταδόσεις.

Ο κλασικός αθλητισμός έχει τις περισσότερες απαιτήσεις

Ο κ. Καραγεωργίου έχει ειδικευθεί, κυρίως, στην κάλυψη αγώνων που περιλαμβάνουν κλασικά αθλήματα. Είναι προφανές πώς με άλλον τρόπο η τηλεσκηνοθεσία προσεγγίζει ομαδικά αθλήματα όπως το ποδόσφαιρο ή το μπάσκετ κι αλλιώς τα αγωνίσματα, π.χ., του στίβου.



ψης του ποδοσφαίρου («η κάμερα μπορεί να βρεθεί ανά πάσα στιγμή εκτός τόπου»), επιχειρούμε να εξειδικεύσουμε την εμπειρία του από το στίβο. Ρωτάμε, λοιπόν, σε ποιο άθλημα αντιμετωπίζει τις μεγαλύτερες σκηνοθετικές δυσκολίες. «Οι ρίψεις είναι αρκετά δύσκολες», απαντάει. «Όπως και να το κάνεις, είναι ένα μικρό πραγματάκι που μπορεί να το πετάξει ο αθλητής και 80 μέτρα – είναι δύσκολο για το σκηνοθέτη».

Το προηγούμενο καλοκαίρι, ο κ. Καραγεωργίου συνεργάστηκε με την Ελληνική Τηλεόραση για την κάλυψη του Παγκοσμίου Πρωταθλήματος Στίβου, του «Αθήνα '97» – μια κάλυψη που, για τα ελληνικά δεδομένα, θεωρήθηκε υπερπαραγωγή. «Χρησιμοποιήθηκαν γύρω στις 90 κάμερες», σημειώνει ο συνομιλητής μας. «Ενδεικτικά, για τα επιμέρους αθλήματα, χρησιμοποιήθηκαν 18 κάμερες για τους δρόμους εντός σταδίου, 24 για το μαραθώνιο, 10 για ρίψεις, 6 για τα οριζόντια άλματα και 6 για τα κάβετεα».

Παρατηρούμε ότι, εκτός από τις κάμερες που είχαν τοποθετηθεί σε διάφορα σημεία, προκειμένου να μη χαθούν τα αγωνίσματα και οι αθλητές, πολλοί ταυτόχρονα στο προσκήνιο, αλλά και ο παλμός του κόσμου, στα αγωνίσματα δρόμου που διεξάγονταν εντός του σταδίου είχε χρησιμοποιηθεί και μια rail-tracking κάμερα, δικής του επινοήσεως, που χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να καλυφθούν τα τελευταία μέτρα των αγωνισμάτων (ο τερματισμός) και οι δρόμοι ταχύτητας. «Ναι, όντως», παραδέχεται. «Αυτή την ιδέα μου την είχα συζητήσει μ' έναν Εγγλέζο, πολύ καλό τεχνικό, το 1992 στους Ολυμπιακούς της Βαρκελώνης. Ο Εγγλέζος έφτιαξε το μηχανισμό κίνησης, χρησιμοποιώντας μια κάμερα Wescam, την οποία πρωτοχρησιμοποιήσαμε το 1995 στο Πα-

γκόσμιο Πρωτάθλημα Στίβου, στο Γκέτεμποργκ της Σουηδίας. Την ίδια νοικιάσαμε και για το «Αθήνα '97»».

Η ελληνική εμπειρία

Και η εμπειρία του από τη σχέση με τους έλληνες σκηνοθέτες και τεχνικούς; Τι εισέπραξε, άραγε, από τη συνεργασία του με τους συντελεστές της ελληνικής τηλεόρασης; «Το τελικό αποτέλεσμα ήταν καλό, και αυτό μου δίνει μεγάλη ευχαρίστηση», ομολογεί ο κ. Καραγεωργίου. «Βεβαίως, δουλεύοντας 39 χρόνια για τη σουηδική τηλεόραση, έχω μάθει να δουλεύω διαφορετικά – στην Ελλάδα, αντίθετα, δουλεύουν με τον δικό τους τρόπο. Το θετικό αυτής της ιστορίας, αυτό που είχε αξία, είναι ότι κάναμε μια καλή δουλειά όλοι μαζί... Δεν ήταν μόνο δική μου επιτυχία, επειδή απλώς ήμουν υπεύθυνος για όλη την τηλεοπτική κάλυψη. Αυτή η δουλειά είναι teamwork, πρέπει όλοι να δουλεύουν με όλο τους το δυναμισμό, τον επαγγελματισμό και τον ενθουσιασμό. Βεβαίως, είναι δύσκολη η συνεργασία με τόσους ανθρώπους από διαφορετικές κουλτούρες. Εγώ προσπάθησα ψυχολογικά να το ισορροπήσω. Όσον αφορά τον δικό μου τρόπο εργασίας, προσωπικά ήμουν προετοιμασμένος ενάμισι μήνα πριν. Τις τελευταίες μέρες της προετοιμασίας, πριν από την έναρξη, ενώ όλοι δούλευαν πυρετωδώς, εγώ ήμουν ήρεμος, αυτό που λέμε cool, περπατούσα στις κερκίδες και το φιλοσοφούσα, ετοιμαζό-

μουν ψυχολογικά. Το Α και το Ω για έναν τηλεσκηνοθέτη είναι η προετοιμασία. Η πλατφόρμα πρέπει να είναι σταθερή. Κι όταν αρχίζει να σκηνοθετεί, πρέπει να αισθάνεται σαν βασιλιάς».

Λίγο πριν τελειώσουμε τη συζήτηση, προσφεύγουμε στην πείρα του ικανού και αναγνωρισμένου τηλεσκηνοθέτη. Τι συμβουλή θα δίνετε σε έναν νέο συνάδελφό σας; – τον ρωτάμε.

«Ο σκηνοθέτης, από τον νέο, το φοιτητή, μέχρι και τον πιο έμπειρο, πρέπει να έχει κάτι να διηγηθεί, να υπάρχει ένα νόημα στη ροή των πλάνων του – αλλιώς θα αποτύχει. Ο κάθε σκηνοθέτης βέβαια έχει τον προσωπικό του τρόπο, αλλά ένα θέμα πρέπει να έχει κλιμάκωση, εξέλιξη, κορύφωση, να μην είναι flat. Για παράδειγμα, δείχνεις έναν αθλητή που τρέχει, παράλληλα μπορείς να δείξεις την οικογένεια του ή το θεατή που τον παρακολουθεί εναγωνίως...»

Πριν κλείσουμε, δεν παραλείπουμε να τον προκαλέσουμε να μας μιλήσει για τη μεγαλύτερη ηθική του ικανοποίηση από τη δουλειά του. «Θα σας μιλήσω για τη σημαντική στιγμή της καριέρας μου», απαντά εκείνος. «Ήταν όταν πήρα το The Golden Shot που είναι το Oscar σκηνοθεσίας για Live Transmission, για τη ζωντανή μετάδοση δηλαδή του Παγκοσμίου Πρωταθλήματος Χιονοδρομίας του 1993. Ήταν για μένα μια μεγάλη ανταμοιβή».

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ γεννήθηκε στα Λιμενάρια της Θάσου. Εφυγε το 1954 για την Ιταλία να σπουδάσει χημεία. Το 1958 ξεκίνησε σπουδές δημοσιογραφίας, στο Μιλάνο. Όταν αποφοίτησε, πήγε αρχικά στη Γερμανία όπου δούλεψε στην AGFA ως χημικός, δουλειά που έκανε αργότερα και στη Στοκχόλμη. Το 1961 πέτυχε στις εξετάσεις του Δραματικού Ινστιτούτου της Σουηδίας για σκηνοθέτες τηλεόρασης. Όταν αποφοίτησε, το 1964, προσλήφθηκε στο κρατικό σουηδικό κανάλι, το Public Service, όπου και παραμένει μέχρι σήμερα. Θεωρείται παγκοσμίως από τους ικανότερους τηλεσκηνοθέτες στην κάλυψη αθλητικών γεγονότων.



«Η κινηματογραφική ταινία δεν είναι στην πραγματικότητα ένα μόνο μέσο, όπως το τραγούδι ή ο γραπτός λόγος. Είναι μια συλλογική μορφή τέχνης, όπου διαφορετικά άτομα διευθύνουν το χρώμα, το φωτισμό, τον ήχο, την ηθοποιία, την ομιλία...» Αυτά έγραφε, νωρίς το '60, ο Καναδός **Μάρσαλ ΜακΛιούαν**, αντιπαραθέτοντας τη συλλογικότητα που προϋποθέτει τον κινηματογράφο στο «φουσκωμένο εγώ» όσων υποστήριζαν τον «κινηματογράφο του δημιουργού» – κατάληξη της μαχητικότητας αυτού του ρεύματος, σε ορισκές περιπτώσεις, ήταν ο ζωτικός μύθος «*μια ταινία τού...*», που εμφανιζόταν στα ζενερικ των ταινιών.

Στην Ελλάδα, το ρόλο των υπόλοιπων συντελεστών –πλην σκηνοθέτη, σε συνεργασία όμως με το σκηνοθέτη– έρχεται να προσπίσει η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεόρασης (ΕΤΕΚΤ), με ένα λεύκωμα που μόλις κυκλοφόρησε – και με φωτογραφικά ντοκουμέντα μιλά για τη συμβολή των τεχνικών στο θαύμα της κινηματογραφικής ταινίας. Πλούσιο σε σπάνιες, συνήθως, φωτογραφίες, διανθισμένο με εύστοχα κείμενα του κριτικού **Ανδρέα Τύρου**, το φωτογραφικό λεύκωμα της ΕΤΕΚΤ είναι ο προσφορότερος τρόπος για να γιορτάσει η Ένωση τα πενήντα χρόνια λειτουργίας της (ιδρύθηκε το 1948 και πρώτος πρόεδρος της ήταν **Νικόλαος Κοκκόλης** ενώ πρώτος γραμματέας της, ο **Ιάσων Νόβακ**). Την καλλιτεχνική επιμέλεια του λευκώματος έχουν ο **Τάσος Αλεξάκης** και ο **Σπύρος Καραγιάννης**.



50 ΧΡΟΝΙΑ ΕΤΕΚΤ ΣΕ ΕΝΑ ΛΕΥΚΩΜΑ



Από το λεύκωμα της ΕΤΕΚΤ. Δεξιά, πάνω: Από το γύρισμα του *Μεθύστακα* (1950) Φιλοποίμνη Φίνος, Ζόζεφ Χεπ, Ορέστης Μακρής, Γιώργος Τζαβέλλας, Μπίλλυ Κωνσταντοπούλου. Δεξιά, κάτω: Ο Ντίνοσ Κατσουριδής και ο Θανάσης Βέγγος. Αριστερά: Πορεία στο υπουργείο Εργασίας (1964), για την αναγνώριση του επαγγέλματος και την κατοχύρωση του οκταώρου. Ο οπερατέρ Γιώργος Καβάγιας κρατά το πλακάτ με ένα από τα πιο χαρακτηριστικά συνθήματα της διεκδίκησης.

ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΣ ΠΛΟΥΣ

του Βασίλη Κεχαγιά

EURO SCRIPT FUND, δίπλα στην EAVE, την EFDO και άλλες επιτροπές της Ευρωπαϊκής Ένωσης, υποστήριξης και προώθησης των κινηματογραφικών προϊόντων της γηραιάς ηπείρου: την υπογραφή τους τη βλέπουμε φαρδιά-πλατιά στο τέλος των ζενερικών, σε όλο και μεγαλύτερο αριθμό εγχώριων παραγωγών· το ρόλο τους τον υποψιαζόμαστε –ή τον διακρίνουμε– αν αρχίσουμε να συνδέουμε τα αυξανόμενα δείγματα «διεθνισμού» που παρουσιάζουν οι ελληνικές ταινίες. Οι πρωταγωνιστές του *Βαλκανιζατέτ* διασχίζουν τη Βουλγαρία και καταλήγουν στην Ελβετία· ο Λεω-



Χαμένες νύχτες

νίδα Χρύσης στον *Κύριο με τα γκρι* γνωρίζει το κόκκινο του έρωτα και «πετάει» στο αντικείμενο του πόθου του στην Ελβετία· επίσης, οι ήρωες του *Μιρουπάφισμ* μπαίνουν στην Αλβανία, οι *Χαμένες νύχτες* της *Αγγελικής Αντωνίου* αποκτούν νόημα ύπαρξης μόλις γεφυρώνεται η απόσταση Βερολίνου-Αιγαίου και μια σειρά άλλων, ανάλογων συμπτωμάτων.

Η Ευρώπη δεν χάνει ευκαιρία να μην επιδείξει το άγχος της απόδειξης του ομοιογενούς χαρακτήρα της, δεν παύει να επαναλαμβάνει σαν τιμωρημένος μαθητής: «Είμαι ενιαία, είμαι ενιαία!» Στην προσπάθειά της να κατακρημνίσει τα τείχη των εθνών, δανείζεται σκαπάνη βοήθειας από όποιο χέρι βρει πρόθυμο. Η προσφορά αυτή δεν μένει αναποζημίωτη, το χέρι κλείνει, κρατώντας μέσα του το ισοδύναμο της προσφοράς του σε ECU. Προς Θεού! Ας μη νομιστεί ότι οι κινηματογραφι-

κές παραγωγές είναι πλέον απότοκο συναλλαγών ή ότι η χρηματοδότησή τους υπακούει σε κάποια ταπεινά ελατήρια, τα οποία αγνοούν την ουσιαστική αξία των ταινιών στο χρηματιστήριο της τέχνης. Απλώς, πριμοδοτούνται φιλμ τα οποία υπερβαίνουν με ευκολία την μπάρα των συνόρων, ή παροτρύνονται με πατρικό τρόπο οι σκηνοθέτες-σεναριογράφοι να επιδείξουν τη δυνατότητα κινητικότητας που διαθέτουν απαλλασσόμενοι από τις όποιες αγκυλώσεις εθνικού τύπου.

Η συνταγή των νέων γεύσεων

Εκεί που το σενάριο είχε αναδειχθεί σε μείζον πρόβλημα του ελληνικού σινεμά και η διάρθρωση των έργων του παλινδρομούσε ανάμεσα σε σκηνοθέτες πολυτεχνίτες, οι οποίοι υποδύονταν και τους σεναριογράφους και σε θεατρογενείς, ή λογοτεχνίζοντες σεναριογράφους, οι οποίοι αγνοούσαν τους σκηνοθέτες και τις ανάγκες τους, οι επιτροπές της Ευρωπαϊκής Ένωσης φάνηκε να δίνουν την επιθυμητή λύση. Δανείζοντας τους επαγγελματίες συμβούλους, που τόσο είχαν ανάγκη οι ελληνικές ταινίες, έτειναν χείρα βοήθειας για να ξεκολλήσουν την εθνική μας παραγωγή από το τέλμα στο οποίο συνεχώς βούλιαζε. Τα πρώτα ενθαρρυντικά δείγματα ανάκαμψης, σε συνδυασμό με την εισπρακτική επιτυχία ορισμένων ταινιών, γέννησαν την ελπίδα της ανανέωσης. Ρεαλιστικότεροι διάλογοι, προσεκτικότερα δομημένοι ήρωες, επιμελώς κλιμακούμενη δράση, έδωσαν την εντύπωση της εξεύρεσης της συνταγής, με βάση την οποία θα μαγειρεύονταν εφεξής οι νέες γεύσεις του ελληνικού κινηματογράφου.

Όσοι έχουν ταξιδέψει στις χώρες της Ευρώπης θα γνωρίζουν ότι το χαρακτηριστικό γνώρισμα των ζαχαροπλαστέων τους είναι η θελκτικότερη εμφάνιση των βιτρινών τους, η οποία ακυρώνεται απογοητευτικά από τα άγευστα και τα άγλυκα εκθέματά τους. Τα πικνούμενα και πολλαπλασιαζόμενα προϊόντα της εθνικής μας κινηματογραφίας, προερχόμενα από

Όταν στη θέση του αμήχανου εθνικού κινηματογράφου, μια σειρά συμβούλια, διαβούλια, επιτροπές και εμπειρογνώμονες τοποθετούν έναν ελαφρύ, εσπεράντο κοσμοπολιτισμό.

τη «μαγική» ευρωπαϊκή συνταγή, αρχίζουν ολοένα και μοιάζουν με τα κατασκευάσματα αυτών των ζαχαροπλαστέων: ελκυστικό περιτύλιγμα, απουσία εμφανών παραλείψεων και απωθητικών κακογουστίων, αλλά και εξομοίωση της γεύσης, εξίσωση των διαφορών της, χείδεμα των γευστικών θυλάκων, χωρίς υπερδραστηριοποίηση των σιελογόνων αδένων.

Ελαφρύς κοσμοπολιτισμός

Τα πολλαπλά κοκκινίσματα που υπόκειται ένα σενάριο στη διαδικασία κατασκευής του φιλικού εδέσματος, οδηγεί στο φιλτράρισμα των όποιων ερεθιστικών μυρωδιών, υποβάλλει τον τρόπο σκηνοθεσίας σύμφωνα με τα πρότυπα του νέου ευρωπαϊκού τσελεμεντέ. Από τη στιγμή που υποβάλλεται το σενάριο ως την έναρξη της υλοποίησής του, μεσολαβεί μια σειρά διορθωτικών παραινέσεων και συμβουλών, που οδηγούν σε λείανση των επικίνδυνων αιχμών: οι ήρωες (βασικοί αχθοφόροι των ελληνικών μυθολογικών) επωμίζονται λιγότερο βάρος, βάσει των βιομηχανικών κανόνων φιλικών παραγωγών και όχι των βιοτεχνικών ελληνικών, τα στοιχεία εντοπιότητας ή θα υποδηλώνονται ή θα μεταποιούνται σε αφορμή γόνιμης συνομιλίας των εθνοτήτων (π.χ. *Βαλκανιζατέτ*), οι ταινίες θα πρέπει να απευθύνονται στο ευρωπαϊκό και όχι στο ελληνικό κοινό.

Χωρίς οι παραπάνω παρατηρήσεις να απολήγουν απ' ανάγκη σε αρνητικά αποτελέσματα, κατ' βοήθειάν τον ελληνικό κινηματογράφο ν' απαλλαγεί από το σύμπλεγμα αυτισμού που τον διακατέχει, κινδυνεύουν όμως να τον οδηγήσουν σε δρόμους επικίνδυνου κοσμοπολιτισμού και μάταιης κοσμικότητας. Οι ελληνικές ταινίες προτρέπονται στην απόρριψη του όποιου εθνικού έρματος διαθέτουν, προκειμένου να γίνουν ελαφρύτερες και να πετάξουν πάνω από την ευρωπαϊκή ήπειρο. Μόνο μην ξεφουσκώσουν απότομα και προδοθεί το ελαφρύ αέριο από το οποίο είναι παραγεμισμένες... **K**

ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΑΝΗΚΟΥΝ σε διαφορετική γενιά, επηρεάζουν όμως το κινηματογραφικό γίγνεσθαι με την ίδια ιδιότητα: αυτή του διευθυντή φωτογραφίας. Ο λόγος για τον «εμπειροπόλεμο» Σταμάτη Γιαννούλη, που δούλεψε με τον Περικλή Χούρσογλου για τον *Κύριο με τα γκρι*, και τον νεαρότερο Πλάτωνα Ανδρονίδη, ο οποίος έκανε τη φωτογραφία στον *Προστάτη Οικογενείας* του Νίκου Περάκη. Οι ταινίες-δείγματα της δουλειάς τους θα επικοινωνήσουν σε λίγες μέρες με τους θεατές. Ευκαιρία, λοιπόν, να εστιάσουμε στα πρόσωπα και το έργο τους.

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ; ΠΡΟΕΧΕΙ Η ΣΥΝΕΝΝΟΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

της Χριστίνας Μούργκα
φωτ.: Καλλιόπη Μέλλιου

Συζήτηση με τους διευθυντές φωτογραφίας Πλάτωνα Ανδρονίδη και Σταμάτη Γιαννούλη

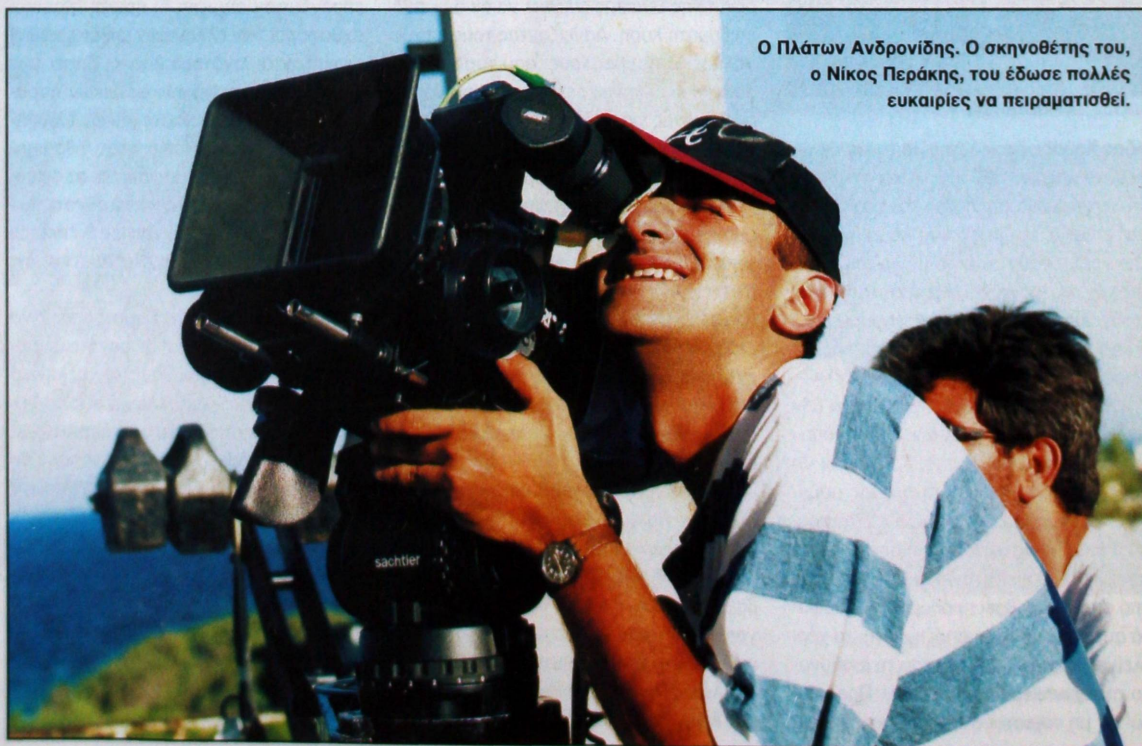
Η ΝΕΑ ΤΑΙΝΙΑ του Νίκου Περάκη, ο *Προστάτης οικογενείας*, γυρίστηκε μέσα σε κλίμα αγαστής σύμπτωσης. «Η συνεργασία μου με τον Νίκο ήταν άσφογη» —λέει ο Πλάτων Ανδρονίδης— «γιατί ο Νίκος απ' τη μια δουλεύει υπεύθυνα και οργανωμένα και από την άλλη θέλει να δοκιμάζει καινούργια πράγματα, που κοντράρονται πολλές φορές — και για μένα υπάρχει ένα αποτέλεσμα ιδιαίτερα αποδοτικό, επειδή μπορώ να βασιστώ από τη μια πλευρά στη λογική του ενώ από την άλλη έχω κάποια ελευθερία να πειραματισθώ και εγώ. Έχω μείνει πολύ ευχαριστημένος. Θέλω, μά-

λιστα, να σημειώσω ότι ο Περάκης δεν μετράει τόσο πολύ το "εγώ". Όταν σου έχει εμπιστοσύνη, σε αφήνει να κοιτάξεις τα πράγματα και πιο βαθιά από ό,τι τα είχε δει ο ίδιος — πιστεύω ότι τα καλύτερα αποτελέσματα βγήκαν έτσι. Υπάρχει, συνεπώς, μια λογική που διατρέχει την ταινία, ταυτόχρονα όμως υπάρχουν περιθώρια για πειραματισμό».

Η τάση αυτή για πειραματισμό, εκδηλώθηκε τόσο στο τμήμα της ταινίας που έγινε σε βίντεο όσο και στο καθαρά κινηματογραφικό μέρος της. «Πειραματιστήκαμε αρκετά με την ψηφιακή τεχνο-

λογία, όμως πειραματιστήκαμε πολύ περισσότερο στο φιλμ, όπου για παράδειγμα κάναμε ένα glass shot, τεχνική που δεν χρησιμοποιείται πολύ πια, εμείς όμως την κάναμε περισσότερο για πλάκα. Χτίσαμε ένα ξενοδοχείο σε μια παραλία. Επίσης, χρησιμοποιήσαμε πολύ την κάμερα στον ώμο. Για παράδειγμα, υπήρχε μια σκηνή σε ένα διαμέρισμα που αρχικά είχε ντεκουπαριστεί σε πολλά πλάνα, όμως εμείς τη γυρίσαμε με την κάμερα στον ώμο».

Ο προϋπολογισμός, η αχίλλειος πτέρνα των ελληνικών παραγωγών, δεν στά-



Ο Πλάτων Ανδρονίδης. Ο σκηνοθέτης του, ο Νίκος Περάκης, του έδωσε πολλές ευκαιρίες να πειραματισθεί.

θηκε δεσμευτικός για την ταινία. Φυσικά, όμως, έγιναν αρκετές οικονομίες. «Τραβάγαμε πολύ γρήγορα για λόγους οικονομίας. Γυρίζαμε 20 πλάνα την ημέρα με πολλές λήψεις για το κάθε πλάνο. Ο προϋπολογισμός έφερε κι ένα στυλ γυρισμάτων που, όμως, συνέπιπτε με την επιθυμία του Περάκη για γρήγορες κινήσεις της μηχανής, σπασμένα κάδρα, κίνηση και δυναμισμό. Ο Περάκης δεν ήθελε στατική, ακαδημαϊκή φωτογραφία».

Πώς καθορίστηκε, όμως, το φωτογραφικό ύφος της ταινίας; «Καταρχάς, με βάση το σενάριο. Ακολούθησε μια συνάντηση με το σκηνοθέτη –που συνήθως έχει κάποιες εικόνες στο μυαλό του– και, μετά, με τις πληροφορίες που μου είχε δώσει, ξαναδιάβασα το σενάριο προσπαθώντας μόνος μου πια να αποδώσω το ύφος που ο σκηνοθέτης μου είχε περιγράψει και να τονίσω κάποιες σκηνές».

Περί ύφους

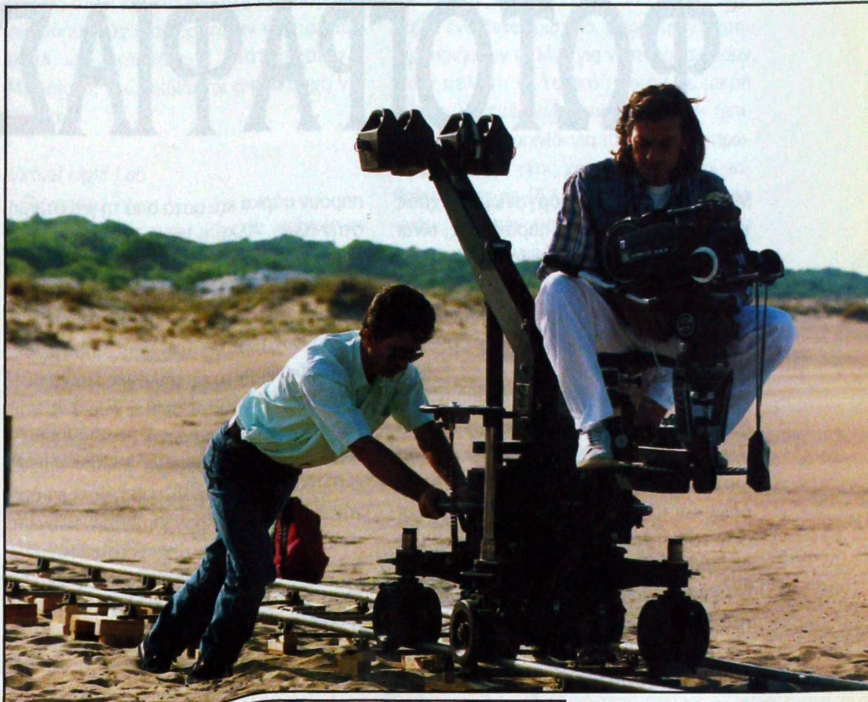
Η άποψη αυτή έρχεται να συναντήσει τα λόγια του **Σταμάτη Γιαννούλη**: «Το φωτογραφικό ύφος προκύπτει πρώτα από το σενάριο, ύστερα από το σκηνοθέτη· οι χώροι έρχονται μετά».

Για να στεφτεί όμως με επιτυχία το εγχείρημα πρέπει να πνέει ευνοϊκός άνεμος επικοινωνίας ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το διευθυντή φωτογραφίας. «Γι' αυτό προσπαθώ να πλησιάσω το σκηνοθέτη όσο περισσότερο μπορώ», επισημαίνει ο Γιαννούλης. «Πηγαίνουμε για ρεπεράζ και

μιλάμε για άσχετα προς την ταινία πράγματα, όμως μέσα από κει προσεγγίζουμε ο ένας τον άλλο. Για παράδειγμα, η γνωριμία μου με τον Γκορίτσα. Τον είχα ακουστά, με είχε ακουστά, βρεθήκαμε ένα απόγευμα, κάναμε ένα ρεπεράζ για το *Απ' το χιόνι*, ξεκινήσαμε το γύρισμα και, από την πρώτη κιόλας μέρα, ήταν σαν να δουλεύαμε μαζί δέκα χρόνια. Μια απίστευτη ταύτιση και συνεννόηση. Στο τέλος αρκούσε ένα βλέμμα για να καταλάβουμε τι ήθελε

ο ένας από τον άλλο».

Ο Σταμάτης Γιαννούλης διάλεξε να γυρίσει τον *Κύριο με τα γκρι* σε φιλμ Kodak Vision 500ASA, «επειδή αποδίδει πολύ σωστά την γκάμα των χρωμάτων και, επίσης, έχει πολύ καλά μαύρα». Οι δυσκολίες που προέκυψαν οφείλονται ελάχιστα στον προϋπολογισμό, και περισσότερο στο θέμα του γιατί «υπήρχαν ερωτικές σκηνές ανάμεσα σε μεγάλους σε ηλικία ηθοποιούς που έπρεπε να προστατευτούν». **IK**



Έμπειρος διευθυντής φωτογραφίας, ο Σταμάτης Γιαννούλης δηλώνει ότι πάνω απ' όλα, στο γύρισμα, είναι η επικοινωνία και η επαφή του οπερατέρ με το σκηνοθέτη. «Γι' αυτό προσπαθώ να πλησιάσω το σκηνοθέτη όσο περισσότερο μπορώ», τονίζει. Την περασμένη χρονιά, εργάστηκε με τον Σωτήρη Γκορίτσα (*Βαλκανιζατέ*) και τον Περικλή Χούρσογλου (*Ο κύριος με τα γκρι*).

Ο ΦΟΡΗΤΟΣ

Το *American Cinematographer* εξετάζει τα νέα προγράμματα software που μπορούν να βοηθήσουν τους διευθυντές φωτογραφίας στις οπτικές τους επιδιώξεις

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

του Jay Holben

ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΣΧΕΔΟΝ οργανωμένο χάος της κινηματογραφικής παραγωγής, είναι ευτύχημα η ανακάλυψη ενός νέου εργαλείου ή συστήματος με το οποίο θα απλοποιηθούν τα ερωτήματα που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της φιλμοκατασκευαστικής διαδικασίας.

Στις μέρες μας, βέβαια, η βιομηχανία και ο κόσμος γενικότερα έχει βυθιστεί σε μια τεχνολογική επανάσταση. Οι υπολογιστές αποτελούν μέρος της ζωής μας, όπως και τα αυτοκίνητα, και η δύναμη και οι δυνατότητές τους μεγαλώνουν μέρα με τη μέρα.

Πολλοί τομείς της βιομηχανίας έχουν ήδη αγκαλιάσει τους υπολογιστές ως απαραίτητα εργαλεία. Οι επαγγελματίες της παραγωγής έχουν ενσωματώσει στη διαδικασία της παραγωγής προγράμματα όπως το **Movie Magic** και **Movie Magic Scheduler**, που έφεραν επανάσταση στην κατάστρωση του προϋπολογισμού. Από την πλευρά των καλλιτεχνών, οι σεναριογράφοι εδώ και καιρό εκμεταλλεύονται τις δυνατότητες επεξεργασίας κειμένου ακόμη και του απλούστερου υπολογιστή, και πρωτοποριακά προγράμματα όπως τα **Script Perfection Enterprises Script Thing** κάνουν ακόμη πιο εύκολη την δουλειά τους. Περιττό είναι βέβαια να υπογραμμίσουμε τον αντίκτυπο που είχαν οι υπολογιστές στα κινηματογραφικά ειδικά εφφέ.

Καθώς η τέχνη του κινηματογραφιστή αρχίζει να μπαίνει στα χωράφια της ψηφιακής τεχνολογίας, είναι πιο σημαντικό από ποτέ για τους διευθυντές φωτογραφίας να συμβαδίζουν με την τεχνολογική πρόοδο. Νέα εργαλεία που η δημιουργία τους θεωρείται ακατόρθωτη μπορούν να

πάρουν σάρκα και οστά από τη μια στιγμή στην άλλη. Αλλά η τεχνολογία των υπολογιστών μπορεί να απελευθερώσει τους διευθυντές φωτογραφίας από τις ενοχλητικές λεπτομέρειες της δουλειάς, επιτρέποντάς τους να πειραματιστούν με δεκάδες διαφορετικές επιλογές και να εξερευνήσουν νέους κόσμους χωρίς να επιβαρύνουν την παραγωγή.

Με αυτά τα δεδομένα, λοιπόν, έμεινα έκπληκτος όταν διαπίστωσα, ύστερα από την εξέταση 150 προγραμμάτων software, πως ουσιαστικά δεν υπάρχουν ειδικά σχεδιασμένα προγράμματα για τους διευθυντές φωτογραφίας. Βέβαια, υπάρχουν πολλά προγράμματα software με εφαρμογές που μπορούν να βοηθήσουν τον επαγγελματία φωτογράφο. Ακολουθεί μια επισκόπηση των σημαντικότερων εργαλείων.

Adobe Photoshop

Η ADOBE είναι, εδώ και καιρό, επικεφαλής στην επεξεργασία της εικόνας. Ένα από τα αστέρια των προϊόντων της σειράς είναι το Photoshop. Το Photoshop, ένα εξαιρετικά ισχυρό πρόγραμμα επεξεργασίας με απεριόριστες δυνατότητες, επιτρέπει στους διευθυντές φωτογραφίας να βλέπουν και να μεταβάλλουν ψηφιακές εικόνες της δουλειάς τους.

Εκτός από την ποικιλία των δυνατοτήτων επεξεργασίας που προσφέρει το Photoshop (η εξέταση των οποίων δεν εμπίπτει στους σκοπούς αυτού του άρθρου), κάποιες βασικές εφαρμογές του μπορούν να είναι ιδιαίτερα χρήσιμες. Οι χρήστες μπορούν να χρωματίσουν, να ξα-ναχρωματίσουν και να διορθώσουν μια ει-

κόνα πριν από την εργαστηριακή της επεξεργασία, ή να πάρουν εικόνες από τους χώρους και να τις αλλάξουν σύμφωνα με τις ανάγκες της παραγωγής, πριν περάσουν στο καλλιτεχνικό τμήμα. Το Photoshop μπορεί επίσης να αλλάζει πολύ απλά και γρήγορα το χρώμα των τοίχων, να αφαιρεί ή να προσθέτει τοίχους, να μετακινεί παράθυρα, να προσθέτει ή να αφαιρεί πόρτες, να αλλάζει το πάτωμα και να κάνει δεκάδες άλλες μεταβολές.

Επιπλέον, το πρόγραμμα επιτρέπει την άμεση επικοινωνία με το σκηνοθέτη ή το σχεδιαστή της παραγωγής, όχι πια με σχέδια ή νοήματα αλλά με εικόνες από τους πραγματικούς χώρους. Όπως και στο τελεινέ, το Photoshop επιτρέπει στο χρήστη να ρυθμίσει το γάμμα, τη φωτεινότητα, την ποσότητα του μαύρου, των προσθετικών (RGB) και των παράγωγων (YCM) χρωμάτων. Το Photoshop είναι επίσης TWIN compliant, έτσι ώστε ο χρήστης να σκανάρει κατευθείαν από το πρόγραμμα.

Το Photoshop είναι ένα ακριβές και ισχυρό εργαλείο, που δίνει μια καλή εικόνα των δυνατοτήτων της ψηφιακής επεξεργασίας. Το μοναδικό ίσως ελάττωμα του νέου Photoshop 4.0 είναι το μέγεθός του (που απαιτεί μεγάλο χώρο στον σκληρό δίσκο). Οι φαινομενικά απεριόριστες δυνατότητες του προγράμματος μπορεί να τρομάζουν κάποιον που το χρησιμοποιεί για πρώτη φορά, και οι εκκεντρικότητες του προχωρημένου γραφικά interface μπερδεύουν και απογοητεύουν. Παρ' όλα αυτά, το Photoshop παραμένει ένα ανεκτίμητο εργαλείο.

Adobe Photoshop 4.0

• Προχωρημένα εργαλεία διόρθωσης του χρώματος

• Δυνατότητα cross-platform

• Λειτουργεί με όλα τα φορμά εικόνας, συμπεριλαμβανομένων και των: BMP, JPEG, TIFF, GIF, TGA, PSX

PC: 80486 ή καλύτερος

16MB RAM, 25MB σκληρός δίσκος

CD-ROM Drive

Mac: 68020 ή καλύτερος, OS 7.0 ή πιο πρόσφατος

16MB application RAM για 68020-68040

11MB application RAM για Power Mac

τουλάχιστον 20MB RAM για virtual memory

Adobe Systems Incorporated

345 Park Avenue

San Jose, CA 95110-2704

τηλ.: (408) 536-6000, Fax: (408) 537-6000

Virtual Light Lab

ΤΟ VIRTUAL LIGHT LAB της West Side Systems είναι ένα πολύ απλό πρόγραμμα που μεταθέτει τα όρια θεατρικού φωτισμού προς την πλευρά της φωτογραφίας. Το πρόγραμμα ξεκινά με ένα και μοναδικό φως και με μια σφαίρα σε μια άδεια σκηνή. Από κει ο χρήστης μπορεί να μετακινήσει το φως σε οποιοδήποτε από τους 32 ξεχωριστούς χώρους ή να προσθέσει μέχρι και 32 διαφορετικά όργανα. Μπορεί να τα κρεμάσει στην πρόσοψη ενός σπιτιού, στο εσωτερικό του, καθώς και σε κάθετες πλαϊνές δοκούς. Η σφαίρα μπορεί να αλλάξει έτσι ώστε να αναπαριστά μια ολόκληρη ανθρώπινη φιγούρα, μια ανθρώπινη φιγούρα σε κοντινό (το πιο χρήσιμο) ή σειρές γεωμετρικών σχημάτων.

Για την προσθήκη περισσότερων φωτιστικών σωμάτων αρκεί να «σέρουμε» ένα όργανο από το «crate» και να το «ρίξουμε» σε μια φωτιστική θέση (να το πάρουμε με drag and drop). Υπάρχει επίσης η δυνατότητα προσαρμογής της έντασης και του χρώματος της λάμπας, ενώ οι χρήστες μπορούν επίσης να επιλέξουν από τα μεγαλύτερα βιβλία-δείγματα ζελατινών: GAM, Lee ή Rosco. Το Light Lab μπορεί να απομονώσει μια φωτιστική πηγή από ένα περίπλοκο σύμπλεγμα και να δείξει τη συμβολή της στο σύνολο του φωτιστικού σχήματος ή να απαθανάτισε ένα συγκεκριμένο σχήμα, που μπορεί στη συνέχεια να επικολληθεί σε άλλες εφαρμογές. Οι δυνατότητες επιλογής φόντου περιλαμβάνουν ένα μαύρο κενό, που μπορεί να μετατραπεί σε οποιοδήποτε χρώμα επιθυμούμε, ή

μία εικόνα που μπορεί να εισαχθεί στο πρόγραμμα.

Πέρα όμως απ' αυτές τις αρχικές δυνατότητες, το πρόγραμμα δεν έχει μεγάλη ευελιξία. Όλα τα σχήματα έχουν ένα, το ίδιο κι απαρτάλαχτο, λευκό και ο χρήστης δεν μπορεί να διαλέξει το όργανο που χρησιμοποιείται ή την ποιότητα ή την ποσότητα του φωτός. Παρά τα μικρά αυτά μειονεκτήματα, το Light Lab παραμένει ένα θαυμάσιο εργαλείο, όχι μόνο για τη διδασκαλία αλλά και για τον πειραματισμό με συνδυασμούς διαφορετικών φωτιστικών στυλ και χρωμάτων. Διατίθεται για Macintosh, ενώ εκδίδεται μια εκδοχή για Windows.

Virtual Light Lab

• Εύχρηστο

• Οι μεταβολές εμφανίζονται αμέσως σε πραγματικό χρόνο

• Εύκολη αλλαγή από GAM σε Rosco ή Lee

• Γρήγορη επικοινωνία μιας ιδέας με το σκηνογράφο (σχεδιαστή παραγωγής) ή το σκηνοθέτη

• Γρήγορο στην εκμάθηση, εμπνευσμένος σχεδιασμός

Mac: OS 7 ή καλύτερος, ή System 6 με 32-bit QuickDraw και 4MB μνήμη

PC: υπό έκδοση

West Side Systems

431 West 54th Street, 2D

New York, NY 10019

Τηλ.: (212) 315-4868, Fax: (212) 315-0752

E-Mail: WSideSys@aol.com

3-D Studio Max

Η AUTODESK (δημιουργός της AutoCAD, της βιομηχανίας-πρότυπο στο σχεδιασμό υπολογιστών) ήταν επί μακρόν επικεφαλής των προγραμμάτων σχεδίασης με τη βοήθεια ηλεκτρονικών υπολογιστών. Ένα από τα τμήματα της εταιρείας, η Kinetix, συνέλαβε την πρωτοποριακή ιδέα του 3-D Studio Max. Όπως το Photoshop, το 3-D Studio Max είναι ένα τρισδιάστατο πρόγραμμα κατασκευής και αποτύπωσης animation τεραστίων διαστάσεων, των οποίων η εξουχιστική εξέταση είναι πέρα απ' τους σκοπούς αυτού του άρθρου.

Η δύναμη του 3-D Studio Max, σε σχέση με τη δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας, είναι η δυνατότητά του να φτιάχνει ένα χώρο σε κλίμακα. Το πρόγραμμα δεν χαρακτηρίζεται σε καμία περίπτωση ως «απλοϊκό». Δεν είναι δυνατόν να μάθει κανείς να το χειρίζεται μέσα σε λίγες

ώρες. Χρειάζονται μήνες για την πλήρη κατανόηση των δυνατοτήτων του. Το 3-D Studio Max μπορεί να δώσει στο διευθυντή φωτογραφίας την εικόνα των μελλοντικών σκηνικών, ένα ανεκτίμητο εργαλείο για την απευθείας επικοινωνία με τον παραγωγό, το σκηνοθέτη και τους σχεδιαστές της παραγωγής.

Αλλά το 3-D Studio Max προχωρά και πέρα από αυτή την πολύτιμη λειτουργία. Για παράδειγμα, ένας σκηνοθέτης ή ένας διευθυντής φωτογραφίας που έχουν αναλάβει ένα διαφημιστικό, μπορούν να χρησιμοποιήσουν το Max για να παρουσιάσουν στον πελάτη το τελικό προϊόν σε μικρή οθόνη. Η «εμφύχωση αντικειμένων» (animation) είναι παιχνίδι για τον Max. Στο πρώτο μάθημα, ο νέος χρήστης του Max μαθαίνει μέσα σε 15 λεπτά να εμψυχώνει το όνομά του πάνω σ' ένα χιονισμένο τοπίο που πέφτουν νιφάδες.

Αυτό το πρόγραμμα έχει θέση στη βιβλιοθήκη κάποιου που ασχολείται με τα οπτικά εφφέ ή ενός computer animator, αλλά σε συνδυασμό με το πρόγραμμα Lightscape θα ενθουσιάσει τους διευθυντές φωτογραφίας, καθώς και τους παραγωγούς χάρη στην ικανότητά του να εξοικονομεί χρόνο.

3D Studio Max

• Γρήγορο, με δυνατότητα αλληλεπίδρασης, με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά στην οθόνη.

• Σχεδόν απεριόριστες δυνατότητες.

• PC: Pentium 90 Windows (95, NT 3.51 ή καλύτερο)

• 32MB RAM, σκληρός δίσκος 100MB

• Κάρτα γραφικών, που να υποστηρίζει 800x600x256

• CD-ROM

Kinetix/Autodesk, Inc.,

642 Harrison Street

San Francisco, CA 94107

Τηλ.: (800) 879-4233, Fax: (415) 547-2222

Internet: www.ktx.com

—Τα προγράμματα για PC δοκιμάστηκαν σε:

Packard Bell Pentium 75

48 MB RAM 2 GiG σκληρός δίσκος

Super VGA Monitor

2x CD-ROM

—Τα προγράμματα για Macintosh

δοκιμάστηκαν σε:

Power Macintosh Power PC 7100/66

OS 7.1.2

8 MB RAM 250 MB σκληρός δίσκος. **K**

FAST IMPERFECT

Ο διευθυντής φωτογραφίας Ashley Rowe αποδίδει μια νατουραλιστική εικόνα στο *B.Monkey*, την καινούργια ταινία του σκηνοθέτη Michael Radford. Πρόκειται για την ιστορία μιας νεαρής Ιταλίδας που, τελικά, παγιδεύεται από το περιπετειώδες παρελθόν της.

του John Gainsborough

Η Μπ. (Ασία Αρζέντο) κι ο εραστής της (Τζαρντ Χάρρις) ερωτοτροπούν σε μια σχολική αίθουσα, γεμάτη με ζεστό, ρομαντικό φως.



American Cinematographer / Φωτ.: Laurie Spatman

ΤΟ *B. MONKEY*, μια σκοτεινή, επικίνδυνη ερωτική ιστορία, βασισμένη σε μια νουβέλα του Άντριου Νταϊήθις, αφορά την Μπεατρίς (Μπ.), ένα άγριο κι ελκυστικό νέο κορίτσι με εγκληματικό παρελθόν, και τον ρομαντικό δάσκαλο που παθαίνεται μαζί της. Μέσα στη μανιώδη σύγχυσή της, η Μπ. (που την υποδύεται η **Ασία Αρζέντο**, κόρη του Ιταλού σκηνοθέτη ταινιών τρόμου **Ντάριο Αρζέντο**) γράφει το όνομά της με σπρέι σε ολόκληρο το Λονδίνο. Προσπαθεί να δραπέτευσει από το παρελθόν της μέσω της

αφοσίωσης του εραστή της. Τελικά, όμως, δεν τα καταφέρνει.

Η εταιρεία παραγωγής του *B. Monkey* επέλεξε, για τα εσωτερικά γυρίσματα της ταινίας, τα Ealing Studios της Αγγλίας, που το Νοέμβριο του περασμένου χρόνου αποκτήθηκαν από την Εθνική Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (National Film and Television School). Η λειτουργική μείξη στις νέες εγκαταστάσεις της σχολής είναι εφευρετικά δημιουργική, καθώς τα στούντιο χρησιμοποιούνται παράλληλα από επαγγελμα-

τίες του χώρου και από μεταπτυχιακούς φοιτητές, που έτσι αποκτούν επαγγελματική εμπειρία. Εκεί γυρίστηκε μια από τις πιο δραματικές σκηνές του *B. Monkey* – η ληστεία ενός κοσμηματοπωλείου, που πήγε ανεκδιήγητα στραβά. Η λήψη έγινε με δύο κάμερες, έτσι ώστε να αποφευχθούν οι επαναλήψεις – και οι μπελάδες τους. Τα εσωτερικά γυρίσματα που έγιναν στα Ealing Studios ήταν λιγότερα σε σχέση με τα εξωτερικά γυρίσματα που έγιναν στην Αγγλία και στη Γαλλία.

Πάνω: Λάμπες φθορίου δίνουν μια θλιβερή αίσθηση στο διάδρομο του νοσοκομείου.

Κάτω αριστερά: Ο Άσλεϋ Ρόουι με τα «εργαλεία» της δουλειάς του.

Κάτω δεξιά: Ο χαμηλός φωτισμός αναδεικνύει το πλάνο της Μπ. μέσα στο ασανσέρ.



Ο Μάικλ Ράντφορντ έχει σκηνοθετήσει απ' το 1983 τις ταινίες *Άλλοι καιροί, άλλοι τόποι* (*Another Time, Another Place*), *Παρεκτροπές* (*White Mischief*) και *Ο ταχυδρόμος* (*Il Postino* – που κέρδισε το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας και τέσσερις ακόμα υποψηφιότητες, καθώς και το βραβείο BAFTA καλύτερης σκηνοθεσίας). Κομμάτια του *Ταχυδρόμου* κινηματογραφήθηκαν στην Τσινετσιτά της Ρώμης. «Στάθηκα πολύ τυχερός που πήγα από την Τσινετσιτά στα Ealing. Και τα δύο είναι φημισμένα στούντιο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου», λέει ο σκηνοθέτης.



Ο διευθυντής φωτογραφίας του *B.Monkey*, ο 37 χρόνων Άσλεϋ Ρόουι, BSC (British Society of Cinematographers) ανήκει στην ομάδα εκείνη των κινηματογραφιστών που απέκτησαν σημαντική εμπειρία γυρίζοντας τηλεοπτικά δράματα στο BBC, σε 16mm. Ο Ρόουι και οι συνάδελφοί του από αυτή την ομάδα –Andrew Dunn, BSC (*The Madness of King George*), Tony Pierce-Roberts, BSC (*Disclosure*) και Remi Adefarasin, BSC (*Truly Madly Deeply*)– απέκτησαν φήμη για την επιδεξιότητα, την ευελιξία και την ικανότητά τους να δουλεύουν γρήγορα υπό πίεση.

Ο Ρόουι άρχισε να καλλιεργεί την αγάπη του για το σινεμά, όταν, έφηβος, πήγε με τον πατέρα του να δει το *2001: Οδύσσεια του διαστήματος* (2001: A Space Odyssey, σκην. Στάνλεϋ Κιούμπρικ-1968) σε έναν τοπικό κινηματογράφο στο Γουίμπορν. Από εκείνη τη στιγμή, ο Άσλεϋ αφοσιώθηκε στο σινεμά. «Σ' εκείνη την ηλικία ενδιαφερόμουν

για τη φωτογραφία αλλά, όταν είδα το *2001*, πήγα σπίτι και πούλησα ολόκληρο τον φωτογραφικό μου εξοπλισμό, αγόρασα μια κάμερα Super 8 και έκανα μικρές ταινίες με τους φίλους μου απ' το σχολείο. Από εκείνη τη στιγμή αποφάσισα πως ήθελα να γίνω οπερατέρ. Η αρχική μου φιλοδοξία ήταν να δουλέψω σε ντοκυμανταίρ με θέμα τα άγρια ζώα. Έτσι, έγραφα σε όλους τους σταθμούς του BBC στη χώρα. Όλοι μου είπαν να επανέλθω όταν θα έχω αποκτήσει περισσότερη εμπειρία».

Η επιμονή του δικαιώθηκε όταν έπιασε δουλειά, μαθητευόμενος επί γενικών καθηκόντων, σε μια εταιρεία παραγωγής ταινιών στο Σαουθάμπτον, η οποία γύριζε ταινίες μικρού μήκους για λογαριασμό του κεντρικού γραφείου πληροφοριών της κυβέρνησης. Αρχισε αμέσως να δουλεύει ως βοηθός οπερατέρ και βοηθός μοντέρ. Αυτή η διπλή εμπειρία αποδείχτηκε ανεκτίμητη, γιατί απέκτησε την ενστικτώδη ικανότητα να σχεδιάζει τις λήψεις του σύμφωνα με το μοντάζ.

Τελικά, ο Ρόουι βρήκε δουλειά στο BBC ως β' βοηθός οπερατέρ. Η προηγούμενη εμπειρία του τον βοήθησε πολύ και γρήγορα έγινε α' βοηθός οπερατέρ. Παρέμεινε σ' αυτή την ειδικότητα



για έξι χρόνια. Όταν έφυγε από το BBC, δούλεψε ως διευθυντής φωτογραφίας σε ταινίες μεγάλου μήκους. Μερικές απ' αυτές είναι: *Second Best* (σκηνοθετημένο από τον διάσημο διευθυντή φωτογραφίας Κρις Μένγκες, BSC), *Ο λόφος με τις χήρες* (*Widow's Peak*, σκην. Τζων Έρβιν-1994), *Ένας ασήμαντος άνθρωπος* (*A Man of No Importance*-Σούρι Κρισνάμα-1994) κ.ά. Ο Ρόουι προσέδωσε στο *B.Monkey* την εμπειρία ματιά του και το χαρακτηριστικό του ύφος. Αμέσως δημιούργησε ζεστές σχέσεις με τον Ράντφορντ και την υπεύθυνη σχεδιασμού παραγωγής, Sophie Becher. «Επειδή προέρχομαι από το BBC, είναι γνωστό, ίσως, πως είμαι γρήγορος. Αυτό, όμως, μερικές φορές μπορεί να δημιουργεί πρόβλημα, γιατί στην πραγματικότητα θα μου άρεσε να έχω το χρόνο να πειραματίζομαι με καινούργιες ιδέες», λέει ο Ρόουι. «Στο *B.Monkey* είχαμε την τύχη να διαρκέσουν τα γυρίσματα 12 εβδομάδες. Έτσι, είχα το χρόνο να κάνω αυτά που ήθελα και να παίξω με το φως».

Η ταινία άρνησε περιθώρια γι' αυτό το παιχνίδι με το φως, καθώς είχε πολλά εξωτερικά γυρίσματα σε τοποθεσίες

Το εσωτερικό του σπιτιού στη θάρκα, που κατασκευάστηκε στα στούντιο Ealing.



όπως το Κεντρικό Λονδίνο, το Παρίσι, ένα μικροσκοπικό εξοχικό σπίτι στις ερημιές της Κούμπρια, αλλά και σε ανεμοδαρμένες εξοχές, τρένα κι ένα νοσοκομείο. Το ίδιο έγινε και στα γυρίσματα που έγιναν στο στούντιο, που έπρεπε να απεικονίσουν το εσωτερικό μιας μικρής βάρκας, ένα διαμέρισμα στο Παρίσι και το κοσμηματοπωλείο στο οποίο έγινε η παταγωδώς αποτυχημένη ληστεία.

Όπως συνηθίζεται με τους Βρετανούς κινηματογραφιστές, ο Ρόουι εκτελεί διπλό καθήκον: του διευθυντή φωτογραφίας και του οπερατέρ ταυτόχρονα. Στο *B.Monkey* χρησιμοποίησε για

λές σκηνές, ειδικά γι' αυτές που θα γυρίζονταν με steadicam.

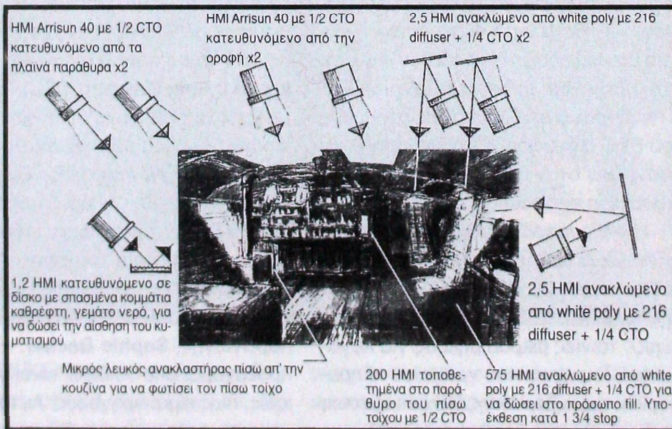
Ο Ρόουι είχε στο παρελθόν γυρίσει το *Second Best* με Moviacam, και αρκετές άλλες ταινίες με φακούς Panavision και Primo. Πριν από την αρχή των γυρισμάτων της ταινίας *The Woodlanders*, ο Rowe έκανε εκτενείς δοκιμές με τους φακούς Primo και Zeiss, εναλλάσσοντας προσεκτικά τα φίλμ του τεστ σε δύο προτζέκτορες της Technicolor. Ισχυρίζεται πως δεν βρήκε σημαντική οπτική διαφορά ανάμεσα στους φακούς Primo και Zeiss, αλλά προσθέτει: «Οι Primo πραγματικά ρυθμίζονται και απορρυθμίζονται

φυσικών πηγών φωτισμού και, συχνά, αγγίζει τα όρια αυτής της στρατηγικής. Όταν δούλευε στο BBC, προσπαθούσε πάντα να προσδίδει στα τηλεοπτικά δράματα μια αίσθηση κινηματογραφικής ταινίας. «Κάποιες φορές με επέκριναν οι ειδικοί τεχνικοί που έκαναν το τελεσί-νέ», παραδέχεται. «Έλεγαν ότι τα φίλμ μου ήταν πάντα πολύ σκοτεινά και καταθλιπτικά, αλλά εγώ συνέχιζα με τον ίδιο τρόπο γιατί πίστευα ότι αυτό ήταν το σωστό. Επέμεινα στο ύφος που με αντιπροσώπευε».

Αυτή η ασυμβίβαστη προσέγγιση της φωτογραφίας τράβηξε την προσοχή του Κρις Μένγκες, που τελικά ανέθεσε στον Ρόουι το φωτισμό στο *Second Best*. Η δουλειά με τον Μένγκες ήταν πρόκληση. Το αποτέλεσμα του συνδυασμού ανάμεσα στο φωτισμό του Ρόουι και τη σκηνοθεσία του Μένγκες επηρέασε την προσέγγιση στο *B.Monkey*. Ο Μένγκες έπρεπε να σκηνοθετήσει ένα μικρό αγόρι και απαιτούσε απόλυτη ευελιξία στην κίνηση. «Ο Κρις, για να προστατεύσει το αγόρι από ατυχήματα, δεν ήθελε το δωμάτιο γεμάτο λάμπες, καλώδια και στηρίγματα για φώτα», εξηγεί ο Ρόουι. «Ήθελε να έχει την άνεση να ακολουθεί το αγόρι οπουδήποτε πήγαινε, κι έτσι ο φωτισμός πραγματικά έπαιξε τον σημαντικότερο ρόλο. Αυτή η ταινία γυρίστηκε αποκλειστικά σε φυσικούς χώρους. Χρησιμοποίησα δυνατές λάμπες με κατεύθυνση απ' έξω προς τα μέσα, και ρεφλεκτέρ οπουδήποτε μπορούσαμε να τα κρύψουμε εσωτερικά. Αυτό έδωσε στον Κρις την ελευθερία που ήθελε με τους ηθοποιούς. Φώτισα το *B.Monkey* με παρόμοιο τρόπο. Ο Μάικλ Ράντφορντ ήθελε ρεαλισμό, αλλά εμείς επεκτεيناμε κάπως την άποψή του».

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *B.Monkey*, ο Ράντφορντ χρησιμοποίησε ένα ασπρόμαυρο video-assist. Έστησε το μόνιτορ κοντά στην κάμερα, προσπαθώντας να παρακολουθεί ταυτόχρονα την εικόνα και τη ζωντανή δράση στη σκηνή. Παρ' όλα αυτά, ο σκηνοθέτης παραδέχεται ότι είναι κάπως επιφυλακτικός ως προς την αποτελεσματικότητα του video-assist. «Όπως το ψηφιακό μοντάζ, έτσι και το video-assist, συχνά σε προσανατολίζει σε κοντινά πλάνα, γιατί αυτό βλέπεις καλύτερα στο μόνιτορ. Το χρησιμοποίησα σ' αυτή την ταινία πολύ περισσότερο απ' ό,τι μέχρι

Το φωτιστικό πλάνο του Ρόουι για τη σκηνή στο σπίτι της θάρκας.



πρώτη φορά την Arrí 535B, με ένα πλήρες σετ φακών Zeiss primes (σταθερών), επιλέγοντας συχνότερα τους 35mm, 85mm και 100mm.

Εκτός απ' αυτούς, είχε στη διάθεσή του φακούς zoom, αλλά τους χρησιμοποίησε ελάχιστα. Ο Ρόουι είχε σκεφτεί να χρησιμοποιήσει τους καινούργιους μεταβλητούς Zeiss, αλλά τελικά διαπίστωσε ότι δεν θα ήταν ευέλικτοι για πολ-

γρήγορα. Νομίζω πως οι Zeiss προσφέρουν μεγαλύτερα περιθώρια για να καλυφθεί κάποιο λάθος. Η 535B είναι μια πολύ εύχρηστη κάμερα. Έχει πολύ καθαρό σκόπευτρο. Αυτό είναι κάτι που η Arrí πραγματικά έχει βελτιώσει. Αποσυνδέεται γρήγορα για δουλειά με steadicam – κάτι πολύ σημαντικό για το *B.Monkey*».

Ο Ρόουι προτιμά το ρεαλισμό των

τώρα. Όμως, προτιμώ τις ευρείες λήψεις σε συνδυασμό με την άμεση εμφάνιση του φιλμ. Η Γαλλίδα μοντέρ **Joelle Hache**, με την οποία συνεργάζομαι, αρνείται επίμονα να μοντάρει σε βίντεο».

Ο Ρόουι βρίσκει την τεχνική της Hache προκλητική και προσπάθησε να προσαρμόσει τα γυρίσματα, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στην τεχνική της. «Της αρέσει να κινείται πολύ η κάμερα, μερικές φορές τόσο ώστε να περνάει αστραπιαία ακόμα και από τα πρόσωπα των ηθοποιών. Θα έκοβε ακόμα και καθώς η κάμερα αρχίζει να κινείται. Προσπαθούσαμε να κινούμε την κάμερα για να δώσουμε ρυθμό σ' όλο το φιλμ. Πάντα δούλευα με τον **Kevin Higgins** ως βοηθό μου, ο οποίος έχει το ταλέντο να

οποιοδήποτε τρόπο. «Ενώ ο Μάικλ έκανε πρόβες με τους ηθοποιούς, εγώ καθόμουν στη γωνία και παρακολουθούσα», διηγείται ο Ρόουι. «Πρώτα κάναμε τις πρόβες κάθε σκηνής και μετά συζητούσαμε τον τρόπο με τον οποίο θα τη γυρίζαμε. Ποτέ δεν είχαμε από πριν ιδέες για το πώς έπρεπε να γυριστεί μια σκηνή».

Ο οπερατέρ προσδίδει μια ιδιαίτερη αισθητική σε κάθε εξωτερικό χώρο που παρουσιάζεται στο *B.Monkey*. Στην Κούμπρια, όπου ξεκίνησε η παραγωγή, οι κινηματογραφιστές προσπάθησαν να δώσουν την εντύπωση μιας κρίας και σκληρής αίσθησης. Σχεδόν τα πάντα γυρίστηκαν με 1/8 coral, αντί του κανονικού φίλτρου 85 στο φακό, για να αποδοθεί

νοσοκομείου, όπου κυριαρχούσαν οι μπλέ τόνοι, μερικές φορές χρησιμοποιήσαμε ένα πορτοκαλοκίτρινο εξωτερικό φως στο δρόμο. Τα χρώματα καθορίστηκαν και από τα κοστούμια και από το φωτισμό.

Αυτή η προσέγγιση μας βοήθησε να δημιουργήσουμε έναν πρωτότυπο κόσμο».

Όσον αφορά τους ηθοποιούς, ο Ρόουι ποτέ δεν στρέφει το φως κατευθείαν στο πρόσωπο – και το ίδιο πετυχαίνει και στις εξωτερικές λήψεις. Ο σκηνοθέτης ήθελε η Μπ. να είναι ελκυστική καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας. Ο Ράντφορντ είχε εντυπωσιαστεί με τον τρόπο που φωτογράφησε ο Ρόουι την πρωταγωνίστρια της τηλεοπτικής παραγωγής *Karaoke* και του ζήτησε να δώσει έμφαση στη φυσική ομορφιά της Αρζέντο. Δεν νομίζω πως είναι η δική μου φωτογραφία που την κολακεύει. Είναι μόλις 22 ετών και έχει τόσο καθαρό, σταράτο δέρμα και τέτοια φωτογένεια, που κάθε είδος φωτισμού θα την κολάκευε. Και πάλι χρησιμοποίησα τις φυσικές πηγές που έτσι κι αλλιώς υπήρχαν και προσπαθούσα να τις ελέγξω για να είμαι βέβαιος ότι θα δείχνει πάντα όμορφη, αλλά με δραματικό τρόπο».

Αρκετά αναπάντεχα περιστατικά είχαν επίδραση στα γυρίσματα των φυσικών χώρων της παραγωγής. Το τελευταίο απ' αυτά έγινε στο Παρίσι, στο τρένο Eurostar, το οποίο επρόκειτο να μεταφέρει το συνεργείο από το Λονδίνο στο Παρίσι. Ένα ολόκληρο βαγόνι είχε νοικιαστεί για τη σκηνή, αλλά δύο εβδομάδες πριν απ' το γύρισμα, μια καταστροφική φωτιά στο Channel Tunnel διέκοψε τη λειτουργία του. Η σκηνή γυρίστηκε τελικά, όταν η Eurostar εξασφάλισε για την παραγωγή ένα άλλο τρένο, που το δρομολόγησε από το Waterloo (στο Λονδίνο) μέχρι το Ashford International (στο Κεντ), αποφεύγοντας έτσι το τούνελ. Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος της σκηνής, οι ηθοποιοί είχαν τοποθετηθεί στην αντίθετη πλευρά του τρένου, έτσι ώστε η εμφανής κατεύθυνση του τρένου να παραμένει η ίδια. Εφόσον ο Ρόουι δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει ηλεκτρικό ρεύμα από το ίδιο το τρένο, χρησιμοποίησε μπαταρίες για τα fill. Ευτυχώς, ο ευνοϊκός καιρός εξασφάλισε



Το φυσικό φως από την οροφή προσθέτει μια ρομαντική νότα στη σχολική αίθουσα.

κινεί σωστά την κάμερα με πολύ λίγες πρόβες. Ο χειριστής *steadicam*, **Andrian Smith**, κάνει το *steadicam* να μοιάζει με λήψη από καρέλο. Ο ορίζοντας δεν κινείται ποτέ. Είναι πραγματική τέχνη, και φυσικά το *steadicam* κινείται σε σημεία που το καρέλο δεν μπορεί να προσεγγίσει!».

Εκτός από τη σχεδόν συνεχή κίνηση της κάμερας, ο Ρόουι προσπάθησε να γυρίσει κάθε σκηνή με μια μόνο λήψη (μονοπλάνο). Οι σκηνές σε όλη την ταινία είναι μικρές –η μεγαλύτερη διαρκεί τρία λεπτά– και ο Ρόουι σημειώνει πως, ειδικά σε μια περίπτωση, εμφανίζονται τέσσερις διαφορετικές σκηνές στην ίδια σελίδα του σεναρίου. Η σκηνοθετική προσέγγιση σε κάθε σεκάνς ήταν προκαθορισμένη από τις πρόβες. Ο Ρόουι ισχυρίζεται ότι αυτή η τεχνική έκανε το φιλμ περισσότερο αυθόρμητο, χωρίς να περιορίζει τις κινήσεις των ηθοποιών με

αυτή τη ατμόσφαιρα. Ο Ρόουι έδωσε οδηγίες στα εργαστήρια να διαβαθμίσουν το φιλμ σε έναν πιο κρύο τόνο και να προσθέσουν κυανό για να δώσουν μια κυανομπλέ απόχρωση. Για τα εξωτερικά πλάνα στο Λονδίνο, που τα ήθελε γεμάτα χρώματα και ποικιλία, δεν χρησιμοποίησε φίλτρα στους φακούς αλλά χρωματιστές ζελατίνες στα φώτα.

Οι κινηματογραφιστές διατήρησαν τους ίδιους χρωματικούς τόνους για τα κοστούμια, το ντεκόρ και το φωτισμό. Ο Ράντφορντ σχολιάζει: «Συνεργαστήκαμε στενά με όλους τους συντελεστές για να πετύχουμε μια σαφή εικόνα η οποία δεν είναι στην πραγματικότητα φυσική, αλλά κινηματογραφική. Καταφέραμε να ελέγξουμε το κάθε χρωματικό κομμάτι του κάδρου. Για παράδειγμα, όταν γυρίζαμε στους πράσινους λόφους της Κούμπρια, η Άσια (Αρζέντο) φορούσε πορτοκαλί πουλόβερ. Στις σκηνές του

σταθερό εξωτερικό φωτισμό, κάτι σπάνιο για το τυπικό βρετανικό κλίμα.

Σαν να μην ήταν αρκετές αυτές οι δυσκολίες, οι Γάλλοι φορηγατζήδες αποφάσισαν να κατεβούν σε απέργια κατά τη διάρκεια της ίδιας χρονικής περιόδου. Εκατοντάδες φορηγά από τη Βρετανία και άλλες χώρες είχαν παγι-

λεις tungsten. Για να πετύχουν πιο ρεαλιστική εικόνα, έφτιαξαν απομμησεις φαναριών τρένου από μεγάλες λάμπες μαγνησίου – οι οποίες θα μπορούσαν να σβήσουν κατά βούληση και τις προσαρμόσαν στο χαμηλότερο σημείο του τρένου κοντά στις γραμμές. Οι προηγούμενες δοκιμές

ο Ρόουι πίστευαν ότι το 1,85 ήταν το πιο πρακτικό μέγεθος για κοντινότερες λήψεις. Ακόμα και οι σκηνές στο αυτοκίνητο γυρίστηκαν εσωτερικά, χωρίς τη χρήση φορτιστή.

Ο Ρόουι εφαρμόζει τη χρήση διαφράγματος f2.8 για τα κοντινά. «Αν τραβήξεις ένα κοντινό με διάφραγμα

Μια σκηνή στο διαμέρισμα, φωτισμένη αποκλειστικά με φώτα σπιτιού.



δευτεί μέσα και γύρω από τα λιμάνια και τις οδικές αρτηρίες της Γαλλίας. Για να μεταφερθεί ο εξοπλισμός της ταινίας στο Παρίσι, το φορηγό της παραγωγής έπρεπε να διασχίσει την Ολλανδία και, μετά, να οδηγηθεί από μικρότερους δρόμους της Βόρειας Γαλλίας στη γαλλική πρωτεύουσα, ώστε να μην παγιδευτεί καθ' οδόν.

Οι σκηνές που γυρίστηκαν σε τρένα και σε αυτοκίνητα έδωσαν την ευκαιρία στην εφευρετικότητα του Ρόουι να εκδηλωθεί με πολλούς τρόπους. Μερικές απ' αυτές έπρεπε να γυριστούν στο λονδρέζικο μετρό. Τα ζε-νερίκ απαιτούσαν «υποκειμενικές» λήψεις ενός τρένου, με εικόνες από ράγες, τούνελ και καλώδια. Τα μπροστινά φώτα του τρένου δεν ήταν αρκετά δυνατά για να φωτίσουν αυτές τις σκηνές, ούτε ήταν δυνατόν να χρησιμοποιήσουν ηλεκτρικό ρεύμα από το ίδιο το τρένο. Το πρόβλημα λύθηκε με την προσαρμογή στο μπροστινό μέρος του τρένου μιας μικρής κατασκευής, εξοπλισμένης με δύο προβο-

που έγιναν με ηλεκτρονικά φανάρια αποδείχτηκαν ανεπιτυχείς, καθώς η διάρκειά τους ήταν πολύ μικρή. Οι παλιότερες λάμπες μαγνησίου, που μπορούσαν να προμηθεύσουν διακεκομμένο φωτισμό σε μερικά κάδρα, ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματικές.

Ευτυχώς, το τρένο που χρησιμοποιήθηκε στην παραγωγή δρομολογήθηκε σ' έναν αποκλεισμένο τομέα του μετρό, ανάμεσα σε δύο σταθμούς που παρέμειναν κλειστοί για το κοινό. Όταν χρειάστηκε ένα παλιότερο τρένο, έπρεπε αυτό να κινείται συνεχώς, χωρίς να σταματάει στους σταθμούς. Αυτά ειδικά τα βαγόνια φωτίζονταν με φθορισμό και μικρές λάμπες tungsten κρυμμένες στην οροφή. Αδυνατώντας –για άλλη μια φορά– να χρησιμοποιήσει ηλεκτρική ενέργεια από το τρένο, ο Ρόουι χρησιμοποίησε κίνο flos με μπαταρίες.

Το *B. Monkey* γυρίστηκε στο συννηθισμένο 1,85:1, καθώς πολλοί από τους εξωτερικούς χώρους της ταινίας ήταν περιορισμένοι. Ο Ράντφορντ και

f1.8, μπορεί να έχεις μόνο ένα μάτι νετ και η μύτη να είναι φλου», λέει. «Στη μεγάλη οθόνη αυτό δείχνει πολύ παράταιρο, και για το σινεμά χρειάζεται ένα καλό διάφραγμα ώστε το πρόσωπο να είναι παντού ευκρινές. Το βάθος πεδίου στο f2.8 μπορεί να είναι μικρό, αλλά αυτό δεν ήταν πρόβλημα για το χειριστή ευκρινείας, Ian Clark».

Ο Ρόουι γύρισε την ταινία σε φιλμ Kodak 5248, 5293 και Vision 5279. Τα γυρίσματα τελείωσαν το Δεκέμβριο, που το φως στην Αγγλία είναι ασθενές. Αυτό υπαγόρευσε τη χρήση του 93 για τα περισσότερα από τα τελευταία εξωτερικά γυρίσματα. Όπως λέει ο Ράντφορντ, «θυμάμαι το φως που κατάφερε να έχει ο Κιούμπρικ στο *Full Metal Jacket* (1987) – αυτό το είδος του βρετανικού φθινοπωρινού φωτός. Στο *B. Monkey* σταθήκαμε τυχεροί! είχαμε λιακάδα τον Οκτώβριο και το Νοέμβριο – κι έτσι πετύχαμε το απαλό φως που προτιμώ». **IK**

ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

ΕΝΑ ΜΩΣΑΪΚΟ ΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

της Χριστίνας Μούργκα

Η ΑΥΛΑΙΑ του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έπεσε, οι προβολείς έσβησαν, η πόλη επέστρεψε στην ηρεμία της. Οι ενδείξεις φανερώνουν πως η γιορτή έληξε χωρίς να ξεπεράσει τις συντεταγμένες της πλατείας Αριστοτέλους. Όμως, η επικαιρότητα έρχεται να μας διαψεύσει, καθώς πολλές από τις ταινίες που είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε στο πλαίσιο των Νέων Οριζόντων προβάλλονται ήδη ή πρόκειται να προβληθούν στις αθηναϊκές αίθουσες. Μια αποτίμηση, λοιπόν, του περιεκτικότερου -από άποψη ταινιών αλλά και ποιότητας- τμήματος του Φεστιβάλ δεν θα ήταν άσκοπη, αλλά ούτε και περιττή.

Ο ασιατικός κινηματογράφος σίγουρα αξίζει την προσοχή μας. Ιαπωνία, Ταϊβάν και Κίνα συνθέτουν το ψηφιδωτό μιας κινηματογραφίας, η έκρηξη της οποίας έφερε στο προσκήνιο μερικούς απ' τους σημαντικότερους σύγχρονους κινηματογραφιστές. Όπως ο Ιάπωνας **Τακέσι Κιτάνο**, που με τα *Πυροτεχνήματα* (1997) επιδίεδεταί σ' ένα μεγαλοπρεπές παιχνίδι με την κατασκευή του φιλμ, χάρη στην αριστοτεχνική χρήση του φλας μπλακ. Πρόκειται για μια ταινία αντιθέσεων, τόσο του χαρακτήρα με τον ίδιο του τον εαυτό (βίαιος γκάνγκστερ, που είναι όμως τρυφερός με τη γυναίκα του) όσο και της σειράς με την οποία διαπλέκονται οι σκηνές (ωμή βία διαδέχεται την ηρεμία). Εδώ ο θάνατος, σε αντίθεση με τη *Σονατίνα* (1994), δεν χωρίζει το ζευγάρι αλλά το ενώνει με άρρηκτα δεσμά.

Ομοεθνής του Κιτάνο, ο **Σόγκο Ίσι** πλάθει με τον *Λαβύρινθο των ονείρων* (1997) μια αξιοπρόσεκτη στυλιστικά ταινία.

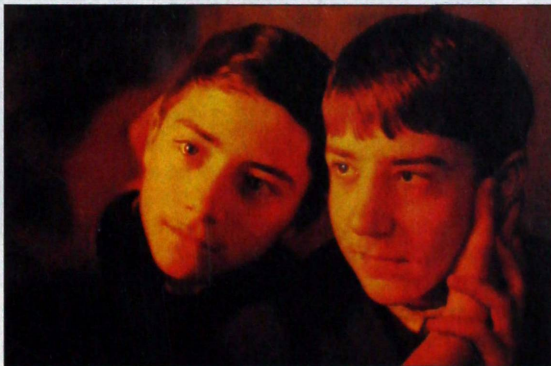
Ο **Τσάι Μινγκ Λιανγκ** καταπιάνεται, όπως και οι συμπατριώτες του **Έντουαρντ Γιανγκ** και **Χου Χαϊάο Χσιεν**, με την ταϊβανέζικη κοινωνία, υιοθετώντας μια λιτή σκηνοθετική γραμμή στην οποία πρωτοστατούν το πλάνο-σεκάνς και κάποιες σκηνογραφικές εμμονές όπως οι καθρέφτες, οι διαφανείς και ανακλιντικές επιφάνειες και οι ανοιχτές πόρτες. Οι *Επαναστάτες του ηλεκτρικού θεού* (1992) ερευνούν τη μοναξιά των εφήβων στις μεγαλουπόλεις, το *Ζήτω ο έρωτας* (1994) την απουσία επικοινωνίας και το *Ποτάμι* (1996) την αναζήτηση ερωτικής ταυτότητας και την έλλειψη συναισθηματικής επάρκειας. Στο έργο του, οι γυναίκες πάσχουν λόγω έλλειψης ερωτικής συνάφειας, ενώ οι άντρες συχνά εκτρέπονται προς την ομοφυλοφιλία.

Την ομοφυλοφιλία εξε-

τάζει και ο **Ζανγκ Γιουάν** στο *Ανατολικό Παλάτι, Δυτικό Παλάτι* (1996), θέμα ταμπού για τον κινεζικό κινηματογράφο. Με πρώτη ύλη μια ιστορία έρωτα και επιθυμίας για εξουσία, ο σκηνοθέτης δίνει μια εικόνα της σύγχρονης Κίνας.

Ο ιρανικός κινηματογράφος οφείλει πολλά στον **Κιαροστάμι**. Τον ανέσυρε από την ανυποληψία χαρίζοντάς του διακρίσεις σε έγκυρα φεστιβάλ, ενώ παράλληλα έδειξε το δρόμο για ένα εξαγωγίμο σινεμά σε νέους δημιουργούς (όπως ο **Παρβίζ Σαχμαζί**) που μεταποιούν σε τέχνη τις εικόνες του τόπου τους. Η *Γεύση του κερασίου* (1997) μοιάζει να θέτει το εξής ερώτημα: τι ποιο ανατρεπτικό για ένα καθεστώς παγωμένων αξιών από την αμφισβήτηση; Σ' έναν κόσμο που εδράζεται σε σταθερές αξίες, όπως η θρησκεία και η πολιτική, διατηρούμε το δικαίωμα ν' αμφιβάλλουμε για τα πάντα, ακόμη και για την ίδια τη ζωή.

Ο *Ταξιδιώτης του Νότου* (**Παρβίζ Σαχμαζί**, 1997) αφομοιώνει με επιτυχία τα διδάγματα του νεορεαλισμού: χαλαρή αφηγηματική δομή, αυτοσχεδιαστική διάθεση, γύρισμα σε εξωτερικούς χώρους, μη επαγγελματίες ηθοποιοί.

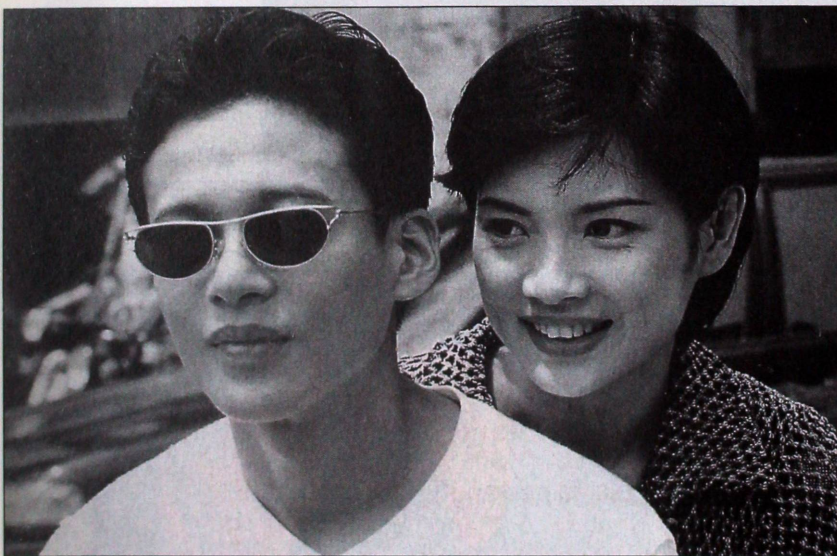


Πάνω: Σκηνή από *Τα αδέρφια Βίτμαν* του Ούγγρου Γιάννος Σας. Η σκληρότητα, το ψέμα, ο έρωτας, το χρήμα, η αδικία και, τελικά, ο φόνος, θέμα μιας ταινίας που ισορροπεί το ρεαλισμό με τον εξπερσιονισμό. Αριστερά: *Μάριος και Ζανέτ* του Γάλλου Ρ. Γκεντιγκιάν. Στα θετικά της ταινίας, η απομάκρυνση από τον παρισινό περίγυρο και η τοποθέτηση της δράσης στη Μασσαλία, καθώς και η έμφαση σε απλές, καθημερινές καταστάσεις, με σκηνοθετικούς τρόπους που αποφεύγουν την εντυπωσιοθηρία και την, ενοχλητική πολλές φορές, γαλλική αυταρέσκεια.





Πάνω: Τακέσι Κιτάνο, *Πυροτεχνήματα*, από την Ιαπωνία – ένα μεγαλοπρεπές κινηματογραφικό παιχνίδι. Κάτω: Τσάι Μινγκ Λιανγκ, *Το ποτάμι*, από την Ταϊβάν – μια ταινία για την αναζήτηση ερωτικής ταυτότητας και την έλλειψη συναισθηματικής επάρκειας, που διεκπεραιώνεται με αναγνωρίσιμο στυλ και αργούς αφηγηματικούς ρυθμούς.



Ο Ούγγρος **Γιάννος Σας**, γνωστός ήδη απ' το *Βούτσεκ* για τον εξπρεσιονιστικό χειρισμό των θεμάτων του, στα *Αδέλφια Βίτμαν* (1997) αφηγείται την ιστορία δυο αδελφίων που, ύστερα από το χαμό του πατέρα τους, ανακαλύπτουν το θάνατο μέσα από μια διαδρομή, διαδοχικοί σταθμοί της οποίας είναι η σκληρότητα, το ψέμα, ο έρωτας, το χρήμα, η αδικία και, τελικά, ο φόνος. Αν και τοποθετημένη σ' ένα ρεαλιστικό πλαίσιο που αδιαφορεί για τη γεωγραφία του χώρου, η ταινία λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο.

Ο ταλαιπωρημένος από το σοβιετικό καθεστώς, **Αλεξάντρ Σοκούρωφ**, κατατάσσεται στους σκηνοθέτες που κάνουν ζωγραφική με τον κινηματογράφο. Επαναφέρει την ποιητική έκφραση, με σκοπό να πλησιάσει όλο και περισσότερο την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο ήχος μπορεί να λείπει εντελώς ή, όταν παρουσιάζεται, να υπονοεί τον εκτός κάδρου χώρο. Στο *Μητέρα και γιος* (1997), ο κινημα-

τογραφιστής επεμβαίνει στο χώρο. Δημιούργησε σκηνικά ειδικά για την ταινία, το πάτωμα υψώθηκε, η στέγη χαμήλωσε. Μ' αυτό τον τρόπο πέτυχε έναν ιδιαίτερο όγκο που του επέτρεψε να έχει την ίδια ελευθερία μ' ένα ζωγράφο που αποφασίζει για τις διαστάσεις και τους όγκους. Στον *Δεύτερο κύκλο* (1990), ο θάνατος του πατέρα βιώνεται σαν γολγοθάς, ο πόνος είναι αβάσταχτος, από τα πολύ γενικά πλάνα η αφήγηση μεταπηδά στα πολύ κοντινά, σε μια προσπάθεια υπογράμμισης της οδύνης.

Το κομμάτι εκείνο της παραγωγής που εκπροσώπησε τον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο συγκέντρωσε την προσοχή των νεότερων ηλικιών, κυρίως λόγω της θεματολογίας του. Η δέσμη αυτή των ταινιών που ήρθε από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού ασχολείται είτε με προσωπικότητες του περιθωρίου και της μυθολογίας του ροκ, είτε τοποθετεί τους ήρωές της σ' ένα μη συμβατικό πλαίσιο ζωής.

Οι *Ξέφρνες νύχτες* του **Πωλ Τόμας Άντερσον** (1997) περιγράφουν την άνοδο και την πτώση ενός νεαρού που από σερβιτόρος αναρριχάται στο πάνθεο των πορνοστάρ κατακτώντας το Αμερικανικό Όνειρο. Ο μόλις 26 ετών σκηνοθέτης ζωγραφίζει μια τολμηρή τοιχογραφία του κόσμου των ταινιών πορνό της δεκαετίας του '70 με επιρροές από το *Οργισμένο Είδωλο* (**Σκορσέζε**) όσον αφορά τη δομή της ταινίας, τον *Παικτη* (**Ολτμαν**) και τα *Καλά Παιδιά* (**Σκορσέζε**) στο μέτρο που καταγράφει ένα μικρόκοσμο, ενώ τονίζει το διυπόστατο των αξιών της: οι δυσάρεστες και αποκρουστικές πλευρές συνδυάζονται με τις ανθρώπινες και τις οικείες.

Ο **Μπέιλι Γουάιλς** (*Στον καθρέφτη*, 1996) εστιάζει στη σκηνή του παρακμασμένου νεοϋορκέζικου αντεργκράουντ και στις σκέψεις του τραβεστί και φορέα του AIDS, **Floyd William Bradford**, γνωστού με το όνομα **Consuela Cosmetic**.

Τα *Τσαλακωμένα κρεβάτια* (**Νικόλας Μπάρκερ**, 1997), μια απ' τις καλύτερες ταινίες αυτού του τμήματος, εξερευνούν το θέμα των μοναχικών ψυχών που αναζητούν σύντροφο μέσω των αγγελιών. Η κάμερα, διακριτικά, παρατηρεί και ξεσκεπάζει με χιούμορ αλλά και ανθρωπιά τα μειονεκτήματα, τα ελαττώματα και τις αυταπάτες των ηρώων.

Ο **Τζιμ Τζάρμους** (*Η χρονιά του αλόγου*, 1997) προσεγγίζει το μύθο του **Νιλ Γιανγκ** με τα μάτια ενός οπαδού του συγκροτήματός του, των Κραϊνζι Χορς, γεγονός που επέδρασε και στην αισθητική του φιλμ, αφού γυρίστηκε σε super 8 και 16mm.

Τον ποιητή και περφόρμερ **Μπομπ Φλάναγκαν**, που γεννήθηκε το 1952 στη Νέα Υόρκη, με την ασθένεια της κυστικής ίνωσης, θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του ο **Κέρμπυ Ντικ** (*Διαστροφή: Η ζωή και ο θάνατος του Μπομπ Φλάναγκαν*, 1996). Το ντο-

κυμανταίρ δεν αρκείται στα σαδομαζοχιστικά κόλπα ενός σώουμαν, αλλά μέσα απ' αυτή την ακραία περίπτωση επεξεργάζεται το θέμα της ιερότητας της ζωής, της σχέσης ανάμεσα στη δημιουργία, την αγωνία και τον πόνο, τη χωρίς όρους αγάπη, το μαζοχισμό και τον ερωτισμό. Όπως εξηγεί ο ίδιος ο Φλάναγκαν, «σ' έναν ασταμάτητο αγώνα όχι απλώς να επιβιώσω, αλλά να δαμάσω την πεισματάρη ασθένειά μου, έμαθα να πολεμάω την αρρώστια με την αρρώστια».

Ο νέος γαλλικός κινηματογράφος φανέρωσε για τα καλά τις



Πάνω: Νικόλας Μπάρκερ, *Τσαλακωμένα κρεβάτια*. Μια αμερικανική, γαλλική και αγγλική συμπαραγωγή – διακριτική ταινία με χιούμορ και ανθρωπιά. Κάτω: Κέρμπυ Ντικ, *Διαστροφή: Η ζωή και ο θάνατος του Μπομπ Φλάναγκαν* – πρόταση για ένα «άλλο» ντοκυμανταίρ, από την ανεξάρτητη αμερικανική σκηνή.



προθέσεις του: τα *Γουεστέρν* (Μ. Πουαριέ, 1997) και *Μάριος και Ζανέτ* (Ρ. Γκεντιγιάν, 1996) απομακρύνονται από τον παρισινό περίγυρο και διαδραματίζονται το πρώτο στη Βρετανία και το δεύτερο στη Μασσαλία. Η μυθοπλασία στηρίζεται σε απλές, καθημερινές καταστάσεις, ενώ η σκηνοθεσία αποφεύγει τον εντυπωσιασμό. Αντίθετα, η *Γιολάντ Ζομπερμάν* στο *Κλάμπινγκ μέχρι θανάτου* (1996) υιοθετεί την αισθητική του βιντεοκλίπ και χρησιμοποιεί δυο γνωστά ονόματα (Μπεατρίς Νταλ, Ελοντί Μπουσέ) στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η έκπληξη όμως ήρθε από τον *Μπρούνο Ντυμόν* και τη *Ζωή με τον Ιησού* (1997). Κοινωνικά αποκλεισμένοι οι ήρωές του καθώς μαστιζονται από την ανεργία, καταφεύγουν σ' έναν κόσμο που δεν τους απορρίπτει, γιατί είναι εκείνοι που βάζουν τους κανόνες του. Πλήξη και ανία διαποτίζει τις εξέ-

σεις τους, η ερωτική πράξη υποβιβάζεται στη ζωώδη ικανοποίηση των ενστίκτων και η δολοφονία ενός Άραβα αντιμετωπίζεται σαν εξαγνιστική αποστολή. Ο σκηνοθέτης λέει για την ταινία: «Οι νέοι άνθρωποι είναι θεατές σ' έναν κόσμο στον οποίο δεν μπορούν να συμμετάσχουν. Είναι τρομακτικό. Είναι ψυχολογικά, αυτή η αδυναμία προκαλεί απίστευτη καταστροφή και τα παιδιά αποπροσανατολίζονται πλήρως. Είναι απογοητευμένα επειδή δεν έχουν καμιά δύναμη ή επιρροή στον κόσμο. Ζουν στην καμπή του αιώνα, σε μια παρακμιακή κοινωνία που βιώνει το τέλος της. Πρέπει να επινοήσουν έναν νέο κόσμο, αλλά προς το παρόν βαριούνται του θανάτου».

Οι *Έρρολ Μόρις* και *Τονί Γκατλίφ* που εκπροσώπησαν το ντοκυμανταίρ δεν έχουν και πολλά κοινά, εκτός ίσως από το γεγονός ότι θεωρούνται από τους σπουδαιότερους σύγχρονους δημιουργούς στο είδος τους.

Με αφορμή δύο κοιμητήρια ζώων, ο Έρρολ Μόρις (*Οι Πύλες του παραδείσου*, 1978) περιγράφει την Αμερική του δεύτερου μισού της δεκαετίας του '70: πτώση των αξιών, παρακμή της οικογένειας, μοναξιά και άνοδος των τεχνοκρατών. Σκιαγραφεί πρόσωπα που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έχασαν το πλοίο της ζωής, όπως η ηλικιωμένη και εγκαταλελειμμένη Φλοράνς που σ' έναν χειμαρρώδη μονόλογο δίνει το στίγμα της κατάντιας της. Η *Λεπτή γαλάζια γραμμή* (1988), ταινία-σταθμός για τον αμερικανικό κινηματογράφο, ερευνά την υπόθεση του *Ράνταλ Άνταμς*, ο οποίος είχε καταδικαστεί άδικα σε θάνατο και ο Μόρις, χάρη στην έρευνα που διεξήγαγε για τις ανάγκες του ντοκυμανταίρ, ανακάλυψε πως ο Άνταμς είχε πέσει θύμα τόσο του πραγματικού ενόχου όσο και των δικαστικών αρχών. Με φανερό την επιρροή του φιλμ νουάρ, η ταινία περιέχει και σκηνοθετημένα επεισόδια που αντιστοιχούν στις διαφορετικές μαρτυρίες για τα γεγονότα. Στο *Εκτός ελέγχου* (1987), ο Μόρις αποβάλλει την απροθυμία του να ξεδιπλώνει τις μύχιες πλευρές της σκέψης του στο θεατή. Χάρη στην επινόηση του *Interrotron* (σύστημα που με τη βοήθεια ενός καθρέφτη, τοποθετημένου πάνω από το φακό της μηχανής, ο οποίος αντανακλά την εικόνα του Μόρις, επιτυγχάνει τη διασταύρωση των βλεμμάτων του σκηνοθέτη και του αντικειμένου του ενδιαφέροντός του, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγαλύτερη αμεσότητα) αποσπά από τα πρόσωπά του τους υπαινιγμούς εκείνους που είναι απαραίτητοι για την ομαλή πρόσβαση στο έργο του.

Ο κατά το ήμισυ Τσιγγάνος *Τονί Γκατλίφ* αντλεί την έμπνευσή του από την καταγωγή του. Θέλει να κάνει ταινίες για τις οποίες οι Τσιγγάνοι θα ένιωθαν υπερήφανοι, αποφεύγοντας αφενός τη μιζέρια, αφετέρου την εύκολη συγκίνηση. Το έργο του επιχειρεί ν' αποκαταστήσει την εικόνα τους, θυμίζοντας μας πως οι Τσιγγάνοι έχουν ανάγκη από σεβασμό και όχι από απόρριψη. Το *Lacho Drom* (1993) είναι ένα οδοιπορικό στην μουσική και την ιστορία των Τσιγγάνων. Ανατολικοί χοροί, φλαμένκο, ο λυρισμός της κεντρικής Ευρώπης, γαλλικό σουίνγκ παντρεύονται μέσα σ' ένα ταξίδι με οδηγό τη μουσική ποικιλομορφία και το συναίσθημα. Στον *Αλλόκοτο ταξιδιώτη* (1997), ο νεαρός Παριζιάνος παρατηρεί τον τσιγγάνικο πολιτισμό μέσα από το πρίσμα της γραφικότητας, η οποία παραχωρεί βαθμιαία τη θέση της στη γνήσια αποδοχή και το θαυμασμό.

Την πολιτιστική του ιδιαιτερότητα εκμεταλλεύεται και ο Ισπανός *Φρήντρικ Θορ Φρήντρικσον*, αγγίζοντας όμως οικουμενικά θέματα στα *Παιδιά της φύσης* (1991) και το *Νησί του διαβόλου* (1996). **Κ**

Ο ΤΖΑΡΜΟΥΣ

Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

Ο Τζιμ Τζάρμους

ανακαλύπτει τη γοητεία

του Super 8. Σκηνοθετεί,

λοιπόν, ένα ντοκιμανταίρ για

τη μουσική του Νιλ Γιανγκ και

του συγκροτήματος Κρέιζυ Χορς.

του Eric Rudolph

ΕΝΘΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ

ΜΕ ΤΟ SUPER 8

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ Τζιμ Τζάρμους (*Stranger than paradise, Στην παγίδα του νόμου, Μια Νύχτα στον κόσμο, Νεκρός*) είχε μόλις τελειώσει τα γυρίσματα σε Super 8, του βιντεοκλίπ του **Neil Young and the Crazy Horse**, «Big Time», όταν ο βετεράνος καναδός ρόκερ τού πρότεινε να γυρίσει ένα ντοκιμανταίρ για το συγκρότημά του, στο ίδιο φορμά (Super 8). Ο Τζάρμους είχε αρχικά μερικές επιφυλάξεις, αλλά ο Young γρήγορα τον έπεισε τόσο από οικονομικής όσο και από φωτογραφικής πλευράς. Ο Τζάρμους θυμάται: «Του Νιλ του άρεσε η εμφάνιση της Super 8 και διασκέδαζε όταν μας έβλεπε να τρέχουμε μ' αυτές τις μικρές μηχανές, να τις βγάζουμε από τις τσάντες και να τραβάμε όποτε θέλουμε. "Θα ξεκινήσουμε τραβώντας λίγο υλικό", είπε, "και αν δεν μας αρέσει θα το πετάξουμε. Δεν θα είναι και τόσο ακριβό, δεν τραβάμε πια και 70 mm. Φέρε τις μηχανές που χρησιμοποιήσες για το βίντεο και θα δούμε". "Εξαιρετική ιδέα", σκέφτηκα».

Το γύρισμα μιας κινηματογραφικής ταινίας σε Super 8 δεν ήταν και τόσο μεγάλο αισθητικό «άνοιγμα» για τον Τζάρμους, ο οποίος λέει: «Επιμένω πάντα το οπτικό αποτέλεσμα της ταινίας να υπονοείται από το περιεχόμενο και τη φύση του θέματος. Το Super 8 ταιριάζει πολύ με τον ακατέργαστο ήχο του Νιλ και των Crazy Horse, το καλύτερο γκαράζ συγκρότημα που υπάρχει στον κόσμο. Το φιλμ καταλήγει σχεδόν στην αφαίρεση εξαιτίας του κόκκου και του ακατέργαστου χαρακτήρα της μικρής εικόνας. Το αποτέλεσμα που δίνει το φως όταν περνάει μέσα από οποιοδήποτε φιλμ είναι πολύ όμορφο» υπάρχει κάτι το μαγικό σ' αυ-

τό. Το Super 8 είναι μια τέτοια ακρότητα που για μένα η μαγεία συχνά επαυξάνεται».

Ο Τζάρμους έκανε ένα ντοκιμανταίρ με τίτλο *Χρονιά του αλόγου*, για την παγκόσμια περιοδεία των Crazy Horse, το συγκρότημα με το οποίο δούλεψε ο Νιλ Γιανγκ επί σχεδόν 30 χρόνια. Η ταινία αποτελεί έναν χαλαρό, γεμάτο κόκκο, φόρο τιμής σ' ένα δυνατό και απόλυτα υπερβατικό παίξιμο, σύμφωνα με τους οπαδούς

που ήταν πρώτος βοηθός οπερατέρ στο *Μια νύχτα στο κόσμο*, μου έδωσε μια παλιά μεταλλική χειροκίνητη Canon Super 8 στο τέλος των γυρισμάτων. Ενθουσιάστηκα με το δώρο, γιατί δυο χρόνια πριν, όταν ένας φωτογράφος με φωτογράφιζε για ένα περιοδικό, χρησιμοποίησε μια Super 8. Μου εξήγησε ότι θα τύπωνε καρέ από το φιλμ σαν να ήταν πόζα, και το αποτέλεσμα ήταν απίστευτα ωραίο».

Το δώρο του Totino το χρησιμοποίησα για να γυρίσω κάποια κομμάτια της *Χρονιάς του αλόγου*. Ο **Larry «L.A.» Johnson**, παραγωγός της ταινίας και παλιός συνεργάτης του Γιανγκ, γύρισε κι εκείνος την περιοδεία με μια πιο εξελιγμένη κρυσταλλοελεγχόμενη Super 8. (Ο Γιανγκ και ο Τζόνσον έχουν κάνει πολλά ντοκιμανταίρ που αφορούν την καριέρα του τραγουδιστή απ' τη δεκαετία του '70, συμπεριλαμβανομένου και του *Journey Through the Past* και του *Rust Never Sleeps* που έχει επαινέθει πολύ).

Εκτός από τις σκηνές που είναι γυρισμένες σε Super 8, η *Χρονιά του αλόγου* περιλαμβάνει επίσης υλικό από συναυλίες σε 16mm, σκηνές από περιοδείες του συγκροτήματος το 1976 και το 1986 σε 16mm, καθώς και σεντενιεύξεις σε Hi-8 video. Το φιλμ έγινε με 4MC απευθείας από ένα video master, που συνδύαζε όλα τα φορμά.

Η *Χρονιά του αλόγου*, παρ' όλο που έχει κόκκο και «ατημέλητο» ύφος, περιέχει μερικές πολύ ωραίες ονειρικές εικόνες του δρόμου, που τραβήχτηκαν από τον ίδιο τον Τζάρμους με την **Canon**, ενώ ταξίδευε με το συγκρότημα. Όταν μονταρίστηκαν μαζί με το φιλμ απ' τη συναυλία,



και τους περισσότερους από τους κριτικούς.

Παρ' όλο που πολλοί από τους γνωστότερους σύγχρονους σκηνοθέτες γύρισαν τα πρώτα τους πλάνα με μηχανές Super 8 ή regular 8mm, ο Τζάρμους μέχρι πρόσφατα δεν ήξερε πολλά γι' αυτές. «Είχα τραβήξει λίγο με την Super 8 που είχαμε όταν ήμουνα μικρός, όμως ποτέ δεν είχα γυρίσει ταινία σε Super 8», παραδέχεται ο σκηνοθέτης. «Ο **Salvatore Totino**,

συχνά σε συνδυασμό με δύο ή περισσότερες από τις εικόνες χαμηλής ανάλυσης, οι σεκάνς είναι ασυνήθιστες, αποτελεσματικές και τολμηρά καλλιτεχνικές. «Μια από τις βασικές μου δουλειές στο φιλμ ήταν να συγκεντρώνω πολλές μικρές εικόνες από άσχετες στιγμές», λέει ο Τζάρμους. «Ο μοντέρ μου, **Jay Rabinowitz**, και εγώ κατασκευάσαμε μικρές σεκάνς σε lightworks, κάνοντας πολλές προσαρμογές, όπως αλλαγές στην ταχύτητα».

Το γύρισμα ταινίας σε Super 8 που προορίζεται για προβολή σε κινηματογραφική αίθουσα ήταν κάτι παραπάνω από αδύνατο, μέχρι που η Super 8 Sound (που έχει την έδρα της στο Burbank, στην Καλιφόρνια) άρχισε να φορτώνει μικρά cartridges Super 8 με τα τελευταία στοκ αρνητικού της Kodak. Μέχρι πρόσφατα, μόνο μια περιορισμένη σειρά ρηβέρσαλ φιλμ της Kodak ήταν διαθέσιμη σε Super 8.

«Ο Τζάρμους θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει οποιοδήποτε από τα τρέχοντα στοκ», λέει ο μάνατζερ της Super 8 Sound, **Doug Thomas**. «Κάναμε περφορασιόν σε καινούργιο 35mm στοκ της Kodak και το φορτώσαμε σε cartridge της Super 8». Χρησιμοποιήθηκαν πολλά και διάφορα στοκ της Kodak στη *Χρονιά του αλόγου*, αλλά κυρίως κατέληξαν στο 500 ASA 5289. Διαπίστωσαν πως το Vision 500T απέδιδε με μεγάλη ακρίβεια την εικόνα, για το σκοπό που το ήθελαν.

«Το φορμά έχει εξελιχθεί πολύ τα τελευταία χρόνια. Το αρνητικό Super 8 με την κατάλληλη επεξεργασία μοιάζει τώρα πλέον με την προ δεκαετίας ντοκουμανταριστικού ύφους φωτογραφία σε 16mm. Όταν ένας καλός κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί τη μηχανή μας με το Vision 200T, τα αποτελέσματα είναι συχνά πρωτοφανή».

Στην πραγματικότητα, ο Τζάρμους είδε πως τα πλάνα που τράβηξε με το 98 ήταν πολύ υψηλής ποιότητας, αφού είχε αποφασίσει να δώσει στην ταινία ένα ακατέργαστο στυλ, με κόκκο. Ο Τόμας επισημαίνει: «Μας ζητήθηκε να ρίξουμε περισσότερο φως κατά τη μετατροπή σε βίντεο για να ανοίξουμε τα μαύρα και να πάρουμε περισσότερο κόκκο».

Βέβαια, η ύπαρξη των πρόσφατων παρθένων αρνητικών 35mm είναι μόνο ένα μέρος του παιχνιδιού για να έχουμε σύγχρονα Super 8 πλάνα στην κινηματογραφική οθόνη. Η κάμερα του Τζάρμους είναι μια πολύ ωραία παλιά μηχανή, η οποία

όμως δεν έχει σχεδιαστεί για σύγχρονο γύρισμα, παρ' όλο που πολλά σύντομα πλάνα της συναυλίας που γυρίστηκαν μ' αυτή συγχρονίστηκαν με το σάουντρακ εκ των υστέρων και εμφανίζονται στην ταινία.

Για σύγχρονο γύρισμα, η Super 8 Sound νοικιάζει ειδικά διαμορφωμένες κρουσταλλοελεγχόμενες Beaulieu 7008 Pro II, με δυνατότητα χρήσης εναλλασσόμενου C-mount φακών και διατίθενται ακόμη και με video assist. Σύμφωνα με τον Thomas, η εταιρεία προχώρησε και σε άλλες μετατροπές, όπως την προσθήκη «ενός ειδικού

τικά χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες. «Το Super 8 είναι καλύτερο για βιντεοκλίπ, διαφημιστικά και ειδικές σεκάνς ταινιών που έχουν γυριστεί σε φιλμ κανονικών διαστάσεων», εξηγεί ο Thomas. Πρόσφατα, το μικρό φορμά χρησιμοποιήθηκε για την ταινία *Selena* του **Gregory Nava**, με βασικό οπερατέρ τον **Ed Lachman, ASC**. Σύμφωνα με την **Barbara Martinez-Jitner**, που είναι η σκηνοθέτις second unit της *Selena* και που τράβηξε τις προαναφερθείσες σεκάνς σε Super 8, ο Nava σκοπεύει να συμπεριλάβει ακόμη περισσότερα κομμάτια



Ο Τζιμ Τζάρμους με τον Νιλ Γιανγκ κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της Χρονιάς του αλόγου. Η ταινία προβλήθηκε και στην Ελλάδα, στο τελευταίο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης

μικροεπεξεργαστή που ρυθμίζει τις μηχανές κάθε φορά που ξεκινούν, έτσι ώστε να τρέχουν ακριβώς με τα speed-lock specs της Panavision ή της Arriflex.»

Οι 7008 Pro II πηγαίνουν μ' ένα φακό zoom Angenieux 6-80mm f1.2 ειδικά κατασκευασμένο για τη μηχανή. Ο απολογισμός του L.A. Johnson, που έκανε δοκιμές με τη μηχανή και τους φακούς κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της *Χρονιάς του αλόγου*, αναφέρει πως οι φακοί είναι «υπέροχοι». Διατίθενται επίσης και άλλοι επαγγελματικοί φακοί.

Η Super 8 Sound—παρ' όλα αυτά—δεν προτείνει τη χρήση του φορμά σε εξαιρε-

σε Super 8 στην επόμενη ταινία του, που θα αφορά τον τραγουδιστή Frankie Lynton. Η Super 8 Sound εργάζεται για να προσαρμόσει αναμορφωτικούς φακούς στην 7008 Pro II, με σκοπό να διευκολύνει τη μετατροπή από τα φορμά στην κινηματογραφική οθόνη.

Προς το παρόν, ο Τζιμ Τζάρμους, δεν σκοπεύει να κάνει μια ταινία φιξιόν σε Super 8, αλλά δεν αποκλείει και εντελώς την πιθανότητα. «Θέλω να συνεχίσω να δουλεύω το Super 8 με κάποιο τρόπο, έτσι ώστε οι υπέροχες εμπειρίες που είχα και τα πράγματα που έμαθα κάνοντας αυτή την ταινία να μείνουν μαζί μου». **K**

«ΟΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΕΣ, ΑΛΛΟΘΙ ΕΝΟΣ ΑΝΥΠΑΡΚΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ»

Ο Νίκος Περάκης το έχει σκεφτεί σοβαρά. Το τηλεοπτικό τέλμα οδηγεί στο μη περαιτέρω η επιδότηση των ευρωπαϊκών συμπαραγωγών δείχνει την ανυπαρξία σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού' οι συνεργάτες του σκηνοθέτη είναι όλοι κινηματογραφιστές σε μια συλλογική εργασία... Με τη νέα του ταινία, *Προστάτης οικογενείας*, ρισκάρει την επιτυχία. Ελπίζει, πάντως, ότι ο θεατής που επιλέγει να παρακολουθήσει τον κινηματογράφο του δεν αρκείται στο να παρακολουθήσει μια «οικεία» κωμωδία – τέτοιες, άλλωστε, προβάλλονται κατά κόρον από τα νάρκωμένα (και νάρκωτικά) τηλεοπτικά κανάλια.

του Ηλία Κανέλλη

φωτ.: Καλλιόπη Μέλλιου

Η ΝΕΑ ΤΑΙΝΙΑ του Νίκου Περάκη, *Προστάτης οικογενείας*, ξεκίνησε να προβάλεται στις αίθουσες τις πρώτες μέρες του νέου χρόνου. Δέκα χρόνια μετά την τελευταία του εμφάνιση στον κινηματογράφο (*Βίος και πολιτεία*), ο σκηνοθέτης επανέρχεται με μια ταινία που σαρκάζει τη σημερινή πραγματικότητα. Ο άνθρωπος που, σε δύσκολες στιγμές για τον ελληνικό κινηματογράφο, κατάφερε να έχει και αξιόπιστη καλλιτεχνική πρόταση και να κόβει εισιτήρια, αυτή τη φορά αποφεύγει να βασιστεί στον τρόπο γραφής που ώς τώρα έχει κατακτήσει, ρισκάροντας έναν άλλο τρόπο κινηματογραφικής έκφρασης: τη χαρακτηρίζουν οι γρήγοροι ρυθμοί, η χρησιμοποίηση των αφηγηματικών τρόπων της τηλεόρασης και μια υποδόρια διάθεση σάτιρας που κάποιες στιγμές γίνεται πικρή. Η τόλμη του σκηνοθέτη να ρισκάρει αλλά και το θέμα της ταινίας και ο τρόπος διεκπεραίωσής του, μας επέβαλαν να ζητήσουμε από τον Νίκο Περάκη τη συνέντευξη που ακολουθεί:

• *Επανέρχεστε στον κινηματογράφο δέκα χρόνια μετά την τελευταία σας ταινία. Τι πιστεύετε αυτό το διάστημα ότι έχει αλλάξει στις συνθήκες παραγωγής, στη θεματολογία, στους προσανατολισμούς του ελληνικού κινηματογράφου;*
— Το σπουδαιότερο είναι η αλλαγή στον προσανατολισμό και τη θεματολογία που επιχειρούν οι περισσότεροι και ίσως πιο ταλαντούχοι νέοι συνάδελφοι. Νομίζω ότι δεν χρειάζεται να απαριθμώ παραδείγματα, γιατί αυτές είναι οι μόνες ταινίες που θυμούνται οι αναγνώστες σας και οι φίλοι του ελληνικού κινηματογράφου, εμού συμπεριλαμβανομένου... Ας ανατρέξουν λοιπόν τις ται-

νίες που έφτασαν στο κοινό τα τελευταία χρόνια και θα διαπιστώσουν εύκολα τα κοινά σημεία στη θεματολογία και τον προβληματισμό... Στον τομέα της παραγωγής, έχουν εμφανιστεί κι εκεί νέα, αλλά αρκετά έμπειρα ταλέντα, στα οποία οι εν δυνάμει χρηματοδότες και τα χρηματοδοτικά προγράμματα μπορούν να εμπιστευθούν τα κεφάλαιά τους...

«Το τηλεοπτικό τέλμα θα καθαρίσει διά της φυσικής επιλογής;»

• *Ρισκάρετε ένα διαφορετικό ύφος από εκείνο των προηγούμενων ταινιών σας, που έγιναν δημοφιλείς ως κωμωδίες. Στον Προ-*

ρισσότερο αδιόρατα. Νομίζετε ότι το ελληνικό κοινό μπορεί να δεχτεί μια πικρή ταινία αυτογνωσίας, που έχει αφήσει πίσω της (οριστικά) την οικεία φόρμα της κωμωδίας;
— Αν πίστευα τις δημοσκοπήσεις και τα ποσοστά τηλεθέασης, δεν θα το νόμιζα, αλλά το ελπίζω, γιατί δεν μπορώ να φανταστώ ότι ένας θεατής που μπαίνει στην ταλαιπωρία της μετακίνησης για να πάει στον κινηματογράφο θέλει να δει μια «οικεία» κωμωδία που μπορεί να δει και στην οικιακή του τηλεόραση ή να πάρει ένα χαζοχαρούμενο, εννοώ εφησυχαστικό, μήνυμα για το δρόμο, που θα το ξεχάσει πριν φθάσει σπίτι. Για να ξεσκάσει και να νιώσει ότι «κα πά-



Στα γυρίσματα του *Προστάτη οικογενείας*. Ο διευθυντής φωτογραφίας Πλάτων Ανδρονίδης και ο Νίκος Περάκης.

στάτη οικογενείας παρατηρεί κανείς ότι το οδοιπορικό μέσα από το χάος των καινούργιων αξιών της ελληνικής κοινωνίας οδηγεί σε μια πικρή, πολλές φορές σαρκαστική, σάτιρα, με τα κωμικά στοιχεία πε-

λι ωραίοι είμαστε» μπορεί να πάει και σ' ένα «ελληνάδικο» και να ρίξει εκεί κι ένα ζειμπέκικο...

• *Μεγάλο μέρος της κριτικής σας οπτικής διεκδικεί η τηλεόραση, η αισθητική της, τα προϊόντα της (και τα υποπροϊόντα της), ο πολιτισμός που πρωτοδοτεί. Αλήθεια, πώς σχολιάζετε την ελληνική τηλεόραση την εποχή της κουλτούρας της πληροφόρησης;*

— Η ελληνική τηλεόραση γεννήθηκε επί δικτατορίας, ενηλικιώθηκε σαν κυβερνητικό, δηλαδή κομματικό μέσο ενημέρωσης, κι έγινε πολυφωνική μόνο με την επικράτηση της ιδιωτικής τηλεόρασης. Για κάποιους άγνωστους έως ύποπτους λόγους, το κράτος απέφυγε για πολλά χρόνια να δημιουργήσει κανόνες λειτουργίας και ανταγωνισμού... με αποτέλεσμα

τη σημερινή εξαθλίωση των προγραμμάτων και των ιδίων των καναλιών... Φαίνεται ότι η κυβέρνηση περιμένει την αυτοεξυγίανση του τέλματος διά της φυσικής επιλογής...

• *Έχετε εργαστεί πολύ καιρό στη διαφήμι-*



Αριστερά: Στο γύρισμα μιας δύσκολης σκηνής, στην οποία πρέπει να καθοδηγηθεί πλήθος ανθρώπων και ένα ελικόπτερο.

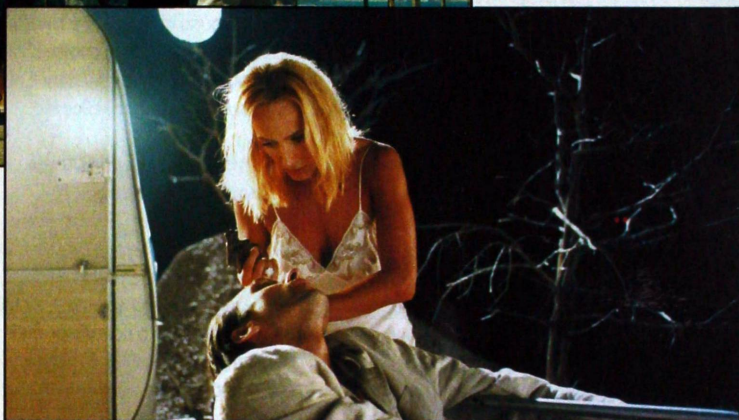
Κάτω: Η Κατερίνα Γιατζόγλου και ο Ρένος Χαραλαμπίδης, σε μια σκηνή της νέας ταινίας του Νίκου Περάκη, Προστάτης οικογενείας.

ση, ενώ δεν έχετε δουλέψει στην τηλεόραση. Σημαίνει κάτι αυτή σας η επιλογή ή, απλώς, είναι θέμα συγκυριών;

— Αν όλα αυτά για τα οποία μιλήσαμε πριν από λίγο μπορούν να θεωρηθούν συγκυρίες, τότε πράγματι φταίνε αυτές... Η μοναδική εμπειρία που είχα κάποτε με την ΕΡΤ1, η οποία ζήτησε τη *Λούφα*... σφιαλοποιημένη, ήταν χαρακτηριστική: Αδιαφορώντας ή παρερμηνεύοντας τη σύμβαση, έκανε μερικές απόπειρες να προβάλει τη μίνι-σειρά και, προκειμένου να αποφύγει τα ασφαλιστικά μέτρα, κατασκεύασε και πρόβαλε ξαφνικά ένα αυτοτελές έργο, μοντάροντας τα τέσσερα επεισόδια... Και το παρουσίασε σαν κινηματογραφική ταινία. Αυτό κάνει η κρατική τηλεόραση για να ανταγωνιστεί την ιδιωτική... Φυσικά, δεν έχω παράπονο από τις συχνές προβολές των ταινιών μου στα ιδιωτικά κανάλια...

• *Τι πιστεύετε για τον ελληνικό, τον ευρωπαϊκό αλλά και τον αμερικανικό κινηματογράφο και το μέλλον του;*

— Φοβάμαι ότι οι νέες τεχνολογίες διανομής των οπτικοακουστικών προϊόντων θα επηρεάσουν τον κινηματογράφο περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Βραχυπρόθεσμα, παρατηρώ και εύχομαι να συνεχιστεί η άνθηση των ευρωπαϊκών κινηματογραφιών, των εθνικών εννοώ... Το φαινόμενο εμφανίζεται πολύ δειλά και στην Ελλάδα, αν και ένας Σωτήρης δεν μπορεί να φέρει μόνος του την άνοιξη... Δεν πιστεύω στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, έτσι όπως σχεδιάζεται μέσα από τα διάφορα κοινοτικά και ευρωπαϊκά προγράμματα... Επιχορηγούν την



παραγωγή, ως άλλοθι ενός ανύπαρκτου, σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο αμερικανικός κινηματογράφος ξεπέρασε από τη γέννησή του τα πολυεθνικά του προβλήματα... χωρίς επιδοτήσεις – σε καλύτερες εποχές, εννοείται. Τώρα, πιστεύω ότι απλώς υπάρχει για να προμηθεύει μια τεράστια αγορά με λίγα καλά και πολλά μέτρια έως αδιάφορα προϊόντα... Μόνο καλύτερα μπορεί να πάει στο μέλλον... και από εκεί θα μας έρθουν οι νέες τεχνολογίες...

«Σαν μέλος του πληρώματος»

• *Μιλήστε μας για τους συνεργάτες σας στην καινούργια σας ταινία. Ποιος είναι, πιστεύετε, ο ρόλος του σκηνοθέτη σε μια συλλογική δουλειά όπως το γύρισμα του κινηματογραφικού έργου; Και ποιος ο ρόλος των υπόλοιπων συντελεστών;*

— Θα έπρεπε να ρωτήσετε κανέναν σκηνοθέτη... Εγώ άρχισα τη σταδιοδρομία μου ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος, και γι' αυτό εξακολουθώ να συνεργάζομαι με τους άλλους συντελεστές σαν μέλος της ομάδας – ή του πληρώματος, που λένε οι Αμερικανοί. Καμιά φορά, αυτή η εμμονή μου προκαλεί χασμουρητά... Ένα παρά-

δειγμα; Σαν περιοδικό του κλάδου που είστε πρέπει να τ' ακούσετε: Προσπαθώ στις συναντήσεις κατά την προετοιμασία της ταινίας να έχω τουλάχιστον έναν υπεύθυνο από κάθε κλάδο της παραγωγής... Γι' αυτό και, συχνά, ακούω την παράκληση να αρχίσουμε τη συνάντηση με τα θέματα, π.χ., του φροντιστηρίου για να φύγει ο φροντιστής... Επειδή έχει πολλή δουλειά... Λες και η ανάλυση των αναγκών δεν είναι δουλειά... Τέλος πάντων. Και αυτή τη φορά είχα άριστους συνεργάτες – και αυτό το βλέπω σε κάθε σκηνή της ταινίας... Και ελπίζω να το δουν και άλλοι, τουλάχιστον όσοι λένε ότι είναι ειδικοί, γιατί από το θεατή που πάει σινεμά για να ψυχαγωγηθεί δεν περιμένω να κρίνει επιμέρους τεχνικές επιδόσεις... Συνήθως αντιλαμβάνεται ένα ντεκόρ μόνο όταν κουνάν' οι τοίχοι, την κίνηση της μηχανής όταν κάνει πανοραμικό 360 μοιρών και την ύπαρξη ηχηλήπιτη μόνο όταν δεν καταλάβει μία ή περισσότερες λέξεις... Να μιλήσω για τους συνεργάτες μου; Θα πρέπει να μας αφιερώσετε ένα ολόκληρο τεύχος, γιατί θα είχα πολλά να πω για τον καθένα και ήμασταν και καμιά πενηνταριά, ζωή να 'χουμε... **IK**

ΑΠΕΥΘΕΙΑΣ

της Χριστίνας Μούργκα

ΚΡΙΤΙΚΟΣ...

Δέκα χρόνια μετά το *Βίος και Πολιτεία*, ο Νίκος Περάκης έρχεται να προσθέσει στο ενεργητικό του την ωριμότερη ως τώρα ταινία του, τον *Προστάτη οικογενείας*. Μια κωμωδία για τα Μαζικά Μέσα Επικοινωνίας και το ρόλο τους, που νοθεύεται με στοιχεία αστυνομικής ταινίας και μια αίσθηση πικρίας.

Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ εισβάλλοντας στην καθημερινότητά μας δημιούργησε νέα, εφήμερα πρότυπα, και προσδιόρισε ως ένα βαθμό την κοινωνική μας συμπεριφορά και λειτουργία. Ο κινηματογράφος, μέσο που αντανακλά τους προβληματισμούς της κοινωνίας μας, δεν μπορούσε να μείνει αμέτοχος. Σκηνοθέτες όπως ο **Σκορσέζε** (*Βασιλιάς για μια νύχτα*), ο **Αλμαδόθαρ** (*Κίκα*), ο **Σαμπρόλ** (*Μάσκες, Τελετή*) ή ο **Γούντυ Άλλεν** (*Άντυ Χωλ*) σχολιάζουν και σατιρίζουν τους ανθρώπους της τηλεόρασης, τους κωδικές της, την επιρροή που ασκεί...

Εδώ και περίπου οχτώ χρόνια, η Ελλάδα άρχισε κι αυτή να κινείται στην τροχιά της τηλε-εξουσίας και των παρελκομένων της: ευτέλεια, εφήμερο σταρ σύστημα, προσωπικές εκπομπές στις οποίες είδηση είναι

κής πραγματικότητας, ο **Περάκης** αξιοποιεί δραματουργικά αυτά τα δεδομένα, καθώς οι πρωταγωνιστές του *Προστάτη Οικογενείας* αποτελούν πρόσωπα που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο απασχολούν την κοινή γνώμη, διασημότητες με τις οποίες ο τεχνητός κόσμος των Μαζικών Μέσων Επικοινωνίας μπουκώνει τους τηλεθεατές.

Καθρέφτης της «μυρθηκαστικής» πραγματικότητας

Ο Αλέξανδρος Κοντός (**Ρένος Χαραλαμπίδης**), για παράδειγμα, είναι ένας άνεργος δάσκαλος με το μυθιστόρημα του οποίου έχει ασχοληθεί το *Άξιον εστί* της ET2 (ο **Βασίλης Βασιλικός** είναι ο μοναδικός επώνυμος που διατρεί την πραγματική του ταυτότητα, παρ' όλο που ανατρέπει τον ίδιο

ελαφρολαϊκού τραγουδιού και παρουσιάστρια του talk show «Χωματερή», ενώ η κόρη της, η Μυρτώ (**Ναταλία Παπαιωάννου**), έχει εκλεγεί Μις Ελλάς TV. Το σύνολο συμπληρώνεται από το σύζυγο της Καλυψούς και «Ωνάση των μικρομεσαίων», Σωτήρη Μάνδρακα (**Εύρης Παπανικόλας**), έναν μεγαλοεπιχειρηματία-εργολάβο και ιδιοκτήτη του Ελλάς TV.

Κάμερες, εκτυφλωτικά φλας, φώτα και μικρόφωνα που παλεύουν στον αέρα για να αποσπάσουν δηλώσεις κυνηγούν τους ήρωες, με σκοπό να καταγράψουν τις κινήσεις τους. Από την αρχή κιόλας της ταινίας, το ματωμένο πρόσωπο του αστυνομικού (**Άλκης Παναγιωτίδης**) που απαθανατίζεται σ' ένα κοντινό πλάνο κάνει φανερή την πρόθεση του σκηνοθέτη για ανάμειξη κινηματογραφικών και τηλεοπτικών εικόνων – φιλοδοξία των οποίων δεν είναι η φωτογένεια, αλλά η ωμή αποτύπωση της πραγματικότητας. Κι όταν απουσιάζουν τα σύμβολα της δημοσιότητας, έρχεται η ίδια η τηλεόραση για να καλύψει το κενό. Το υπνωτιστικό, φωτεινό τετράγωνο, πανταχού παρόν, εκπέμπει εικόνες σκηνοθετημένες από τον Περάκη με βάση την τηλεοπτική αισθητική. Εξεζητημένα πλαίσια με κερκητικούς τίτλους (όπως «Οικογενειακή Θύελλα»), πομπώδης μουσική, οπτικά εφφέ (ένας κεραυνός που χωρίζει το ζευγάρι Καλυψώ-Μάνδρακα υποδηλώνοντας τη διένεξή τους), «παράθυρα» που πλαισιώνουν οικογενειακές διαμάχες, δημοσιογραφικός στόμφος, αποσπασματικές συνεντεύξεις, κοινοτοπία λεκτικών συνδυασμών, ρεπορτάζ που αφορούν την ιδιωτική ζωή των ηρώων και δηλώσεις μαρτύρων αμφιβόλου αξιοπιστίας που φωτίζουν την προσωπικότητα και τις κινήσεις του Αλέξανδρου Κοντού συνιστούν το σκηνικό των δελτίων ειδήσεων.

Ο τηλεοπτικός σκουπιδοτόπος συμπληρώνεται από αστρολόγους, διαφημίσεις για μασαζοκαλσόν, trash shows που προκαλούν την επέμβαση του ΕΡΣ και καλλιτεία, στα οποία οι διαγωνιζόμενες εκ-



Η Ναταλία Παπαιωάννου, στο ρόλο της Μυρτως.

ο θρήνος ενός ανθρώπου που αντί να κλάψει μόνος του επιλέγει τον δημόσιο ολοφωρισμό και τον προσφέρει εν είδει θαύματος συγκροτούν το τηλεοπτικό τοπίο.

Διαειδυτικός παρατηρητής της ελληνι-

κού τον εαυτό, για τον ίδιο λόγο ίσως που ο Γούντυ Άλλεν δεν διστάζει να σατιρίσει τους Εβραίους – δηλαδή εκείνον της συνειδησης της ανωτερότητάς του). Η Καλυψώ (**Κατερίνα Γιατζόγλου**) είναι αστέρι του

σφενδονίζουν τους στηθόδεσμούς τους στην κριτική επιτροπή. Το σύγχρονο τηλεοπτικό τοπίο, στο οποίο παραπέμπουν αυτές οι καταστάσεις, έχει διαμορφωθεί έτσι ώστε να επιτρέπει την εκδήλωση κάθε ιδιαιτερότητας. Χωνεύει δημοκρατικά κάθε «ιδιόζουσα περίπτωση», που εκμεταλλεύομενη την οικειότητα του τηλεοπτικού μέσου μπαίνει στο σαλόνι μας και, κατά περίπτωση, αποδοκιμάζεται, επιδοκιμάζεται ή εξαφανίζεται από τις οθόνες μας με την προσφιλή μέθοδο του ζάπινγκ.

Άφθονο υλικό είχε, λοιπόν, να αντλήσει ο Περάκης από αυτές τις πρακτικές, τις οποίες μάλιστα φαίνεται να κατέχει καλά: οι διαπραγματεύσεις του Σάββα και η, «σε απευθείας μετάδοση» από τον AGORA, δολοφονία του λαθρομετανάστη ανταποκρίνονται στην επιδίωξη των Μαζικών Μέσων Επικοινωνίας για εντυπωσιασμό του θεατή, με την παράκαμψη των καθημερινών γεγονότων από άλλα που διεγείρουν δυνατότερα συναισθήματα και, άρα, αυξάνουν το ποσοστό της τηλεθέασης. Ο Σάββας, μάλιστα, τοποθετείται κοντά στα φώτα, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να ικανοποιεί αισθητικά τον τηλεθεατή.

Αυτός ο, άπληστος για συνεχή ροή εικότων, πολιτισμός δεν διατάζει όταν ξεμένει από ειδήσεις να κατασκευάζει νέες, που να καθηλώνουν τους θεατές. Μ' αυτό το σκεπτικό «σκηνοθετήθηκε» και η απαγωγή της Μυρτώς.

Η κοινή γνώμη, που εκπροσωπείται από τους δυο ταξίτζήδες, αντιμετωπίζει αυτού του είδους τις ειδήσεις σαν έναν αλληλέγγυο δεσμό που προσφέρει την αίσθηση του συνανθίκεν σ' έναν αλλοπρόσαλλο κόσμο. Παρατηρητές των γεγονότων, σχολιάζουν και παρακολουθούν τη ζωή των διασήμων από ανάγκη για ενσωμάτωση, ως αφετηρία για συζήτηση.

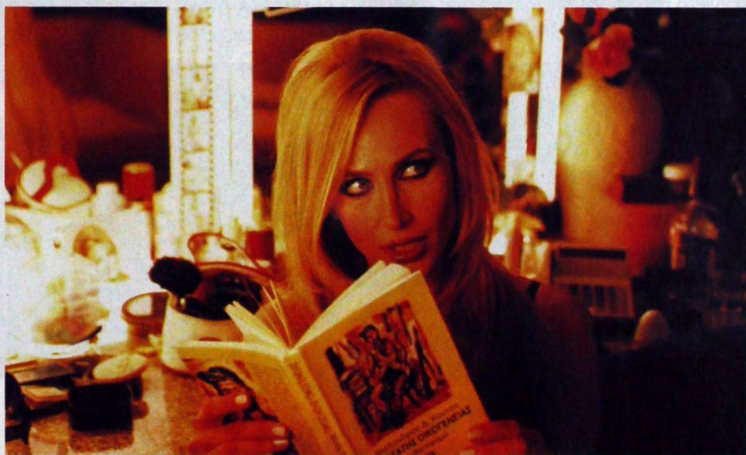
Ένας κατασκευαστικός γρίφος

Αν όμως αυτοί χρησιμοποιούν την επικαιρότητα σαν γέφυρα επικοινωνίας, οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της επικοινωνούν μόνο μέσω της οθόνης χωρίς να συνυπάρχουν ποτέ στο ίδιο πλάνο. Η Μυρτώ, έπειτα από την απαγωγή της, κάνει έκκληση στην Καλυψώ για βοήθεια από την τηλεόραση, ενώ η Καλυψώ κατά την απελευθέρωση της κόρης της, δέχεται ανήσυχη για τον άντρα της, στρέφεται προς το φακό και τον αναζητεί. Τα βλέμματα διασταυρώνονται μόνο με τη βοήθεια του μοντάζ, ενώ υπάρχουν πρόσωπα –όπως, για παράδειγμα, ο Τεό Καλα-

ποθάκης (Γιώργος Μαρίνος), πρώην σύζυγος της Καλυψώς, που γνωστοποιούνται μόνο από το τηλεοπτικό τους αποτύπωμα.

Παράλληλα όμως, η ταινία αποτελεί έναν κατασκευαστικό γρίφο, μια σπαζοκεφαλιά. Η αφήγηση εκμεταλλεύεται στο έπακρον την ιδιότητα του μοντάζ να επεμβαί-

Πάνω: Ο Τάκης Σπυριδάκης στον Προστάτη οικογενείας. Κάτω: Η Κατερίνα Γιατζόγλου διαβάζει το βιβλίο του... συγγραφέα Αλέξανδρου Κοντού (χαρακτηριστικό δείγμα «μυρκαστικής λογοτεχνίας», όπως θα έλεγε ο κριτικός Διονύσης Καψάλης).



νει στη χωρο-χρονική ασυνέχεια και να οργανώνει τη διήγηση σε μια ακολουθία με βάση το λόγο. Το voice over, η κατάχρηση του οποίου είναι συχνά υπαίτια για τα κενά και τις απορίες που δημιουργούνται στο θεατή, δομεί συνειρμικά το παρελθόν –δηλαδή την απαγωγή της Μυρτώς–, ενώ το παρόν συσπειρώνεται γύρω από την ανάκριση του Κοντού και την αυτοκτονία του αστυνομικού. Η μηχανή κινείται συνεχώς σ' έναν καταγίγισμό από σύντομα πλάνα, που πολλές φορές δεν μας δίνουν το χρόνο να συλλάβουμε τη δράση που λαμβάνει χώρα στο

εσωτερικό τους.

Προς τη μέση περίπου της ταινίας, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται προς την αστυνομική περιπέτεια, με αποτέλεσμα να αποπροσανατολίζεται ο θεατής, όμως παρ' όλα αυτά ο Προστάτης οικογενείας παραμένει μια σημαντική ταινία που μοιάζει να μας λέει: μέσα σ' ένα κόσμο σύγχυσης, αποσπασματικότητας και έκπτωσης των αξιών, τα Μαζικά Μέσα Επικοινωνίας έρχονται να επιτείνουν, να διογκώσουν αυτή τη σύγχυση και να συμβάλλουν στην ανάδειξη της ως κυρίαρχης συνθήκης. **IK**

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

της Χριστίνας Μούργκα

Συνέντευξη με τον Κωστή Γκίκα, διευθυντή φωτογραφίας στις ταινίες *Μιρουπάφσιμ* (των Γ. Κόρρα - Χρ. Βούπουρα) και *Ο αδελφός μου κι εγώ* (του Α. Κόκκινου)

ΝΑ ΥΠΗΡΕΤΕΙ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ

Ο ΚΩΣΤΗΣ ΓΚΙΚΑΣ υπογράφει τη φωτογραφία στις ταινίες *Μιρουπάφσιμ* (σκην.: Γ. Κόρρας - Χρ. Βούπουρας - προβλήθηκε στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) και *Ο Αδελφός μου κι εγώ* του Αντώνη Κόκκινου (αρχίζει να προβάλλεται στις αίθουσες αυτές τις μέρες) - δυο ταινίες που διαφέρουν ως προς το χειρισμό του φωτός, αλλά διέπονται από την ίδια αντίληψη για το ρόλο της φωτογραφίας.

Ο διευθυντής φωτογραφίας, σε μια συνομιλία που είχαμε μαζί του, μας μίλησε γι' αυτές τις δυο συνεργασίες του, για τις τεχνικές που χρησιμοποίησε και για τους τρόπους μέσω των οποίων έδωσε στη φω-

να κάνουν την ταινία και ξεκίνησαν παράλληλα μια έρευνα. Είναι και οι δύο σκηνοθέτες που δεν μπορούν να κάνουν μια ταινία αν δεν έχουν μπει στο πετσί της ιστορίας. Το σενάριο γραφόταν σύμφωνα με την πρόοδο της έρευνάς τους.

• *Ήταν δύσκολη η συνεργασία με τους Αλβανούς στο Μιρουπάφσιμ;*

— Μου έλεγαν ότι θα ήταν. Εγώ δεν είχα καμία δυσκολία. Ήταν πολύ συνεργάσιμοι. Βέβαια, οι σκηνοθέτες είχαν κάνει ενάμισι χρόνο πρόβες. Τα γυρίσματα κράτησαν 9 εβδομάδες. Οι πρόβες ήταν καθοριστικές και οι ηθοποιοί ήταν πανέτοιμοι την ώρα του γυρίσματος. Οι επαναλήψεις που εί-

φος. Καλείται να βάλει και κάποια χρήματα, που υπάρχει πιθανότητα να πάρει στο μέλλον, πιθανόν με μικρό κέρδος. Δεν είναι ότι στις 5 ταινίες θα κάνει 3 επιτυχίες. Υπάρχει και ο περιορισμός του προϋπολογισμού. Είναι όλα στριμωγμένα.

Δυο ταινίες,

δυο φωτογραφικές αντιλήψεις

• *Είχε φωτογραφικό ενδιαφέρον το Μιρουπάφσιμ;*

— Τρομερό. Αποφάσισα αυτή την ταινία να την κάνω μονόφωτη. Ήθελα η πηγή να είναι πάντα ένα φως μαλακό, κατευθυνόμενο. Είχα την επεξεργασία βέβαια του χώρου, συμπλήρωσα με μερικά φωτάκια, προσπάθησα όμως να πλησιάσω όσο το δυνατόν περισσότερο σε έναν ρεαλιστικό φωτισμό. Υπήρχαν φορές που έμπαινε μόνο ένα φως απ' το παράθυρο και, μέσα, συμπλήρωνα με μερικά φελιζόλ ή έκοβα κάποιες γωνίες' όμως η πηγή ήταν μία. Ήθελα τον απόλυτο ρεαλισμό. Ενώ έχω, για παράδειγμα, χρησιμοποιήσει λαμπατέρ σε κάποια εσωτερικά, το ίδιο το λαμπατέρ δεν καίγεται, δεν αρπάζει. Παραμένει ένα μουντό φως στο χώρο, που μοιάζει αυτό να δίνει το φως. Αν επιχειρήσει κανείς να τραβήξει με το ίδιο το λαμπατέρ, θα καεί για να έρθει το φως στο πρόσωπο. Κράταγα χαμηλό το λαμπατέρ, φώτιζα με ένα άλλο φωτάκι, αλλά είχα ακριβώς την ίδια αίσθηση.

• *Ήταν κάτι που είχατε συζητήσει με τους σκηνοθέτες;*

— Βέβαια. Πάντα γίνεται αυτό. Άλλωστε, ο φωτισμός είναι διαφορετικός στο *Μιρουπάφσιμ* και διαφορετικός στην ταινία του Αντώνη Κόκκινου, *Ο αδελφός μου κι εγώ*. Είναι δύο διαφορετικές ταινίες, κι αυτό είναι το ενδιαφέρον για μένα. Άλλη ταινία η μία, άλλη ταινία η άλλη. Άλλος φωτισμός ο ένας, άλλος φωτισμός ο άλλος. Το

Δημήτρης Κορδελάς, Κωστής Γκίκας και, στη μέση, ο έτερος των σκηνοθετών του *Μιρουπάφσιμ*, Χρήστος Βούπουρας.



τογραφία των ταινιών το χαρακτηριστικό ύφος που απαιτούνταν. Δεν παρέλειψε να εξάρει τη σημασία του συναδελφικού πνεύματος, ενώ κατέθεσε τις απόψεις του για το βίντεο και τις νέες εξελίξεις στον οπτικοακουστικό χώρο.

Η συνομιλία που είχαμε μαζί του έχει ως εξής:

• *Αληθεύει ότι η παραγωγή της ταινίας Μιρουπάφσιμ κράτησε έξι χρόνια;*

— Έξι χρόνια ήταν ο χρόνος προετοιμασίας των Κόρρα και Βούπουρα. Ξεκίνησαν

χαμε στην κάθε λήψη ήταν πολύ λίγες, και δεν ήταν πάντα από λάθος των ηθοποιών. Μπορεί να ήταν από την κάμερα ή από άλλους παράγοντες. Και οι έλληνες ηθοποιοί, όπως ο Άκης Σακελλαρίου, ήταν πολύ καλά προετοιμασμένοι.

• *Η προετοιμασία αυτή ήταν θέμα παραγωγού ή θέμα σκηνοθέτη;*

— Θέμα σκηνοθέτη. Όμως, ο παραγωγός στην Ελλάδα είναι μια ηρωική μορφή. Θυσιάζεται για να γίνει μια ταινία και ψωνίζεται όσο και ο σκηνοθέτης ή ο φωτογρά-

ενδιαφέρον είναι να μπαίνει κανείς στην ταινία φωτογραφικά, να τη φαντάζεται και να μη στυλιζάρεται σ' έναν τρόπο φωτισμού. Το σημαντικότερο είναι η κάθε ταινία να έχει τη δική της φωτογραφία, κι αυτή η φωτογραφία να εξυπηρετεί την ταινία.

• *Πώς προσέγγισες φωτιστικά το Ο αδελφός μου κι εγώ;*

— Το ενδιαφέρον ήταν πως οι άνθρωποι έπρεπε να «ξεκολλάνε» από ένα φωτισμένο φόντο, μέσα σε μία πληθώρα πραγμάτων, σε ένα χαμό από αφίσες. Ο Αντώνης έπαιξε πολύ με τις αφίσες στο χώρο, με τα χρώματα στους τοίχους, με τη διαμόρφωση του χώρου. Όλο αυτό το παιχνίδι ήταν ένα παιχνίδι και για μένα.

ή ένα τράβελινγκ. Για παράδειγμα, μπορεί να ήθελα να κόψω την κίνηση στην Πατησίων για 5 βράδια που κάναμε γυρίσματα στην ταινία του Κόκκινου. Κι όμως, κινδυνέψαμε να μας πατήσουν τα αυτοκίνητα αρκετές φορές. Όλα αυτά είναι δεσμευτικά και φωτογραφικά. Αν εγώ θέλω ένα φως στη μέση του δρόμου, είναι κάτι που δεν μπορώ να κάνω. Αναγκαστικά, πρέπει να προσαρμοστώ στις δυνατότητες της παραγωγής. Και βέβαια, έχουμε δει παραγωγές που μπορεί να κοπεί ο δρόμος, αλλά ο δρόμος για να κοπεί θα πρέπει να έχω και τα ανάλογα φώτα να τον φωτίσω. Δεν φτάνει να κόψω το δρόμο αν δεν έχω φώτα.

• *Ποια είναι τα σημεία εκείνα στα οποία δια-*

είναι το πιο σημαντικό πράγμα που έχουμε.

Όχι στην τυποποίηση

• *Πόσο δύσκολο ή εύκολο είναι να ξεφύγεις από τη «μανιέρα», να περάσεις από τη μια ταινία στην άλλη, και να πειραματιστείς με καινούργια πράγματα, ενώ «Ξέρεις» κάποιο συγκεκριμένο φωτιστικό τρόπο;*

— Η γνώμη μου είναι πως δεν «Ξέρεις» μια φωτογραφία. Ξέρεις πολλές φωτογραφίες. Πάντα, όταν πας με σκοπό να εξυπηρετήσεις την ταινία, το μυαλό σου προσπαθεί να μπει στην ίδια την ταινία, να μπει μέσα στους ήρωες. Όχι να ταυτιστείς με κάποιον ήρωα, αλλά να ταυτιστείς με την ιστο-



Ο Αντώνης Κόκκινος και ο Κωστής Γκίκας, προετοιμάζοντας ένα από τα γυρίσματα της ταινίας *Ο αδελφός μου κι εγώ*.

• *Τι τεχνικές χρησιμοποιήσες για να το πετύχεις;*

— Μερικές φορές χρησιμοποίησα τέτοιο διάφραγμα ώστε να είναι όλα νετ, και κάποιες άλλες άφησα είτε το χώρο είτε πρόσωπα που δεν είχαν σημασία φλου, με σκοπό να δώσω έμφαση στο βασικό μου θέμα. Φυσικά, όλα έχουν άμεση σχέση με τον προϋπολογισμό της ταινίας.

• *Πόσο περιοριστικό είναι αυτό;*

— Σε μερικές δουλειές καθόλου, και σε άλλες πάρα πολύ. Θα ήθελες να είχες πολύ περισσότερα φώτα, θα ήθελες να είχες πολύ περισσότερο χρόνο και πολύ πιο πολλά μέσα, περισσότερες φορές ένα γερανό

φέρουν, από φωτιστικής πλευράς, οι δυο ταινίες;

— Στο *Μιρουπάφισιμ* παίζουν τα πρόσωπα, ενώ στην ταινία του Κόκκινου παίζουν τα πρόσωπα μέσα στο χώρο. Δεν μπορώ να αδιαφορήσω για το χώρο στο *Ο αδελφός μου κι εγώ*, ενώ στο *Μιρουπάφισιμ* τοποθετώ τα πρόσωπα στο χώρο, χωρίς όμως να μ' ενδιαφέρει αν τους πούμε τι θα έχει ο τοίχος. Στην ταινία του Κόκκινου με ενδιαφέρει και τι θα έχει ο τοίχος και τι ντεκόρ έχουν φτιάξει οι συγκεκριμένοι άνθρωποι στους χώρους τους, γιατί αυτό είναι μέρος του χαρακτήρα τους. Στο *Μιρουπάφισιμ* ο χώρος έχει ένα χαρακτήρα, αλλά αυτό δεν

ρία τους. Ακόμα και ως θεατής: πώς θα ένιωθες εσύ σ' αυτό το χώρο και πώς θα έδειχνες αυτό το χώρο; Όταν θέλουμε να δείξουμε ένα χώρο «ξένο», πρέπει να τον φωτίσουμε σαν να θέλουμε να φύγουμε εκείνη την ώρα, σαν να θέλω να φύγω κι εγώ εκείνη την ώρα. Γιατί αν δεν φύγω εγώ, δεν θα φύγει ούτε ο θεατής. Δεν θα νιώσει αποξενωμένος. Αυτό είναι το παιχνίδι και είναι δύσκολο. Είναι δύσκολο να πηγαίνεις αμέσως από τη μια δουλειά στην άλλη. Αυτό μου συνέβη εμένα. Υπήρχε μια διακοπή μόνο ένα μήνα από ταινία σε ταινία. Επειδή όμως πρόκειται για δυο ακραία πράγματα, πιστεύω πως κατάφερα να μην μεπρδευτώ.



Πάνω: Ο πρωταγωνιστής του Μιρουπάφισμ, Άκης Σακελλαρίου, ο οπερατέρ Κωστής Γκίκας και ο βοηθός του Δημήτρης Κορδελάς. Κάτω: Ο οπερατέρ με τον Γιώργο Κόρρα, τον ένα από τους δύο σκηνοθέτες του Μιρουπάφισμ.



Βίντεο και νέες τεχνολογίες

• Δουλεύεις αποκλειστικά σε φιλμ ή και σε βίντεο;

— Αγαπάω τον κινηματογράφο. Από τον κινηματογράφο ξεκίνησα. Ακούω νέους ανθρώπους του χώρου να μιλάνε σαν μαγεμένοι για το βίντεο και για τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να φτιάξουν και να επεξεργαστούν μια εικόνα, και δεν κρύβω ότι μαγεύομαι κι εγώ απ' αυτό. Βλέπω μια εικόνα δική μου, που την έχω κάνει με το σκεπτικό μιας ομοιόμορφης λήψης, και ανακαλύπτω ότι κάποιος με δέκα κουμπιά μπορεί να το διαφοροποιήσει τόσο που εγώ με τον κλασικό τρόπο του εταλονάζ δεν μπορώ. Αυτό είναι μαγικό. Αυτό είναι και μια άλλη δουλειά όμως, τελικά. Μπορεί και να μην είσαι φωτογράφος. Ή μπορεί και να είσαι. Εμένα αν μου ζητήσουν να φωτογραφίσω κάτι, για να το επεξεργαστούν στο βίντεο με κάποιον τρόπο, ενδεχομένως να μην ξέρω. Πρέπει να ρωτήσω. Αλλιώς, θα το φωτογραφίσω με τον κλασικό τρόπο, που μπορεί να δυσκολέψει περισσότερο το κομπιούτερ. Για παράδειγμα, όταν πριν από πολλά χρόνια ξεκίνησε το blue box, εμένα με ξένιζε το μπλε χρώμα, γιατί ήταν ένα μπλε ενιαίο χρώμα χωρίς κάτι ιδιαίτερο και το πρόσωπο με ξεγελούσε, δεν μου άρεσε. Εβαλα λοιπόν κι εγώ μια κοντρίτσα κι ένα φιλτράκι, έτσι, να

• Τι φιλμ χρησιμοποιήσες στις δύο αυτές ταινίες, ποια κάμερα και ποιους φακούς; — Η τεχνολογία των φιλμ έχει προχωρήσει πολύ. Η προτίμησή μου όμως είναι το Kodak. Και στις δύο ταινίες χρησιμοποίησα Kodak Tungsten 100 ASA, 200 ASA και 500 ASA. Το Tungsten ήταν απαραίτητο, ιδιαίτερα στο *Μιρουπάφισμ* που έχω κρατήσει μια ζεστή εικόνα. Προτιμώ να χρησιμοποιώ στο ημερήσιο φως κάποιο φίλτρο και να κάνω τις απαραίτητες ρυθμίσεις, παρά να χρησιμοποιώ φίλτρο στα εσωτερικά μου. Τα θέλω με καθαρό φακό, γιατί κινούμαστε σε οριακά διαφράγματα. Η κάμερα που χρησιμοποίησα και στις δύο ταινίες ήταν η Arriflex BL3. Από φακούς, στο

Μιρουπάφισμ χρησιμοποίησα τους Cook — μια παλιά σειρά που έχει μετατραπεί σε PL mount και μου αρέσει η απόδοσή τους στα πρόσωπα. Επίσης, είχα μεγάλες δυνατότητες σε mm. Στους Cook είναι 18, 24, 32, 40, 50, 75, 100, — που σημαίνει ότι έχεις περισσότερους φακούς και άρα μεγαλύτερες δυνατότητες. Ο παλιός φακός μπορεί να μην έχει την πολύ καλή επίστρωση μπροστά, αλλά έχει μια χροιά που με ενδιέφερε. Στο *Ο αδελφός μου κι εγώ*, χρησιμοποίησα τους Zeiss 2.1. Τους πάντρευα με τους 1.3 όταν χρειαζόμουν πιο ανοιχτό διάφραγμα, ιδιαίτερα στα νυχτερινά, που στην ουσία συμπληρώνεις με κάποια φώτα και χρησιμοποιείς τα φώτα του χώρου σου.

• Πώς ελέγχεις το χρώμα στη λήψη σε φιλμ; — Προσπαθώ να είναι όσο γίνεται πιο κοντά στην αίσθησή της ταινίας. Αν είναι ζεστή, χρησιμοποιώ περισσότερο φίλτρα στα φώτα μου. Προσπαθώ ο φακός να είναι καθαρός. Όταν υπάρχει πάντρεμα του φυσικού φωτισμού με τον τεχνητό, προσπαθώ να τους φέρω όσο το δυνατόν πιο κοντά, για να χρειαστώ όσο το δυνατόν λιγότερα φίλτρα πάνω στη μηχανή. Τα μόνα φίλτρα που χρησιμοποιώ είναι τα διορθωτικά, όσον αφορά τα Κέλβιν. Με κελβινόμετρο βρίσκω τα Κέλβιν και κάνω τις απαραίτητες διορθώσεις.

Ο Κωστής Γκίκας τελείωσε το τμήμα εικονοληπτών της Σχολής Σταυράκου. Η πρώτη του δουλειά, πριν ακόμη τελειώσει τη σχολή, ήταν βοηθός φροντιστή. Από το 1978 άρχισε να δουλεύει δεύτερος βοηθός οπερατέρ κοντά στον Ντίνο Κατσουρίδη και, από το 1983 μέχρι το 1987, πρώτος βοηθός του. Συνεργάστηκε με τον Ντίνο Καρύδη, τον Γιώργο Αρβανίτη και πολλούς άλλους. Έκανε ταινίες μικρού μήκους, διαφημιστικά, τηλεταινίες, ντοκυμανταίρ και φωτισμούς για θεατρικές παραγωγές. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, ως διευθυντής φωτογραφίας, ήταν η *Κλειστή Στροφή* του Νίκου Γραμματικού. Άλλες του δουλειές είναι το *Κοσμικό Ανατομείο* του Βασιλή Βαφέα, η *Εποχή των δολοφόνων* και οι *Απόντες* του Νίκου Γραμματικού, ο *Ελεάτης Ξένος* του Δήμου Θεού, το *Μιρουπάφισμ* των Γιώργου Κόρρα-Χρήστου Βούπουρα, και *Ο αδελφός μου κι εγώ* του Αντώνη Κόκκινου.

μαλακώσω λίγο το πρόσωπο. Αυτό ήταν το χειρότερο πράγμα που θα μπορούσα να κάνω για την επεξεργασία μετά. Δεν μπορούσαν να το αποχωρίσουν από το μπλε, γιατί ξάκριζε. Αυτοί ήθελαν γραμμή νετ, για να κόψουν. Κάτι λοιπόν που εγώ κατά τη γνώμη μου έκανα καλύτερα, ήταν ό,τι χειρότερο. Εγώ αυτό που κάνω μετά το γύρισμα είναι ένα εταλονάζ, χρωματικές διορθώσεις. Αν γίνει τελεσινέ, πάλι το ελέγχω. Μόνο η τεχνολογία αλλάζει. Η διαδικασία παραμένει η ίδια: είναι τρία τα βασικά χρώματα και τρία τα συμπληρωματικά τους. Τώρα, αν μπορείς να επέμβεις και στα μαύρα ή στα highlights, αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

για μένει στατική;

— Πρόκειται για διαφορετικό είδος σινεμά. Ας πούμε, στο *Μιρουπάφισι* η μηχανή δεν είχε τόση κίνηση όσο στην ταινία του Κόκκινου, όπου η κάμερα κινείται συνεχώς. Βέβαια, αυτό έχει να κάνει με τη σκηνοθετική άποψη, με το τι συμβαίνει μπροστά στο φακό και με το πώς τοποθετούμε τους ανθρώπους στο χώρο. Αν απαιτείται να κινηθεί η μηχανή, θα κινηθεί – φυσικά, στο πλαίσιο του προϋπολογισμού. Στην Αμερική είναι σχεδόν νόμος η κίνηση της κάμερας. Βέβαια, το επιτρέπουν και οι προϋπολογισμοί. Εδώ, αναγκάζεσαι να τελειώσεις το πλάνο σου σχετικά κοντά. Η φωτογραφία γενικό-

ρούμε να συνυπάρχουμε με το σκηνοθέτη και το συνεργείο, αυτό θα φανεί στην ταινία, όπως θα φανεί και ένα καλό κλίμα. Δεν είναι μόνο ο σκηνοθέτης, είναι και μερικοί άνθρωποι όπως ο ηλεκτρολόγος, ο βοηθός ηλεκτρολόγου, ο μακινίστας, ο δικός μου βοηθός – ο **Δημήτρης Κορδελάς**, που είναι πιο πολύ συνεργάτης παρά βοηθός. Είναι σημαντικό να ξέρουν οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί πως υπάρχει μια ομάδα ανθρώπων όχι για να καταστρέψει μια ταινία, αλλά για να την αγαπήσει και να προχωρήσει μαζί της. Προσπαθώ να δουλεύω με δικούς μου ανθρώπους, που με καταλαβαίνουν και τους καταλαβαίνω κι εγώ. Η δική μου σχέ-



«Στο *Ο αδελφός μου κι εγώ*, χρησιμοποίησα φακούς Zeiss 2.1. Τους πάντρεα με τους 1.3 όταν χρειάζομαι πιο ανοιχτό διάφραγμα, ιδιαίτερα στα νυχτερινά, που στην ουσία συμπληρώνεις με κάποια φώτα και χρησιμοποιείς τα φώτα του χώρου σου», λέει ο Κωστής Γκίκας για τη φωτογραφία του στη νέα ταινία που σκηνοθέτησε ο Αντώνης Κόκκινος.

• Τι γνώμη έχεις για το ψηφιακό βίντεο;

— Υπάρχει μια διαδικασία στο εξωτερικό, όπου χρησιμοποιείται το βίντεο, ακόμα και στη διαφήμιση, χωρίς να φαίνεται πως είναι βίντεο. Δεν φαίνεται ούτε η σάρωση, ούτε τίποτα. Υπάρχει όμως διαφορά γραμμής ανάλυσης. Το 35mm φιλμ κοντεύει να φτάσει στις 4.000 γραμμές – και δεν είναι καν γραμμές, είναι κόκκοι. Όσο πυκνός και να τις κάνει κανείς στο βίντεο, θα φτάσει το πολύ στις 1.225. Η αίσθηση του φιλμ παραμένει διαφορετική. Είναι σαν να λες σε «χαίφιντελίστες» ότι ακούω σε βινύλιο ή ακούω σε CD. Οι άρρωστοι ακούνε σε βινύλιο κι ακούν τη διαφορά. Εγώ θα τη βλέπω τη διαφορά. Και είναι στο βάθος.

• Τι γνώμη έχεις για τη φωτογραφία των αμερικανικών ταινιών, όπου η κάμερα σπά-

τερα διέπεται από νόμους, στην Αμερική; για παράδειγμα, σε νυχτερινό εξωτερικό χρησιμοποιούν έντονο μπλε χρώμα. Επίσης, ευνοούν τα ζεστά χρώματα που δεν ξενίζουν το θεατή. Εδώ, δουλεύουμε οριακά, με όλα τα χρώματα. Εκεί, όλα είναι υπερβολικά, οπότε περνούν για άποψη. Και δεν διακινδυνεύουν στο ίδιο πλάνο τα γκρι μαζί με τα μαύρα. Γενικά, κάνουν μια εύπεπτη φωτογραφία, με πολλά μαύρα, ζεστά και έντονα χρώματα, που δεν σγκώνει αμφισβήτηση.

• Υπάρχει κάποιος που θεωρείς δάσκαλό σου, από το χώρο;

— Ναι, ο **Ντίνος Κατσουριδής**. Δάσκαλος και πατέρας μου, τουλάχιστον στο χώρο του κινηματογράφου. Γιατί εκτός από φωτογραφία, με έχει διδάξει ήθος. Αν δεν μπο-

ρη με το υπόλοιπο συνεργείο, του οποίου είμαι μέλος, είναι επαγγελματική, αλλά και φιλική. Αυτές, βέβαια, είναι δύο διαφορετικές σχέσεις. Αν κάποιος δεν μπορεί να τις ξεχωρίσει, δεν θα μπορεί να είναι στο γύρισμα. Μπορεί να είναι μόνο φίλος μου. Στο γύρισμα είμαστε όλοι εργάτες. Αυτό είναι το πιο βασικό. Όλοι είναι εξίσου σημαντικοί και απαραίτητοι. Η προσφορά και η αγάπη αυτών των ανθρώπων μπορεί να δώσει ένα καλύτερο αποτέλεσμα. Κανείς στην Ελλάδα δεν πληρώνεται γι' αυτά που κάνει. Τα κάνει μόνο από αγάπη, για τη δουλειά και τους συναδέλφους του. Ο Ντίνος Κατσουριδής με έχει ακόμα διδάξει τι σημαίνει να κάνεις μια ταινία: να μπαίνεις στο θέμα και να κάνεις φωτογραφία βάσει του θέματος. **Κ**

ΤΟ ΜΑΡΚΕΤΙΝΓΚ ΚΑΘΟΡΙΖΕΙ ΤΟΥΣ ΣΤΟΧΟΥΣ, Η ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ ΤΟΥΣ ΕΞΥΠΗΡΕΤΕΙ...

της
Ελένης Ράμμου

Ο Χάρης Πατραμάνης, σκηνοθέτης διαφημιστικών ταινιών, μιλάει στον Κινηματογραφιστή. «Η διαφήμιση χρειάζεται καλλιτεχνικό, δημιουργικό κόσμο», υποστηρίζει.

ΠΟΛΛΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ, ενδεχομένως, θεωρούν τη διαφήμιση πάρεργο και βιοποριστική εργασία. Κάποιοι άλλοι, ωστόσο, δεν κρύβουν ότι βρίσκουν στα διαφημιστικά σποτάκια την ευκαιρία ακόμα και για καλλιτεχνική έκφραση. Στους δεύτερους ανήκει και ο **Χάρης Πατραμάνης**, που παρακαλεί το κοινό να μην συγχέουν τα διαφημιστικά σποτ με το μάρκετινγκ. Με το σκηνοθέτη είχαμε την ενδιαφέρουσα συνομιλία που ακολουθεί:

ο πελάτης μια ταινία από τη Φιλμική, ήξερε πως παίρνει μια ταινία με τη σκηνοθετική άποψη του **Πανουσόπουλου**. Ερχόμενος ο πελάτης στην Eggs & Bacon παίρνει μια ταινία από τον Χάρη Πατραμάνη, φυσικά μέσα στο σκεπτικό και τους στόχους της εταιρείας του. Στη συνάντηση που κάνουμε με τον πελάτη και τη διαφημιστική, έχουμε σχεδόν έτοιμη την ταινία σε χαρτί, σε μορφή story-board. Ελάχιστες διαφημιστικές στην Ελλάδα φτιά-

σμα της χιμείας μεταξύ της διαφημιστικής, του πελάτη, της εταιρείας παραγωγής και του σκηνοθέτη.

• *Θεωρείς περιοριστική την επέμβαση της διαφημιστικής ή του διαφημιζομένου στη δική σου δουλειά;*

—Ναι. Πρέπει να είναι ξεκάθαρο τι στόχους έχει ένα προϊόν. Ο πιο συνηθισμένος στόχος, που νομίζω ότι είναι λαθεμένος πια, είναι «να πουλήσω». Το «να πουλήσω» δεν σημαίνει τίποτα. Στην πραγματικότητα, έχεις πολλάπλους στόχους. Ένας απ' αυτούς είναι να πουλήσεις, άλλος είναι να ανεβάσεις το μεριδίό σου σε μια κατηγορία ανθρώπων, άλλος να αλλάξεις την εικόνα του προϊόντος, να χτίσεις το μέλλον του, να διασκεδάσεις και μέσα απ' αυτή τη διασκέδαση να δείξεις το προϊόν σου και να περάσεις ένα καινούργιο ύφος, μια καινούργια τάση. Το λάθος στην Ελλάδα είναι ότι μπλέκουμε το μάρκετινγκ με τη διαφήμιση. Η διαφήμιση είναι ύφος και γι' αυτό χρειάζεται και καλλιτεχνικό, δημιουργικό κόσμο. Η διαφήμιση είναι ένα εργαλείο του μάρκετινγκ. Το μάρκετινγκ καθορίζει τους στόχους και η διαφήμιση τους εξυπηρετεί.

• *Πώς βλέπεις σκηνοθετικά τη διαφήμιση;*

— Η διαφήμιση έχει περάσει πια σε άλλα επίπεδα. Αν δούμε τις διαφημίσεις που γίνονται ανά τον κόσμο, διαπιστώνουμε ότι η διαφήμιση έχει αποκτήσει ένα ρόλο catching και διασκεδαστικό. Σημασία για μένα, ιδιαίτερα, έχει το ύφος της φωτογραφίας. Εγώ συνεργάζομαι κυρίως με το διευθυντή φωτογραφίας **Χρήστο Βουδούρη**. Είναι πολύ λίγα τα δευτερόλεπτα για να μπορείς να έχεις διαφορετικό ύφος φωτογραφίας. Για παράδειγμα, το Ballantine's έχει γυριστεί εξολοκλήρου σε πλατώ. Ο λόγος είναι το στυλ, που εγώ θεωρώ απαραίτητη προϋπόθεση για να αναλάβω κάποια δουλειά. Προσπαθώ όλες να έχουν μεταξύ τους διαφορετικό ύφος, πάντα μέσα στο ύφος της εταιρείας.



Ουρανός από πανί, στάμνες από φελιζόλ και θάμνοι τεχνητοί, στο πλατώ που στήθηκε για το διαφημιστικό του Ballantine's: σκηνοθέτης, ο Χάρης Πατραμάνης.

• *Ποια μορφή έχει η συνεργασία μεταξύ διαφημιζομένου, διαφημιστικής εταιρείας, εταιρείας παραγωγής και σκηνοθέτη; Πώς «επικοινωνείται» το concept της διαφημιστικής στο σκηνοθέτη;*

—Αφού η διαφημιστική εταιρεία διαμορφώσει το σενάριο για τη διαφήμιση του προϊόντος, παίρνει προσφορές από διάφορες εταιρείες παραγωγής για την κατασκευή του. Είναι συχνά κάτι σαν μειοδοτικός διαγωνισμός. Υπάρχουν όμως πελάτες που θέλουν να έχουν δικαίωμα επιλογής στην εταιρεία παραγωγής. Αυτό είναι κάτι που ξεκίνησε η ΚΙΝΟ, δίνοντας μια διαφορετική, αναγνωρίσιμη άποψη στη δουλειά της. Στη συνέχεια, η Φιλμική Εταιρεία υιοθέτησε την ίδια τακτική. Παίρνοντας

χουν story-boards – και όχι για όλα τα σενάρια. Το story-board της διαφημιστικής θα διεκόλυε πολύ την εταιρεία παραγωγής να φτιάξει το δικό της, και το σκηνοθέτη να ετοιμάσει το shooting list. Στο εξωτερικό, φτιάχνουν μέχρι και animatics, δηλαδή κινούμενα story-boards. Τελευταία, έχει αρχίσει στην Ελλάδα να θεωρείται απαραίτητη και η σκηνοθετική άποψη, ένα κείμενο για το πώς ο σκηνοθέτης βλέπει το σενάριο και πώς θα επιθυμούσε να το κινηματογραφήσει – κάτι που εγώ πάντα γράφω. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να αξιολογήσει η διαφημιστική εταιρεία την καλύτερη προσφορά, από άποψη όχι μόνο προϋπολογισμού αλλά και ποιότητας. Μια καλή διαφημιστική ταινία είναι το αποτέλε-

ΠΑΝΑΓΙΟΤΗΣ ΒΑΖΙΚΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΜΑΡΚΕΤΙΝΓΚ
 ΚΑΙ ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ



1.



2.



3.



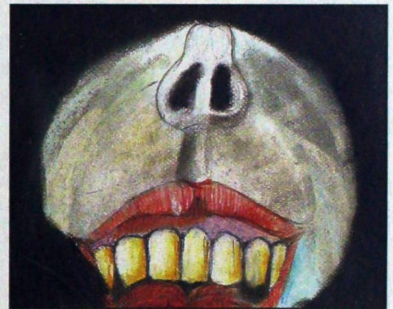
4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

Ο Χάρης Πατραμάνης δουλεύει απαραίτητως με story-board – όπως αυτό που κατασκευάστηκε για τις ανάγκες του διαφημιστικού της θότκας Serkona.

1. Ένα κάδρο στον τοίχο. 2. Κάποιος το ξεκρεμά. 3. Διακρίνεται μια τρύπα στον τοίχο. 4. Κοντινό της τρύπας. 5. Κρυφοκοιτάζει. 6. Μια κοπέλα πίνει ένα σφηνάκι. 7. Ο τύπος, μέσα απ' την τρύπα, απ' την άλλη πλευρά. 8. Η κοπέλα γυρνά... 9. Κάνει μια χειρονομία. 10. Καρφώνει το σφηνάκι στην τρύπα: στη θάση του έχει το σήμα της θότκας που πίνει (και διαφημίζεται).

Δεξιά: Ο Χάρης Πατραμάνης και ο Μιχάλης Τσιμπερόπουλος, στο steadicam. Κάτω: Σκηνοθετώντας διαφήμιση για το ούισκυ Ballantine's.



• *Επεμβαίνεις στο concept της διαφημιστικής;*
—Ναι. Αυτό άλλωστε καλούμαι να κάνω. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που καλείται να οπτικοποιήσει τον γραπτό λόγο. Εκεί επεμβαίνω και πιθανόν να το σκέφτομαι διαφορετικά, ακόμα κι ανάποδα αν είναι καλύτερα έτσι.

• *Σε τι διαφέρει η σκηνοθεσία της διαφημιστικής ταινίας από τη σκηνοθεσία μιας κινηματογραφικής ταινίας;*

— Η διαφημιστική ταινία διαφημίζει ένα προϊόν. Η κινηματογραφική ταινία είναι το ίδιο το προϊόν, το δικό σου προϊόν. Η διαφήμιση είναι σήμερα δημιουργική και χώρος για φυτόρια, για νέους ανθρώπους που δοκιμάζουν καινούργια πράγματα. Η διαφήμιση έχει ένα δικό της look, διαφορετικό από το κινηματογραφικό.

• *Δουλεύεις σε φιλμ ή σε βίντεο;*

— Αποκλειστικά σε φιλμ 35 mm, με Kodak και κάμερα Arri BL3. Θεωρώ το βίντεο ένα φρι-

χτό μέσον. Επίσης δεν συμπαθώ την τηλεόραση — το μόνο που την απασχολεί πια είναι πώς θα δείξει μικρά ανθρώπινα δράματα. Δεν με αφορά καθόλου. Θεωρώ τη διαφήμιση πολύ πιο ειλικρινή από την τηλεόραση. Θεωρώ το ψέμα της διαφήμισης πολύ ειλικρινές, ενώ της τηλεόρασης χυδαίο· ειδικά της ελληνικής τηλεόρασης.

Η σημασία του στυλ

• *Χρησιμοποιείς πάντα τα ίδια μέσα;*

— Είμαι άνθρωπος που δεν αλλάζω εύκολα τις προτιμήσεις μου. Η αλήθεια είναι πως δεν έχεις και φοβερές επιλογές. Μου αρέσει να τραβάω με στάνταρ φακούς, δεν μου αρέσει το zoom πάνω στην κάμερα. Όχι μόνο γιατί δεν εστιάζουν πολύ κοντά οι φακοί, αλλά και γιατί προτιμώ την κίνηση πάνω στον τρίποδα. Η επιλογή φακών είναι και επιλογή στυλ. Άλλες διαφημίσεις τις κάνω ολόκληρες με φακούς κλειστούς, άλλες με ανοιχτούς, άλλες με κίνηση, άλλες με λήψεις από χαμηλά.

• *Το κοινό χαρακτηριστικό στις διαφημιστικές*

σου ταινίες μοιάζει να είναι το συναίσθημα. Το πιστεύεις αυτό;

—Νομίζω πως ακριβώς αυτή είναι και η δύναμή μου. Ακόμα και στο σινεμά, στις ταινίες μικρού μήκους που έχω κάνει. Μου λένε καμιά φορά ότι θα ήμουν ιδανικός σκηνοθέτης για όπερα. Δεν έχω ασχοληθεί, δεν το ξέρω...

• *Τι προϋπολογισμό έχουν οι διαφημιστικές ταινίες που σκηνοθετείς;*

— Από 8 μέχρι 200 εκατ. δρχ. για 30 δευτερόλεπτα. Απίστευτο ποσόν, είναι όμως μια διαφήμιση που έχει παιχτεί σε τέσσερις χώρες. Τον προϋπολογισμό που έχεις για το post production του διαφημιστικού ούτε μπορείς να τον αναλογιστείς σε μια ταινία. Φτάνει συχνά στο 30% του ολικού προϋπολογισμού και προσφέρει τρομερές δυνατότητες. Ο σκηνοθέτης πρέπει να ξέρει τι θέλει να κάνει. Όλα γίνονται. Η έννοια της ψευδαίσθησης υπήρχε πάντα. Η τεχνική έχει αλλάξει. Είναι πια πολύ εύκολο να ανακαλύψεις κάτι καινούργιο, να γίνει μόδα στη διαφήμιση, να ξεπεραστεί και να ανακαλύψεις το επόμενο. Δεν μπορείς να στηριχτείς απλώς σε εσφέ. Ακόμα και η διαφήμιση πρέπει να έχει μια διάρκεια ζωής, τουλάχιστον δύο χρόνια. Τα βασικά για μια καλή δουλειά είναι το concept και η ιστορία. Όλα τα υπόλοιπα είναι εργαλεία. Αν το εργαλείο λέγεται flame, ή όπως αλλιώς λέγεται, δεν έχει καμιά σημασία.

• *Αν σου πρότειναν να κάνεις ένα διαφημιστικό με 2.000.000 δρχ., θα το έκανες;*

— Και βέβαια. Και με 500.000 δρχ. θα το έκανα. Το θέμα είναι ότι κάθε ιδέα έχει και την αξία της. Έχω κάνει και ταινία μικρού μήκους με 200.000 δρχ.

• *Τι χρειάζεται να έχει ένας καλός σκηνοθέτης;*

—Να θέλει να αφηγείται ιστορίες με εικόνες. **IK**

Ο ΧΑΡΗΣ ΠΑΤΡΑΜΑΝΗΣ σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου στην Πανεπιστημιακή Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Μονάχου. Ενώ ακόμα ήταν στο δεύτερο χρόνο φοίτησής του, ίδρυσε μια εταιρεία παραγωγής με αντικείμενο την ταινία μικρού μήκους. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, συνεργάστηκε με την Φιλμική Εταιρεία, ως σκηνοθέτης διαφημιστικών. Το 1996, με την παραγωγή Ελένη Ασθεστά, ίδρυσαν την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής Eggs & Bacon, με αντικείμενο την παραγωγή διαφήμισης και το development κινηματογραφικών ταινιών. Έχει σκηνοθετήσει τέσσερις ταινίες μικρού μήκους και πολλά διαφημιστικά για την Ελλάδα και το εξωτερικό, μεταξύ των οποίων της θότκας Serkova, της Εθνικής Ασφαλιστικής, της Εθνικής Τράπεζας, της ιταλικής Parmalat, της σοκολάτας Mad, της Panafon και του Ballantine's. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους θα γυριστεί σε ένα χρόνο, για λογαριασμό γερμανικής εταιρείας παραγωγής, και η δεύτερη —που θα είναι παραγωγή της Eggs & Bacon— περίπου το 1999-2000, σε σενάριο που ήδη γράφεται από γερμανό σεναριογράφο.



ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.Ε.Ε.

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

ΕΔΡΑ: Βερανζέρου 20 & Γ' Σεπτεμβρίου 16 • Τ.Κ. 104 32 Αθήνα

Τηλ.: (01) 52.22.711 - 52.46.475 • Fax: (01) 52.46.475

ΥΠ/ΜΑ Α': Αχαρνών 95 • Τ.Κ. 104 40 • Τηλ.: (01) 82.31.044 • Fax: (01) 82.19.527

ΥΠ/ΜΑ Β': Ησείρου 5 • Τ.Κ. 104 33 • Τηλ.: (01) 82.26.829

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ



DeSiti
LIGHTING



coemar

LEE Filters

ROSCO

TAS

LANIRO
LIGHTINGEQUIPMENT

kobold
licht

TREID
ENG.

AVENGER GRIP

GRUPPO
Manfrotto

CONDOR FOTO

PANTHER

PULSAR
LIGHTING FOR EFFECT

Le Maitre

Η ΝΕΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ NET

της Χριστίνας Σαμαρά

στούντιο της Μουρούζη της NET, καθώς και το στούντιο 2 της ET-2. Τα περισσότερα μηχανήματα αγοράστηκαν με την ευκαιρία του Παγκόσμιου Πρωταθλήματος Στίβου 1997 στην Αθήνα. Η απόφαση για την αγορά αυτών των μηχανημάτων θεωρείται πολύ σημαντική, γιατί, *πρώτον*, δεν ανατέθηκε η δουλειά σε τεχνικούς από χώρες όπως η Σουηδία, Νορβηγία και Φινλανδία, που έχουν μακροχρόνια πείρα σε μεγάλες διεθνείς αθλητικές μεταδόσεις, αλλά στο προσωπικό της ΕΡΤ και, *δευτέρον*, επειδή η αγορά μηχανημάτων έδωσε την δυνατότητα τεχνολογικής εξέλιξης στα δύο κρατικά κανάλια. Με την ανάληψη της απόφασης να καλύψει η ΕΡΤ το «ΑΘΗΝΑ '97», αγοράστηκαν 35 ψηφιακές

Ο ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ του 1997 σηματοδότησε νέες τεχνολογικές εξελίξεις στην κρατική τηλεόραση. Η πρώην **ET-1** μετονομάστηκε σε **NET** (Νέα Ελληνική Τηλεόραση) με στόχο την ενημέρωση του τηλεοπτικού κοινού, ενώ η πρώην **ET-2** σε **ET-1** με αποκλειστικό στόχο την ψυχαγωγία των τηλεθεατών.

Ο *Κινηματογραφιστής* συνάντησε τον **Δημήτρη Σκέντο**, διευθυντή τηλεόρασης της NET, ο οποίος μας μίλησε για την τεχνολογική εξέλιξη της ανανεωμένης κρατικής τηλεόρασης.

«Η μόνη διαφοροποίηση μεταξύ NET και ET-1 υφίσταται στο πρόγραμμα τεχνικά, και για τα δύο κανάλια, υπάρχουν οι ίδιοι στόχοι», τονίζει ο κ. Σκέντος, εννοώντας την μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή μετάδοση. Σ' αυτή τη φάση εξοπλίζονται και τα δύο κανάλια της ΕΡΤ με ψηφιακά μηχανήματα παραγωγής.

Η διαδικασία τεχνολογικής εξέλιξης της ΕΡΤ ξεκίνησε στα τέλη του 1993, με κίνητρο την ανανέωση των μηχανημάτων που ήταν ήδη παλιά και την απόφαση μετάβασης του σήματος μετάδοσης από το αναλογικό PAL σε ψηφιακό 4:2:2 component. Ήδη στους χώρους παραγωγής των στούντιο 1, 2 και 3 της NET, η αντικατάσταση των μηχανημάτων προς την καινούργια τεχνολογία των ψηφιακών έχει επιτευχθεί. Εκεί γίνεται η παραγωγή των εξής εκπομπών: *Τι τρέχει, Οι σελίδες του Σαββάτου, Τι κόσμος, Δίκτυο, Διά ταύτα, Τα πάντα γύρω από το σεξ, Απέναντι, Μεσάνυχτα*, όλα τα δελτία ειδήσεων της NET και της ET-1, καθώς και οι ειδικές εκπομπές για τον απόδημο ελληνισμό.

Υπό μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία είναι και το στούντιο 4 της NET, το



To control room του studio 2.



Πάνω: Στο κοντρόλ του studio 2 της NET, στην Αγία Παρασκευή. Κάτω: Το πλατώ του studio 2 της Νέας Ελληνικής Τηλεόρασης, στη διάρκεια της πρωινής απευθείας ενημερωτικής εκπομπής *Τι τρέχει*;



κάμερες με τα αντίστοιχα συστήματα στήριξης, ψηφιακά βίντεο, monitor εικόνας, τηλεσκοπικοί ιστοί, mini κάμερες, ασύρματα συστήματα επικοινωνίας, radio links, συστήματα graphics (character generators), ένα ψηφιακό O.B.VAN, κ.ά.

«Αυτή τη στιγμή εγκαθίστανται δύο μονταζιέρες με ψηφιακό VTR στην NET και πολύ σύντομα θα αγοραστούν 16 βερροταζιακές κάμερες, εκ των οποίων οι 8 θα είναι ψηφιακές και οι 8 αναλογικές, ούτως ώστε να καλυφθούν οι ανάγκες της περιφέρειας. Η άμεση και ολοκληρωμένη είδηση απαιτεί ομοιογένεια και ποιότητα στην εικόνα», προσθέτει ο Δημήτρης Σκέντος.

Ακολουθώντας τη δομή εξειδίκευσης πολλών ευρωπαϊκών και αμερικανικών καναλιών, η NET και η ET-1 διαχωρίζουν το πρόγραμμά τους, προσφέροντας περισσότερες επιλογές στον τηλεθεατή. Αυτή η εξειδίκευση βοήθησε και την κατανομή των μηχανημάτων σύμφωνα με τις ανάγκες παραγωγής στα κρατικά μας κανάλια. Η παραγωγή δελτίων ειδήσεων και για τα δύο κρατικά κανάλια γίνεται στο ραδιομέγαρο της Αγ. Παρασκευής, αφού η NET αποφασίστηκε να μετεξελιχθεί σε ειδησιογραφικό-δημοσιογραφικό κανάλι – και αυτό γιατί «δομή ενημερωτική υπήρχε πάντα στην NET την οποία ενίσχυσαν τα μηχανήματα. Η τεχνική υποδομή της EPT ήταν έτοιμη να δεχθεί οποιαδήποτε νέα τεχνολογία και φιλοσοφία ανανέωσης», τονίζει

ο Δημήτρης Σκέντος.

Πώς αντιμετωπίζει όμως το προσωπικό της EPT τη νέα τεχνολογία; «Όλο το τεχνικό προσωπικό –οπερατέρ, χειριστές των character generators, μοντέρ και τεχνικοί στη μείξη και στη ρύθμιση εικόνας– έχει εκπαιδευτεί στα ψηφιακά μηχανήματα, ενώ διεξάγονται συνεχώς εκπαιδευτικά σεμινάρια σχετικά με τις απεριόριστες λειτουργικές δυνατότητες της ψηφιακής τε-

χνολογίας και την αντιμετώπιση καταστάσεων default», διαβεβαιώνει ο κ. Σκέντος.

Η EPT έχει μπει στην τελική ευθεία για τη μετάδοση της ψηφιακής της εικόνας με τη στενή συνεργασία του ΟΤΕ. Αφού πραγματοποιηθεί η μετατροπή του σήματος των επίγειων σταθμών από αναλογικό σε ψηφιακό, θα σηματοδοτηθεί μια καινούργια εποχή για την τεχνολογική αναβάθμιση της κρατικής τηλεόρασης. **IK**

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΚΕΝΤΟΣ ξεκίνησε την καριέρα του στην εταιρεία **ΕΛΚΙΜΕ** ως ειδικός στις εγκαταστάσεις και επισκευές των ραντάρ. Το 1966 προσλαμβάνεται από τον **ΟΤΕ**, όπου ειδικεύεται στις ραδιοζεύξεις. Η καριέρα του όμως στην τηλεόραση ξεκινά το 1969, οπότε προσλαμβάνεται από την EPT και εκπαιδεύεται στην τεχνική της σχολή, όπου και παραμένει μέχρι και σήμερα. Με μία πορεία 28 ετών στην τηλεόραση, ο Δημήτρης Σκέντος έχει ζήσει από κοντά όλες τις τεχνολογικές εξελίξεις της EPT από τα πρώτα της βήματα, από ασπρόμαυρη σε έγχρωμη, από SECAM σε PAL, από αναλογική σε ψηφιακή. Έχει πάρει μέρος σε διεθνείς καλύψεις όπως το Πανευρωπαϊκό Πρωτάθλημα Στίβου το 1992 στην Αθήνα, η Διάσκεψη Κορυφής της Ευρωπαϊκής Ένωσης το 1987 στη Ρόδο, οι Μεσογειακοί Αγώνες το 1992 στη Αθήνα, η Διάσκεψη Κορυφής της Ευρωπαϊκής Ένωσης το 1994 στην Κέρκυρα και το πολύ πρόσφατο 6ο Παγκόσμιο Πρωτάθλημα Στίβου το 1997 στη Αθήνα, που γνώρισε διεθνή αναγνώριση και επιτυχία για την άρτια τεχνική του διοργάνωση και μετάδοση.

ΕΚΘΕΤΟΝΤΑΣ ΤΟ «ΒΡΩΜΙΚΟ» ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΟΥ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Ο σκηνοθέτης Curtis Hanson και ο διευθυντής φωτογραφίας Dante Spinotti, AIC, προσθέτουν μια ρεαλιστική πινελιά στον νουάρ κόσμο του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*.

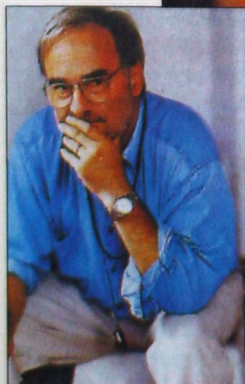
Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

του Eric Rudolph

American Cinematographer / Φωτ.: Morton και Peter Sorel



Η πρωταγωνίστρια του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*, Κιμ Μπάσιντζερ, που επιστρέφει δυναμικά στο σινεμά. Κάτω: Ο ιταλός κινηματογραφιστής, Ντάντε Σπινόττι.



ΣΤΑ 1953, η μεταπολεμική έκρηξη βρισκόταν στο αποκορύφωμα της, ιδιαίτερα στο Λος Άντζελες, όπου οι καινούργιοι μεγάλοι αυτοκινητόδρομοι και η άναρχη οικιστική ανάπτυξη επαναπροσδιόρισαν την έννοια του αμερικανικού ονείρου. Προπαγανδιστές επιχειρούσαν να προσελκύσουν τους πρώην στρατιώτες και τις οικογένειές τους στο Λος Άντζελες, διαλαλώντας τις κατοικίες των διασημοτήτων, τις υπέροχες κλιματικές συνθήκες και τη διασκέδαση που προσέφερε αυτή η πόλη.

Όμως στο *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*, την κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος του **Τζάιμς Ελρόυ** (το βιβλίο κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Άγγρα, σε μετάφραση **Ανδρέα Αποστολίδη**, με τίτλο *Το μεγάλο πουθενά*), αυτό το επίχρυσμα παραδείσου είναι τόσο λεπτό, όσο ένα γρήγορο στρώμα βερνικιού. Ο σκοτεινός κόσμος του Ελρόυ πήρε σάρκα και οστά χάρη στο σκηνοθέτη **Κέρτις Χάνσον** (*Το χέρι στην κούνια*, *The river wild*) και τον ιταλό διευθυντή φωτογραφίας **Ντάντε Σπινόττι**, AIC, ο οποίος έχει στο ενεργητικό του τον *Τελευταίο των Μοϊκανών* (με τον οποίο ήταν υποψήφιος το 1992 για τα βραβεία του ASC), το *Ανθρωποκνηνητό*, οι *Φίλες*, τα *Εγκλήματα καρδιάς*, το *Φράνκυ και Τζόννυ*, τα *Χρώματα της βίας*, *Γρήγορη και θανάσιμη*, *Νελ*, *Χιτ*, και *The mirror has two faces*.

Μολονότι τα θέματα και οι χώροι του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* παραπέμπουν στο φιλμ νουάρ, εκείνοι από τους θιασώτες του είδους που περιμένουν μια σύγχρονη εκδοχή της εξαιρετικά στυλιζαρισμένης και με έμφαση στη σκιά φωτογραφίας των δεξιοτεχνών του είδους όπως ο **John Seitz**, ASC (*Διπλή αποζημίωση*, *Λεωφόρος της Δύσης*) και ο **John Alton** (*The spiritualist*, *He walked by night*) θα πρέπει να ψάξουν αλλού. Ο Χάνσον εξηγεί: «Όταν ακούμε "αρχές του '50" και "Λος Άντζελες", θυμόμαστε τον *Μεγάλο ύπνο*, την *Τσαϊνατόουν* και τον κόσμο του Φίλιπ Μάρ-



Αριστερά: Ο σκληρός ντετέκτιβ Μπατ Γουάιτ (Ράσελ Κρούι), σε μια ακόμα σκηνή του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*.
Κάτω: Ο επιθεωρητής Εντ Έξλεϊ (Γκυ Πηρς), ανακρίνεται από τους επιτελείς της αστυνομίας του Λος Άντζελες. Στη σκηνή αυτή, ο Σπινόττι χρησιμοποιεί έναν καθρέφτη μιας όψευς, προκειμένου να απεικονισθεί μια διπλή εικόνα, του ανακρινόμενου αλλά και των ανακριτών του. Όπως εξηγεί ο Σπινόττι, θεώρησε εξαιρετικό εύρημα τη χρήση του καθρέφτη επειδή, χάρη σ' αυτό, ο θεατής μπορεί στο ίδιο πλάνο να παρατηρεί τις εκφράσεις τόσο των διωκτών όσο και του διωκόμενου.

λουου από τη δεκαετία του '30 και του '40. Στόχος μας με το *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* ήταν να μείνουμε πιστοί στην περίοδο, χωρίς να αφηγηθούμε την ιστορία μέσα από το πρίσμα της νοσταλγίας. Δεν θέλαμε να αποτίσουμε φόρο τιμής στα φιλμ νουάρ του παρελθόντος ούτε και να φέρουμε την περίοδο στο προσκήνιο. Θέλαμε το κέντρο βάρους να πέφτει στο συναίσθημα και τη δράση.»

Βασική πηγή έμπνευσης για τους Χάνσον και Σπινόττι δεν ήταν τόσο τα κλασικά φιλμ νουάρ, όσο η δουλειά του φωτογράφου Ρόμπερτ Φρανκ. Τους κέντρισε ιδιαίτερα το βιβλίο του Φρανκ, *The Americans* (1958), μια συλλογή από εντυπωσιακές ασπρόμαυρες φωτογραφίες με κόκκο, που καταγράφουν την αμερικανική ζωή κατά τα μέσα της δεκαετίας του '50. «Είχα παρακολουθήσει μια έκθεση με φωτογραφίες που έβγαλε ο Φρανκ στην Αμερική το 1955-56. Παρ' όλο που αναφέρονταν σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο, έμοιαζαν σύγχρονες. Θέλαμε το *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* να έχει το ίδιο ύφος. Ο Ντάντε σκέφτηκε να προσεγγίσει τις σκηνές της ταινίας σαν να ήταν φωτογραφίες του Ρόμπερτ Φρανκ», θυμάται ο Χάνσον.

«Πού θα στεκόμουν αν κρατούσα μια Λάικα;»

Ο Σπινόττι συγκινήθηκε από τη δυνατή επιλογή των αντικειμένων και τον τρόπο με τον οποίο ο Φρανκ εισάγει σύμβολα στις φωτογραφίες. «Η δουλειά του είναι παθιασμένη, αλλά πρόκειται για πάθος που φιλτράρεται από τη σκέψη. Στο *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* προσπάθησα να συνθέσω τα πλάνα σαν να χρησιμοποιούσα μια φωτογραφική μηχανή. Αναρωτιόμουν συνέχεια, "πού θα στεκόμουν αν κρατούσα μια Λάικα;" Γι' αυτό το λόγο πρότεινα να γυριστεί η ταινία σε super 35 widescreen" ήθελα να χρησιμοποιήσω spherical φακούς, οι οποίοι, κατά την άποψη μου, δίνουν το ίδιο αποτέλεσμα με τη στατική φωτογραφία. Είχαμε επίσης και πολλά νυχτερινά. Οι αναμορφωτικοί φακοί, που χρησιμοποιήσαμε στο *Χιτ* μας έδεναν τα χέρια, αφού το διάφραγμά τους μας περιορίζει στο f5.6· ενώ, αντίθετα, οι spherical φακοί μας παρείχαν τη δυνατότητα ν' ανοίξουμε μέχρι f2.8, 2.3 ή και περισσότερο, χωρίς η εικόνα να χάσει σε ευκρίνεια. Θέλαμε επίσης να έχουμε την άνεση να χρησιμοποιήσουμε steadicam, πράγ-



μα το οποίο είναι πιο εύκολο με spherical φακούς».

Σκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας συμφώνησαν η επιρροή του Ρόμπερτ Φρανκ να είναι αισθητή σε όλη σχεδόν την ταινία, από τους φωτισμούς και τις γωνίες λήψης ως την επιλογή των χώρων. Ο Σπινόττι ενθουσιάστηκε ιδιαίτερα με το γεγονός ότι ο Φρανκ χρησιμοποιούσε «σποτάκια». Τονίζει: «Είπα στο σχεδιαστή της παραγωγής, "θα σ' αρέσει αυτή η ταινία γιατί τα σποτάκια θα είναι η βασική μας φωτιστική πηγή". Πράγματι, τα σποτάκια ήταν σε πολλές περιπτώσεις το key light».

Ο Χάνσον προσθέτει: «Η επιλογή και χρήση των "σποτ" ήταν κρίσιμη· είχαμε πει στους υπεύθυνους για το ρεπεράζ να ερευνηθούν τις πιθανότητες φωτισμού με σποτ.»

Οι 35mm ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Φρανκ στο *The American* είχαν τραβηχτεί με φυσικό φωτισμό, που ήταν συχνά πολύ χαμηλός (μια τεχνική που απαιτούσε τόλμη και δεξιοτεχνία εξαιτίας του σχετικά αργού φιλμ). Οι φωτιστικές του πηγές – είτε όταν επρόκειτο για φωτεινές σειρές λυχνιών φθορισμού ενός σκοτισμένου μπαρ για καουμπόους στο Νέο Μεξικό είτε για κεριά σ' ένα φιλανθρωπικό γκαλά της νεοϋορκέζικης υψηλής κοινωνίας – συχνά περιλαμβάνονταν ήδη στις φωτογραφίες, και αποτελούσαν σημαντικό στοιχείο των συνθέσεων.

Όμως, δεν τον πειραζε τον Σπινόττι το ότι τα σποτάκια που χρησιμοποιήθηκαν ως key light «έκαιγαν» την οθόνη; «Όχι», απαντά. «Στην πραγματικότητα, ήθελα να "καίνε" περισσότερο γιατί μ' αρέσει αυτό το ύφος. Κοιτάζοντας τις φωτογραφίες του Φρανκ, παρατηρούμε ότι υπάρχει συχνά ένα φωτιστέφανο γύρω από τα φώτα. Όλα αυτά τα φώτα είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους οι άνθρωποι εντυπωσιάζονται με τη δουλειά του. Πιστεύω ότι τα "καψίματα" και τα φωτιστέφανα στο *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* υπογράμμισαν την περίοδο και το ύφος.»

Τα σποτάκια έχουν τα όριά τους, βέβαια, και ο Σπινόττι τα ενίσχυσε με εκτεταμένη χρήση ενός εκ των αγαπημένων του φωτιστικών εργαλείων: των bat strips. Αυτές οι κατασκευές είναι μακριές ράβδοι (4 έως 8 ίντσες) από λυχνίες με εσωτερικό καθρέφτη, συχνά R-20, μονταρισμένες πολύ κοντά.

«Αποκαλώ bat strips τα φώτα που δεν είναι φώτα», λέει ο διευθυντής φωτογραφίας. «Τα τοποθετούμε σε γωνίες δωματίων, κοντά στο ταβάνι, ώστε να στοχεύουν τους ηθοποιούς. Δημιουργούν ένα πολύ απαλό fill light ή back light που λειτουργεί υπέρροχα στα έπιπλα και τα μαλλιά. Ήταν πολύ αποτελεσματικά στα ξανθά μαλλιά της **Κιμ Μπάσιντζερ**. Το κόλπο είναι να κρατάμε τις λυχνίες R-20 κοντά τη μια στην άλλη, σε απόσταση ενός εκατοστού, έτσι ώστε να μη ρίχνουν πολλές σκιές αλλά να παράγουν μια μακριά γραμμή απαλού φωτός. Χρησιμοποίησαμε επίσης bat strips κάθετα, όταν υπήρχε έλλειψη χώρου· μας βοήθησαν να φωτίσουμε τους ηθοποιούς στα γενικά πλάνα.»

Το *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* εστιάζει σε τρεις επιθεωρητές στο *Λος Άντζελες*. Ο πρώτος, ο Jack Vincennes (**Κέβιν Σπαιήου**), είναι ένας αστυνομικός που έχει γίνει αστέρας του Χόλλυγουντ. Είναι τεχνικός σύμβουλος ενός τηλεοπτικού σώου και προσβλέπει στη δημοσιότητα που προκύπτει απ' αυτό. Ο Vincennes, επίσης, είναι αναμεμιγμένος μαζί με τον μεγαλοδημοσιογράφο ενός σκανδαλοθηρικού ταμπλόιντ, Sid Hudgeons (**Ντάννου ντε Βίτο**), σε όργια με ναρκωτικά.

Ο καμπούρης Vincennes εμπλέκεται σε μια έρευνα για ένα φόνο, που τον συνδέει τραγικά με δυο ντετέκτιβ: τον στοχαστικό, διοπτροφόρο Ed Wexley (**Γκυ Πηρς**) και τον σκληροτράχηλο Bud White (**Ράσελ Κρόουι**). Η δράση περιπλέκεται με τη σύλληψη ενός μαφιόζου, ο οποίος χάνει την κυριαρχία της παράνομης αυτοκρατορίας του. Ο Wexley και ο White συνδέονται και οι

δυό με μια πόρνη της υψηλής κοινωνίας, την Lynn Bracken (Κιμ Μπάσιντζερ). Είναι οι μοναδικοί που γνωρίζουν το πρόσωπο που πήρε τα ηνία της επικερδούς αυτοκρατορίας των ναρκωτικών.

Ο κόσμος του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* είναι ένας κόσμος στον οποίο η πραγματικότητα συνέχεια μετατοπίζεται. Λέει ο Χάνσον: «Ένα θέμα κλειδί της ταινίας είναι η διαφορά ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το είναι, όπως, για παράδειγμα, η αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στη σκονισμένη πλευρά του *Λος Άντζελες* και στην εικόνα του ως επίγειο παράδεισο.» «Είχαμε μια επερχόμενη ευκαιρία για να εξερευνησουμε αυτό το θέμα μέσα από το χαρακτήρα της Κιμ Μπάσιντζερ, που υποδύεται μια πόρνη που θέλει να μοιάζει με τη λαμπερή Βερόνικα Λέικ», συμπληρώνει ο Χάνσον.

«Με τον Μπράκεν δώσαμε έμφαση στο γεγονός ότι τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται, και τονίσαμε τη διαφορά ανάμεσα στην παραδοσιακή φωτογραφία του φιλμ νουάρ και την περισσότερο νατουραλιστική προσέγγιση που επιχειρήσαμε.»

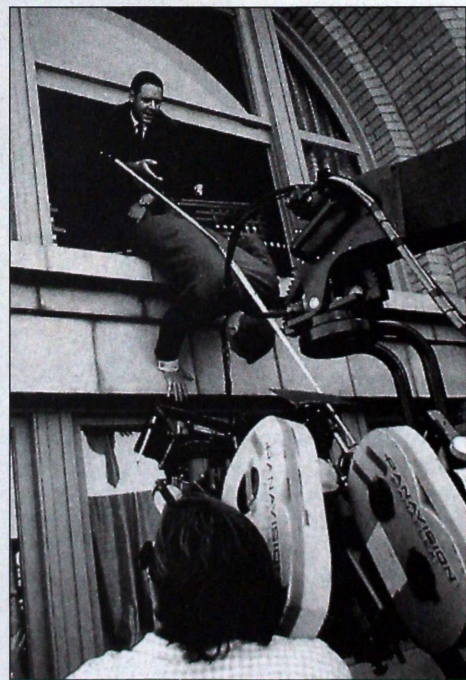
Αυτή η αντίθεση παρουσιάζεται οπτικά σε μια ιδιαίτερα έξυπνη σκηνή. «Βλέπουμε για πρώτη φορά την Μπράκεν στο σαλόνι της, καθώς παρακολουθεί την ταινία *This gun for hire* (φωτογραφία έχει κάνει ο **John Seitz** του ASC), στην οποία πρωταγωνιστούν η **Βερόνικα Λέικ** και ο **Άλαν Λαντ**. «Η Λέικ και ο Λαντ είναι στην οθόνη, φωτισμένοι με αυτό το υπέροχο κλασικό ύφος των φιλμ νουάρ του '40. Ύστερα, με μια κίνηση της μηχανής, εμφανίζεται η Κιμ φωτισμένη με το δικό μας ύφος, ακριβώς μπροστά από την εικόνα της Βερόνικα Λέικ. Η εικόνα της Κιμ, έτσι όπως αποτυπώνεται στην κινηματογραφική οθόνη, παραπέμπει στην Λέικ, την οποία και προσπαθεί να μιμηθεί η Κιμ. Βλέπουμε επίσης το κλασικό ύφος του '40 να έρχεται σε αντίθεση με την πιο νατουραλιστική απόδοση του Ντάντε

και, έτσι, γίνεται φανερό ότι κάνουμε κάτι διαφορετικό στο *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*.»

Πάντως, ο Σπινόττι συμπεριέλαβε και μερικά παραδοσιακά μοτίβα του φιλμ νουάρ στη φωτογραφία, όπως τη σποραδική εμφάνιση απειλητικών σκιών ή σκιών που προβάλλονται στους τοίχους. Ένα από τα πιο αξιοπρόσεκτα οπτικά εφέ της ταινίας είναι το σκοτάδι που χρησιμοποιείται για να πλαισιώσει και να τονίσει τα πιο σημαντικά στοιχεία της κάθε σκηνής, με τον ίδιο τρόπο που οι πρώτοι κινηματογραφιστές βινιετάριζαν τις άκρες μιας ταινίας για να δώσουν έμφαση στα βασικά της στοιχεία. Εξηγεί:



Πάνω: Καρέ που χρησιμοποιήθηκε στην ταινία. Κάτω: Η διαδικασία της λήψης του προαναφερθέντος πλάνου. Το *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* είναι μια σκληρή ταινία γύρω από τη διαφορά της αμερικανικής κοινωνίας, τη δεκαετία του '50 – αν και στο παραδοσιακό φιλμ νουάρ αποδίδει μόνο φόρο τιμής.



«Μ' αρέσει να κινηματογραφώ σκοτεινές εικόνες. Με γοητεύει το μυστήριο των φωτεινών κηλίδων που περιβάλλονται από σκοτάδι.»

Ο Χάνσον εντυπωσιάστηκε με την αφοσίωση του Σπινόττι στη ρεαλιστική φωτιστική προσέγγιση που επιχειρήσαν. Ο σκηνοθέτης προσθέτει: «Αυτό που με εντυπωσίασε με τον Ντάντε είναι η συνέπεια με την οποία κράτησε αυτό το νατουραλιστικό ύφος. Στο *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* χρησιμοποίησε μια δυνατή φωτιστική πηγή σαν key light, όπως για παράδειγμα ένα μεγάλο παράθυρο ή ένα φωτιστικό, και μετά δούλεψε με βάση αυ-

έδαφος. «Για να μιμηθώ τον ήλιο, σκόπευα να βάλω μια λυχνία Χεπον ψηλά έξω απ' το παράθυρο του σπιτιού. Όμως, καθώς βρισκόταν στο έδαφος, την ανάψαμε και παρατηρήσαμε ότι έδινε την εντύπωση του ήλιου που περνά μέσα από το παράθυρο και πέφτει σχηματίζοντας μια πολύ μικρή γωνία. Μ' άρεσε το αποτέλεσμα και άφησα το φως εκεί, προσθέτοντας ζελατίνες πορτοκαλί και ματζέντα χρώματος. Προέκυψε το πραγματικά ασυνήθιστο εφέ ενός πολύ πρωινού ήλιου που είναι ταυτόχρονα πορτοκαλής και ροζ, και όχι απλά κίτρινος.»

Όταν το ζευγάρι μπαίνει στο επάνω υπνοδωμάτιο της Μπρά-

Ο επιθεωρητής Εντ Έξλεϋ (Γκυ Πηρς) αντιμετωπίζει τους άνδρες της αστυνομίας δείχνοντάς τους την κάρτα των διαπιστευτηρίων του. Ο Σπινόττι, χάρη στη διαδικασία ENR της Technicolor, καταφέρνει να δώσει ακρίβεια και βάθος στα μαύρα, παράλληλα με μια κομψή τρισδιάστατη αίσθηση στο σύνολο. Πάντως, όπως ο ίδιος ομολογεί, η διαδικασία αυτή είναι αντισοικονομική για ταινίες που δεν έχουν μεγάλο προϋπολογισμό.



τό. Αύξησε και τόνισε τα key lights, φροντίζοντας όμως η παρέμβασή του αυτή να είναι ελάχιστη, έτσι ώστε να έχουμε την εντύπωση ότι τίποτα δεν έχει προστεθεί. Αυτή η προσέγγιση, όπου το στυλ ορίζεται από τη φαινομενική έλλειψη κάποιου στυλ, μπορεί να είναι αρκετά αποτελεσματική. Η φωτογραφία είναι συναρπαστική και προσθέτει πολλά στην αληθοφάνεια της ιστορίας.»

Νατουραλισμός, με ρομαντικές παρεκβάσεις

Ο σκηνοθέτης μπορεί να έδωσε έμφαση στο νατουραλισμό όμως δεν έλειψαν κάποιες αξιωματικότερες φανταστικές σκηνές – όπως, π.χ., η ερωτική σκηνή ανάμεσα στον Μπαντ και την Μπράκεν, όπου ο οπερατέρ αποστασιοποιείται από την πραγματικότητα για χάρη του ρομαντισμού. «Ο Μπαντ περνά μέσα από το σαλόνι της Λυν, όπου έχει το "χώρο εργασίας" της», λέει ο Σπινόττι. «Το δωμάτιο φωτίζεται με ένα HMI, που είναι τοποθετημένο έξω από το μεγάλο παράθυρο, που έχει μπλε ζελατίνα 1/2 έως 1/4. Αυτό το μπλε περιβάλλον μοιάζει λίγο με ενυδρείο.»

Μια ζωηρή προσθήκη στο ψυχρό μπλε φως είναι το παιχνίδισμα ενός έντονου ροζ και πορτοκαλί φωτός. Ο Σπινόττι δημιούργησε αυτή την έντονη κηλίδα με αφορμή μια λυχνία που προορίζονταν για ψηλά, αλλά λειτούργησε αποτελεσματικότερα στο

κεν, το ζεστό πορτοκαλί και ροζ φως γίνεται πιο έντονο, πέφτει στους τοίχους και δημιουργεί μια ισχυρή αντίθεση με το ψυχρό μπλε φως που κυριαρχεί στο «δωμάτιο εργασίας» που είδαμε μόλις πριν.

Το πρόγραμμα άλλαξε – κι έτσι, το κοντινό της Μπασίντζερ έπρεπε να γίνει επιτόπου. Θυμάται ο Σπινόττι: «Τραβήξαμε την Κιμ χωρίς να έχουμε κάνει τεστ. Έκανα πολλές δοκιμές, και κατέληξα να κρατήσω το φως στην ίδια πλευρά με τη μηχανή. Τοποθετήσαμε ένα απαλό μετωπικό φως. Επίσης, χρησιμοποιήσαμε ένα μικρό eyelight dedo με ένα dimmer πάνω από το φακό για την Κιμ. Πάντα κρατάω το eyelight μισή ίντσα ή περισσότερο από τον άξονα του φακού, απέναντι από το key light. Το dedo εξαφανίζει τα μικρά προβλήματα στην επιδερμίδα, και προσθέτει ζωτικότητα στο πρόσωπο και τα μάτια. Χρησιμοποιήσαμε, επίσης, ένα ρεφλεκτέρ και ένα πολύ ανοιχτό φίλτρο mitchell στο φακό.»

Ο Χάνσον σημειώνει ότι ο Σπινόττι εκμεταλλεύτηκε επίσης τις αντανακλάσεις. Ο σκηνοθέτης θυμάται: «Η σκηνή-κλειδί για τον Vincennes είναι όταν, αφού έχει πάρει χρήματα από τον Hudgeons, κάθεται σ' ένα μπαρ και κοιτάζεται στον καθρέφτη γεμάτος περιφρόνηση για τον εαυτό του. Σε προηγούμενες σεκάνς τον είχαμε δει να κοιτάζεται εξεταστικά σε καθρέφτες και να απαντά "Ωραίος δεν είμαι;" Ο Ντάντε χρησιμοποίησε επιδέξια αντανά-

Ο Σπινόττι δοκίμασε πολλούς φωτιστικούς τρόπους. Συχνά, κατέφυγε σε λυχνίες φθορίου. Όχι μόνο επειδή ήθελε να αποδώσει πιστά την εποχή των αρχών του '50, τότε που τα φώτα φθορίου ήταν κάτι καινούργιο για την αμερικανική κοινωνία (όπως κι η τηλεόραση) αλλά και γιατί, κυρίως στα εσωτερικά, επιθυμούσε η φωτογραφία του να έχει μια πράσινη απόχρωση – ατμόσφαιρα που κατάφερε να δώσει, π.χ. στους χώρους του αστυνομικού τμήματος. Δεξιά: Προετοιμασία μιας σκηνής (εσωτερικό, νύχτα). Κάτω: Ο Κέβιν Σπείνσι, πίνει ένα ποτό και κάνει την αυτοκριτική του.



κλάσει για να τονίσει το διχασμό της προσωπικότητας, χωρίς όμως να θέλει να τραβήξει την προσοχή στην τεχνική που χρησιμοποίησε.»

Καθρέφτες και λυχνίες φθορισμού

Σκηνές-κλειδιά που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της ανάκρισης χρησιμοποιούν έξυπνα καθρέφτες που δείχνουν στην ίδια κατεύθυνση, για να μπορεί ο θεατής να συγκρατήσει και τα δυο μέρη της ιστορίας. Ο Σπινόττι διηγείται σχετικά: «Πήραμε έναν καθρέφτη που είχε μια όψη και τοποθετήσαμε την ανακλαστική επιφάνεια έτσι ώστε να αντικρίζει το δωμάτιο στο οποίο γινόταν η ανάκριση. Έτσι δημιουργήσα μια δυνατή, διπλή εικόνα; η εικόνα στο γυαλί είναι αντίστροφη απ' ό,τι στην πραγματικότητα, και διακρίνονται καθαρά οι αντιδράσεις των διεφθαρμένων αστυνομικών κατά τη διάρκεια της ανάκρισης. Επίσης μπορούμε να δούμε τους υπόπτους, γιατί φωτίζονται καθαρά από ένα σποτάκι κρεμασμένο κοντά στα πρόσωπά τους.»

Μια άλλη ασυνήθιστη γι' αυτή την περίοδο πρακτική είναι η αυθαίρετη χρήση των λυχνιών φθορισμού. Ο Χάνσον σημειώνει: «Η δράση τοποθετείται στο 1953, όχι στη δεκαετία του '40, όπου οι λυχνίες φθορισμού δεν είχαν ακόμη επικρατήσει. Οι λυχνίες φθορισμού υπογραμμίζουν το θέμα-κλειδί της ταινίας, δηλαδή την ύπαρξη ενός κόσμου που αναλαμβάνει τα ηνία του παλιού Λος Άντζελες. Μερικά πράγματα που είναι εντελώς κοινότοπα τώρα –όπως τα λαμπερά φώτα φθορισμού, οι εφημερίδες, τα προάστια και η τηλεόραση–, όλα ήταν καινούργια στις αρχές του '50.»

Πολλές από τις σκηνές που εκτυλίσσονται στο αστυνομικό

τμήμα έχουν μια ελαφρά πράσινη απόχρωση, εξαιτίας των δυνατών πηγών φθορίου που υπάρχουν από επάνω. Οι λυχνίες φθορίου χρησίμευσαν επίσης για να δώσουν ένα εφέ κατά τη διάρκεια ενός κρίσιμου λόγου που βγάζει ο Exley, στον οποίο εκθέτει τους λόγους για τους οποίους αποφάσισε να καταταγεί στην αστυνομία. Η σκηνή λαμβάνει χώρα σε μια παλιά αίθουσα στρατιωτικού καταυλισμού. Πίσω από τον Exley υπάρχει ένας μεγάλος ανοιχτός χώρος λουσμένος με πρασινωπά φώτα φθορίου· η παρουσία τους τονίζεται παραπέρα από την προοπτική έτσι όπως διαμορφώνεται από τους φακούς μεγάλης εστιακής απόστασης και μικρής γωνίας λήψης. Ο Exley καθάρεται από τις λυχνίες φθορίου, που είναι πολλά στοπ πάνω από την έκθεση της σκηνής. Αυτό το εκτυφλωτικό κάδρο τονίζει το λιγότερο εντυπωσιακό, αλλά σημαντικό, μελλοντικό θέμα-κλειδί του Hanson.

Η νατουραλιστική προσέγγιση του Σπινόττι αγγίζει τα άκρα σε μια σκηνή κορύφωσης, όπου ο White και ο Exley παγιδεύονται από μερικά καθάρματα σ' ένα δωμάτιο κάποιου παλιού πανδοχείου. «Για να προστατευτούν, κλείνουν τις πόρτες και τα παράθυρα έτσι ώστε οι σκοπευτές να μην ξερουν σε πιο σημείο του δωματίου βρίσκονται», λέει ο οπερατέρ. «Το key light για αυτό το εσωτερικό ήταν 20K σε ένα condor, και βρισκόταν μακριά και μπροστά από το μοτέλ. Θέλαμε να είναι σκοτεινά στο δωμάτιο: μια από τις ελάχιστες φορές που υποέκθεσα σκηνή πάνω από ένα ως δύο στοπ. Κάποιες φορές, προσέθετα φως στη σκηνή, αλλά πάντα το κρατούσα σ' ένα μίνιμουμ. Αποδείχτηκε καλή άσκηση, γιατί μεγάλο μέρος της δράσης λαμβάνει χώρα στη σκιά: τα πρόσωπα ή η δράση διακρίνονται με δυσκολία, αλλά λειτουργεί.»

Το key light των 20K ενισχύθηκε. «Βάλαμε μια πηγή 10K έξω κοντά στο πίσω παράθυρο του δωματίου· η παρουσία του δικαιολογείται από έναν φανοστάτη που τοποθετήσαμε.»

Η προσθήκη σκόνης στη σεκάνς, που φαινομενικά προκαλείται από τις σφαίρες οι οποίες διαπερνούν τους παλιούς ξύλινους τοίχους, βοήθησε στον προσδιορισμό του περιγράμματος των ακτίνων του φωτός που διεισδύουν στο δωμάτιο από τα 20K που υπάρχουν απ' έξω. Το μεγάλο εξωτερικό key light



ΕΝΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΙΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ

Τι είναι το πρόγραμμα MEDIA II

Το MEDIA II είναι πρόγραμμα δράσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την ενίσχυση και την ενθάρρυνση της ανάπτυξης της οπτικοακουστικής βιομηχανίας στην Ευρώπη. Ο στόχος του προγράμματος που άρχισε τον Ιανουάριο 1996, είναι να βοηθήσει έως τον Δεκέμβριο 2000, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τις βιομηχανίες πολυμέσων (multimedia) στην Ευρώπη, να γίνουν περισσότερο ανταγωνιστικές και να δημιουργηθεί ένα ευνοϊκό επιχειρησιακό κλίμα για τις ευρωπαϊκές εταιρίες.

MEDIA II - Επαγγελματική Κατάρτιση

Το μέρος αυτού του προγράμματος MEDIA έχει στόχο με διάφορες παροχές να ενισχύσει τη συνεργασία και την ανταλλαγή τεχνογνωσίας μεταξύ εταίρων που εμπλέκονται στην επαγγελματική κατάρτιση στην Ευρώπη. Αυτή η ενίσχυση απευθύνεται σε οργανισμούς, φορείς και εταιρίες που δραστηριοποιούνται στην οπτικοακουστική επαγγελματική κατάρτιση –όπως σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης, πανεπιστήμια, εξειδικευμένα κέντρα επαγγελματικής κατάρτισης, εταιρίες παραγωγής και διανομής, εκδοτικούς οίκους κ.λπ.– που θέλουν να οργανώσουν επαγγελματική κατάρτιση σε αρχικό και μεταπτυχιακό στάδιο για αποφοίτους και επαγγελματίες που ήδη εργάζονται στη βιομηχανία. Τα θέματα της κατάρτισης θα πρέπει να αφορούν:

1. Το οικονομικό και εμπορικό μανάτζμεντ (management)
2. Νέες τεχνολογίες
3. Τεχνικές Γραφής Σεναρίων.

MEDIA II - Ανάπτυξη

Το πρόγραμμα MEDIA II για την ανάπτυξη απευθύνεται σε ανεξάρτητες εταιρίες παραγωγής που έχουν ανάλογο κύκλο εργασιών. Παρέχει δυνατότητες για να υποστηρίχθουν ψυχαγωγικές ταινίες, τηλεοπτικά προγράμματα, δημιουργικά ντοκυμανταίρ, παραγωγές που κάνουν χρήση νέων τεχνολογιών και παραγωγές που προάγουν την Ευρωπαϊκή οπτικοακουστική κληρονομιά χρησιμοποιώντας υλικό αρχείου.

MEDIA II - διανομή

Έχει στόχο να βελτιώσει τη διεθνική διανομή των ευρωπαϊκών ταινιών (για κινηματογράφο ή βίντεο), των τηλεοπτικών προγραμμάτων και την προώθηση οπτικοακουστικών εργασιών στις αγορές και τα φεστιβάλ. Το μέρος αυτό του MEDIA απευθύνεται σε παραγωγούς και ανεξάρτητες εταιρίες διανομής ταινιών στην Ευρώπη. Παρέχονται κίνητρα για την ανάπτυξη της διανομής και του προγραμματισμού των ευρωπαϊκών ταινιών στον κινηματογράφο για να ενισχυθούν οι δυνατότητες ευρύτερης διεθνικής κυκλοφορίας των ταινιών που πολύ συχνά περιορίζονται στις εθνικές τους αγορές.

MEDIA II - ΠΡΟΒΟΛΗ

Ανεξάρτητων παραγωγών, διανομών και τηλεοπτικών σταθμών που θέλουν να λάβουν μέρος σε φεστιβάλ ή σε εξειδικευμένες αγορές (π.χ. κινούμενων σχεδίων ή φεστιβάλ ντοκυμανταίρ) ή και σε διοργανώσεις εκτός Ευρώπης με σκοπό να βελτιωθούν οι εξαγωγές των ευρωπαϊκών ταινιών.

Τι είδους υποστήριξη μπορεί να περιμένω από το πρόγραμμα MEDIA II;

Το πρόγραμμα MEDIA προσφέρει δάνεια ή επιχορηγήσεις που δεν εξοφλούνται και καλύπτουν το 50% (κατά το μέγιστο) της υπό εξέταση πρότασης, συμπεριλαμβανομένων χορηγιών έως 50% για την εφαρμογή προγραμμάτων διείσδυσης στην αγορά. Για την επαγγελματική κατάρτιση οι επιχορηγήσεις της Επιτροπής είναι δυνατόν να καλύψουν έως και το 75% της υπό εξέταση πρότασης. Το πρόγραμμα MEDIA αφορά όλους τους Ευρωπαίους επαγγελματίες και εταιρίες της οπτικοακουστικής βιομηχανίας των 15 χωρών της Ε.Ε., όπως και τους παραγωγούς στην Ισλανδία, στη Νορβηγία και στο Λιχτενστάιν. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται σε χώρες με χαμηλή δυνατότητα παραγωγής ή περιορισμένη γεωγραφικής και γλωσσικής εμβέλειας. Επίσης, το πρόγραμμα διατίθεται και σε χώρες που δεν είναι μέλη της Ε.Ε. και οι οποίες έχουν ή πρόκειται να αποκτήσουν συμφωνίες συνεργασίας με Ε.Ε., όπως οι χώρες της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης, η Κύπρος και η Μάλτα.

Πώς είναι δυνατόν να έχω πρόσβαση στο πρόγραμμα MEDIA II ;

Προσκλήσεις ενδιαφέροντος για την υποβολή προτάσεων που αφορούν στην Επαγγελματική Κατάρτιση, στην Ανάπτυξη και στη Διανομή και την Προώθηση δημοσιεύονται τακτικά στην Επίσημη Εφημερίδα της Ε.Κ. Επίσης, διατίθενται από τα γραφεία MEDIA σε όλες τις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μαζί με οδηγίες για το πώς πρέπει να υποβληθούν οι προτάσεις.



MEDIA DESK HELLAS
ΒΑΣ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 44, 116.35 ΑΘΗΝΑ
Τηλ.: (01) 72 54 056-7, FAX: (01) 72 54 058

αυξήθηκε επίσης στο εσωτερικό με ένα Dedo 500 bat, που μετράζεται με ένα φίλτρο Rosco. «Όταν οι τοίχοι και τα παράθυρα σπάνε από τον πυροβολισμό, εισβάλλει περισσότερο φως από τα 20K στο δωμάτιο και μπορούμε να διακρίνουμε περισ-

Ο Σπινόττι έχει την τάση να υποεκθέτει αυτά τα φιλμ. «Μ' αρέσουν τα πλούσια μαύρα και το έντονο κοντράστ, έτσι εκθέτω συχνά το 5279 στα 400 ASA», εξηγεί. «Συνήθως, φτάνω μέχρι τα 500 ASA, αφού ανακάλυψα ότι το 79 είναι περισσότερο ευ-



Ο δημοσιογράφος μιας ταμπλόιντ -σκανδαλοθηρικής εφημερίδας, Sid Hudgeons (Ντάννου Βίτο), φτάνει σε μια σκηνή όπου ένας ηθοποιός και η φίλη του έχουν μόλις συλληφθεί. Ο θαθιά κριτικός χαρακτήρας του θιθλίου που έγραψε ο Τζαίμς Ελρού αποδόθηκε με τον καλύτερο τρόπο από τον Κέρτις Χάνσον. Και στην ταινία, αναδύεται ένας κόσμος διαφθοράς, με αδιόρατη τη νίκη του καλού – που, ως πριν από μερικά χρόνια ακόμα, προπαγάνδιζαν τα κλισέ των αστυνομικών ταινιών.

σότερες λεπτομέρειες», σημειώνει ο Σπινόττι. «Στα εξωτερικά κρατήσαμε χαμηλά το μεγάλο key light, έτσι ώστε να πάρουμε μια δραματική γραμμική σκιά στο επάνω μέρος των τοίχων. Όταν ο κακός μπαίνει μέσα στο δωμάτιο, το επάνω μέρος του σώματός του είναι βουτηγμένο στο σκοτάδι.»

Η σκοτεινή φωτογραφία του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό* «ανοίγει» κάπως χάρη στη χρήση του ENR της Technicolor. Ο Σπινόττι εξηγεί: «Αρχικά, η ταινία δεν γυρίστηκε με σκοπό να γίνει ENR, όμως είχα σκεφτεί αυτή την πιθανότητα. Δοκίμασαμε τη διαδικασία, και ήταν πολύ επιτυχημένη, γι' αυτό ελπίζουμε ότι 100 περίπου λήψεις θα υποστούν αυτή την επεξεργασία.»

ENR: Ακρίβεια στα μαύρα, τρισδιάστατη ποιότητα

«Το ENR είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα διαδικασία που προσδίδει ακρίβεια και βάθος στα μαύρα και μια κομψή τρισδιάστατη ποιότητα στο σύνολο. Στην περίπτωση του *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*, το ENR θέλαμε να το χρησιμοποιήσουμε για να πάρουμε καλύτερη εικόνα. Όμως, η διαδικασία είναι χρονοβόρα και ακριβή, γι' αυτό πολλές φορές δεν γίνεται, κι ως έχει προγραμματιστεί.»

Ο Σπινόττι λέει πως έχει ενθουσιαστεί με το Kodak Vision 500ASA 5279, αλλά παρέμεινε στο 200ASA 5239 για το *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*. «Ο πλούτος των μαύρων χρωμάτων και των τόνων του δέρματος και η ποιότητα των χρωμάτων είναι υπέροχα. Όταν ένας ηθοποιός μετακινείται από το φως στη σκιά και αντίστροφα, το χρώμα δεν αλλάζει καθώς η έκθεση αυξομειώνεται. Το 79 ήταν εντυπωσιακό: έδωσε σωστά τα φωτεινά σημεία και έχει λεπτό κόκκο, που είναι πολύ καλός για το σούπερ 35. Παρ' όλα αυτά, το 93 έχει πολύ πλούσια μαύρα. Στην ταινία καταλήξαμε να γυρίσουμε το 60% περίπου με το 5279 και το 40% με το 5293.»

αίσθητο απ' το παλιό 5298. Επίσης, υπερεκθέτω όταν χρησιμοποιώ το 5293, εκτός αν έχω μια σκηνή με μεγάλο key light το φτάνω στα 160, αλλά εξαρτάται.»

Η εμμονή του με το κοντράστ τον οδήγησε στα εργαστήρια της Technicolor στο Λος Άντζελες, όπου δίνουν μεγαλύτερο κοντράστ.

Οι φακοί με μεγάλη γωνία λήψης υπερίσχυσαν στην ταινία. Ο Σπινόττι λέει ότι αυτή η τάση «ήταν μέρος του σχεδίου για να επιτύχει το ύψος της στατικής φωτογραφίας. Χρησιμοποιήσαμε πολλούς φακούς μη μεταβλητής εστιακής απόστασης της Panavision, όπως τον 21mm T2.8 MKII. Αυτοί οι φακοί χρησιμοποιήθηκαν κυρίως στα νυχτερινά, εσωτερικά και εξωτερικά, όταν έπρεπε ν' ανοίξουμε διάφραγμα. Χρησιμοποιήσαμε, επίσης, τους φακούς ζουμ της Panavision, 17.5-75mm T2.3 και 24mm-275mm T2.8.»

Η βασική κάμερα που χρησιμοποίησε ο Σπινόττι ήταν μια Platinum Panaflex, καθώς και μια Lightweight Panaflex με steadicam, ενώ η δεύτερη μηχανή ήταν μια Golden Panaflex.

Ο Ιταλικής καταγωγής Σπινόττι δεν παραλείπει να τονίσει την καλή δουλειά που γίνεται από τα συνεργεία στην πατρίδα του. Όμως δηλώνει πως τον ικανοποιούν ιδιαίτερα οι αμερικανικοί οπερατέρ και πως του αρέσει πολύ να δουλεύει σε αμερικανικές παραγωγές: «Οι τεχνικοί του Χόλλυγουντ με εντυπωσιάζουν επειδή καταφέρνουν να ξεπερνούν τις δυσκολίες», δηλώνει. «Έχεις μεγαλύτερη ελευθερία όταν δουλεύεις με τέτοιους ανθρώπους. Ξέρω ότι μπορώ να τραβήξω ηθοποιούς να περπατούν προς την κάμερα με 300mm φακό και f2.8 χωρίς να χάσω το νέτο. Δεν αποκλείεται, βέβαια, να υπάρχουν ελαφρά φλου λήψεις, αλλά ο βοηθός οπερατέρ έχει σίγουρα ειδοποιήσει το σκριππ, οπότε οι δυσάρεστες εκπλήξεις αποκλείονται!» **K**

ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ παράλληλης εκδήλωσης του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και σε σχετική ημερίδα ενημέρωσης για το πρόγραμμα MEDIA II, παρουσιάστηκαν από τη βρετανίδα εκπρόσωπο του EMDA οι προϋποθέσεις χρηματοδότησης παραγωγών οπτικοακουστικών προϊόντων, συμπεριλαμβανομένων των κινηματογραφικών ταινιών. Το πρόγραμμα καλύπτει σε μεγάλο ποσοστό το κόστος ανάπτυξης, διανομής και προβολής ανεξάρτητων ευρωπαϊκών παραγωγών, με δάνεια ή επιχορηγήσεις που δέν εξοφλούνται.

Ο κύριος άξονας της ομιλίας της κ. **Steele** επικεντρώθηκε στη διαδικασία και τα ουσιαστικά στοιχεία που υποβάλλουν οι υποψήφιοι για χρηματοδότηση ανεξάρτητοι παραγωγοί (και ειδικά οι εταιρείες που επιδιώκουν την οικονομική συνδρομή του Ευρωπαϊκού Ταμείου για τη δημιουργία-ανάπτυξη-παραγωγή-διανομή των οπτικοακουστικών προϊόντων τους). Βασική προϋπόθεση για την υποβολή πρότασης χρηματοδότησης είναι η σύνταξη ενός *Επιχειρηματικού Πλάνου (Business Plan)*. Με την ευκαιρία αυτή, και με την αίσθηση ότι αρκετοί έλληνες παραγωγοί θα ενδιαφερθούν για να εκμεταλλευτούν την προοπτική που προσφέρεται μέσα από το MEDIA II, ο υπεύθυνος επικοινωνίας του **Κινηματογραφιστή** και σύμβουλος επιχειρήσεων, **Μάρκος Κομνηνάκης**, παρουσιάζει εδώ τα πρώτα στοιχεία που συνθέτουν ένα business plan, απαντώντας στα βασικά ερωτήματα:

Τι είναι το business plan;

Το business plan είναι ένα τεχνοκρατικό σχέδιο, μια μελέτη που «επικοινωνεί» την παρούσα θέση της επιχείρησης, αναλύει τους στόχους της και περιγράφει σε γενικές γραμμές τη δομή της, την υποδομή της, τα υπό παραγωγή προϊόντα της και τις στρατηγικές της. Απλώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί «οδηγό πλεύσης» της παραγωγού εταιρείας ή του δικτύου εταιρειών παραγωγής, γραμμένος έτσι που να επεξηγεί στόχους και προοπτικές.

Τι περιλαμβάνει το business plan; Το πλάνο αποτελείται ουσιαστικά από 9 ενότητες, τα βασικά περιεχόμενα των οποίων είναι:

1. Η περιγραφή του σκοπού για τον οποίο συντάσσεται το πλάνο μέσα σε ένα χρονικό διάστημα δύο έως πέντε ετών.
2. Η ιστορική αναδρομή και η προηγούμε-

MEDIA ii:

Πρώτα και βασικά στοιχεία του Business Plan

του Μάρκου Κομνηνάκη

νη εμπειρία της εταιρείας στο χώρο της παραγωγής οπτικοακουστικών προϊόντων.

3. Η παρουσίαση των νέων προϊόντων που σχεδιάζει να παραγάγει (ταινίες μεγάλου ή μικρού μήκους, εκπαιδευτικές ταινίες, ντοκιμανταίρ, τηλεοπτικές παραγωγές, κινούμενα σχέδια, multimedia, παραγωγές που κάνουν χρήση νέων τεχνολογιών, κ.ά.).

4. Περιγραφή των στόχων μάρκετινγκ: περιγραφή της αγοράς-στόχου (π.χ. σε ποιον απευθύνεται η ταινία), στοιχεία που τεκμηριώνουν την επιλογή του στόχου αυτού, στοιχεία για τον ανταγωνισμό και τις πιθανές ανταγωνιστικές παρεμβάσεις, τοποθέτηση του προϊόντος στην αγορά των οπτικοακουστικών, προβλεπόμενες πωλήσεις, πληροφορίες που εξηγούν τις αποφάσεις για τη στρατηγική της διείσδυσης και διανομής.

5. Περιγραφή της υπάρχουσας και προβλεπόμενης υποδομής σε μηχανήματα και των χρηματοοικονομικών δυνατοτήτων της παραγωγού εταιρείας.

6. Περιγραφή της ιδιοκτησιακής μορφής της εταιρείας, ανάλυση της διοικητικής δομής (μάντζεμντ), του ανθρώπινου δυναμικού της εταιρείας, των ηγετικών στελεχών της και των προβλεπόμενων αμοιβών του προσωπικού.

7. Χρηματοοικονομική ανάλυση (προϋπολογισμοί) με προβλέψεις κόστους, ύψους πωλήσεων, φόρων και επιβαρύνσεων.

8. Ανάλυση του βαθμού επικινδυνότητας της επένδυσης. Πιθανοί κίνδυνοι και απειλές. Προβλεπόμενοι τρόποι αντιμετώπισης των απειλών αυτών.

9. Χρονοδιαγράμματα για κάθε κύριο τμήμα του πλάνου.

Τα στοιχεία συμπληρώνονται με το οργανόγραμμα της επιχείρησης, το προφίλ

της, καθώς και ένα ολοκληρωμένο σχέδιο μάρκετινγκ.

Από ποιον συντάσσεται το business plan;

Το πλάνο συνιστάται να συντάσσεται από ειδικούς και έμπειρους συμβούλους επιχειρήσεων. Δεν είναι μια απλή σύνταξη ενός οικονομικού προϋπολογισμού, αλλά ένα σύνθετο σχέδιο που αναφέρεται σε ουσιαστικά θέματα μάντζεμντ και μάρκετινγκ. Πρακτικά, χρήσιμες συμβουλές για όσους παραγωγούς σκέπτονται να ασχοληθούν σοβαρά με το πρόγραμμα και τη σύνταξη του επιχειρηματικού σχεδίου περιλαμβάνουν τις παρακάτω επισημάνσεις:

1. Το πλάνο πρέπει να είναι οπωσδήποτε αληθινό και ρεαλιστικό: Να βασίζεται σε πραγματικά στοιχεία που τεκμηριώνονται και σε στόχους που είναι «στα μέτρα» της παραγωγού εταιρείας. Να εκφράζει ένα όραμα αλλά να το εξηγεί με ποσοτικά και ορθολογιστικά στοιχεία.

2. Το πλάνο πρέπει να είναι καλογραμμένο, οργανωμένο, δομημένο και τεχνοκρατικό, αφού αξιολογείται από τους τεχνοκράτες του EMDA. Γραμμένο σε «γλώσσα» μάρκετινγκ, απαλλαγμένη από υπερθετικούς βαθμούς και υπερβολές.

3. Το πλάνο δέν παύει να εμπεριέχει ένα μήνυμα προοπτικής: Να «πείθει» για το ζωηρό και φιλόδοξο ενδιαφέρον των ανθρώπων που σχεδιάζουν κάτι το ξεχωριστό, το δημιουργικό, κάτι που θα προάγει την ευρωπαϊκή οπτικοακουστική κληρονομιά και, φυσικά, κάτι που θα συνδυάζει την ποιότητα με την εμπορικότητα.

4. Το πλάνο θα πρέπει στο τέλος να απαντά με σαφήνεια στην ερώτηση: «Γιατί το EMDA πρέπει να χρηματοδοτήσει την ενέργεια της επιχείρησής;»

Μέσα από το business plan εξασφαλίζονται οι οικονομικοί πόροι της παραγωγής και η απαραίτητη υποστήριξη. Το μόνιμο και σοβαρό πρόβλημα της οικονομικής ενίαχυσης αποτελεί από μόνο του κίνητρο και αιτία για τον έλληνα παραγωγό να προσπαθήσει να επωφεληθεί. Πληροφορίες και αιτήσεις για συμμετοχή στο πρόγραμμα παρέχονται από το ελληνικό Media Desk Hellas (τηλ. 7254056-7).

Ο *Κινηματογραφιστής* και οι συνεργάτες του αναλαμβάνουν μελέτες σύνταξης του επιχειρηματικού πλάνου για λογαριασμό παραγωγών που καλύπτουν τις βασικές προϋποθέσεις. **Κ**

ΑΝ ΖΟΥΣΕ Ο ΝΤΑ ΒΙΝΤΣΙ ΘΑ ΗΤΑΝ ΜΑΚΙΝΙΣΤΑΣ!

Μέρος του άρθρου είναι
αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

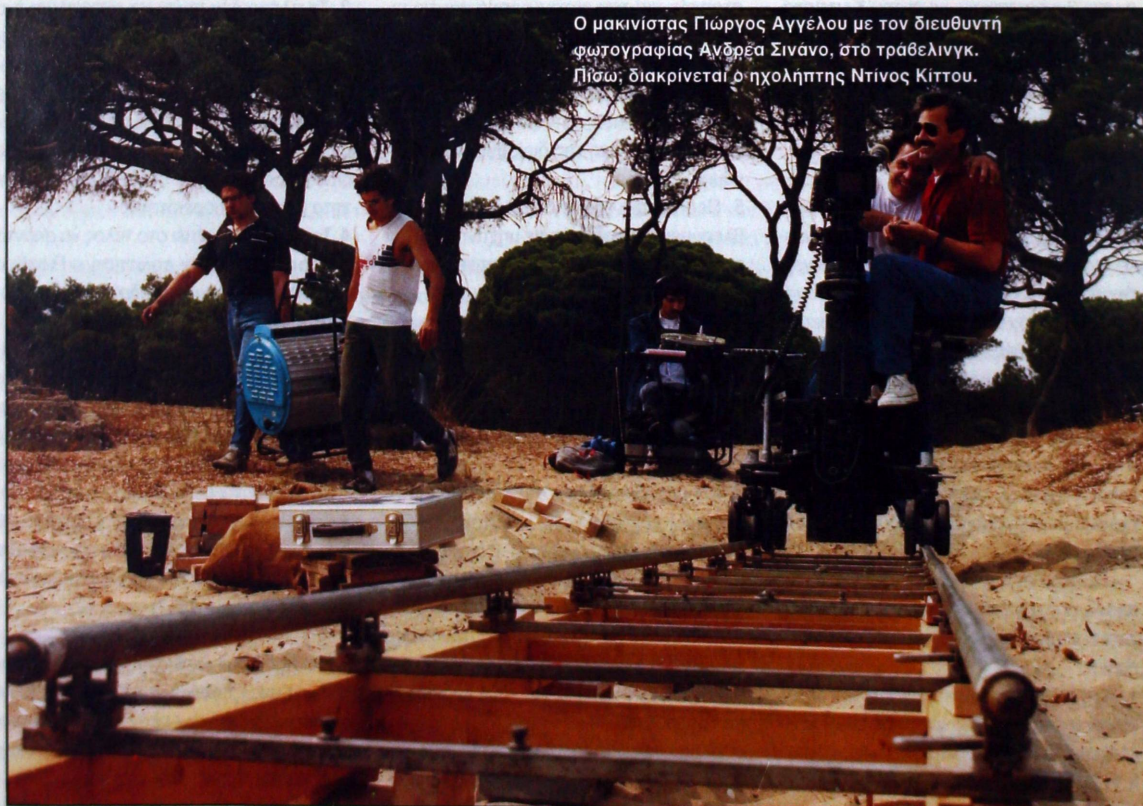
του Brooke Comer
και της Ελένης Ράμμου
φωτ.: Αρχείο Γ. Αγγέλου
Αρχείο ΕΤΕΚΤ
American Cinematographer

Ο ΣΤΗΒΕΝ ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ είχε πει κάποτε πως, αν έπρεπε να πάει στην έρημο και να πάρει μόνο δυο πράγματα μαζί του, θα έπαιρνε ένα καλό βιβλίο κι έναν καλό μακινίστα. Φυσικά, ο σκηνοθέτης εννοούσε πως ένας καλός μακινίστας είναι ό,τι κι ο μάγος **Χουντίνι**: ικανός να μεταμορφώσει φοινικόδεντρα σε καλοτάξιδες σχεδίες και άγριες στεριές σε τροπικούς παραδείσους, μέσα σε λίγα λεπτά. «Αν ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι ζούσε σήμερα, θα ήταν μακινίστας», λέει ο διευθυντής φωτογραφίας **Woody Omens, ASC**. «Οι μακινίστες είναι πολυμήχανοι και επινοούν γρήγορα και οικονομικά τις πιο έξυπνες λύσεις. Έχουν την αίσθηση της δομής που έχει ένας αρχιτέκτονας και λύνουν τα προβλήματα που παρουσιάζονται σε σχέση με το χρόνο και το χώρο», επισημαίνει.

Η παραγωγός **Lynda Obst**, σε συνέντευξή της στους *Times* της Νέας Υόρκης, αποκαλεί τους μακινίστες «υπαρξιακούς καουμπούδες», αναπόσπαστους συντελεστές της παραγωγής. Για τον Όμενς, η σχέση μεταξύ διευθυντή φωτογραφίας και μακινίστα είναι ζωτική, γιατί «ο κινηματογραφιστής και ο μακινίστας πρέπει να σκέφτονται σαν ένα μυαλό. Γίνονται ένα πρόσωπο, με κοινή οπτική».

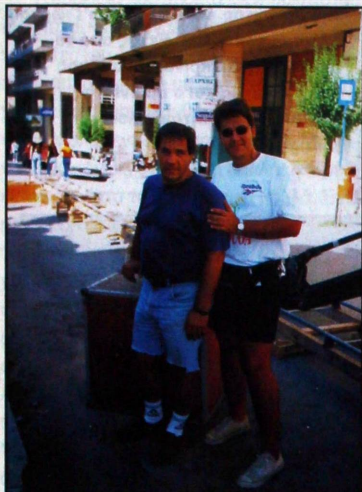
Η διευθύντρια φωτογραφίας **Sandi Sissel, ACS**, δουλεύει συνήθως με τρεις συγκεκριμένους μακινίστες, τους **Τόνυ Μάρρα, Μάικ Πιζούτο** και **Τιμ Πέρσιγκ**. «Οι κινήσεις της κάμερας σχεδιάζονται με τη βοήθειά τους, και η καλλιτεχνική τους συμβολή είναι πολύτιμη», λέει η Σίσελ. «Ένας καλός μακινίστας είναι έμπειρος διοργανωτής και προστάτης στο γύρισμα, έτοιμος να λύσει κάθε είδους πρόβλημα», συνεχίζει.

Ο Τόνυ Μάρρα είναι, επίσης, ένας από τους μόνιμους συνεργάτες του σκηνοθέτη **Ρόμπερτ Όλτμαν**, γνωστού για τις περίπλοκες και μεγάλες σε διάρκεια κινήσεις της κάμερας. «Ο Όλτμαν δεν κάνει ένα συμβατικό μονοπλάνο. Του αρέσει να προσφέρει στους ηθοποιούς χώρο και χρόνο για δημιουργικότητα, και τελικά να το παρουσιάζει στο θεατή σαν ένα καλά σκηνοθετημένο θεατρικό έργο», υπογραμμίζει ο Μάρρα. Το δημιουργικό του ήθος



Ο μακινίστας Γιώργος Αγγέλου με τον διευθυντή
φωτογραφίας Ανδρέα Σινάνο, στο τράβελινγκ.
Πίσω, διακρίνεται ο ηχολόγητης Ντίνος Κίττου.

Κάτω, πατήρ και υιός Αγγέλου και, δεξιά, επί το έργον. Πάνω: Στον *Λευτέρη Δημακόπουλο* του Περικλή Χούρσογλου (1993) ο Γιώργος (πατήρ) κάτω, στα γυρίσματα του σήριαλ *Ψίθυροι καρδιάς*, του Μανούσου Μανουσάκη (MEGA), ο Κώστας. Για την ευστάθεια του τράβελινγκ έχει χρησιμοποιηθεί μια σιφονιέρα που βρέθηκε στα σκουπίδια.



υπογραμμίζεται στην πρώτη σκηνή της ταινίας *Ο παίκτης*, όπου παρουσιάζονται όλοι οι βασικοί χαρακτήρες σε ένα μονοπλάνο διάρκειας οκτώ λεπτών.

Για το διευθυντή φωτογραφίας **Bill Dill**, ένας καλός μακινίστας είναι ο σύμβουλος ασφαλείας του. Η θερμότητα μιας συγκριμένης λάμπας, καθώς και η σταθερότητα των πρσαρτημάτων και του πάνθηρα, πρέπει να ελέγχονται από κάποιον που γνωρίζει καλά τα σημεία επικινδυνότητας. Γι' αυτό το λόγο, η σχέση μεταξύ μακινίστα και οπερατέρ πρέπει να είναι σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης. «Όταν θέλεις να τοποθετήσεις ένα φως πάνω απ' το κεφάλι του ηθοποιού, ο μακινίστας αποφασίζει αν το πρσαρτημα μπορεί να σηκώσει το βάρος», σημειώνει ο Ντιλ. Ο μακινίστας **Derek Wells**—μόνιμος συνεργάτης του—λέει: «λίγοι γνωρίζουν πως στις αρχές της δεκαετίας του '20 οι μακινίστες φορούσαν κοστούμι στο γύρισμα. Τότε, η δουλειά περιριζόταν στο να βοηθάμε τους χειριστές της κάμερας—που ζύγιζε 50 κιλά—να τη μετακινήσουν. Σήμερα, παίρνουμε ένα φως και μπορούμε να το προσαρμόσουμε σε οποιοδήποτε σχήμα. Δεν μπορείς απλώς να ανάψεις μια λάμπα 10K και να ξεκινήσεις το γύρισμα. Μερικές φορές χρειάζεται διάχυση (diffusion) για να «ξεπλυθούν» οι



σκιές, μια και στην πραγματική ζωή δεν υπάρχουν τόσες σκιές, όσες σ' ένα πλατώ. Προσπαθώ να μη δημιουργώ προβλήματα στον Ντιλ. Αντίθετα, προσπαθώ να προβλέπω τις δυσκολίες και να κάνω πραγματικότητα τις ιδέες του. Η κινηματογραφική του προσέγγιση είναι επιστημονική και αναλυτική. Προστοιμάζει τόσο καλά το γύρισμα, που γνωρίζει εκ των προτέρων τι ακριβώς θα χρειαστεί κάθε τμήμα.

Η εμπειρία του Γουέλς από τη συνεργασία του με τον Ντιλ αποδείχτηκε πολύτιμη όταν χρειάστηκε να συνεργαστεί με τον **Elliott Davis**, διευθυντή φωτογραφίας του **Σπάικ Λη** στην ταινία του *Get on the Bus*. «Ήταν η πρώτη φορά που δούλεψα με τον Έλλιωτ. Με ήθελε συνέχεια στο πλευρό του. Ο ηλεκτρολόγος κι εγώ ήμα-

στε το δεξί και το αριστερό του χέρι». Η ταινία έπρεπε να ολοκληρωθεί σε τριμήμιση μόλις εβδομάδες, με γυρίσματα σε τέσσερις διαφορετικές πόλεις. «Ο Σπάικ μας κάλεσε όλους και μας είπε πως έπρεπε να είμαστε τέλεια προετοιμασμένοι, γιατί δεν υπήρχε κανένα περιθώριο λάθους. Και δεν έγινε κανένα».

Μακινίστας-διευθυντής φωτογραφίας: δυο σώματα, μια ψυχή

Ο μακινίστας **Gary Nera**, που συνεργάστηκε με με τον Ντιλ στην κωμωδία του **Robert Townsend**, *B.A.P.S.*, υπογραμμίζει ότι «ενώ ο ρόλος του μακινίστα αλλάζει ανάλογα με το αν δουλεύει σε διαφημιστικό, βιντεοκλίπ ή ταινία μεγάλου μήκους, η σχέση του με το διευθυντή φωτογραφίας



Πλάι: Στα γυρίσματα του *Άδη*, σε σκηνοθεσία Στέλιου Χαραλαμπίδου (1996). Ο μακινίστας της ταινίας, Κώστας Δημητριάδης, ακολουθεί τις οδηγίες του σκηνοθέτη που, σε πρόβα, βρίσκεται πίσω απ' την κάμερα. **Κάτω:** Στα γυρίσματα της *Ανοιχτής επιστολής του Γιώργου Σταμπούλδου*. Εκτός από το σκηνοθέτη, διακρίνονται ο Νίκος Κουτελιδάκης και ο μακινίστας Παναγιώτης Νικητόπουλος.

δεν αλλάζει ποτέ. Ένας μακινίστας είναι υπεύθυνος για όλες τις μεθόδους κίνησης της κάμερας και όλες τις μεθόδους ελέγχου του φωτισμού. Ο διευθυντής φωτογραφίας λέει στο μακινίστα τι θέλει και ποιο θα είναι το επόμενο βήμα. Μ' αυτό τον τρόπο, ο μακινίστας μπορεί να προβλέψει τις δυσκολίες και να είναι περισσότερο προετοιμασμένος. Το σημαντικότερο απ' όλα είναι ο διευθυντής φωτογραφίας και ο μακινίστας να σκέφτονται σε συγχρονισμό».

Ο Νέπα έχει επίσης συνεργαστεί με τον διεθυντή φωτογραφίας **Jeff Jur** στα γυρίσματα της σειράς του NBC, *Cutty Whitman*. Ο Νέπα δεν θα ξεχάσει ποτέ τις 12 ημέρες στο Πρέσκοτ της Αριζόνας, όπου γυρίστηκε η ενότητα κατά την οποία μερικές μοτοσυκλέτες κυνηγούν ένα τζιπ, που κατεβαίνει τον γκρεμό. «Η αληθινή πρόκληση ήταν να δημιουργήσουμε το υποκειμενικό πλάνο του οδηγού του τζιπ, που τελικά συγκρούεται. Προσαρτήσαμε τις κάμερες μέσα στο τζιπ».

Ο μακινίστας **Gary Congra**, που συχνά συνεργάζεται με τον **Λάζλο Κόθακς**, λέει για τα γυρίσματα του *Free Willy 2*: «Οι φάλαινες μπορεί να ήταν κατασκευασμένες, όμως αυτό δεν διευκόλυνε την κατάσταση περισσότερο απ' όσο αν δουλεύαμε με ζωτανές. Στο τέλος κάθε γυρίσματος ξαναπήγαιναν στο εργαστήριο για επισκευή, και πάντα είχαμε άγχος για τα ρακόρ τους. Για να μην αναφερθώ στους εξωτερικούς παράγοντες, όπως η αλλαγή της φοράς των κυμάτων και οι παράξενες καιρικές συνθήκες στα νησιά Σαν Χουάν...»

Ο καταξιωμένος **Dick Deats**, που δουλεύει ως μακινίστας από το 1963 και έχει



συνεργαστεί με τα μέλη του ASC, **Vilmos Zsigmont, Lazlo Kovacs, Haskell Wexler, Caleb Descanel, Stephen Goldblatt** και **Andrej Bartowiak**, λέει: «Οι καλοί μακινίστες είναι παθιασμένοι με τη δουλειά τους. Δεν την κάνουν μόνο για τα λεφτά. Γνωρίζω έξι μακινίστες που έγιναν διευθυντές φωτογραφίας και, έπειτα από ένα διάστημα, ξανάγιναν μακινίστες. Το να μπορείς να βγάζεις κουνέλια από καπέλα κάθε μέρα, όλη μέρα, και το να πετυχαίνεις πράγματα ακριβώς τη στιγμή που είναι απαραίτητα, είναι μεγάλη επιβεβαίωση και ευχαρίστηση – και για σένα και για τους συνεργάτες σου. Η δουλειά του μακινίστα είναι πολύ δημιουργική». Ο γιος του, C. Deats, ακολούθησε το επάγγελμα του πατέρα του.

Το ίδιο συνέβη και στην Ελλάδα με τον γνωστό μακινίστα **Γιώργο Αγγέλου**, μόνιμο συνεργάτη του διεθυντή φωτογραφίας **Γιώργου Αρβανίτη**, που τώρα συνεργάζεται με τον **Θόδωρο Αγγελόπουλο**, στα γυ-

ρίσματα της ταινίας του τελευταίου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*. Ο γιος του, **Κώστας Αγγέλου**, ακολούθησε το επάγγελμα του πατέρα του, από 17 ετών. «Δεν θέλω να δουλεύω επειδή είμαι ο γιος του Αγγέλου. Θέλω να με παίρνουν γιατί κάνω καλά τη δουλειά μου», λέει –ο 25χρονος πια– Κώστας Αγγέλου. Σήμερα δουλεύει με τον βοηθό του **Χρήστο Τάσση** για την εταιρεία παραγωγής On Productions, που έχει αναλάβει την παραγωγή του σφριαλ *Ψιθυρρι Καρδιάς*, σε σκηνοθεσία **Μανούσου Μανουσακή** και με φωτογραφία **Αργύρη Θέου**.

Ο Κώστας Αγγέλου έχει τελειώσει το τμήμα οπερατέρ της Σχολής Σταυράκου, όμως προτίμησε τη δουλειά του μακινίστα. «Είναι μια δύσκολη δουλειά», μας λέει. «Κουβαλάς σίδερα, γεραμούς, πάνθηρες... Στο πλατώ, η δουλειά είναι εύκολη. Δεν έχεις να στήσεις φώτα και το καρέλο έχει συνήθως μία θέση. Για τη δουλειά έξω, έμαθα πολλά από τον πατέρα μου. Εξάλλου, πήγαινα από μικρός μαζί του στα γυρίσμα-

τα. Η δουλειά μας είναι κατά μεγάλο ποσοστό θέμα πείρας. Πρέπει να είσαι δίπλα στην κάμερα και να ξέρεις ακριβώς το κάδρο, να ξεμασκάρεις τους ηθοποιούς, να ακολουθείς την κίνησή τους. Φυσικά, πρέπει να σε βοηθάει και ο ηθοποιός».

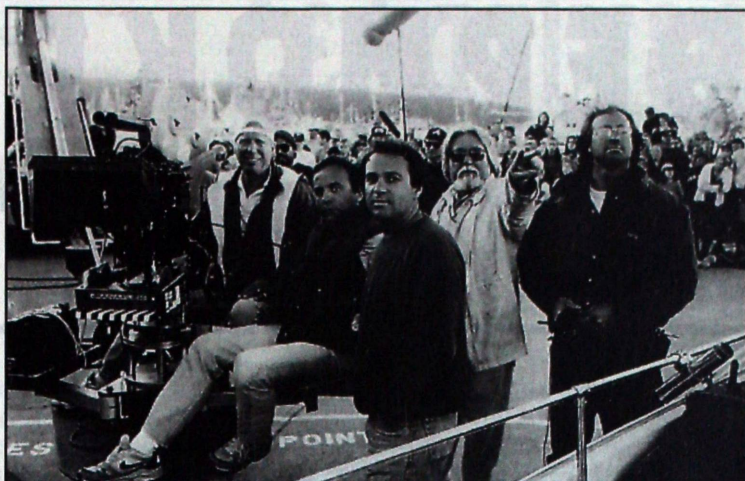
Τρελαμένοι με τη δουλειά τους

Η εμπειρία που αποκτά ένας μακινίστας εξαρτάται κατά μεγάλο μέρος από τους συνεργάτες του. «Ως τώρα, τα πράγματα ήταν πολύ απλά σχετικά με την κίνηση της μηχανής: να παρακολουθήσεις έναν ηθοποιό, να αποκαλύψεις ένα χώρο. Από τον Μ. Μανουσάκη, όμως, έχω μάθει πολλά. Λατρεύει το μακινίστα του, του ζητάει πολλά. Έχω μάθει όσα δεν έμαθα τα προηγούμενα 7 χρόνια, όπως το να δουλεύεις συνεχώς με τις αμόρρες. Είναι ένα σήριαλ με πολλές απαιτήσεις και πολύ κόσμο. Βλέπω τον Μανουσάκη σαν δάσκαλο».

Ο Κώστας Αγγέλου δεν δουλεύει πια με τον πατέρα του, εκτός αν πρόκειται για μεγάλη δουλειά όπου χρειάζονται δύο μακινίστες. Ο Γιώργος Αγγέλου ξεκίνησε το 1975, σαν μαραγκός στην κατασκευή του Τιτανικού. «Μόνος του έγινε μακινίστας, είναι αυτοδίδακτος. Και πιστεύω πως είναι απ' τους καλύτερους της χώρας», λέει ο γιος του. «Ο άντρας μου είναι ο καλύτερος», συμπληρώνει η κυρία Αγγέλου, η οποία εργάζεται σαν αμπιγιέζ. Ο Γιώργος Αγγέλου έχει δουλέψει σε πολλές διεθνείς παραγωγές και είναι μόνιμος συνεργάτης του Γιώργου Αρβανίτη. «Είναι τρελαμένος με τη δουλειά του. Αυτή τη δουλειά, αν δεν την αγαπάς, δεν δουλεύεις». Φυσικά, υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ της δουλειάς του μακινίστα στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. «Πιστεύω ότι δεν έχω την πείρα να κάνω κινηματογράφο ακόμα. Δουλεύω μόνο 8 χρόνια. Χρειάζονται τουλάχιστον 12. Δεν υπάρχει περιθώριο λάθους με το φιλμ. Κι άμα δεν είσαι καλός, δεν θα σε ξαναπάρουν», λέει ο Κώστας.

«Εξαιρετικά» κατορθώματα

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της



American Cinematographer / Φωτ.: Sidney Baldwin



Πάνω (από αριστερά): Ο **οπερατέρ Τζόε Τίμπο**, οι **δοηθοί του**, ο **διευθυντής φωτογραφίας Λάζλο Κόβακς** και ο **μακινίστας Γκάρι Κάνγκρα**, **σταγυρίσματα της ταινίας Free Willy II**. **Αριστερά: Το συνεργείο του Καρθάν Σαράι**, που **σκηνοθέτησε ο Τάσος Ψαρράς**. **Ανάμεσα στους υπόλοιπους, και ο μακινίστας Βασίλης Τσέπας**.

ταινίας *Η πύλη της Δύσης* (1980), ο Βίλμος Ζίγκμοντ θεώρησε απαραίτητο έναν ελαφρύ, φορητό γερανό. Για να τον ικανοποιήσει, ο Νητς ανακάλυψε τον «μικρό-μεγάλο γερανό», μία κατασκευή που του έδωσε το Όσκαρ «εξαιρετικού κατορθώματος» (special achievement), το 1983. Θυμάται ότι ο σκηνοθέτης **Μάικλ Τσιμίνιο** «δεν χρησιμοποίησε ίσαμε τότε συχνά γεραμούς, και δεν σκόπευε να χρησιμοποιήσει και σ' αυτή την ταινία. Εγώ όμως είχα δουλέψει σε πολλά γουέστερν, από την αρχή της καριέρας μου, και ένιωσα πως το να κάνεις μια ταινία τύπου γουέστερν χωρίς γερανό θα ήταν τουλάχιστον καταστροφικό. Ο αναβάτης του αλόγου βρίσκεται περίπου σε ύψος τριών μέτρων και χωρίς γερανό, τραβάς σκέτο ουρανό». Ο Νητς συζήτησε τη σκέψη του με τον Ζίγκμοντ προσπαθώντας να τον πείσει να φέρει γερανό στη Μοντάνα, χωρίς όμως αποτέλεσμα. «Δεν ήθελαν να φέρουν

γερανό, ώσπου είπα ότι θα μπορούσα να κατασκευάσω εγώ έναν φορητό, που θα μπορούσε να τοποθετηθεί παντού. Ο Βίλμος συμφώνησε, και με βοήθησε να εξασφαλίσω τα χρήματα για την κατασκευή του, με τη συμφωνία ότι θα τον διέθετα στην εταιρεία παραγωγής όποτε χρειαζόταν». Τελικά, από τις 7 ημέρες γυρίσματος, τις 4 χρησιμοποιήθηκε ο «μικρός-μεγάλος γερανός». Αποδείχτηκε πολύτιμος στο δάσος και στα οργωμένα χωράφια, όπου οι δυνατότητες μεταφοράς ήταν περιορισμένες.

Ο Νητς έχει επίσης κατασκευάσει το «Γκριφολίν». Πρόκειται για μια κατασκευή «από ένα υλικό παρόμοιο με το πλαστικό ή το προπυλένιο, που χρησιμοποιείται για το σκέπασμα των ποδοσφαιρικών γηπέδων και των μικρών σκαφών του ποταμού Μισισσιππή. Αυτό το υλικό, έχει μια καταπληκτική συμπεριφορά με το φως», σημειώνει ο Νητς. Εφταξε λοιπόν μερικές μεγάλες επιφάνειες απ' αυτό και, αφού τις τοποθέτησε σε τελάρα, τις έδειξε στον Κόβακς, τον Γουέξλερ και τον Ζίγκμοντ, ως πιθανούς ανακλαστές. «Τώρα μπορώ να πάω οπουδήποτε και να ζητήσω ένα Γκριφολίν 12' X 12', και όλοι ξέρουν για τι πρόκειται, επειδή άρχισα να τα κατασκευάζω για τους συγκεκριμένους διευθυντές φωτογραφίας», λέει ο Νητς.

Ενας άλλος πολυμήχανος μακινίστας, ο Έλληνας **Γιάννης Παπαδάκης** (ή αλλιώς «Παπ»), έχει κατασκευάσει δύο αυτοσχέδια μηχανήματα, το «κολλητήρι» και τον «καραγκιόζη». Υπάρχουν δύο κολλητήρια (το ένα το έχει ο **Πανουσόπουλος**) και ένας καραγκιόζης, που ακόμα χρησιμοποιούνται και έχουν αποδειχτεί πολύτιμα σε πολλά γυρίσματα. **IK**

ΘΕΡΜΟΚΡΑΣΙΑ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

της Χριστίνας Σαμαρά

ΕΝΑ ΘΕΜΑ που απασχολεί καθημερινά τους οπερατέρ, διευθυντές φωτογραφίας, διευθυντές φωτισμού και φωτιστές, είναι η θερμοκρασία του χρώματος – ή αλλιώς color temperature, στην αγγλική ορολογία της τηλεόρασης. Μια διαδικασία που στην καθημερινή ρουτίνα των ρεπορτάζ γίνεται μηχανικά, αλλά που μπορεί να επηρεάσει τη γενικότερη ποιότητα της εικόνας.

Η μονάδα μέτρησης της θερμοκρασίας του χρώματος είναι η κλίμακα του Κέλβιν. Ο λόρδος Κέλβιν επινόησε την εν λόγω κλίμακα ζεσταίνοντας ανθρώκινου νημάτιο, το οποίο θεώρησε τέλεια φωτο-απορροφητικό και, συνεπώς, ένα «μαύρο σώμα» με διαβαθμίσεις, από το απόλυτο μηδέν μέχρι διάφορους βαθμούς Κελσίου. Το πείραμα του Κέλβιν απέδειξε ότι όσο ζεσταίνονταν το «μαύρο σώμα» τόσο περισσότερο μπλε φως εξέπεμπε. Όταν έπεφτε η θερμοκρασία, το φως εκπομπής μετατρέποταν σε κοκκινωπό. Αντίθετα, όταν η θερμοκρασία του έφτανε στους 3.200 βαθμούς Κέλβιν, ακτινοβολούσε άσπρο φως. Συνεπώς, οι 3.200K θεωρήθηκαν η σταθερή «άσπρη» θερμοκρασία εσωτερικού φωτισμού. Η θερμοκρασία του εξωτερικού φωτισμού είναι υψηλότερη, μια και το φως είναι πιο μπλε και ως σταθερή της έχουν θεωρηθεί οι 5.600 βαθμοί Κέλβιν.

White balance

Το «μάτι» της κάμερας δεν έχει προφανώς τη δυνατότητα να «δει» όπως το ανθρώπινο μάτι και μια λεπτομέρεια που δεν είναι φωτισμένη επαρκώς δεν θα μπορέσει να την αποτυπώσει. Είναι πολύ σημαντική, λοιπόν, η ρύθμιση του «white balance», ούτως ώστε να έχουμε σωστή αναφορά και διαφοροποίηση στα χρώματα. Η ρύθμιση white balance γίνεται, στις μεν εσωτερικές λήψεις στούντιο από τη ρύθμιση εικόνας, στα δε εξωτερικά γυ-

ρίσματα από τον ίδιο τον οπερατέρ. Οι περισσότερες ρεπορταζιακές (ENG-EFP) κάμερες έχουν αυτόματο έλεγχο white balance. Κάθε φορά που ο οπερατέρ αλλάζει χώρο ή συνθήκες φωτισμού – ακόμα και αν η αλλαγή είναι ελάχιστη–, η ρύθμιση πρέπει να γίνεται ενεργοποιώντας το white balance, που με τη σειρά του δίνει μια ηλεκτρονική ένδειξη ολοκλήρωσης της διαδικασίας του στο viewfinder. Παρ' όλα αυτά, οι λιγότερο αυτόματες κάμερες χρειάζονται ρύθμιση, που γίνεται τοποθετώντας μια άσπρη κάρτα μπροστά από το φακό και ρυθμίζοντας το κόκκινο και το μπλε χρώμα, μέχρι να εμφανιστεί η επιθυμητή ένδειξη στο viewfinder. Για να επιτευχθεί σωστή ρύθμιση του white balance, είναι πιθανόν να χρει-

αστεί να χρησιμοποιηθούν τα ενσωματωμένα φίλτρα της κάμερας. Συνήθως, τα φίλτρα ελαττώνουν την υψηλή θερμοκρασία χρώματος –των φωτών φθορίου ή του ήλιου– στην απαιτούμενη θερμοκρασία χρώματος για παραγωγές στούντιο 3.200K. Σε μεγαλύτερες παραγωγές, ή όταν το απαιτούν οι συνθήκες, χρησιμοποιούνται μεγάλα πλαστικά φίλτρα, οι επανομαζόμενες ζελατίνες, οι οποίες εξισορροπούν την εσωτερική με την εξωτερική θερμοκρασία χρώματος.

Η ρύθμιση του white balance είναι, επομένως, απαραίτητη κάθε φορά που αλλάζουν οι συνθήκες φωτισμού: μια ελάχιστη ρύθμιση που δίνει τη δυνατότητα να αποφευχθούν λάθη πολύ πιο δύσκολο να αντιμετωπιστούν στο μοντάζ. **IK**

ΘΕΡΜΟΚΡΑΣΙΕΣ ΧΡΩΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΠΙΟ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΩΝ ΦΩΤΙΣΤΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

Φωτιστική Πηγή

Βαθμοί Κέλβιν

Φλόγα σπέρτου	1.700
Φλόγα κεριού	1.850-2.000
Ανατολή ή δύση	2.000
Λάμπες (σπιτιού) 50-60 watt	2.800
Λάμπες (σπιτιού) 100-200 watt	2.900
Λάμπες (σπιτιού) 500 watt	3.000
Tungsten φώτα στούντιο	3.200
Λάμπες θερμές λευκές φθορίου*	3.500
Φυσικό φως, μια ώρα πριν ή μια ώρα μετά τη δύση	3.500
Φυσικό φως νωρίς το πρωί ή αργά το απόγευμα	4.300
Λάμπες φθορισμού*	4.300
Carbon arc λευκής φλόγας	5.000
Μεσημερινό καλοκαιρινό φως με λίγα σύννεφα	5.400
Ημερήσιο φως (με λιακάδα και καθαρό ουρανό)	5.500-6.500
Λάμπες HMI	5.600
Συννεφιασμένος ουρανός	6.000-7.500
Καλοκαιρινός ουρανός χωρίς ήλιο	9.500-25.000

*Οι λάμπες φθορισμού έχουν διακεκομμένο φάσμα και γι' αυτό δεν έχουν πραγματική θερμοκρασία χρώματος. Η θερμοκρασία που αναφέρουμε είναι κατά προσέγγιση.

Χρησιμοποιώντας τα
βιβλιαράκια-δείγματα
για τις ζελατίνες

Ζελατίνες

Το κλειδί για τον έλεγχο της θερμοκρασίας χρώματος

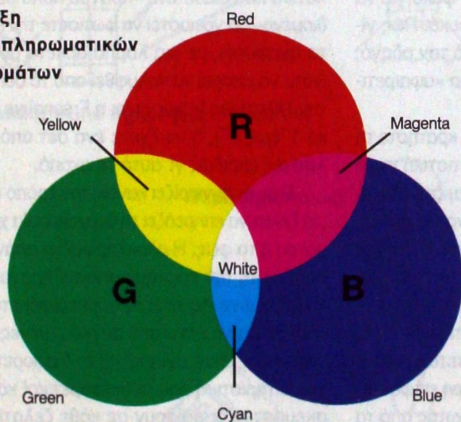
Αναδημοσίευση από το
American Cinematographer

του Andy Sobkovich

ΠΟΛΛΟΙ ΑΠΟ ΟΣΟΥΣ διαβάζουν αυτό το περιοδικό, τα έχουν: μικρές δεσμίδες χρωματιστού πλαστικού με παράξενα ονόματα, γνωστά ως δείγματα χρωματιστής ζελατίνας. Δεν υπάρχει σωστός ή λάθος τρόπος χρήσης. Το βέβαιο είναι ότι παρέχουν μεγάλη ποικιλία δημιουργικών πιθανοτήτων. Ποια να χρησιμοποιήσεις κανείς; Και πώς;

Όπως οι περισσότεροι, έτσι κι εγώ τεστάρω πολλές ζελατίνες πριν χρησιμοποιήσω κάποια απ' αυτές σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Με αυτό τον τρόπο, ξέρω ποια ζελατίνα ακριβώς έχει τεσταριστεί, πώς έχει τεσταριστεί και πώς μπορώ να χρησιμοποιήσω πρακτικά τα αποτελέσματα. Αν η υποψήφια ζελατίνα πρόκειται να τοποθετηθεί μπροστά από το φακό της κάμερας, τη βάζω στο φακό και κοιτάζω μέσα από το σκόπευτρο. Αν η ζελατίνα πρόκειται να χρησιμοποιηθεί με έναν συγκεκριμένο τύπο λάμπας, κατευθύνω το φως μέσω της ζελατίνας πάνω στο χέρι μου, καθώς και πάνω σε μια λευκή κάρτα. Αυτό το γρήγορο τεστ μου δείχνει ακριβώς πώς θα φαίνεται η κάθε ζελατίνα όταν την προσαρμόσω στο συγκεκριμένο φως. Τα αντίστοιχα βιβλιαράκια-δείγματα που παρέχονται από διαφορετικούς κατασκευαστές ζελατίνων (όπως η Rosco, η Lee και η Great American Market) προσφέρουν μια ποικιλία τεχνικών πληροφοριών για την καθεμιά. Αυτές οι λεπτομέρειες, γενικώς, διαφέρουν στο βαθμό της χρησιμότητάς

**Μείξη
συμπληρωματικών
χρωμάτων**



τους και βασίζονται αποκλειστικά σε «εσωτερικά» τεστ της κάθε εταιρείας. Μόνο κάνοντας κανείς τα δικά του τεστ μπορεί να έχει ακριβή αποτελέσματα που να ανταποκρίνονται στα δικά του δεδομένα έκθεσης και στα δικά του φωτόμετρα. Τα δικά μου κριτήρια για τη χρησιμοποίηση μιας ζελατίνας είναι:

- Τι ακριβώς προσφέρει η συγκεκριμένη ζελατίνα όταν τοποθετηθεί σε λάμπα tungsten 3200K ή σε λάμπα daylight 5600K;
- Ποιο χρώμα «διορθώνει» η συγκεκριμένη ζελατίνα σε 3200K ή σε 5600K;
- Ποια είναι η πραγματική φωτιστική απώλεια σε T-stops όταν χρησιμοποιείται η συγκεκριμένη ζελατίνα;
- Ποιος είναι ο ακριβής βαθμός μεταβολής MIRED (ή θερμοκρασίας χρώματος), που προέρχεται από τη χρήση της συγκεκριμένης ζελατίνας;

Οι ζελατίνες, κυρίως, επηρεάζουν το χρώμα. Οι σειρές CTB (color temperature blue-θερμοκρασία χρώματος μπλε) και CTO (color temperature orange-θερμοκρασία χρώματος πορτοκαλί) είναι οι βασικές δομές αυτής της διαδικασίας. Όμως, πώς τις χρησιμοποιεί κανείς και για ποιο σκοπό;

Κατά τη χρήση CTO και CTB, όλοι οι κινηματογραφιστές υπολογίζουν τη χρωματική ισορροπία σε σχέση με «βήματα» 1/4, 1/2, 3/4, και ολόκληρο CTO ή CTB. Ένα απλό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας μπορεί να είναι κάποιο υποθετικό σκηνικό καθιστικού δωματίου με μερικά παράθυρα στο πίσω μέρος (background) – και το θέμα (ηθοποιός) μπροστά (foreground). Όλα τα φώτα είναι 3200K και αποτελούνται από ένα key light και ένα fill light μπροστά, και ένα backlight πάνω στο θέμα και ένα φως πάνω στο σκηνικό. Τι γίνεται, όμως, αν θέλει κανείς το φως που έρχεται από τα εξωτερικά παράθυρα να είναι «daylight» και το φως στο πρόσωπο του θέματος «ζεστό εσωτερικό»; Τι θερμοκρασία χρώματος θα πρέπει να έχει η κάθε λάμπα; Σε καθαρά φωτογραφική ορολογία, η απάντηση θα ήταν 5600K στο σκηνικό πίσω, και 3200K μπροστά, στο θέμα. Όμως αυτή είναι μια τεράστια χρωματική διαφορά, που δεν ενδεικνύεται πάντα. Επίσης, τι χρώμα είναι το backlight που πέφτει από πίσω πάνω στο θέμα, και που λογικά προέρχεται από τα πίσω παράθυρα; Η συμπίεση της διακύμανσης της χρωματικής διαφοράς των τεσσάρων φώτων σε μικρότερες χρωματικές διαφορές είναι μια περισσότερο νατουραλιστική λύση στη συγκεκριμένη φωτιστική κατάσταση.

Όταν κανείς γυρίζει με υλικό tungsten, μια λύση αρχικά (όπως φαίνεται στο παράδειγμα Α) είναι η χρωματική χρήση του key light (βασικής κατεύθυνσης) στα 3200K χωρίς φίλτρο, δηλαδή ως «αναφορά για τα λευκά». Μετά, προστίθεται 1/4 CTO στο fill light, 1/4 CTB στο backlight του θέματος και 1/2 CTB στο φως του σκηνικού. Αυτό δημιουργεί μια φωτιστική διαφορά μεταξύ της μιας φωτιστικής πηγής και της άλλης σε μικρότερα βήματα,

τα οποία μπορεί να είναι λιγότερο εμφανή και περισσότερο κατάλληλα για τη σκηνή.

Μια διαφορετική προσέγγιση σε τέτοιου είδους φωτιστική κατάσταση είναι η ρύθμιση των λευκών. Αυτό επιτρέπει τη χρήση μιας ποικιλίας χρωμάτων, αρχικά.

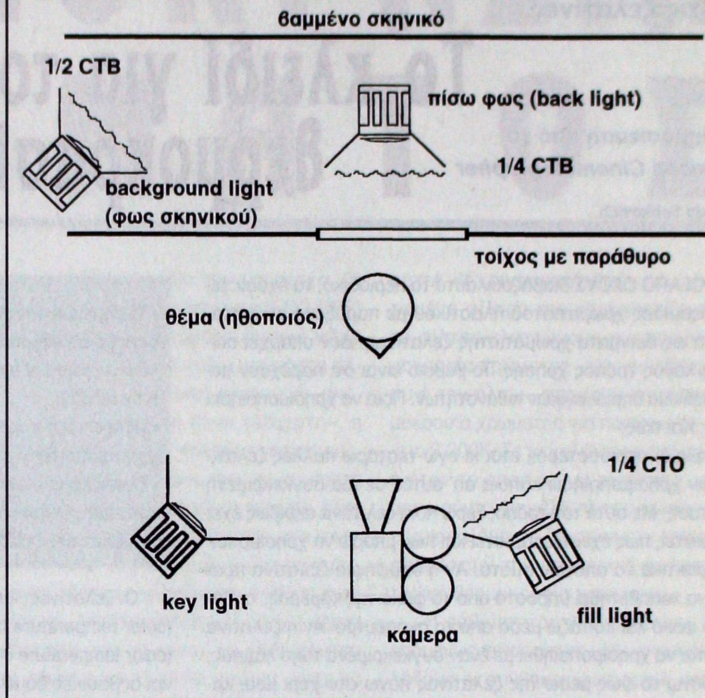
Δεν υπάρχει λόγος να χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά τα 3200K ή τα 5600K ως αναφορά για τα λευκά. Στο παράδειγμα Β (βλέπε σχεδιάγραμμα), κατευθύνεται αρκετό φυσικό daylight (ίσως από κάποιο παράθυρο ή από τον ουρανό) στο σκηνικό που επιθυμούμε να χρησιμοποιήσουμε. Βέβαια, και σ' αυτή την περίπτωση έχουμε μόνο φώτα 3200K για να το φωτίσουμε, και πρέπει να πετύχουμε την παραπάνω φωτιστική διαφορά με κάποιο άλλο τρόπο.

Το φως του σκηνικού πρέπει να έχει ζελατινές με 1/2 CTB (από το σημείο εκκίνησης 5600K), ενώ το backlight είναι κατά 1/4 θερμότερο (πιο πορτοκαλί) απ' αυτό και απαιτεί 3/4 CTB. Το key light είναι 1/2 θερμότερο από το φως του σκηνικού, έτσι πρέπει να έχει 1/2 CTB. Τέλος, το fill light πρέπει να είναι 3/4 θερμότερο από το φως του σκηνικού, πράγμα που σημαίνει ότι 1/4 CTB είναι κατάλληλο.

Και οι δύο λύσεις που προαναφέρθηκαν μπορούν να προσφέρουν την αρμόζουσα μεταβολή θερμοκρασίας: όμως, τι θα γίνει με το key light, αν πρόκειται να είναι «λευκό»; Μπορεί να τοποθετηθεί το κατάλληλο διορθωτικό φίλτρο στην κάμερα (στο παράδειγμα Β με φιλμ tungsten, πρέπει να χρησιμοποιηθεί ένα φίλτρο 85), αλλά υπάρχουν και άλλοι τρόποι που οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα. Όταν πρόκειται για φιλμ, ο χρόνος του εργαστηρίου ή ο χειριστής του τελεινέ μπορούν να ρυθμίσουν το χρώμα με μεγάλη ακρίβεια. Πώς όμως ελέγχεται αυτή η διαδικασία και ξεκαθαρίζονται οι προθέσεις του διευθυντή φωτογραφίας στο χειριστή του χρόνου ή του χρώματος; Η συμβουλή μου είναι να ακολουθήσετε τα εξής βήματα: Πριν από το γύρισμα της σκηνής, τεστάρετε την κάρτα αναφοράς, φωτισμένη από το key light. Σιγουρευτείτε πως φωτίζετε την κάρτα μόνο με το φως που θέλετε να παρουσιάζεται λευκό. Ο χειριστής του χρόνου ή του χρώματος στο εργαστήριο μπορεί να ρυθμίσει μετά τα χρώματα, σύμφωνα με αυτή την αναφορά, και να δημιουργήσει τον επιθυμητό τόνο δέρματος και τη φωτιστική μεταβολή (ο **Βίλμος Ζιγκμοντ** χρησιμοποιεί συχνά αυτή την τακτική).

Αν γυρίζετε σε βίντεο μπορείτε να κρα-

Παράδειγμα Α



τήσετε την κάρτα αναφοράς για τα λευκά μπροστά στο key light και μετά να κάνετε white balance (ρύθμιση για την ισορροπία και την απόδοση των λευκών).

Επίσης, τα χρώματα που «βλέπει» η κάμερα μπορούν να τροποποιηθούν χρησιμοποιώντας ζελατινές πάνω στο φακό για να επηρεαστεί η αναφορά στα λευκά. Πώς γίνεται αυτό με τα δείγματα από τον οδηγό; Η απάντηση είναι: σαν πηγή για «αφαιρετικό φιλτράρισμα».

Όταν πρόκειται για βίντεο, κρατήστε τη λευκή κάρτα μπροστά στη φωτιστική πηγή και τη ζελατίνα από το βιβλιαράκι-οδηγό μπροστά στο φακό. Η ζελατίνα θα πρέπει να είναι το αντίθετο χρώμα από το επιθυμητό. Για παράδειγμα, αν θέλετε το τελικό χρώμα να είναι 1/4 CTO, θα πρέπει να ρυθμίσετε το white balance με ζελατίνα 1/4 CTB. Η ζελατίνα πρέπει να είναι αρκετά μεγάλη, ώστε να καλύπτει τη μεγαλύτερη επιφάνεια του φακού -παρ' ότι εισροές φωτός από τα πλάγια δεν επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα. Αν γυρίζετε σε φιλμ, μπορείτε να καλύψετε το φακό με τη ζελατίνα και να τραβήξετε την κάρτα αναφοράς, χωρίς να ξεχάσετε τις απαραίτητες ρυθμίσεις για την απώλεια φωτός από τη συγκεκριμένη ζε-

λατίνα. Το εργαστήριο μπορεί μετά να ρυθμίσει το χρόνο, έτσι ώστε να κάνει την αναφορά «λευκή». Το αποτέλεσμα είναι η μετατροπή του υλικού που ακολουθεί σε «ψυχρότερο» ή «θερμότερο». Αν η επιφάνεια του φακού σας είναι μεγαλύτερη από τη ζελατίνα που διαθέτετε -πράγμα πολύ συνηθισμένο- θα χρειαστεί να φωτίσετε την κάρτα αναφοράς με μια λάμπα αρκετά μικρή, ώστε να μπορεί να καλυφθεί από το δείγμα της ζελατίνας (όπως είναι η Fresnel με φακό 1" έως 3"), ή να έχετε ένα σετ από ζελατινές ακριβώς γι' αυτό το σκοπό.

Πώς αναγνωρίζει κανείς τον τρόπο που μια ζελατίνα επηρεάζει τη θερμοκρασία χρώματος ή το φως; Η ολοκληρωμένη απάντηση σ' αυτή την ερώτηση απαιτεί πραγματικά δεδομένα για το πώς συμπεριφέρεται η κάθε ζελατίνα κάτω από συγκεκριμένες καταστάσεις, ιδίως σχετικά με τα διαφορετικά χαρακτηριστικά που οι διαφορετικοί κατασκευαστές αποδίδουν σε κάθε ζελατίνα. Παρ' ότι οι εταιρείες χρησιμοποιούν κοινή ορολογία (CTB, CTO κ.λπ.), τα προϊόντα τους δεν παράγουν συναφή ή παρόμοια αποτελέσματα ως προς τη χρωματική διόρθωση ή τη χρωματική απόδοση. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, τις συγκρίσεις μεταξύ

GamColor 1523 Full Blue CTB, Lee 201 C.T. Blue, και Rosco 3202 Full Blue: η καθεμιά απ' αυτές τις ζελατίνες υποτίθεται πως κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα, όμως στην πραγματικότητα πρόκειται για διαφορετικά χρώματα που οδηγούν σε διαφορετικά αποτελέσματα. Θα χρειαστεί να τις τεστάρετε για να ανακαλύψετε ποια θα σας δώσει το αποτέλεσμα που φαντάζεστε και περιμένετε.

Βεβαίως, το αποτέλεσμα μπορεί επίσης να είναι διαφορετικό αν τα φώτα tungsten έχουν λερωθεί ή αν η τάση της λάμπας είναι λίγο χαμηλότερη. Η σωστή χρήση των ζελατίνων μπορεί να δώσει λύση σε τέτοιου είδους προβλήματα. Τα φώτα με λάμπες discharge (συμπεριλαμβανομένων των HMI) έχουν από κατασκευής μια θερμοκρασία χρώματος που, συνήθως, είναι διαφορετική από αυτή που ισχυρίζονται οι εταιρείες κατασκευαστών. Δεν υπάρχει περίπτωση να κάνετε ακριβείς συγκρίσεις αν δεν γνωρίζετε καλά τα δικά σας σημεία αναφοράς. Προτείνουμε τη χρήση ενός «φωτόμετρου τριών χρωμάτων», το οποίο μπορεί να διαβάσει τη θερμοκρασία χρώματος ως μεταβολή από κόκκινο σε μπλε, καθώς και σε (+) ή (-) πράσινο. Ένας τρόπος χρήσης είναι να το κρατήσετε στο φως και να διαβάσετε την

ένδειξη. Αν θέλετε να κάνετε φωτιστική διόρθωση, κρατήστε μια ζελατίνα από το βιβλιαράκι-οδηγό μπροστά στο φωτοευαίσθητο σημείο και πάρτε μια δεύτερη ένδειξη. Συνεχίστε να κάνετε το ίδιο με διαφορετικές ζελατίνες, μέχρι να πετύχετε την επιθυμητή ένδειξη. Θα πρέπει ακόμα να σιγουρευτείτε πως οι ζελατίνες που χρησιμοποιείτε στα φώτα σας δίνουν τις ίδιες ενδείξεις με τις ζελατίνες του οδηγού σας, ακόμα και στην περίπτωση που προέρχονται από τον ίδιο κατασκευαστή. Αν προέρχονται από διαφορετική παρτίδα, το χρώμα μπορεί να μην είναι ακριβώς το ίδιο. Σκόπιμο είναι, επίσης, να γνωρίζετε πως υπάρχει μια διακύμανση διαφορών θερμοκρασίας χρώματος, που είναι πολύ μικρές για να τις αντιληφθεί κανείς. Μια πρακτική λύση είναι: 150K σε σημείο αναφοράς 3200K, και 400K σε σημείο αναφοράς 5600K – αλλά χρειάζεται και πάλι να το διερευνήσετε.

Έχετε παρατηρήσει πως, στα όρια μιας αποδεκτής διαβάθμισης θερμοκρασίας χρώματος, υπάρχει μια διαφορά που βασίζεται στην αρχική θερμοκρασία του χρώματος των πηγών σας; Το σύστημα MIREED είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο μια ζελατίνα

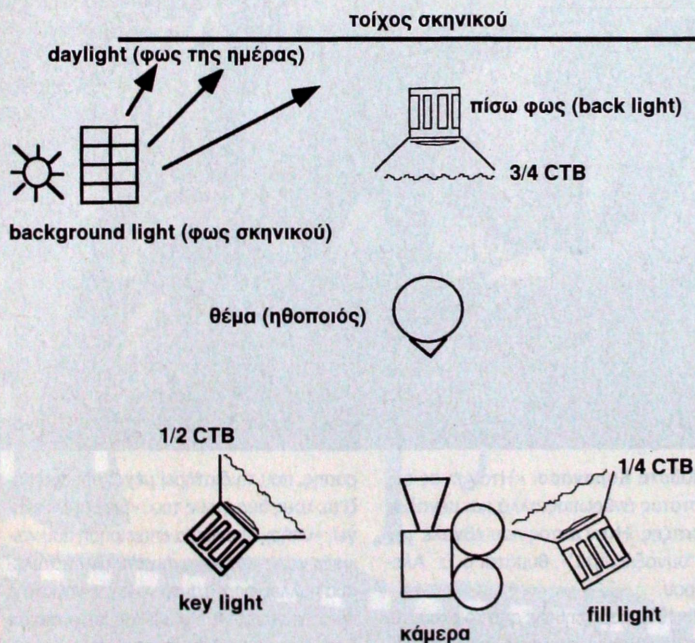
επηρεάζει τη θερμοκρασία χρώματος της φωτιστικής πηγής.

Η λέξη MIREED αντιπροσωπεύει τα αρχικά Micro Reciprocal Degrees. Μια μονάδα MIREED είναι ίση με 1.000.000 διὰ της θερμοκρασίας χρώματος μιας φωτιστικής πηγής, σε βαθμούς Κέλβιν. Για παράδειγμα, $1.000.000/3200K=312.5$ MIREED. Η τιμή που αντιπροσωπεύει τη μεταβολή θερμοκρασίας χρώματος εξαιτίας μιας ζελατίνας λέγεται μεταβολή MIREED. Μια ζελατίνα 1/4 CTB θα έπρεπε να έχει -34,5 μεταβολή MIREED. Έτσι, η θερμοκρασία χρώματος μιας φωτιστικής πηγής 3200K με μια ζελατίνα 1/4 CTB είναι $1.000.000/(312,5+(-34,5))=3597K$, δηλαδή αλλαγή κατά +400K. Σε ένα βιβλιαράκι-οδηγό, η ένδειξη της μεταβολής MIREED είναι ζωτικής σημασίας.

Ένα φωτόμετρο τριών χρωμάτων θα σας βοηθήσει επίσης να ανακαλύψετε αν κάποιες από τις ζελατίνες σας έχουν καεί. Ξεθωριάσει, ή (ακόμα χειρότερα) πρασινίσει. Όταν δουλεύετε για μερικές ημέρες στο ίδιο σετ, είναι απαραίτητο να ελέγχετε με φωτόμετρο τριών χρωμάτων όλα τα φώτα που έχουν ζελατίνα τουλάχιστον τέσσερις φορές την ημέρα, για να διαπιστώσετε πιθανές αλλαγές στη θερμοκρασία χρώματος ή την ξαφνική εμφάνιση πράσινου φωτός. Αυτό το «πρασινίζον» εφφέ είναι προβληματικό και παρουσιάζεται σε μερικές ζελατίνες όταν ζεσταθούν αρκετά και χάσουν κάποια από τη «χρωματική βαφή» τους.

Προσπαθώ να είμαι πολύ επιλεκτικός με τις ζελατίνες που διαλέγω για ένα γύρισμα. Συνήθως, δεν προέρχονται όλες από τον ίδιο κατασκευαστή. Περιμένω πως μια 1/2 μπλε ζελατίνα σε ένα φως 3200K πρέπει να δώσει 4100K. Δυστυχώς, πολλές δεν είναι ούτε καν κοντά σ' αυτό το αποτέλεσμα. Χρειαζόμαι ζελατίνες που να μου δίνουν ακριβή χρωματική διόρθωση, γι' αυτό χρησιμοποιώ μόνο αυτές που έχω ήδη τεστάρει. Βεβαίως, πάντα συνεχίζω να τις τεστάρω και να τις ελέγχω, στο πλαίσιο της συνεχούς έρευνας για καλύτερα προϊόντα, καθώς και για να βεβαιωθώ πως οι καινούργιες παρτίδες είναι όμοιες με τις παλιές.

Παράδειγμα Β



• Ο Andrew Sobkovich είναι διευθυντής φωτογραφίας και ζει στο Woodland Hills της Καλιφόρνια. Δουλεύει σε φιλμ και σε ψηφιακό βίντεο και μπορείτε να επικοινωνήσετε μαζί του στην ηλεκτρονική διεύθυνση: AndyDP@Worldnet.att.net **IK**

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ:

ΟΙ ΚΑΛΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ ΕΙΝΑΙ... ΑΞΙΟΠΡΕΠΕΙΣ ΑΛΗΤΕΣ

του Γιάννη Ράγκου

Σαράντα πέντε χρόνια στα πλατώ. Ο Στέφανος Αλεξάνδρου τα έχει κάνει όλα: ηλεκτρολόγος, οπερατέρ, ακόμα και ηθοποιός. Στον *Κινηματογραφιστή* μίλησε για την εμπειρία του από μια ζωή γεμάτη σινεμά.

«ΕΝΑΣ ΝΕΟΤΕΡΟΣ συνάδελφος, μου είπε πρόσφατα: "Οι παλιότεροι πηγαίνετε με κωκ, ενώ εμείς, σήμερα, με κηροζίνη". Υποτίθεται ότι μου το είπε για να δείξει ότι είμαστε πλέον ξεπερασμένοι. Δεν πειράζει, εμένα μου αρέσει να καίω... κωκ».

Μιλάει ο Στέφανος Αλεξάνδρου, ένας τεχνικός-«θρύλος» του ελληνικού κινηματογράφου, που κουβαλάει στην πλάτη του

όπως λέει. Όταν, το 1958, η ηλεκτρική εγκατάσταση του στούντιο ολοκληρώθηκε, παρέμεινε σε αυτό ως ηλεκτρολόγος.

Από το 1956 είχε αρχίσει να εργάζεται και ως ηλεκτρολόγος γυρισμάτων. Πρώτη ταινία που συμμετείχε, οι *Οργισμένοι Λόφοι* του Ρ. Όλντριτζ. Ακολούθησε η *Αμαρυλλίς* του Ντ. Δημόπουλου με αρχιηλεκτρολόγο ένα μεγάλο όνομα του χώρου,

νέχεια δούλεψε για ένα χρόνο στην κινηματογραφική υπηρεσία του υπ. Γεωργιάς («δεν μου άρεσε η δημοσιότητα της ζωής», λέει) και το 1976 επέστρεψε στο κινηματογραφικό στούντιο της Φίνος Φιλμ, το οποίο είχε πλέον μετατραπεί σε τηλεοπτικό. Το 1980, ξεκίνησε δική του δουλειά στο χώρο της ενοικίασης τεχνικού εξοπλισμού κινηματογράφου και τηλεό-

Το 1960, ο Βασίλης Γεωργιάδης (στη φωτογραφία, αριστερά) σκηνοθετούσε την ταινία *Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο*, σε παραγωγή Κρασσακόπουλου και με πρωταγωνιστές τους Δημήτρη Παπαμιχαήλ και Γιάννη Γκιωνάκη.

Στην ταινία, ένα ρόλο είχε κάνει και ο Στέφανος Αλεξάνδρου (δεξιά).



45 χρόνια δουλειά αλλά και μια μοναδική συσσωρευμένη γνώση.

Ήταν το 1952, όταν, σε ηλικία 18 ετών και αφού προηγουμένως είχε σπουδάσει σε μια σχολή εργοδηγών-ηλεκτρολόγων, κλήθηκε, τυχαίως, να κάνει την ηλεκτρολογική εγκατάσταση στο περίφημο στούντιο Άλφα. Έτσι «εισέβαλε» στο χώρο του σινεμά – που «από μικρό με εκστασίαζε»,

τον Κώστα Καρανάσο. «Ήταν ένας ευφύστατος άνθρωπος αλλά και μεγάλος γκαφατζής. Ήταν αυτός που έβγαλε τον όρο «*συναξάρισμα*», θυμάται ο Στ. Αλεξάνδρου.

Το 1960 παραιτήθηκε από το στούντιο Άλφα και, λίγο καιρό μετά, πήγε στη Φίνος Φιλμ, όπου παρέμεινε ως το θάνατο του Φιλοποίμενα Φίνου, το 1975. Στη συ-

ρασης, που τη διατηρεί μέχρι σήμερα μαζί με τους δύο γιους του. «Ως τότε», εξηγεί, «υπήρχε μόνο μία επιχείρηση που νοίκιαζε φώτα και μηχανήματα, με αποτέλεσμα πολλές φορές αυτά να μην είναι καλής ποιότητας και να "κρεμιέται" το γύρισμα. Έτσι, για να μη δημιουργούνται προβλήματα, έκανα αυτή την επένδυση».

Παράλληλα, όλο αυτό το διάστημα



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Εξασφαλίζει
τη συνέχεια...

Επί
της οθόνης!

GREEK FILM CENTRE

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 10 - 106 71 ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ.: (01) 3634.586, 3617.653 - FAX: (01) 3614.336

συμμετείχε συχνά ως ηλεκτρολόγος ή γκάφερ (μια ειδικότητα ανάμεσα στο διευθυντή φωτογραφίας και τον ηλεκτρολόγο) σε ελληνικές και ξένες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, με πιο πρόσφατη την ταινία του **Κ. Ζυρίνη** *Ευγένιος – αγνώστων λοιπών στοιχείων*. Υπολογίζει ότι, μέχρι σήμερα, έχει δουλέψει σε περισσότερες από 250 ταινίες: (*Ποτέ την Κυριακή, Λόλα, Ο Ηλίας του 16ου, Ξύπνα Βασίλη, Χτυποκάρδια στα θρανία, Οι γαμπροί της Ευτυχίας, Η κόρη μου η σοσιαλίστρια, Αντιγόνη* κ.ά.) «Όλα αυτά τα χρόνια στη δουλειά», υπογραμμίζει ο Στ. Αλεξάνδρου,

Τρίαντα μέτρα καλώδιο, ο λεγόμενος “κάβος”, ζύγιζαν περί τα 80 κιλά. Με λίγα λόγια, πέρα από την ψυχική αγάπη, χρειαζόταν και σωματική δύναμη για να μπορέσεις να ανταπεξέλθεις σε αυτή την ιστορία. Θυμάμαι ότι σε μια αμερικανική παραγωγή, ο διευθυντής φωτογραφίας με πλησίασε, με έπιασε στο μπράτσο και συμπέρανε πως ήμουν καλός επειδή ήμουν δυνατό παιδί. Μέτραγε περισσότερο η σωματική δύναμη και λιγότερο οι γνώσεις».

Αλλά και οι ώρες της δουλειάς ήταν ατέλειωτες. «Σε μια ελληνογαλλική παραγωγή σε σκηνοθεσία του **Σαμπρόλ**», ση-

Όλοι δίνανε εξετάσεις, κάθε μέρα. Στη δουλειά μας, το επίτευγμα θεωρείται ρουτίνα και το κάθε λάθος θάνασιμο».

Στη Φίνος Φιλμς, ο Στ. Αλεξάνδρου συμμετείχε στο γύρισμα, περίπου, 40 ταινιών – και λόγω της θέσης του (ήταν τεχνικός υπεύθυνος του στούντιο) είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά τον Φ. Φίνο. «Είχε μεγάλη επιρροή επάνω μου», λέει. «Ήταν ένας πολύ μορφωμένος άνθρωπος, με τρία πτυχία, που μιλούσε και έγραφε 6 γλώσσες. Στο σπίτι του, οι τοίχοι ήταν γεμάτοι με βιβλιοθήκες. Ήταν τελειομανής, αυστηρός και αντιλαβανόταν τα πά-



Το 1958, ο Σωκράτης Καψάκης (μετέπειτα, ιδιοκτήτης του γραφείου εισαγωγής ταινιών Studio και του ομώνυμου κινηματογράφου τέχνης), σκηνοθετεί τους *Γαμπρούς της ευτυχίας*. Η παραγωγή ήταν του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, έπαιξαν οι Βασίλης Αυλωνίτης, Νίκος Ρίζος και Γεωργία Βασιλειάδου. Η φωτογραφία είναι από γυρίσματα στην Ύδρα. Διακρίνονται, από αριστερά, ο Στέφανος Αλεξάνδρου, ο ηλεκτρολόγος Γ. Χαρδαλούπας, και η Γεωργία Βασιλειάδου.

«νομίζω ότι υπήρξα πάντα ένας “αξιοπρεπής αλήτης”. Άλλωστε, όλοι οι καλοί κινηματογραφιστές είναι “αξιοπρεπείς αλήτες”».

Στα «ηρωικά» χρόνια του '50 και του '60, οι συνθήκες παραγωγής ήταν, σε πολλές περιπτώσεις, κυριολεκτικώς πρωτόγονες. Θυμάται ο Στ. Αλεξάνδρου: «Τότε, ο τεχνικός εξοπλισμός ήταν κάκιος. Το φιλμ ήταν “αναίσθητο”, γύρω στα 15-20 ASA. Το ίδιο και οι φακοί, λόγω μεγάλου διαφράγματος. Για να “ερεθιστεί” το φιλμ ήθελε πολύ δυνατά φώτα. Χρησιμοποιούσαμε κάτι προβολείς με βολταϊκό τόξο, τα λεγόμενα “Άρκα”. Τα πολύ μεγάλα τα λέγανε “μπρούτα”, δηλ. άσχημα. Και πραγματικά, ήταν “άσχημα” επειδή... ζύγιζαν περίπου 150 κιλά. Αυτό το βάρος έπρεπε να μοιραστεί σε 4 άτομα και να μεταφερθεί σε πεδιάδες, χαράδρες, βουνά, παντού, γιατί ήταν το ισχυρό φως που διαθέταμε.

μειώνει χαρακτηριστικά, «δουλεύαμε συνεχώς επί 28 ώρες. Κάποια στιγμή, πλησίασα τον διευθυντή παραγωγής και του είπα: “Σήμερα ξοδιάσαμε υγεία για να αποκτήσουμε χρήμα. Αύριο, αν ξοδιάσουμε χρήμα, θα μπορέσουμε να αποκτήσουμε υγεία;”. Αυτό τον λύγισε, και πέρα από τις υπερωρίες, μας έδωσε ρεγάλο ένα ολόκληρο βδομαδιάτικο. Αλλά αυτά συνέβαιναν στις ξένες παραγωγές. Στις ελληνικές υπήρχε κέφι, αλλά όχι και διπλή ταρίφα για τις ατέλειωτες ώρες δουλειάς. Αν κάποτε με πάνε για κρέμασμα, θα ζητήσω διορία μας κινηματογραφικής ώρας, που δεν τελειώνει ποτέ!...».

Οι εμπειρίες από τους συνεργάτες του

Τι ήταν, τότε, αυτό που τους ωθούσε να δουλεύουν με κέφι παρά τις αντίξοες συνθήκες; «Ήταν το μεράκι και οι πολύ δεμένες σχέσεις ανάμεσα στο συνεργείο.

ντα, δεν μπορούσες να τον “παραμυθιάσεις”. Δύσκολα επηρεαζόταν από κάποιον. Είχε τη δική του κρίση, που ήταν σεβαστή από όλους. Νομίζω ότι η σημαντικότερη συνεισφορά του Φ. Φίνου στον ελληνικό κινηματογράφο ήταν η τεχνική πρόοδος που έφερε σε αυτόν, αφού παρακολουθούσε κάθε εξέλιξη της “καρέ προς καρέ”».

Ο Στ. Αλεξάνδρου συνεργάστηκε με πολλούς σκηνοθέτες, όπως με τον **Αλ. Σακελλάριο** («ευφυής, πολυτάλαντος και “πειραχτήρι”, αλλά πάντα με πολύ χιούμορ που δεν σου επέτρεπε να νευριάσεις»), τον **Ντ. Δημόπουλο** («καλλιεργημένος άνθρωπος και με χιούμορ, που συνοδεύοταν όμως από κάποια ειρωνεία»), τον **Γ. Δαλιανίδη** («σοβαρός επαγγελματίας»), τον **Αν. Λαμπρινό** («μεγάλος δάσκαλος που πάλευε μόνος του»), τον **Γ. Τζαθέλλα** («ήταν ευγενέστατος και νομίζω ο πιο γλυκός σκη-

νοθέτης που συνεργάστηκα. Στην Αντιγόνη, ερχόταν κάθε πρωί με ένα μεγάλο χαμόγελο και μας έλεγε: "Ξημερώνει η πιο όμορφη μέρα για την επτάπυλη Θήβα", τον **Β. Γεωργιάδη** και τον **Κ. Γαθρά** («σπουδαίοι κυριολεκτικώς "στρατηγοί" στο γύρισμα»), τον **Ρ. Όλντριτζ** και τον **Κλ. Σαμπρόλ** («μεγάλοι σκηνοθέτες αλλά απόμακροι για εμάς του συνεργείου»), κ.ά. Ακόμα, είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά τους περισσότερους μεγάλους σταρ του εγχώριου κινηματογράφου, όπως τον **Αλ. Αλεξανδράκη**, τον **Ανδ. Μπάρκουλη** και τον **Κ. Πρέκα** («ήταν και οι τρεις γλυκύτατοι, "ψυχούλες" και άριστοι επαγγελματίες»), τον **Κ. Χατζηχρήστο** («ταλέντο, αλλά γύριζε τα πάντα»), τον **Θ. Βέγγο** («σπουδαίος ηθοποιός, ευγενέστατος άνθρωπος, αλλά και αυτός δεν έκανε επιλογές. Πολλές φορές γύριζε τρεις ταινίες ταυτόχρονα και ερχόταν στο πλατώ, ρωτώντας: "Σε ποια ταινία είμαι; Τι λέω τώρα;"»), τον **Α. Κωνσταντάρα** («ήταν ένα μεγάλο παιδί με ένα αιώνιο καλαμπούρι και σόκιν ανέκδοτα»), την **Αλ. Βουγιουκλάκη** («πολύ καλή επαγγελματίας, σκληρή με όλους και με τον εαυτό της. Είχε, όμως, άποψη για το πώς έπρεπε να κινηματογραφηθεί, και αυτό την έφερνε συχνά σε σύγκρουση με τους σκηνοθέτες και τους διευθυντές φωτογραφίας»), τον **Β. Λογοθετίδη** («άριστος σε όλους τους τομείς και τελειομανής»), τον **Ο. Μακρή** («σχολαστικός, αυστηρός και λίγο "παλαιάς σχολής"»).

Όπως ήταν φυσικό, λόγω της ειδικότητάς του, η άμεση συνεργασία του ήταν με τους διευθυντές φωτογραφίας όπως οι **Ντ. Κατσουρίδης**, ο **Δ. Σακελλαρίου**, ο **Τ. Αλεξάκης** κ.ά. Με τους περισσότερους συνδέεται με στενή φιλία και για το λόγο αυτό δεν θέλει να κάνει κάποιο ιδιαίτερο σχόλιο. Υπογραμμίζει ωστόσο ότι, από την εμπειρία του, οι οπερατέρ κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες: «σε αυτούς που έχουν ανασφάλειες και δεν εμπιστεύονται το συνεργείο και σε αυτούς που συνεργάζονται άριστα μαζί του».

Ασφαλώς, 45 χρόνια καριέρας δεν χω-

ρούν σε λίγες ώρες συζήτησης με τον Στ. Αλεξάνδρου. Ωστόσο, δεν παραλείπει να αναφέρει τις αμέτρητες παρτίδες πόκας που παιζόντουσαν στο «περιθώριο» των γυρισμάτων με αναπάντεχα, πολλές φορές, αποτελέσματα, αλλά και τα ευτράπελα περιστατικά που συνέβαιναν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. «Όταν γυρίζαμε τη *Λίμνη των στεναγμών*», θυμάται, «έπρεπε να γίνει ένα μονοπλάνο με γερανό μέσα στο ντεκόρ, που θα κατέληγε σε έναν "Τούρκο" που βασάνιζε έναν "Έλληνα", φωνάζοντάς του "Μολόγα, ωρέ!". Το πλάνο πήγε 5, 10, 20 φορές, αλλά όλο κάτι συνέβαινε και χάλαιγε. Την εικοστή φορά άρχισε να πηγαίνει καλά και, σιγά σιγά, η μηχανή έφτασε πάνω στον "Τούρκο". Τότε αυτός, απουδισμένος από την επανάληψη της ατάκας, λέει: "Μολό-

των επίπλων και γύριζε 2-3 ταινίες στο ίδιο ντεκόρ. Αυτή η νοοτροπία, εν μέρει, πέρασε σε όλον το χώρο. Τα πρώτα χρόνια που μπήκα στη δουλειά, θυμάμαι πως κάναμε φώτα 2-3 εβδομάδες πριν αρχίσουν τα γυρίσματα. Σιγά σιγά, περάσαμε σε μια ταχύτητα και φτάσαμε το πρωί να κάνουμε φώτα και το απόγευμα να γυρίζουμε!».

Τον τελευταίο καιρό έχει σταματήσει να βλέπει ταινίες, «διότι στα πρώτα 5 λεπτά καταλαβαίνω αμέσως την υπόθεση αλλά "μπαίνω" και στο γύρισμα, και ξέρω εκείνη την ώρα πού είναι ο μακιγιέρ ή τι κάνει την ίδια στιγμή ο βοηθός. Ετσι, δεν μπορώ να διασκεδάσω».

Επειτα από τόσα χρόνια στη δουλειά, δεν έχει διδάξει ποτέ σε κάποια κινηματογραφική σχολή, «παρά μόνο στην ΕΤΕΚΤ, για νεότερα παιδιά, γύρω από τη θεωρία και την τεχνική της δουλειάς». Η δουλειά του εξακολουθεί να τον γοητεύει, «γιατί ποτέ δεν κάνεις το ίδιο πράγμα και δεν ρουτινιάζεις. Εχω, ακόμα, απορίες, νομίζω ότι μου λείπουν πράγματα», ενώ αντιμετωπίζει με κάποιο παράπονο την απουσία Ακαδημίας Κινηματογράφου «που αφήνει ανυπεράσπιστα όσα νέα παιδιά θέλουν να μπουν στο επάγγελμα».

Ωστόσο, παρά το γεγονός πως το επάγγελμα έχει «ανοίξει» τον τελευταίο καιρό χωρίς κριτήρια», θεωρεί ότι «το επίπεδο των ελληνικών τεχνικών παραμένει



Το 1961, στην Πάρο, γυρίζεται η ταινία *Μια του κλέφτη*. Στη φωτογραφία (από αριστερά) διακρίνονται οι Στ. Αλεξάνδρου, Τ. Βλάσης (βοηθός σκηνοθέτη), Π. Φιλίππου (διευθυντής φωτογραφίας), Ε. Ανδρέου (σκηνοθέτης), Γ. Κόντης (βοηθός οπερατέρ).

γα, ωρέ, γαμώ την Παναγία σου!». Εγινε χαμός και, βέβαια, σταμάτησε το γύρισμα».

Οι «αρπαχτές» και οι εμπειρίες

Δεν ξεχνάει, ακόμα, τις περίφημες «αρπαχτές», είδος που άνηθε στο ελληνικό σινεμά, κυρίως τις δεκαετίες του '50 και του '60. «Όλοι έκαναν "αρπαχτές", τονίζει ο Στ. Αλεξάνδρου, «αλλά ορισμένοι ήταν χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Για παράδειγμα, ο **Κ. Στράντζαλης** γύριζε μια ταινία σε δύο εβδομάδες. Τα κοτινά πλάνα μιας ταινίας, που συνήθως μόνο για να φωτίσουμε το καθένα χρειαζόταν 1-2 ώρες, αυτός τα γύριζε όλα σε 5-10 λεπτά. Ο **Κ. Καραγιάννης** άλλαζε λίγο τα κάδρα στους τοίχους και τη θέση

υψηλό, ίσως γιατί πρέπει να αντιμετωπίσουν προβλήματα που σε άλλες κινηματογραφίες είναι λυμένα εδώ και αρκετές δεκαετίες» και δηλώνει πως αν ξανάρχιζε σήμερα τη ζωή του «θα ξανάκανε τα ίδια πράγματα, αν και, λόγω της φύσης της δουλειάς, πολλές φορές "λειτούργησε" σε βάρος της οικογένειάς μου».

Αυτή την περίοδο, ένα γνωστό όνομα από το χώρο των σεναριογράφων γράφει τη βιογραφία του, κάτι που το θεωρεί ως το σημαντικότερο «βραβείο ζωής». Αλλωστε, η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου δεν γράφεται μόνο από τους «θεωρητικούς» αλλά κυρίως από τους πραγματικούς, «καθημερινούς» εργατές του. **Κ**

META THN «αισθητική» επιτυχία της ταινίας *Seven* (σκην. **Ντাইβιντ Φίντσερ**), η διαδικασία skip bleach (η παράλειψη, κατά την εμφάνιση, του σταδίου «ξέπλυμα»), που χρησιμοποιήθηκε για την επεξεργασία της, άρχισε να γίνεται γνωστή και να ενδιαφέρει τους διευθυντές φωτογραφίας αλλά και τους σκηνοθέτες σ' όλο τον κόσμο.

Ας δούμε λοιπόν για τι ακριβώς πρόκειται: κατά την εμφάνιση του ασπρόμαυρου φιλμ, τα silver halides (ένωση αλογόνου με άργυρο, που επηρεάζεται από την έκθεση στο φως) μετατρέπονται σε μεταλλικό άργυρο και δημιουργούν την εικόνα στο φιλμ. Όταν για πρώτη φορά κατασκευάστηκε έγχρωμο φιλμ, τα ίδια φωτοευαίσθητα silver halides τοποθετήθηκαν σε «φιλτραρισμένες στρώσεις» με χρωματικούς συνδέσμους. Όταν ο άργυρος εκτίθεται στο φως, επηρεάζει τους γειτονικούς συνδέσμους και, τελικά, το χρώμα μορφοποιείται όταν το φιλμ εμφανίζεται. Κατόπιν, το έγχρωμο φιλμ περνάει από τα στάδια bleach και fix (σταθεροποίηση) της διαδικασίας εμφάνισης, κατά τα οποία απομακρύνεται ο άργυρος – αφού δεν χρησιμεύει πια. Αν το στάδιο bleach παραλειφθεί, ο άργυρος παραμένει. Είναι σαν να τοποθετεί κανείς μια ασπρόμαυρη φωτογραφία πάνω σε μια έγχρωμη εικόνα. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι έχεις τα μαύρα της έγχρωμης εικόνας μαζί με τα μαύρα της ασπρόμαυρης. Τα μαύρα, λοιπόν,

θα είναι πολύ έντονα, ενώ τα χρώματα θα είναι πεσμένα (μουντά). Για παράδειγμα, αν είχαμε ένα ζωρό κόκκινο, στο ασπρόμαυρο φιλμ θα εμφανιζόταν ως γκρι. Έτσι, αν τοποθετήσεις το γκρι πάνω από το κόκκινο, το κόκκινο θα αποχρωματιστεί, ενώ το φιλμ θα αποκτήσει μεγαλύτερο κοντράστ. Με το skip bleach έχεις πλήρες κοντράστ. Με το ENR μπορείς να ελέγξεις το βαθμό του. Η πρώτη ταινία που χρησιμοποίησε αυτή τη διαδικασία ήταν *Ο λύκος και το γεράκι* (*Ladyhawk*, σκην. **Ρίτσαρντ Ντόνερ**, 1984), ακολούθησαν το *Πολύ σκληρός είναι να πεθάνει* (*Die Hard*, σκην. Τζων Μακ Τίρναν, 1988) και το *Άλιεν 3* (σκην. Ντাইβιντ Φίντσερ, 1992), ενώ η πιο πρόσφατη είναι η *Εβίτα* (βλέπε τεύχος 0).

Στα διαφημιστικά υπάρχει η τάση να εφαρμόζεται η μέθοδος κατευθείαν στο αρνητικό. Στην κόπια, η διαδικασία skip bleach επηρεάζει κυρίως τα μαύρα. Στο αρνητικό συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο

από κόπιας; Η απάντηση είναι ότι δεν είναι καθόλου δύσκολο. Δεν έχει σημασία πόσες κόπιες παράγεις. Η προσπερνάς το στάδιο bleach ή –σε περίπτωση που η δομή του μηχανήματος δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο– αδειάζεις από το δοχείο το υγρό bleach και το αντικαθιστάς με σκέτο νερό. Βέβαια, το εργαστήριο μπορεί να χρεώσει κάτι παραπάνω γι' αυτό – αφού χάνει την ποσότητα του αργύρου (η οποία παραμένει στο φιλμ) και αφού επεμβαίνει στη ροή της μηχανής.

Το υψηλότερο κόστος ήταν ο λόγος που η ταινία *Seven* χρησιμοποίησε τη μέθοδο skip bleach σε λίγες μόνο κόπιες. Ο διανομέας αρνήθηκε να επιμωστεί το

επηρεάζει κυρίως τα λευκά – τα ασπρίζει τελείως. Χρησιμοποιείται συχνά στο εξωτερικό, ιδιαίτερα σε γυρίσματα διαφημιστικών που γίνονται στην έρημο, με σκοπό να εξαλειφθούν από την εικόνα τη θολή άμμο που φυσάει στο background.

Όταν η μέθοδος εφαρμόζεται στην κόπια δεν προσθέτει πολύ κόκκο, αφού επηρεάζει τα μαύρα, ενώ αντίθετα, όταν εφαρμόζεται στο αρνητικό, ο άργυρος συγκεντρώνεται στα λευκά και φαίνεται πολύ εύκολα με γυμνό μάτι: τα άσπρα έχουν έντονο κόκκο και μεγάλη φωτεινότητα.

Τι γίνεται, όμως, σε περίπτωση που εφαρμόσουμε τη διαδικασία skip bleach και το αποτέλεσμα δεν μας ικανοποιεί; Αφού η διαδικασία στηρίζεται ουσιαστικά στην παράλειψη ενός σταδίου της εμφάνισης, υπάρχει περιθώριο αυτό το στάδιο να ολοκληρωθεί αργότερα: αν η επίχρηση

του αργύρου δεν αποδίδει την εικόνα που είχαμε φανταστεί, μπορούμε να τον απομακρύνουμε μετά. Εφαρμόζουμε ξανά τη διαδικασία της εμφάνισης, παραλείποντας αυτή τη φορά το στάδιο του developer, περνώντας το φιλμ από τα υγρά bleach και fix. Με λίγα λόγια, ολοκληρώνουμε ό,τι είχαμε πριν παραλείψει. Αυτό μπορεί να εφαρμοστεί και στο αρνητικό αλλά και στην κόπια.

Φυσικά, όσον αφορά την κόπια, μπορεί να παρουσιαστεί το εξής ερώτημα: πόσο δύσκολο είναι να διατηρηθεί η συνοχή και η ομοιομορφία της εικόνας, όταν πρέπει να παράγουμε μεγάλο αριθμό

SKIP BLEACH

του Τηλέμαχου Αναγνώστου

Μια επέμβαση στο εργαστήριο

από κόπιες; Η απάντηση είναι ότι δεν είναι καθόλου δύσκολο. Δεν έχει σημασία πόσες κόπιες παράγεις. Η προσπερνάς το στάδιο bleach ή –σε περίπτωση που η δομή του μηχανήματος δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο– αδειάζεις από το δοχείο το υγρό bleach και το αντικαθιστάς με σκέτο νερό. Βέβαια, το εργαστήριο μπορεί να χρεώσει κάτι παραπάνω γι' αυτό – αφού χάνει την ποσότητα του αργύρου (η οποία παραμένει στο φιλμ) και αφού επεμβαίνει στη ροή της μηχανής.

Το υψηλότερο κόστος ήταν ο λόγος που η ταινία *Seven* χρησιμοποίησε τη μέθοδο skip bleach σε λίγες μόνο κόπιες. Ο διανομέας αρνήθηκε να επιμωστεί το

κόστος για 2.000 τέτοιες κόπιες. Αυτές που προορίζονταν για μικρότερες αγορές «αδικήθηκαν». Προσπάθησαν να πετύχουν το ίδιο αποτέλεσμα στο interpositive και στο internegative. Όμως, δεν τα κατάφεραν.

Φυσικά, κανείς δεν μπορεί να ξέρει πόσο θα κρατήσει η νέα αυτή τάση. Υπάρχει και μια άλλη τάση, που έρχεται από την Αγγλία και έχει να κάνει με την επέμβαση στο εργαστήριο: Μετατρέπουμε (transfer) από την κόπια, αντί από το αρνητικό. Επικρατεί η εντύπωση ότι αυτή η επέμβαση προσφέρει μια «πιο κινηματογραφική» εικόνα.

Επιπλέον, χρησιμοποιείται και η διαδικασία cross-processing, κατά την οποία περνάμε το ρηβέرسال φιλμ από developer αρνητικού, αντί για developer που προορίζεται για ρηβέرسال. Το αποτέλεσμα

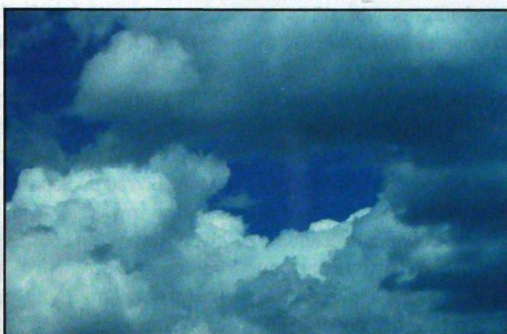
είναι έντονος κόκκος, κορεσμένα χρώματα, ύψος υποβρύχιας λήψης στο back-ground.

Σε περίπτωση που κάποιος σκοπεύει να χρησιμοποιήσει τη διαδικασία skip bleach στο αρνητικό, πρέπει να αλλάξει τα δεδομένα της έκθεσής του: αφού ο άργυρος διατηρείται στο αρνητικό, επηρεάζεται η έκθεση. Στην πραγματικότητα, έχουμε πιο «βαρύ» αρνητικό, επομένως θα χρειαστεί να το υποεκθέσουμε ελαφρώς. Η αλήθεια είναι ότι σχεδόν ποτέ δεν διακινδυνεύουμε να υποεκθέσουμε το φιλμ. Όμως, στην προκειμένη περίπτωση είναι καλύτερα να το υποεκθέσουμε κατά 1/2 stop, γιατί η διαδικασία skip bleach θα προσθέσει 1 1/2 stop. Έτσι, θα έχουμε το αρνητικό κατά 1 stop βαρύτερο, κάτι που είναι αποδεκτό. Ακόμα και στην περίπτωση που το μετανιώσου-

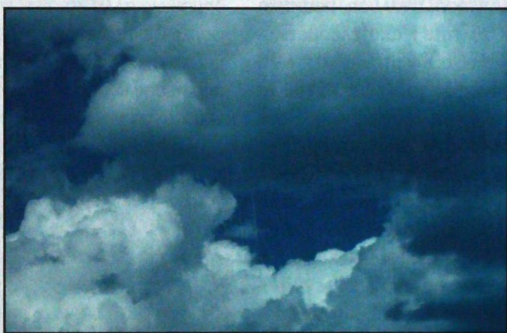
με, η υποέκθεση είναι μικρή και δεν δημιουργεί προβλήματα.

Το ίδιο συμβαίνει και με την επέμβαση στην κόπια. Δεν αλλάζουμε τα δεδομένα της έκθεσης στο φιλμ, αλλά στην κόπια. Όταν χρονομετράμε το αρνητικό στο Hazeltine για να κάνουμε την κόπια και γνωρίζουμε ότι θα παραλείψουμε το bleach, πρέπει να την τυπώσουμε από τη φωτεινή πλευρά (bright side) – γιατί η επιπρόσθετη ποσότητα αργύρου θα τη σκοτεινιάσει.

Τα εργαστήρια στην Αμερική χρεώνουν περίπου 500 δολάρια για τη «μετατροπή» της μηχανής και 15 σεντς το μέτρο φιλμ για την απώλεια αργύρου. Επειδή, λοιπόν, η μέθοδος skip bleach είναι δαπανηρή και τα αποτελέσματα τουλάχιστον ασυνήθιστα, είναι καλή ιδέα να προηγηθούν μερικά τεστ πριν από την εφαρμογή της. **IK**



Νορμάλ εμφάνιση



Skip bleach στο θετικό



Skip bleach στο αρνητικό

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ:

Η ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΕΙ

του Μάρκου Κομνηνάκη

ΟΣΟΙ ΑΣΧΟΛΟΥΜΑΣΤΕ με την εκπαίδευση –είτε σε ακαδημαϊκό είτε σε επαγγελματικό επίπεδο– από καιρό τώρα αναρωτιόμαστε με ποια μέσα και ποιες τεχνικές εκπαίδευσης μπορούμε σήμερα να μεγιστοποιήσουμε την αποτελεσματικότητα στη μετάδοση γνώσεων και πληροφοριών.

Ο γνωστός και παγκόσμια αποδεκτός εκπαιδευτής-συγγραφέας **G. Moss**, στο βιβλίο του *The Trainer's Desk* (1992), αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, από πλευράς αποτελεσματικότητας, προηγούνται τα μέσα που χρησιμοποιούν και εμπλέκουν τη συμμετοχή των εκπαιδευομένων στη διαδικασία της εκπαίδευσης, ενώ στίς πλέον αναποτελεσματικές μεθόδους ανήκουν οι γνωστές σε όλους μας διαλέξεις και οι προβολές διαφανειών. Ο κινηματογράφος και οι βιντεοταινίες συγκαταλέγονται στα πλέον σύγχρονα και ευέλικτα οπτικοακουστικά «εργαλεία» στα χέρια του έμπειρου επαγγελματία εκπαιδευτή. Όταν μάλιστα συνοδεύονται από τη χρήση παράλληλων τεχνικών (συζήτηση, ανάλυση, πρακτική περίπτωση, κ.ά.), τότε η αποτελεσματικότητά τους είναι αξιοζήλευτη.

Είναι γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρείται έντονη δραστηριότητα στο χώρο των οπτικοακουστικών μέσων και τη συμβολή τους στο μενού των μέσων εκπαίδευσης. Οι σύγχρονες τεχνολογίες συμβάλλουν –χωρίς αμφιβολία– στο σχεδιασμό εκπαιδευτικών μέσων με την άμεση ανάμειξη των οπτικοακουστικών, ενώ παράλληλα, όπως γίνεται αντιληπτό, οι παραδοσιακά πρωτοπόροι ερευνητές στην επαγγελματική εκπαίδευση, οι Αμερικανοί, τείνουν να προτείνουν, μεταξύ άλλων, τον κινηματογράφο και τις ταινίες του Χόλλυγουντ ως ένα άριστο μέσο και μια σαφώς αποτελεσματική τεχνική εκπαίδευσης.

Βεβαίως, ενώ σε κάποιες κατηγορίες από γνωστικά αντικείμενα ο κινηματογράφος αδυνατεί να προσφέρει μεγάλες υπηρεσίες εκπαίδευσης –π.χ. στις θετικές επιστήμες– αντιθέτως, η συμβολή του στις ανθρωπιστικές επιστήμες είναι τεράστια. Αν

ο κινηματογράφος «επικοινωνεί» την ανθρώπινη συμπεριφορά και τα σενάρια μεταφέρουν και αποτυπώνουν στην οθόνη σκηνές και εικόνες της ανθρώπινης επικοινωνίας και ύπαρξης, τότε η 7η τέχνη αποτελεί ένα θαυμάσιο διδακτικό μέσο. Μέσο που συνδυάζει την αμεσότητα, τη ζωτικότητα, το ταλέντο του «εκπαιδευτή-ηθοποιού», τη γνώση και άποψη του «εκπαιδευτή-σεναριογράφου» και την ικανότητα μετάδοσης του «εκπαιδευτικού σκηνοικού».

Ο κινηματογράφος, εκπαιδευτικό εργαλείο

Η χρήση εκπαιδευτικών ταινιών είναι διαδεδομένη – μάλιστα στίς ΗΠΑ και τη Μεγάλη Βρετανία ανθεί η βιομηχανία παραγωγής βίντεο με θέματα από την κοινωνιολογία, την ψυχολογία, το μάντζεμντ, το μάρκετινγκ, τη συμπεριφορά του καταναλωτή, τη διαφήμιση, την επικοινωνία, τις πολιτικές επιστήμες, την ανθρωπολογία... Στους τομείς αυτούς, η αναφορά των ακαδημαϊκών αλλά και των επαγγελματικών φορέων εκπαίδευσης όπως τα πανεπιστήμια, τα σχολεία, οι ιδιωτικές εταιρείες επιμόρφωσης και training στις ταινίες του κινηματογράφου είναι συχνή.

Τα σύγχρονα ακαδημαϊκά ιδρύματα, πέραν της βιβλιοθήκης, διαθέτουν και οργανωμένες ταινιοθήκες. Παράλληλα, οι σύγχρονες ακαδημαϊκές εκδόσεις περιλαμβάνουν στη βιβλιογραφία τους λίστες με τίτλους κινηματογραφικών ταινιών που αποτυπώνουν τα θέματα που περιγράφουν.

Σύγχρονες ταινίες όπως *Με τα χρήματα των άλλων* (με τον **Ντάννου Ντε Βίτο**), *Mr. Bean* (με τον **Ρόουαν Άτκινσον**), είναι θαυμάσια εκπαιδευτικά μέσα για όσους διδάσκονται τη δυναμική της «γλώσσας του σώματος». Ταινίες όπως ο *Παράδεισος* (με τη **Μέλανυ Γκρίφιθ**), *Jumping Jack Flash* (με την **Γούπυ Γκόλντμπεργκ**), *Η Μεγάλη Ανατριχίλα* (με τον **Γουίλλιαμ Χαρτ**), *Ο κύκλος των χαμένων ποιητών* (με τον **Ρόμπιν Ουίλλιαμς**), *Αρωμα γυναίκας* (με τον **Αλ Πατσίνο**) προτείνονται από τους ειδικούς ως εκπαιδευτικά μέσα σε προγράμματα εκπαίδευσης στην επικοινωνία και τις ανθρώπινες σχέσεις. Κλασικές ταινίες όπως *Ο θάνατος του εμποράκου* (με τον **Ντάστιν Χόφμαν**), *Οικόπεδα με θέα* (με τον **Αλ Πατσίνο**), *Working 9 to 5* (με την **Ντόλλυ Πάρτον**), *Disclosure* (με τον **Μάικλ Ντάγκλας**) *Κάντιλακ Μαν* (με τον **Ρ. Ουίλλιαμς**), προσφέρονται για εκπαίδευση σε επιχειρημα-



Οικόπεδα με θέα

τίες και στελέχη πωλήσεων. Τηλεοπτικές σειρές όπως *Thirty something* (Τριάντα και κάτι) και *Northern exposure* αποτυπώνουν με απόλυτη επιτυχία τα σύγχρονα κοινωνικά μας προβλήματα. Παράλληλα, οι κλασικές ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του '60, οι επιτυχίες των **Βασιλειάδη, Τσιφόρου**, αποτελούν θαυμάσια εκπαιδευτικά βοηθήματα σε θέματα που «αγγίζουν» την καθημερινή ανθρώπινη επικοινωνία μέσα στην ελληνική πραγματικότητα.

Οι επαγγελματίες εκπαιδευτές θεωρούν ότι σημαντικός παράγων στην απόδοση του εκπαιδευτή –και παράλληλα, μέρος της ίδιας του της εργασίας– είναι η ικανότητά του στη δραματολογία ή την υποκριτική. Η ικανότητα, δηλαδή, να προσθέτει το δράμα στον τρόπο της διδασκαλίας του, έτσι ώστε να συγκινεί το ακροατήριο και να το υποκινεί στη γνώση. Η κινηματογραφική ταινία έρχεται να προσφέρει απλόχερα αυτή τη δραματολογία και να ενισχύσει το έργο του εκπαιδευτή συγκινώντας, ερεθίζοντας και υποκινώντας το ακροατήριο.

Η χρήση αποσπασμάτων ταινιών, όπου

ο ηθοποιός, ο σεναριογράφος, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο σκηνοθέτης προσπαθούν να αποτυπώσουν με τον καλύτερο τρόπο σκηνές ή εμπειρίες της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αποτελεί ένα δυναμικό «εργαλείο» και μέσο μεταφοράς εμπειρίας. Μάλιστα, εξαιτίας του ότι η αποτύπωση των στάσεων του ήρωα της ταινίας δεν έχει κατασκευαστεί για συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς λόγους, αυτό την καθιστά ακόμη πιο σημαντικό μέσο εκπαίδευσης. Οι εκπαιδευτές γνωρίζουν καλά ότι οι εκπαιδευτικές ταινίες της αγοράς δεν έχουν και μεγάλη αποτελεσματικότητα γιατί ο αποδέκτης-εκπαιδευόμενος γρήγορα αντιλαμβάνεται ότι η ταινία έχει σχεδιαστεί και αποδοθεί με πολύ συγκεκριμένο –και συχνά απόλυτα τεχνικό, «τετράγωνο» και περιοριστικό τρόπο– αφοσιωμένο σε κάποιο εξειδικευμένο εκπαιδευτικό θέμα.

Η ελληνική εμπειρία

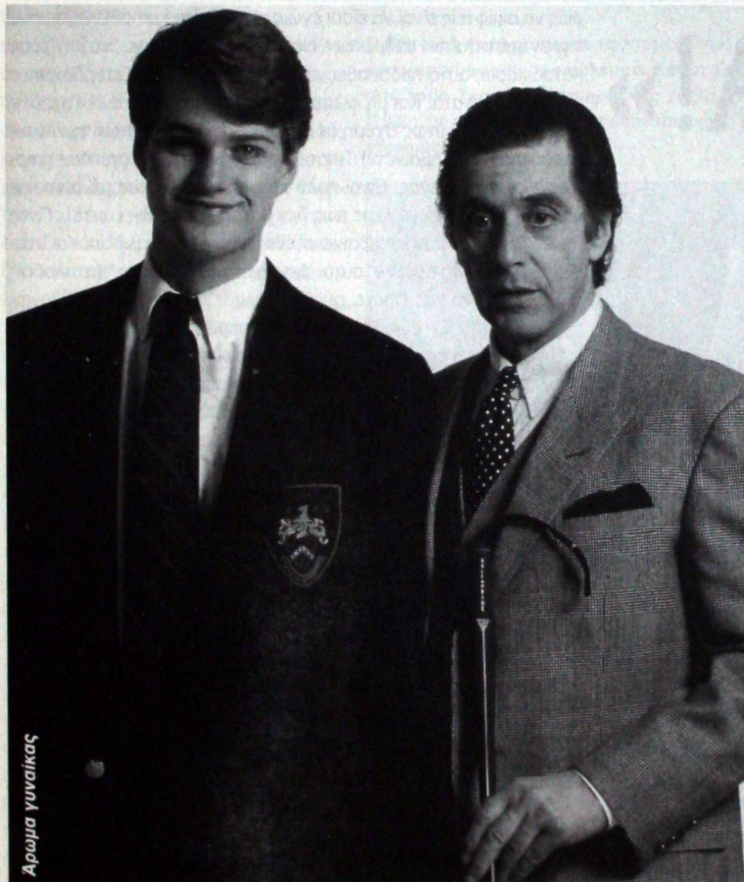
Πρόσφατη έρευνα μεταξύ έμπειρων ελλήνων εισηγητών και εκπαιδευτών επιβεβαιώνει την προτίμηση της χρήσης του κι-

νηματογράφου ως εκπαιδευτικού «εργαλείου». Οι περισσότεροι από τους ερωτηθέντες έχουν από καιρό υιοθετήσει τη χρήση ταινιών (βίντεο) στα μαθήματα που διδάσκουν, και μιλούν με ενθουσιασμό για την αποτελεσματικότητα που διακρίνουν να έχουν στους εκπαιδευόμενους. Ενδεικτικά, τα σχόλια στην ερώτηση του *Κινηματογραφιστή*: «ποιο θεωρείτε το πρωταρχικό πλεονέκτημα του κινηματογράφου ως μέσου εκπαίδευσης»;, οι επαγγελματίες εκπαιδευτές-εισηγητές απαντούν χωρίς δεύτερες σκέψεις: «Οι κινηματογραφικές ταινίες με βοηθούν να μεταδίδω εμπειρίες παράλληλα με τη θεωρία και να προσελκύω με επιτυχία το ενδιαφέρον των φοιτητών...», δηλώνει ο **Σωτήρης Καραγιάννης**, διευθυντής εκπαίδευσης του Page Foundation. Η **Κάλια Καστρινάκη**, καθηγήτρια στο Campus, συμπληρώνει ότι «...ο κινηματογράφος ως μέσο εκπαίδευσης στο χώρο μου, το χώρο του μάρκετινγκ και των πωλήσεων, αποτελεί τεράστια βάση δεδομένων από όπου αντλώ πολλά "ζωντανά" παραδείγματα...». Ενώ ο **Μανώλης Σφακιανάκης**, εκπαιδευτής στη διοίκηση των επιχειρήσεων, συμπληρώνει: «... οι κινηματογραφικές ταινίες δίνουν μοναδικής αξίας "τροφή" για συζήτηση και ανάλυση θεμάτων πολύπλοκης επιχειρηματικής σκέψης».

Με την ίδια λογική συμφωνούν και εκπαιδευτές κινηματογραφικών σχολών, όπως η κ. **Μπέλλου** από τη σχολή ΚΕΑ Μπέλλου, ο **Γιώργος Σκαλενάκης** και ο **Σωτήρης Πλιάκος** από τη σχολή Σταυράκου. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η επισημάνση δευτεροετούς σπουδαστή που, ερωτώμενος σχετικά, τόνισε ότι «η απουσία του κινηματογράφου ως μέσου εκπαίδευσης είναι ισοδύναμη με φοιτητή Ιατρικής που δεν έχει ασχοληθεί με ανατομία...»

Ο κινηματογράφος είναι, λοιπόν, ένα άμεσο, δυναμικό, ευέλικτο, και χαμηλού κόστους οπτικοακουστικό «εργαλείο» εκπαίδευσης. Εκπαιδεύει και ψυχαγωγεί. Και σε συνδυασμό με άλλα μέσα, μπορεί να αποδειχθεί απόλυτα χρήσιμο και δημιουργικό.

Ο Μάρκος Κομνηνάκης, BSc., MA, CT, είναι επικοινωνιολόγος, σύμβουλος επιχειρήσεων, συγγραφέας, εκπαιδευτής, μέλος του International Board of Certified Trainers/USA. Στο κείμενό του, συνεργάστηκαν οι ασκούμενες δημοσιογράφοι **Μάγδα Τσιόπα** και **Δήμητρα Λάββα**. **IK**



ΣΑΜΟΥΕΛ ΦΟΥΛΕΡ (1911-1997)

Ο ΣΑΜΟΥΕΛ ΦΟΥΛΕΡ πέθανε στις 31 Οκτωβρίου 1997, σε ηλικία 86 χρόνων. Είχε γεννηθεί στις 11 Αυγούστου 1911 σε μια πόλη της Μασσαχουσέτης. Πολύ νωρίς, μόλις το 1924, βγήκε στη βιοπάλη – στη δημοσιογραφία. Βοηθός αρχικά αστυνομικών ρεπόρτερ, ήδη στα 17 του έχει τη φήμη του ειδικού δημοσιογράφου σε εγκληματικές υποθέσεις. Η δημοσιογραφική του δραστηριότητα, που ήταν συνυφασμένη με τα πρώτα χρόνια της ζωής του, του έδωσε μεγάλο μέρος του υλικού για την ταινία *Park Row*, που σκηνοθέτησε στα 1952. Από το 1931, άρχισε να δημοσιεύει νουβέλες και μυθιστορήματα, δραστηριότητα που τη συνέχισε και μετά την είσοδό του στον κινηματογράφο. Στον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, πολέμησε στη 16η μεραρχία του αμερικανικού 1ου Συντάγματος Πεζικού. Την πρώτη του ταινία, *I shot Jesse James* (ελλ. τίτλος: *Ο θάνατος του εκδικητή*), τη γύρισε αμέσως μετά τον πόλεμο, στα 1948.

Οι έξι εντολές του πολέμου

Πώς αντιμετώπισε, όμως, τον πόλεμο στα φιλμ του, ο Σάμουελ Φούλερ – βασικό θεματικό του μοτίβο; Αφηγείται ο ίδιος, σε μια συνέντευξη που είχε δώσει στα *Cahiers du Cinema*:

«Σ' έναν πόλεμο, όλοι πασχίζουν να σώσουν το σαρκίο τους. Αν θυσιάσεις για τη μάνα σου, τον πατέρα σου, τη γυναίκα, τα παιδιά σου, ωραία, κάνει το αλλά γρήγορα. Δεν μπορείς να σκέφτεσαι τη θυσία όταν υπάρχει κίνδυνος ή θάνατος. Πρέπει να το κάνεις με το ένστικτο. Σκοτώνεις ή σκοτώνεσαι γρήγορα, στον τόπο. Γίνεται τόσο γρήγορα – πιο γρήγορα κι από μια σφαίρα. Τίποτε δεν μπορείς να σκαρώσεις από πριν. Είναι αδύνατο. Το μόνο πράγμα που μπορείς να σκεφτείς είναι να είσαι εγωιστής. Αυτό προσπαθώ να πιάσω, την εντιμότητα των ανθρώπων. Να μην τους κατακρίνω, να μην τους καταδικάσω, αυτό προσπαθώ να πω. Μην τους δοξάζετε, δεχτείτε τους απλούστατα. Και μη φιλοσοφείτε πάνω σ' αυτά, ο θεατής δεν έχει καμία απόλυτως σχέση με το θάνατο – όλων αυτών των φουκαράδων. Καταλαβαίνετε! Τίποτε – είστε θεατής. Κι εγώ δεν παίρνω το μέρος κανενός. Είναι πολύ εύκολο σε σας ή σε μένα να καθόμαστε κει δα και να λέμε πως δεν θα 'πρεπε να γίνει αυτό... Πίνομαι έξαλλος ότι αυτό συμβαίνει σ' ένα φιλμ ή σε ένα βιβλίο. Και στέκομαι σκεπτικός πάνω σ' αυτό. Δεν έχω να πω τίποτε. Καταλαβαίνετε τι θέλω να πω; Τίποτε...»¹.

Κι η μάχη; Πώς γύριζε τη μάχη, πώς περιέγραφε τη συνθήκη της, τι έδειχνε και τι έκρυβε; Συστηματικός όπως πάντα ήταν, ο Σάμουελ Φούλερ (σαν Μωυσής της πολεμικής ταινίας, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο **Νίκος Σαββάτης**²) έδινε πάντα τις δικές του έξι εντολές, προκειμένου στον κινηματογράφο η μάχη να είναι μάχη – ούτε συμβολισμός της μάχης ούτε σφαγείο:

«Εντολή πρώτη: Μη σταματάτε ποτέ τη μάχη όταν πληγωθεί κάποιος. Όταν πέσει ένας άντρας συνεχίστε. Τι άλλο μπορεί να γίνει;

«Εντολή δεύτερη: Μην επιτρέπετε ποτέ στο φαντάρο που πεθαίνει να βγάλει απ' το πορτοφόλι της φωτογραφία της αρραβωνιαστικιάς του και να την κοιτάξει. Ποτέ δεν γίνεται έτσι.

«Εντολή τρίτη: Οι στρατιώτες σας να είναι βρώμικοι, κουρασμένοι κι αξύριστοι. Κανένας δεν ξυρίζεται στην πρώτη γραμμή.

«Εντολή τέταρτη: Μη βάζετε κοπέλες σε πολεμικές ταινίες. Ούτε φλας μπακ γυναικών στο σπίτι να περιμένουν το γυρισμό των ανδρών τους. Αν δεν μπορείτε να πείτε τι μέρος του λόγου είναι ο χαρακτήρας σας, χωρίς να τον δείξετε πώς είναι στο σπίτι του, πετάξτε τον έξω απ' το σενάριο.

«Εντολή πέμπτη: Μην αφήνετε ποτέ τους ηθοποιούς σας να κάνουν πολλά. Στις πολεμικές ταινίες, το 80% των ηθοποιών είναι κα-

«ΚΑΝ' ΤΟ, ΑΛΛΑ ΓΡΗΓΟΡΑ!»

του Ηλία Κανέλλη

Πολέμησε – και δεν δοξάστηκε. Οι εμπειρίες του, όμως, τον προίκισαν με εμπειρία για να αντιμετωπίσει τον πόλεμο όσο πιο κινηματογραφικά γινόταν: ωμά, δίνοντας έμφαση στο υλικό θάρος των σωμάτων, χωρίς μελοδραματισμούς. Πέθανε πλήρης ημερών. Ήταν πραγματικός κινηματογραφιστής: δεν έβλεπε τα πράγματα με τον ιμπρεσιονιστικό τρόπο του «μεγάλου καλλιτέχνη», προσπαθούσε πάντα να βρискεται απ' τη μεριά του θεατή. Λάτρευε το Χόλυγουντ – κι ας είχε συγκρουστεί άγρια, κάποιες φορές, με τους μηχανισμούς του.

μποτίνοι. Δεν θέλουν να είναι στρατιώτες· θέλουν μόνο να δείχνουν σπουδαίοι.

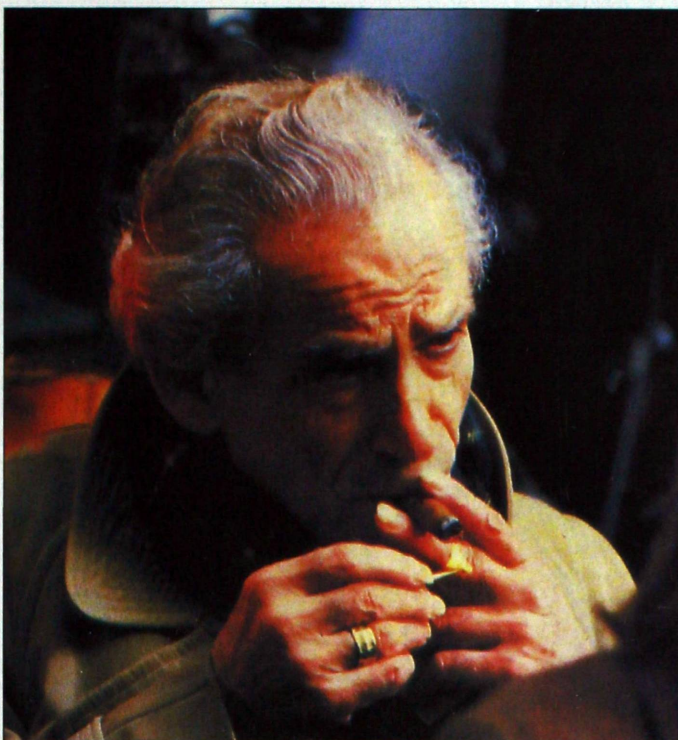
»Εντολή έκτη: Αντιμετωπίστε τους ηθοποιούς σας σαν νεοσύλλεκτους. Εκπαιδεύστε τους και μην τους κακομαθαίνετε».

Ο πόλεμος δεν τελειώνει

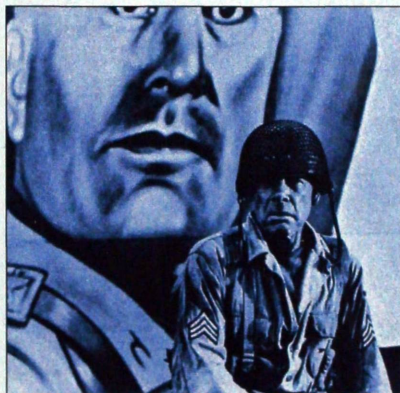
Κατόπιν τούτων, καταλαβαίνει κανείς ότι ο Σάμουελ Φούλερ δεν θα μπορούσε να λειτουργεί ως αντιπολεμική καρικατούρα. Θα ήταν φτηνό. Έτσι, το πολεμικό θέμα που σκηνοθετούσε δεν ωραιοποιούσε τίποτα. Ωμός και τραχύς, εκμεταλλεύεται στο έπακρον τις τεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου, προσπαθώντας να είναι

ακριβής. Ούτε το συναίσθημα προσπαθούσε να εκβιάσει, ούτε στο θέμα να πλειοδοτήσει, αλλά ούτε και τις κινηματογραφικές τεχνικές του σασπένς, της αγωνίας και της έντασης να περιφρονήσει. Ισορροπώντας διαρκώς ανάμεσα σ' αυτό το μέτρο, πολλές φορές παλαντζάρισε, πότε δοξάζοντας την ανδρική ρώμη, πότε αναζητώντας το λυρισμό ανάμεσα στη φρίκη. Σκηνοθετώντας συνεχώς ταινίες με θέμα τον πόλεμο (*The steel Helmet-To σιδηρούνη κράνος*, 1950, *Fixed Bayonets-Εφ' όπλου λόγχη*, 1951, *Run of the arrow-Η τελευταία σφαίρα του πολέμου*, 1957, *China Gate-Οταν ξημέρωσε η μεγάλη μέρα*, 1957, *Forty guns-Ta 40 τουφέκια*, 1957, *Verboten*, 1958 και πολλές άλλες), προετοίμαζε την κορυφαία μάχη, μια ταινία που ξεκινούσε από την προσωπική του εμπειρία στον Β' παγκόσμιο και προσπαθούσε να συμπυκνώσει όλες του τις κινηματογραφικές κατακτήσεις. Ήταν το φιλμ *The Big Red One (Οι τέσσερις της Ηρωικής ταξιαρχίας*, 1980), ένα φιλμ «για το τεράστιο κενό του πολέμου που θα μεγάλωνε μέσα από το φιλικό χρόνο»³.

Τα κατάφερε μόνο εν μέρει, μια που μάλλον έπεσε θύμα του αέρα του πολέμου μεταξύ του σκηνοθέτη και του παραγωγού - που ακόμα μαίνεται, τουλάχιστον στον αμερικανικό κινηματογράφο. Ο πόλεμος, η ασημαντότητα της ζωής, η τρέλα, η τύχη, το σύντομο πέρασμα στο θάνατο, η αγωνία για την επιβίωση, η απομυθοποίηση του ηρωισμού μέσα απ' τον κυνισμό (ή την ψυχική διαταραχή)



Ο Σάμουελ Φούλερ έμεινε ταυτισμένος με την κινηματογράφιση του πολέμου. Κάτω: Σκηνή από τους *Τέσσερις της ηρωικής ταξιαρχίας* (1980), με τον Λη Μάρβιν σε έναν από τους κεντρικούς ρόλους.



μαίο παρά το βάρος του χρόνου προτιμώ να τον θυμάμαι. Αποφασισμένο, σαν πολεμιστή που δεν στέκεται στιγμή για να σκεφτεί ότι, πιθανόν, το επόμενο λεπτό να τον κτυπήσει η σφαίρα. **Κ**

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ: 1. Συνέντευξη του Φούλερ στους Bill Kroh και Barbara Frank, *Cahiers du Cinema*, τχ. 311, Μάιος 1980, αναδημοσιευμένη στο περ. *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 28-29, Μάιος-Ιούλιος 1981. Μτφρ. Νίκος Κολοβός.

2. Νίκου Σαββάτη, «Η μέθοδος του πολέμου», περ. *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ό.π.

3. Ό.π.

και κάποιες κωμικές νότες, ωστόσο, έγινε καθορθωτό να καταγραφούν στο φιλμ.

Είχε προλάβει να σκηνοθετήσει καμιά εικοσαριά ταινίες, πολεμικές στην πλειοψηφία τους, είχε γράψει και πλήθος σενάρια (ανάμεσά τους, και για ταινίες του **Φριτς Λανγκ** και του **Ντάγκλας Σερκ**). Κι οι παλιότεροι, όσοι έζησαν τον κινηματογράφο όχι μόνο ως μυθολογία ούτε μόνο ως καλλιτεχνική δημιουργία του υψηλού, τον εκτιμούσαν απεριόριστα, όχι μόνο για το ότι ήταν ένας πραγματικός εργάτης του κινηματογράφου, ένας κινηματογραφιστής με κ κεφαλαίο, αλλά και επειδή «ειδικεύθηκε» στη θεαματική απόδοση του πολέμου, επειδή δόξασε

τις πολεμικές στιγμές, χωρίς να παραγνωρίζει την υλικότητά του, το βάρος των ανθρώπινων σωμάτων αλλά και χωρίς να αγνοεί το ψυχολογικό υπόστρωμα που, πολλές φορές, είναι πιο βαρύ κι από το σωματικό βάρος. Γι' αυτό, άλλωστε, εκτός από τον Βέντερς (είχε παίξει και στις ταινίες του *Ο αμερικανός φίλος* και *Χάμματ*), τον ζητούσαν και κινηματογραφιστές όπως ο **Ζαν Λυκ Γκοντάρ** (*Ο τρελός Πιερρό*) και ο **Ντέννις Χόππερ** (*The last movie*), για να παίξει τον εαυτό του. Ένα ρόλο είχε κάνει και σε μια ταινία του Σπύλιπεργκ, το *1941* (1980), ενώ ρόλους είχε υποδυθεί και σε δικές του ταινίες. Στην *Κατάσταση πραγμάτων*, του Βέντερς, θυμάμαι τον Σάμουελ Φούλερ, ανάλαφρο παρά το βάρος της ηλικίας του να τραγουδάει ένα τραγούδι για το Χόλλυγουντ που το λάτρευσε σαν ναό του κινηματογράφου. Έτσι, ακ-

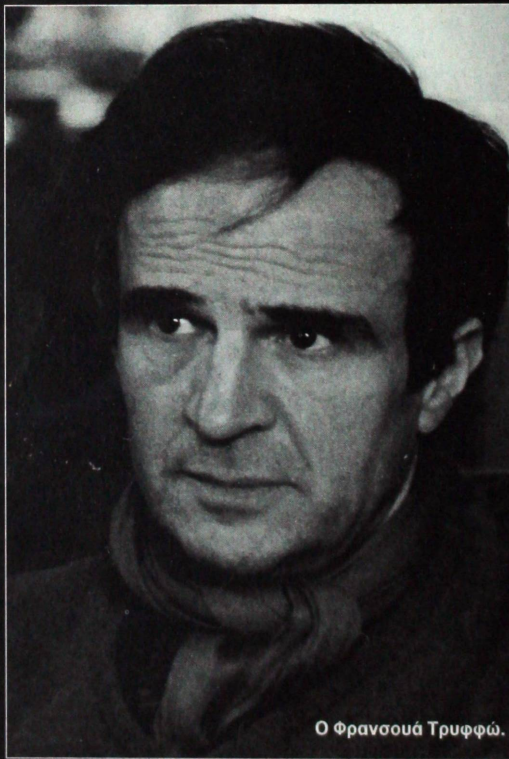
ΗΤΑΝ ΣΑΝ ΤΥΦΛΟΣΟΥΡΤΗΣ. Άνοιγες, για παράδειγμα, τα περιοδικά της άκριτης κινηματογραφοφιλίας, αλλά και τις πιο ελαφρές σελίδες των εφημερίδων και των περιοδικών ποικίλης ύλης και έβλεπες ότι οι κινηματογραφικές ταινίες βαθμολογούνταν από τους ειδικούς: τους κριτικούς. Γινόταν κατά κόρον στα αμερικανικά περιοδικά, αλλά και στα αγγλικά και στα γαλλικά. Σύντομα, το σύστημα πέρασε και στα ελληνικά έντυπα. Νομίζω ότι μεγαλύτερη διάδοση είχε στα περιοδικά για τη μουσική, πιο καταναλωτικά από τη φύση τους. Στα ελληνικά κινηματογραφικά περιοδικά, αντίθετα, η κριτική ματιά στον κινηματογράφο επέβαλλε την άρνηση τέτοιων ευκολιών. Ήταν και η ιδεολογία - ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, π.χ., ήταν περιοδικό που γραφόταν από ιδεολογικοποιημένους ανθρώπους, ανθρώπους που δεν θα ενέδιδαν στην ευκολία.

Μιλώ για τις βαθμολογίες και τα αστεράκια. Για τη σύνοψη, υποτίθεται, της γνώμης του κριτικού σε μια ακροτελεύτια, μια τελική γνωμοδότηση, ένα μικρό σημάδακι. Κάτι σαν το δεκάρι ή το κουλούρι (και τις διαβαθμίσεις τους) που μας έβαζε ο δάσκαλος στο δημοτικό. Για ένα διάστημα, οι βαθμολογίες θρίσκονταν στο τέλος του κριτικού σημειώματος. Ωσπου, περιοδικά για τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου και για τη διασκέδαση, αργότερα όμως (όσο πλησιάζουμε προς τις μέρες μας) και πιο ειδικά περιοδικά πήραν τη βαθμολογία των συνεργατών τους από το τέλος του κειμένου, την τοποθέτησαν (μαζί με βαθμολογίες άλλων βαθμολογητών) σε ειδικό πίνακα, έφτιαξαν έναν δασκαλιστικό κατάλογο με βαθμολογίες ή αστεράκια - και, τώρα πια, ο αναγνώστης αλλά και καταναλωτής του καλλιτεχνικού προϊόντος μπορεί να καταφεύγει στον τυ-

ΑΣΤΕΡΑΚΙΑ

λόυρι: *απαίσια*». Κάπως έτσι, φτιάχεται ένας καινούργιος κώδικας προσέγγισης των ταινιών, μια φαστ κριτική για όσους θέλουν να ενημερώνονται με μια ματιά και να μη χάνουν το χρόνο τους. Τα μηνύματα, άλλωστε, των σύγχρονων καιρών το επιβάλλουν: δεν υπάρχει χρόνος!

Ο ΧΡΟΝΟΣ, λοιπόν. Οι σύγχρονοι ρυθ-



Ο Φρανσουά Τρυφώ.

φλοσούρη των δασκάλων: «*πέντε αστεράκια: αριστούργημα, τέσσερα αστεράκια: πολύ καλή ή μην τη χάσετε, τρία αστεράκια: ενδιαφέρουσα, δύο αστεράκια: μέτρια, ένα αστεράκι: κακή, κου-*

μοί. Ποιοι άλλοι παράγοντες, ωστόσο, οδηγούν στην αναξιοπιστία της κριτικής, στην υποβάθμισή της από συμπληρωματικό κείμενο κατανόησης του καλλιτεχνικού προϊόντος, από θεσμοθετη-

μένο παιχνίδι στην κατεύθυνση της μύησης στο καλλιτεχνικό προϊόν σε κατάλογο βαθμολογίας και ποινολόγιο; Και γιατί οι κριτικοί των τεχνών, κατά παράδοσις πνευματικού άνθρωποι, μοιάζουν να έχουν αποδεχτεί αυτό τον υποβαθμισμένο ρόλο, στο πλαίσιο του ως τώρα τυπικά κατοχυρωμένου ρόλου τους. Γιατί, δηλαδή, οι κριτικοί δέχονται επί της ουσίας την υποβάθμιση του ρόλου τους; Γιατί δέχονται να υποβαθμίζεται το κείμενο σε τηλεγραφική απόφανση με το χαρακτήρα της βαθμολογίας;

Κατά πρώτον, ίσως, για λόγους ευκολίας. Γιατί εκ των πραγμάτων, στο χώρο του Τύπου, κερδίζουν έδαφος τα ελαφρά, τα light, γιατί οι αναγνωστικές συνήθειες τείνουν να υποβαθμίζουν έως και να αποκλείουν τον σοβαρό, αναλυτικό λόγο για πολλα από όσα συμβαίνουν. Γιατί οι φιλότεχνοι τείνουν να γίνουν καταναλωτές - και οι καταναλωτές προσεγγίζονται από άλλα στοιχεία, πλην της καλλιτεχνικής αξίας: από τη μυθολογία των προϊόντων, από το βομβαρδισμό πληροφοριών και τη δυναμική του μάρκετινγκ που κάνει τους καταναλωτές να πιστεύουν ότι αν απωλέσουν την τάδε ή τη δείνα γραφή θα χάσουν, από στοιχεία που δεν έχουν τόσο να κάνουν με τις κριτικές προσεγγίσεις του έργου ή από την καλλιτεχνική συγκίνηση όσο με δευτερεύουσες, πλην κυρίαρχες πλαστές ανάγκες. Η αλλαγή των αντιλήψεων στο κοινωνικό πεδίο επηρεάζει δραματικά και τις αντιλήψεις, ως πριν από λίγα χρόνια κυρίαρχες, και στο χώρο του γραπτού Τύπου.

Κατά δεύτερον, και σημαντικότερο, επειδή οι ίδιοι οι κριτικοί δέχονται αυτή την υποβάθμιση του ρόλου τους. Επειδή θεληματικά υποχωρούν στις απαιτήσεις των εκδοτών τους που θέλουν μικρότερα, ευπεπτότερα κείμενα. Επειδή ανέχονται το παιχνίδι των δημοσίων σχέσεων και των συσχετισμών της αγοράς. Επειδή αποδέχονται ότι η κριτική μπορεί να εκπέσει σε σλόγκαν, να υποβαθμιστεί σε πλη-



Ο Σερζ Ντανέ.

ροφόρηση και παρουσίαση, να εκπροσωπηθεί από την κατηγορηματική τελική απόφαση: *ναι, όχι, ίσως*. Επειδή, τελικά, οι ίδιοι τείνουν να πιστεύουν ότι ο ρόλος τους περιορίζεται σε ένα παιχνίδι επιρροής που μεταφράζει το παιχνίδι επιρροής των μέσων στα οποία εργάζονται στον πιο κλειστό κινηματογραφικό μικρόκοσμο, και όχι σε μια δυναμική παρέμβασης σε ένα πεδίο όπου «παίζονται» όχι μόνο μπάτζετ, χρήματα, εισιτήρια και φήμη αλλά, κυρίως, αναμετρώνται καλλιτεχνικές δυνάμεις, τάσεις, οράματα και δημιουργικές αγωγίες.

Μ' αυτά και μ' αυτά, σχεδόν έχει εκχωρηθεί ο χώρος της κριτικής σε διεκπεραιωτές της επικαιρότητας. Το κύρος της κριτικής υποχωρεί, ο ρόλος της εκπίπτει σ' αυτόν του ειδικευμένου σε έναν τομέα δημοσιογράφου. Κι ο κριτικός, από δεσπότη πρόσωπο στα έντυπα, μεταπίπτει σε «έναν από μας».

ΑΝ ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ υποχώρησης της τεχνοκριτικής αφορά όλες τις τέχνες, τα πράγματα γίνονται πολύ πιο δραμα-

τικά στην περίπτωση της τέχνης του κινηματογράφου. Σε στενή συνάφεια με την εξέλιξη του οπτικοακουστικού, σε ακόμα πιο στενή με την κυριαρχία της ομογενοποιημένης εικόνας σε παγκόσμιο επίπεδο (*«εικόνα είναι εκείνο που με εγκλωβίζει»*, έλεγε προσφύως ο Ρολάν Μπαρτ στις *Μυθολογίες*), η κριτική εκχωρείται βαθμιαία στην πληροφόρηση, εξαπλουστεύει τις προσεγγίσεις της, παραχωρεί τον παραδοσιακό της ρόλο στα πανεπιστήμια χάνοντας έτσι, όμως, την αμεσότητα και τη μαζικότερη εμβέλεια. Η εικόνα του παρεμβατικού, μαχητικού κινηματογραφικού κριτικού, που ξέρει να δίνει μάχες αλλά και να τις κερδίζει, η εικόνα δηλαδή που μας έρχεται όταν φέρνουμε στο μυαλό τους κριτικούς της γαλλικής νουβέλ θαγκ που σχεδόν όλοι τους έγιναν σκηνοθέτες (του Σαμπρόλ, του Τρυφώ, του Γκοντάρ, του Ρενάι...), τον Σερζ Ντανέ ή και τον δικό μας Χρήστο Βακαλόπουλο, αρχίζει να ξεθωριάζει.

Μη ρωτήσετε πού θα ήταν ο κινηματογράφος χωρίς κάποιες τέτοιες μαχητικές προσωπικότητες. Ούτε να δια-

νοηθείτε πως ο κινηματογράφος, η τέχνη των εικόνων, η γλώσσα των εικόνων, δεν έχει ανάγκη τα κείμενα. Καθετί αξιοθαύμαστο σε τούτη τη νεαρή αλλά και απαιτητική τέχνη, όλα τα μεγάλα κινήματα που εξέλιξαν τον κινηματογράφο χρειάστηκαν τις ειδικές επεξεργασίες ορισμένων φανατικών του, που ανέγνωσαν, διέγνωσαν, πήραν ρίσκα, συγκρούστηκαν, μερικές φορές μάλιστα συντρίφτηκαν, κήκαν μέσα στο αντικείμενο της λατρείας τους.

Ενώ, σήμερα, οι διάδοχοί τους; Κρατούν τον απόηχο της φήμης των μεγάλων φανατικών της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής και... καίγεται η γούνα τους μην και δεν προλάβουν να θάλουν τα αστεράκια κάτω από τις ταινίες της εβδομάδας. Χωρίς καλά καλά να το καταλαβαίνουν, παίζουν κι αυτοί, με ζήλο, το τεράστιο παιχνίδι της καταναλωτικής υστερίας, που τρέφεται με σλόγκαν, μύθους, εφήμερες μόδες...

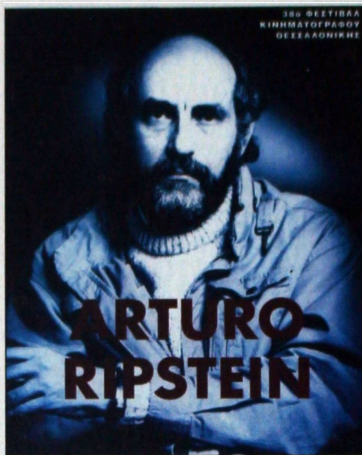
Με άλλα λόγια, θλέπε, άκου, σώπα – και κατανάλωνε. Κατανάλωνε, αστεράκι μου... **K**

Ηλίας Κανέλλης

ΒΙΒΛΙΑ

ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΕΣ και φέτος οι εκδόσεις του 38ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, προσφέρουν τρία βιβλία χρήσιμα σε όσους θέλουν να γνωρίζουν σημαντικές προσωπικότητες της κινηματογραφικής τέχνης.

Το πρώτο είναι μια πλούσια και διεξοδική μονογραφία για τον μεξικανό σκηνοθέτη **Αρτούρο Ριποστάιν** (σχετικά, βλ. και στο τεύχος 0 του *Κινηματογραφιστή*). Ήδη από την εισαγωγή, οι **Andrea Martini** και **Nuria Vidal** επισημαίνουν το βασικό του χαρακτηριστικό: «Ο σκηνοθέτης του *Τόπου δίχως όρια* (1977) και του *Ερωτικά ψέματα* (1988) προ-



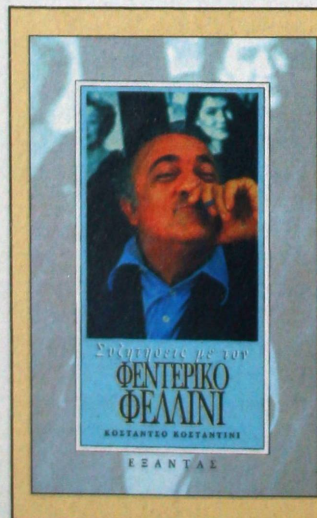
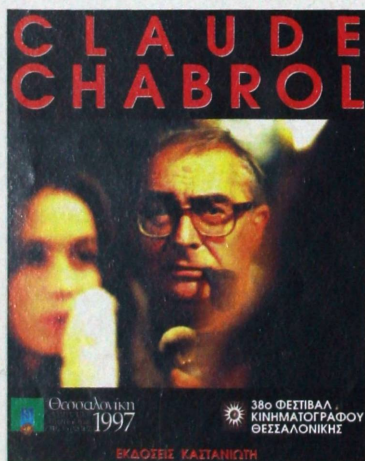
τείνει κάθε φορά στο θεατή μια συμφωνία: την απόλαυση του κειμένου κόντρα στο μηχανισμό της θέασης». Περιλαμβάνονται κείμενα γνωστών θεωρητικών και κριτικών για το σκηνοθέτη, καθώς και εκτεταμένες συνεντεύξεις του. Τα κείμενα συγκέντρωσαν οι προαναφερθέντες συγγραφείς, την επιμέλεια της ελληνικής έκδοσης είχε ο **Μιχάλης Δημόπουλος** και την επιμέλεια των κειμένων ο **Αχιλλέας Κυριακίδης**.

«Σκηνοθέτη του απρόσμενου» αποκαλεί τον **Κλωντ Σαμπρόλ** ο κριτικός **Μπάμπης Ακτσόγλου**, στο δικό του εισαγωγικό σημείωμα σε μια ακόμα έκδοση (σε συνεργασία με τις εκδ. Καστανιώτη). Κι εδώ υπάρχουν συνεντεύξεις και κείμενα, μαζί με εκτενή φιλμογραφία και παρουσίαση των σημαντικότερων ταινιών του σκηνοθέτη από έλληνες και γάλλους κριτικούς. Πλήρης μονογραφία του Σαμπρόλ, που «αν και οδεύει αισίως προς τα 68 του, δεν παύει να βρίσκεται εκεί που δεν τον περιμένεις» σίγουρα, όμως, πίσω από

την κάμερα, αλλά και λίγο πιο μπροστά από την πορεία του σύγχρονου κινηματογράφου» (επιλογή κειμένων: Μιχάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Ακτσόγλου).

Το τρίτο βιβλίο είναι αφιερωμένο στον **Τάκη Κανελλόπουλο** και κυκλοφορεί σε συνεργασία με την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου και τις εκδ. Αιγόκερως. Περιλαμβάνει περισσότερο προσωπικά κείμενα, πολλά από τα οποία δίνουν έμφαση στη «μοναχικότητα» του καλλιτέχνη, χωρίς ωστόσο να διεισδύουν όλα στην καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία και στο προσωπικό του ύφος. Πιο ενδιαφέρον τμήμα του βιβλίου, τα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις του σκηνοθέτη. Την επιλογή των κειμένων έκανε ο **Αλέξης Δερμεντζόγλου** ενώ την επιμέλεια της έκδοσης είχε ο **Γιάννης Σολδάτος**.

Όλα τα βιβλία πλαισιώνονται από πλούσιο (και σπάνιο) φωτογραφικό υλικό.



ΦΕΛΛΙΝΙ: «ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΑΖΙ ΕΝΑ ΤΣΙΡΚΟ»

«Είναι κατά τη γνώμη σου τέχνη ο κινηματογράφος;», ρωτά ο Κ. Κωσταντίνι τον Φελλίνι. «Και ναι, και όχι», απαντά ο και σήμερα ακόμα δημοφιλής κινηματογραφιστής. «Είναι τέχνη και μαζί είναι τσίρκο, μια παράγκα σαλτιμπάγκων, ένα ταξίδι πάνω σ' ένα είδος "πλοίου των τρελών", μια περιπέτεια, μια ψευδαίσθηση, μια οφθαλμαπάτη.(...) Είναι μια αυτόνομη τέχνη. Το πολύ να μπορείς να τη συνδέσεις με τη ζωγραφική, εξαιτίας του φωτός. Το φως είναι, τόσο για τον κινηματογράφο όσο και για τη ζωγραφική, η καρδιά των πάντων. Στον κινηματογράφο το φως είναι πιο σημαντικό απ' το θέμα, το μύθο, τα πρόσωπα: το φως είναι εκείνο που εκφράζει αυτό που ο σκηνοθέτης θέλει να πει. Ένας κριτικός έγραψε, με μειωτική πρόθεση, ότι είμαι σκηνοθέτης "εικαστικός", μα τι πιο κολακευτικό μπορούσε να μου πει; (...) Ο ζωγράφος είναι ευτυχής, γαλήνιος, με σίγουρη μακροζωία, πιο τυχερός απ' τον ποιητή. Οι γυναίκες και οι φίλοι του τον σέβονται, αν τον σέβονταν και οι εφοριακοί λιγάκι παραπάνω δεν θα υπήρχε τυχερότερος άνθρωπος.» Δείγμα γραφής από ένα βιβλίο με συνεντεύξεις του Φεντερίκο Φελλίνι που κάνει όλη τη δημιουργική διαδρομή του σκηνοθέτη.

•**Κωσταντίνο Κωσταντίνι, Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι, μετάφρ. Τούλα Τόλια, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1997.**

SOFTLIGHT

DAYLIGHT

PORTABLE

JUNIOR

ARRI

LIGHTING

From concept through to final production, every ARRI luminaire is subjected to exhaustive quality procedures which ensure that every one is up to the standards expected from the world leader in film and television lighting.

The ARRI lighting range encompasses both Compact and Daylight fixtures, available with either conventional or electric ballasts.

Also there is a full range of tungsten luminaires for studio and reportage lighting.

STUDIO

LIGHTS CAMERA ACTION!

COMPACT

ARRISUN

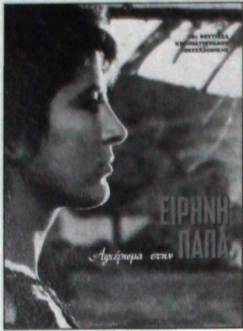
New
product
review

Compact 125

Arri pocket par

Arrisun 5

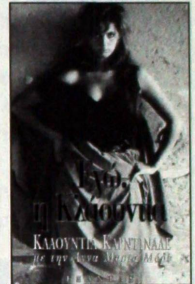
Arrisun 2



ΣΤΗ ΣΟΔΕΙΑ με τις εκδόσεις του 38ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης συμπεριλαμβάνεται και μια ολιγοσέλιδη έκδοση για την **Ειρήνη Παπά**. Μολονότι υπάρχει πλήρης αναφορά στην πολυετή καλλιτεχνική της διαδρομή, μολονότι το βιογραφικό και η φιλομορφία είναι (σχεδόν) πλήρη, η επιλογή του επιμελητή (**Παντελής Καρακάσης**) να φωτίσει την προσωπικότητα της ηθοποιού μέσω κειμένων που είτε λειτούργουν ως μαρτυρίες (**Αλέκος Σακελλάριος, Φρίξος Ηλιάδης, Βασίλης Μάρος, Μιχάλης Κακογιάννης**) είτε επιχειρούν να τη μυθοποιήσουν (**Κώστας Γεωργουσόπουλος**), μάλλον αδικούν την ίδια την ηθοποιό, η οποία δεν είναι δυνατόν να συμπυκνώνεται σε αποφάνσεις του τύπου «αυτό το ήθος και το ύφος του στυφού οίνου, που μεθά με το άρωμά του και σε ωθεί στον τελετουργικό χορό, έφερε την Ειρήνη Παπά στο ελληνικό θέαμα» ή «το ελληνικό θέαμα (...) παρήγαγε μυθικές γυναίκες (...) που αλληλοσυμπληρούμενες περιγράφουν το σημερινό πρόσωπο μιας τραυματικής εσχάτης που ονομάζεται Ελλάδα.» Ήμαρτον!

«ΤΟ ΞΕΡΩ, έχω ωραίο στήθος. Είναι ένα κομμάτι του κορμιού μου που ποτέ δεν μου δημιούργησε προβλήματα, κι ευχαριστώ γι' αυτό τη μητέρα φύση. Όπως ευχαριστώ τη μητέρα φύση για το ότι μου έδωσε γενικώς ένα κορμί που δεν θυμίζει κορμό δένδρου: είχα πάντα στενή μέση και στρογγυλές περιφέρειες, κι ένα μπουστό που μου επιτρέπει να φοράω οποιοδήποτε ντεκολτέ.» Η **Κλάουντια Καρντινάλε**, ηθοποιός που διέσχισε με το κορμί της (γιατί όχι και με την γκάμα της) πολλές και διαφορετικές ταινίες, από το *Κάποτε στη Δύση* του **Σέρτζιο Λεόνε** μέχρι τον *Γατόπαρδο* του **Βισκόντι**, δεν λέει μόνο πράγματα όπως το προαναφερθέν χωρίο, στην **Άννα Μαρία Μόρι**. Ό,τι λέει, πάντως (ανάμεσά τους, πολλές ενθυμήσεις από το σινεμά), τα λέει με τρόπο σαφή, απλό, χωρίς στόμφο και «κουλτουριάρικα» μεγαλοπιάσματα. Σαν βιογραφία.

•Κλάουντια Καρντινάλε με την Άννα Μαρία Μόρι, *Εγώ, η Κλάουντια*. Μετάφρ. Ανταίος Χρυσσοστομίδης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1997.



ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ /

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:

Όνοματεπώνυμο	Οδός	Αριθμός
Πόλη	Τ.Κ.	Τηλ.
		Ημερομηνία

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Συμπληρώστε με x

<p>Ηλικία</p> <p>ΕΩΣ 18 <input type="checkbox"/> 18-25 <input type="checkbox"/></p> <p>26-35 <input type="checkbox"/> 36 + <input type="checkbox"/></p>		<p>Το επάγγελμά μου έχει σχέση με:</p> <p>Τον Κινηματογράφο <input type="checkbox"/></p> <p>Το Ραδιόφωνο <input type="checkbox"/></p> <p>Τη Διαφήμιση <input type="checkbox"/></p> <p>Άλλο: _____</p>		<p>Την Τηλεόραση <input type="checkbox"/></p> <p>Τον Έντυπο Τύπο <input type="checkbox"/></p> <p>Σπουδαστής/ρια <input type="checkbox"/></p>	
---	--	---	--	--	--

ΔΟΥΛΑΙΟΥ 19, ΑΘΗΝΑ 115.21, ΤΗΛ. 6401.431-2, FAX:6401.433

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΛΗΓΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ

ΑΝΑΝΙΔΗΣ ΑΘ.

Πούλχεριος 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

ΑΘΗΝΑ

ACCELERE AE

Πλ. Βικτωρίας 11 Αθήνα 10434
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ FILMS ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Αγαλιανού 13, Αθήνα 11442
Τηλ. 6421165, Fax: 6454466

CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE

Κηφισίας 41-43, Μαρούσι 15123
Τηλ. 6898800-9, Fax: 6898908

CINETIC

Λασκαρέως 3, Αθήνα 11471
Τηλ. 6437263, 6437264, Fax: 6437264

ΔΥΑΣ TV PRODUCTIONS ΕΠΕ

Αλκμειωνίδων 6, Αθήνα 16121
Τηλ. 7258952-3, Fax: 7258954

HYPERION ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ζαΐμη 31-33, Αθήνα 10682
Τηλ. 8224318, Fax: 8224257

KINO TV & MOVIES PRODUCTION AE

Λεωφ. Κηφισίας 40, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6899321-5, 6899327-9, Fax: 6898545

MAGIKON ΕΠΕ - ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

Πλ. Αιγύπτου 1, Αθήνα 10434
Τηλ. 8227356, Fax: 8214762

ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ

Συνεσίου Κυρήνης 18
Αθήνα 11471
Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935

PRO.FIT ΕΠΕ

Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572

STEFI

Αγγελικάρα 4, Αθήνα 11742
Τηλ. 9248100-4, Fax: 9243174

TARGET FILM

Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288

V.C.A. ΑΕ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ

Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΕ ΒΙΝΤΕΟ

ΑΘΗΝΑ

ACCELERE AE

Πλ. Βικτωρίας 11, Αθήνα 10434
Τηλ. 8220237, 8220251, Fax: 8223365

ΑΚΤΙΝΑ AUDIOVISUAL PRODUCTION A.E.

Σαραντοπόρου 27, Χολαργός 11561
Τηλ. 3637453

ALFALFA

Μπιζανίου 10, Περισσός 14233
Τηλ. 8615584, 8649913, Fax: 8641903

ΑΝΩΣΗ ΑΕ

Ζαν Μωρέας 20, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6832436, 6849059, Fax: 6816568

APOLLO TV INT'L

Λεωφ. Β Κωνσταντίνου 46, Αθήνα 11635
Τηλ. 7224243, 7234896, Fax: 7214247

ΑΣΤΡΟΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΠΕ

Πλατ. Αιγύπτου 1Α, Αθήνα 10434
Τηλ. 8835987-8, Fax: 8218823

ΑΤΑ Α.Ε

Αρτέμιδος 1, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6853628, Fax: 6845385

AUDIO VISUAL

Εθν. Αντιστάσεως 104
Παλλήνη Αττικής 15344
Τηλ. 6668802, 6668824, Fax: 6666996

ΒΕΝΕΤΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ

Κρητώνος 12, Αθήνα 11851
Τηλ. 3455912, 093-237877, Fax: 3478663

BLUE STUDIO LTD

Αγ. Γεωργίου 60, Αθήνα 15123
Τηλ. 6891757, 6891857

ΓΚΑΒΑΛΟΣ Ο Ε

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ
Κρίτωνος 16, Αθήνα 16121
Τηλ. 7240553, 7249892, Fax: 7223562

CARTOONIST PRODUCTIONS

Καπετάν Χρόνα 6, Αθήνα 11525
Τηλ. 6921387, 6911137, Fax: 6910414

CINE TV VIDEO PRODUCTIONS ABE

Κηφισίας 41-43, Μαρούσι 15123
Τηλ. 6898800-9, Fax: 6898908

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

EIKONA ΕΠΕ

Μαυρομάλη 168, Αθήνα 11472
Τηλ. 6460748, 6420451, Fax: 6420451

EGGS & BACON

Αμαρυλλίδος 59Α, Π. Ψυχικό 15452
Τηλ. 6776422, 6776413, Fax: 6712942

HOT SHOT

Αρνης 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021

ΗΧΟΣ & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ

Ελ. Αλαμίν 5Β, Χαλάνδρι
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044

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

L TV A.E.

Ασλάνογλου 63, Αθήνα 17671
Τηλ. 9574750-2, Fax: 9587232

MANGOS STUDIOS

Αποστόλου Παύλου 6
Μαρούσι 15123,
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450

MAX PRODUCTIONS A.E.

Δημ. Παλλη 16, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6121644, 6125085, Fax: 6122771

MEDIA PALLET

Αργαίου 3, Ν. Σμύρνη 17123
Τηλ. 9323822, Fax: 9324588

METRON MEDIA A.E.

Ι. Σέχου 2, Αθήνα 11524
Τηλ. 6496060-2, Fax: 6496063

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

Αμασσίας 8-10, Αθήνα 11634
Τηλ. 7220028, Fax: 7217042

ΜΥΘΟΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΠΕ

Συνεσίου Κυρήνης 18
Αθήνα 11471
Τηλ. 6442578, 6452555, Fax: 6461935

OPTICOM ΕΠΕ

Ανδρομάχης 19, Παράδ. Αμαρουσίου 15125
Τηλ. 6840504, 6840771, Fax: 6817554

ORASIS

Αγ. Κωνσταντίνου 40, Μαρούσι 15124
Τηλ. 6806537-9, Fax: 6806540

ΠΑΝΘΕΑΜΑ

Μαρ. Αντύπα 148, Ηλιούπολη 16342
Τηλ. 9954893, Fax: 9937973

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ - ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ

Πατισσοπούλου 40, Αθήνα 11473
Τηλ. 6448194, 6448143, Fax: 6421787

P.F.V. ΑΕ - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Α.Ε.

Χειμάρας 5, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089

PRO.FIT ΕΠΕ

Αναπήρων Πολέμου 4-6, Αθήνα 11521
Τηλ. 7251044, 7253885, Fax: 7211572

ΣΑΙΤΑ ΕΠΕ

Κοτσαίου 1, Αθήνα 11521
Τηλ. 6436681, 6432605, Fax: 6446927

STEFI

Αγγελικάρα 4, Αθήνα 11742
Τηλ. 9248100-4, Fax: 9243174

TARGET FILM

Επτανήσου 1, Κυψέλη 11257
Τηλ. 8236895, Fax: 8221288

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ

2ο χλμ Λεωφ. Παιανίας-Μαρκοπούλου
Κορωπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458, Fax: 6645453

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

T.F.G. THE FILM GROUP LTD

Ακαρνανίας 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309

ΦΑΣΜΑ ΕΠΕ

Αριστοτέλους 1, Μοσχάτο 18345
Τηλ. 4825983, Fax: 4828267

V.C.A. ΑΕ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤ. ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ

Β. Γεωργίου 35, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6841560-2, Fax: 6846040

VIDEO SONIC Α.Ε.

Ευρυδαιαντος 1, Ν Κόσμος 11745
Τηλ. 9242200, 9242205, Fax: 9247388

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**ΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ Δ. -ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ**

Ιωάννη Παλέμη 4 Θεσσαλονίκη 54248
Τηλ. 031-322623, Fax: 031-322623

MANGOS SALONICA

Τεχνολογικό Πάρκο Θεσ/κης,
Ρ.Ο.ΒOX 328 57001

Τηλ. 031-474166, 474167, Fax: 031-474168

Μ. ΣΠΥΡΙΔΩΝΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε

Απολλωνος 4, Κάτω Τούμπα Θεσ/κη, 54454
Τηλ-Fax: 031-941676, 031-941666

ΠΡΟΞΕΓΓΙΣΗ FILM & VIDEO PRODUCTIONS

Τοισική 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΔΙΑΦ/ΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ**ΑΘΗΝΑ****ARTOON ΑΕ**

Μελανιδιάς 34, Αθήνα 11631
Τηλ. 9021885, 9020308-9, Fax: 9021847

ΑΡΩΝΗΣ Ε. & ΣΙΑ ΟΕ

Προβελγγίου 4
Παλ. Ηράκλειο 14122

Τηλ. 2847051-5, 2847133, Fax: 2847193

CELS UNLIMITED

Μπότσια 6, Αθήνα 10682
Τηλ. 3835800, Fax: 3842363

CINEGRAM

Γούναρη 43, Αγ. Παρασκευή 15343
Τηλ. 6010540, 6004182-4, Fax: 6391318

HOT SHOT

Αρνής 3, Αθήνα 11528
Τηλ. 7236922, Fax: 7251021

ΗΧΟΣ & ΕΙΚΟΝΑ ΕΠΕ

Ελ. Αλαμίν 5B, Χαλάνδρι
Τηλ. 6857040-3, Fax: 6856044

INTERTEL SERVICES ΑΕ

Λεωφ. Κηφισίας 117
Μαρούσι 15180

Τηλ. 6191424-5, Fax: 6191422

ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ Ν. & ΣΙΑ ΕΕ

Ελλ. Αξιαματικών 29, Αθήνα 16233
Τηλ. 7522942, Fax: 7640678

KEY VISION

Λεωφ. Μεσογειών 292
Χολαργός 15562

Τηλ. 6527955, 6523188, Fax: 6523188

KINECOM FILMS

Κονίτσης 66, Βριλήσσια 15235
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919

KINETRON FILMS

Παπανικολή 88, Χαλάνδρι 15232
Τηλ. 6833832, Fax: 6833919

KINO TV & MOVIES PRODUCTION ΑΕ

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 ΑΕ

Κηφισίας 10-12, Μαρούσι 15125
Τηλ. 6845712, Τlx: 216768, Fax: 6845636

MOVIES ΕΠΕ

Ιωλίας 4, Ν. Σμύρνη 17121
Τηλ. 9328183-6, 9320610, Fax: 9320255

MULTI MEDIA

Κονδυλάκη 2, Π Ψυχικό 15452
Τηλ. 6741332, 6778811, Fax: 6875983

ΝΟΥΛΗΣ Γ. ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ

Στουρνάρα 15, Αθήνα 10682
Τηλ. 3802017, 3802210, Fax: 3829030

PUBLICA TV PRODUCTIONS

Καρτάλη 4, Αθήνα 11528
Τηλ. 771494-5, 7785858, Fax: 7713700

STARS UNLIMITED SA

Ελληνων Αξιαματικών 29
Καρέας 16233
Τηλ. 7522942, 7526215, Fax: 7640678

STEFI

Αγγελικάρα 4, Αθήνα 11742
Τηλ. 9248100-4, Fax: 9243174

ΦΙΛΜΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Γ.ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Γ.ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ ΟΕ
Φερών 15 Αθήνα 10434
Τηλ. 8836516-19, 8830987, Fax: 8839056

FOSS

Γρανικού 7, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6806906-7, Fax: 6899486

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**DELIGHT TV PRODUCTIONS ΕΠΕ**

Μαυρομήλη 37 & Ν.Εγγ. 311
Θεσσαλονίκη 54249

Τηλ. 031-323456, Fax: 031-320029

INTERNEED ΓΙΣΚΑΚΗΣ Α.Ε.

Αγ. Δημητρίου 190, Θεσσαλονίκη 54638
Τηλ. 031-202405, 248377, Fax: 031-218738

ΠΡΟΞΕΓΓΙΣΗ FILM & VIDEO PRODUCTIONS

Τοισική 127, Θεσ/κη 54621
Τηλ. 031-281563, Fax: 031-242663

POST PRODUCTION**ΑΘΗΝΑ****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, Περικράτι 11634
Τηλ. 7251434, Fax: 9251801

MANGOS STUDIOS

Αποστόλου Παύλου 6, Μαρούσι 15123,
Τηλ. 6851951, Fax: 6822450

MAX PRODUCTIONS Α.Ε.

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. ΑΕ - Π. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Α.Ε.

Χειμάρας 5, Μαρούσι 15125,
Τηλ. 6899085-8, Fax: 6899089

SPECTRAL

Ιέρωνος 21 & Αιγύπτου, Αθήνα 11634
Τηλ. 7234574, 7227498, Fax: 7250483

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΑΒΕΕ

2ο χλμ Λεωφ. Παιανίας-Μαρκοπούλου, Κορωπί 19400
Τηλ. 6643691, 6645458, Fax: 6645453

T.F.G. THE FILM GROUP LTD

Ακαρνανίας 3Α, Αθήνα 11526
Τηλ. 7485174-5, Fax: 7485309

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**MANGOS SALONICA**

Τεχνολογικό Πάρκο Θεσ/κης, Ρ.Ο.ΒOX
328 57001, Τηλ. 031-474166, 474167, Fax: 031-474168

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

AATON: <http://www.aaton.com>

ABCNEWS VIDEOSOURCE: <http://www.abcnewsvideosource.com>

ADOBE: <http://www.adobe.com>

ALPHA CINE LABS: <http://www.alphacine.com>

AMERICAN CINEMATOGRAPHER: <http://www.cinematographer.com>

ANGENIEUX: <http://www.centuryoptics.com>

ARRI: <http://www.ari.com>

AVID: <http://www.avid.com>

BERLIN FILM FESTIVAL: <http://www.filmfest-berlin.de/>

BIRNS & SAWYER, INC: <http://www.birnsandsawyer.com>

BOGEN CINE: <http://www.bogenphoto.com>

BUG-LITE (K 5600 lighting): <http://www.K5600.com>

B-W FILTER (Schneider Optics, Inc.): <http://www.schneideroptics.com>

CAMERA CONTROL: <http://www.mrmoco.com>

CANNES INTERNATIONAL

FILM FESTIVAL:

<http://www.interactive8.com/cannes/>

CANON: <http://www.canon.com>

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

CENTURY (precision optics): <http://www.centuryoptics.com>

CFI: <http://www.cfi-hollywood.com>

CONSEPT: <http://www.conceptlight.com>

CYBERSPACE FILM SCHOOL: <http://HollywoodU.com>

D.G.A.: <http://dga.org/dga/>

ESS:

<http://www.essintl.com>

FAST OR SLOW (UNILUX): <http://WWW.UNILUX.COM>

FILMMAKER (magazine): <http://www.filmmag.com/subscribe.html>

FILM PRODUCTION

(Vancouver film school): <http://www.multimedia.edu>

FILMSHOP (Crescit Software): <http://www.crescit.com>

FUJIFILM: <http://www.fujifilm.com>

GLOBALMEDIA DESIGN, INC.:

<http://www.radzone.org/gmd/>

HINESLAB, INC., GLENDALE:

<http://www.wavenet.com/~hineslab>

HISTORY FILMS LIBRARY:

<http://www.historicfilms.com>

IBC97: <http://www.ibt.org.uk/ibc/>

IMAGE BANK: <http://www.imagebank.co.uk>

IMAGE G: <http://www.imageG.com>

INDEPENDENT FEATURE PROJECT:

<http://www.ifp.org>

INFERNO: <http://www.discreet.com>

INNOVISION OPTICS, INC.:

<http://www.innovision-optics.com>

JIMMY JIB:

<http://www.goodnet.com/~jimjib>

KODAK MOTION PICTURE FILM:

<http://www.kodak.com/go/motion>

KODAK VISION:

<http://www.kodak.com/go/kodak>

LEE UTTERBACH (camera rentals):

<http://www.lucamera.com/home.html>

LONDON FILM FESTIVAL:

<http://www.ibmpcug.co.uk/lff.html>

MCC THE MOVIE CAMERACOMPANY:

<http://www.mcc.tm.za>

MEDIA 100: <http://www.media100.com>

MONACO (San Francisco's motion picture lab):

<http://www.monacosf.com>

NAGRA:

<http://www.nagra.com/nagra/default.html>

NEW IN 'DE' PEN' DENTS LAB:

<http://www.allied-digital.com>

NEW VISIONS: INDEPENDENT FEATURE

PROJECT/WEST:

<http://www.ifpwest.org>

NEW YORK FILM ACADEMY: <http://www.nyfa.com>

OCONNOR:

<http://www.ocon.com>

OPTEX:

<http://www.optextint.com/optex>

PAG U.S.A.: <http://www.pag.co.uk>

PANASONIC: <http://www.panasonic.com>

PHILIPS:

<http://www.philipsbts.com>

QUANTEL (DOMINO):

<http://www.quantel.com>

REI MEDIA GROUP:

<http://www.reimedia.com>

SEKONIC: <http://www.sekonic.com>

SILICON GRAPHICS (SGI):

<http://www.sgi.com>

SONY: <http://www.sony.com>

SOUNDTRACK STUDIOS:

<http://www.soundtrackgroup.com>

SPECTRA CINE, INC.:

<http://www.spectracine.com>

SUNRAY MFG:

<http://WWW.SUNRAY-HMI.COM>

T.D.K.: <http://www.tdk.com/tec.html>

TEKTRONIX:

<http://www.tek.com/VND>

THE INTERNATIONAL FILM & TV WORKSHOPS:

<http://www.meworkshops.com>

THE LONDON INTERNATIONAL FILM SCHOOL:

<http://www.tecc.co.uk/lifs/index.html>

THESSALONIKI FILM FESTIVAL:

[http://www.magnet.gr/film](http://www.magnet.gr/filmfestival)

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.

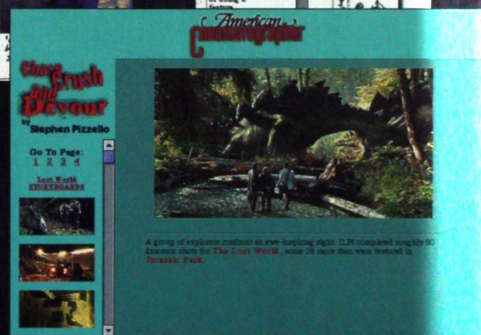
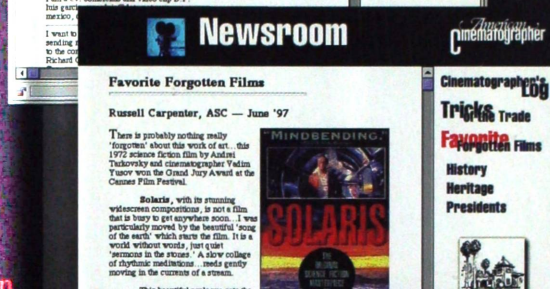
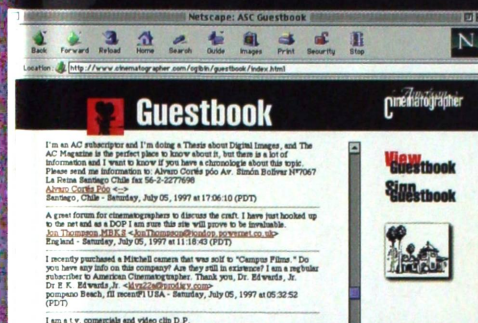
ONLINE GOODIES:

- 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

"The American Society of Cinematographers has been my professional guiding light... keep up the excellent work."
— Bob Berry
Nevada



"A well thought out and brilliantly designed site. Intuitive interface, bold colors, satisfying content."

— Toby Coe
Australia

American Cinematographer

For further information, send queries or comments to: info@cinematographer.com, or FAX the American Society of Cinematographers at (213) 876-4973.



Η φωτεινή πλευρά των πραγμάτων

Προβολές υψίστης ποιότητας από τη Νορβηγική εταιρεία ASK, την Κορυφαία Κατασκευάστρια και Δημιουργό Τεχνολογίας Προβολικών Συστημάτων

Με φωτεινότητα μέχρι 650 ANSI Lumen και ανάλυση μέχρι 1280x1024, οι προβολείς ASK προβάλλουν το μήνυμά σας καθαρά όπου χρειαστεί από τον ιδανικό για Workstation Impression 970 που προσφέρει την υψηλότερη ανάλυση μέχρι τον Impression A6, τον πιο φορητό επαγγελματικό προβολέα στον κόσμο (Βάρος 5Kg, Διαστάσεις: μήκος 29.5, πλά-

τος 24.7, ύψος 13.7cm) -πάντα με την εγγύηση της εταιρείας ASK που ασχολείται αποκλειστικά με προβολείς και της AMY. Εσείς δεν έχετε παρά να διαλέξετε τον προ-

βολέα που ταιριάζει στις ανάγκες σας -όχι μόνο για εργασία, αλλά και για ψυχαγωγία... γιατί με τους ASK η προβολή ταινιών στο σπίτι παίρνει νέες διαστάσεις!



Projectors ASK

Impression 750 VGA

Impression 880 SVGA

Impression 8300 SVGA DLP

Impression 970 XGA

Οι ΥΠΕΡ-φορητοί

Impression A4 SVGA

Impression A6 XGA