

Διμηνιαίο περιοδικό για τον Κινηματογράφο και το Θέατρο

Camera

stylo

3^ο Φεστιβάλ Γαλλικού Κιν/φου

Nouvelle Vague

Σύγχρονο Γαλλικό Σινεμά

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Emmanuelle Béart

Catrin Corsini

Toni Gatlif

François Ozon

Jean - Pierre Améris

Christian Carion

Nuria Espert

Jerry Schatzberg

Δρόσος Δρόλαπας

Αφιερώματα

Σύγχρονος Ελληνικός Κιν/φος

Μικελάντζελο Αντονιόνι

Μάρτιν Έσσλιν

Γιαν Κοτ

Αρχαία Τραγωδία:

αναβίωση ή εκσυγχρονισμός

ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ DVD

Ένας Νέος Τρόπος
Για Να Βλέπουμε Σινεμά

Το δίκτυο αιθουσών του
Ελληνικού Κέντρου
Κινηματογράφου



Filmcenter

Νέες ελληνικές ταινίες

Παγκόσμιος
κινηματογράφος

Παράλληλες
πολιτιστικές εκδηλώσεις

Κλασικά αριστουργήματα

Με την υποστήριξη: αθηνόραμα **ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ**

Χορηγός επικοινωνίας:



ΑΠΟΛΩΝ
Renault Filmcenter

ΑΣΤΡΟΝ
Lipton Filmcenter

ΤΡΙΑΝΟΝ
Filmcenter

ΠΤΙ ΠΑΛΛΙ
Filmcenter

ΑΦΑΙΑ
Filmcenter

Camera Stylo

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ:

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ
Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία

ΕΚΔΟΤΗΣ-ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

Γιάννης Καραμπίτσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Νανά Κυριαζή

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΥΛΗΣ

Μαρία Δημουλά

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ:

Στέλιος Αθανασούλιας,
Σπύρος Ζαφειρόπουλος,
Μαίρη Ζίωγα, Δώρα Θυμιοπούλου,
Χρήστος Καρράς, Άντα Κακλαμάνη,
Αφροδίτη Κεφαλαίου,
Νίκος Κουρμούλης, Κώστας Κυριακίδης,
Ευαγγελία Λαχανά, Γιάννης Μπάκας,
Γωγώ Μπιτάκου, Νίκος Παχής,
Γιάννης Ραουζαίος, Δημήτρης Ρόρρης,
Μαριάντζελα Σαλίκου, Πάννα Σαρρή,
Ιωάννα Σέπα, Νεκτάριος Σουλδάτος,
Στέλλα Στυλιανού, Δημήτρης Χάλκος

ΕΙΔΙΚΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ:

Κωσταντίνος Κυριακός,
Δαμιανός Κωσταντινίδης, Αθανάσιος
Μπλέσιος, Αντρέας Παγουλάτος,
Νίκος Σαββάτης, Θόδωρος Σούμας,
Εύα Στεφανή, Μιμης Τσακωνιάτης

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ- ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ:

Εύη Καλλιανιώτη

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ:

Γιώργος Παυλίδης, Στέλλα Στυλιανού,
Μιμης Τσακωνιάτης

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΙΑΦΗΜΙΣΗΣ- ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ:

Αμαλία Μητσάκη, Στέλλα Στυλιανού

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ - ΔΙΟΡΘΩΣΗ:

Κωσταντία Γέροντα

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ: ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ
Ζωοδόχου Πηγής 93, τηλ. 010-3302839

ΔΙΑΝΟΜΗ: ΑΡΓΟΣ

Ιερά Οδός 150, τηλ. 010-3499563

ΚΑΜΕΡΑ-ΣΤΥΛΟ: Διμηνιαίο περιοδικό
για τον Κινηματογράφο
«ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ»

Αστική μη κερδοσκοπική Εταιρεία,
Αριστοτέλους 11, Αθήνα Τ.Κ. 10432

Τηλ.φαξ: 010-5225157

e-mail: camerastylo@in.gr

Editorial

Πάλι μαζί σας με το διπλό τεύχος του Καλοκαιριού. Προσπαθήσαμε να γίνουμε ακόμα καλύτεροι και ελπίζουμε να το κατορθώσαμε.

Το Camera-Stylo είναι και θα παραμείνει ένα κυρίως κινηματογραφικό περιοδικό. Αγαπάει όμως το ίδιο το θέατρο, τη λογοτεχνία και τη μουσική. Ιδιαίτερα με το θέατρο, τη περισσότερο ίσως συγγενική τέχνη με τον κινηματογράφο, θα ασχοληθεί το περιοδικό μας, που θα επιχειρήσει να γίνει μια γέφυρα ανάμεσα στις αφηγηματικές τέχνες. Και όχι μόνο με την ύλη του αλλά και με το ζωντάνεμά της σε χώρους όπως η ΕΤΕΚΤ με την οποία

συνεργαστήκαμε αρμονικά πέρυσι και που ευχαριστούμε το πρόεδρό της κ. Αλεξάκη για τη ζεστή φιλοξενία που θα συνεχιστεί και του χρόνου 2 φορές την εβδομάδα, σε πιο οργανωμένη βάση και χωρισμένη σε 4 βασικές ενότητες. Οι εκδηλώσεις και τα σεμινάρια του περιοδικού θα παρέχονται έναντι συμβολικής συνδρομής για όσους το επιθυμούν στην οποία θα περιλαμβάνονται και τα τεύχη του περιοδικού. Όλο και περισσότερα τα πεδία που καλύπτει το περιοδικό μας. Σε αυτό το τεύχος υπάρχουν κείμενα για την κινηματογραφική εκπαίδευση, έστω αυτή την ελλιπή που υπάρχει, καθιέρωση στήλης για την ερασιτεχνική δημιουργία και τους νέους καλλιτέχνες, ανάπτυξη της μουσικής στήλης πέρα από τα soundtracks, μεγαλύτερη έμφαση στο θέατρο που προστίθεται η επιμέρους ενότητα «Από τη σκηνή στην Οθόνη» με το κείμενο του Κωνσταντίνου Κυριακού «Θέατρο /Κινηματογράφος» από το ομότιτλο βιβλίο του που πρόσφατα κυκλοφόρησε και η παρουσίαση των θεατρικών παραστάσεων του καλοκαιριού.

Συνεχίζοντας με την ύλη του περιοδικού σε αυτό το τεύχος έχει την τιμητική του ο Γαλλικός Κινηματογράφος με πλήρη κάλυψη του Φεστιβάλ που οργάνωσε το Γαλλικό Ινστιτούτο με τη συνεισφορά του Filmcenter, με πολύ ενδιαφέρουσες συνεντεύξεις με όλους τους Γάλλους που ήρθαν (Μπεάτρ, Όζόν, Γκατιλίφ, Καριόν, Αμερίς, Κορσινί) με κείμενα για το σύγχρονο γαλλικό σινεμά, αλλά και τη Νουβέλ Βαγκ (από τη Εύα Στεφανή). Επίσης φιλοξενούνται δύο κείμενα για τον Αντονιόν ένα στη στήλη του ντοκιμαντέρ και ένα για το Zabriskie Point, αμφότερα από τον Ανδρέα Παγουλάτο που και αυτός έχει την τιμητική του σε αυτό το τεύχος αφού κάλυψε και ένα μεγάλο μέρος του γαλλικού αφιερώματος. Ο Νίκος Σαββάτης εγκαινιάζει τη συνεργασία με το περιοδικό μας με ένα σημαντικό κείμενο με τίτλο «Δρόμοι του σινεμά» εμπνευσμένο από το γαλλικό φεστιβάλ και το ιβηροαμερικανικό αφιέρωμα, ενώ δημοσιεύεται το α' μέρος ενός πολύ ενδιαφέροντος κειμένου του Θόδωρου Σούμα για τον σημερινό ελληνικό κινηματογράφο. Αναδημοσιεύω ενός κειμένου του Μάρτιν Έσθλιν για τον πρόσφατα χαμένο Γιαν Κοτ, ένα κείμενο για τον επίσης πρόσφατα χαμένο Μάρτιν Έσθλιν και η ανάπτυξη ενός πολύ ενδιαφέροντος προβληματισμού του Δαμιανού Κωσταντινίδη για το αν αυτό που συντελείται σήμερα όσον αφορά την αρχαία τραγωδία, αποτελεί αναβίωση, εκσυγχρονισμό ή κάτι άλλο.

Τα 120 από τα 250 καλύτερα DVD με ελληνικούς υπότιτλους παρουσιάζονται σε αυτό το τεύχος και τα υπόλοιπα στο επόμενο, για να διευκολυνθεί στην επιλογή του ο κινηματογραφόφιλος και δύο εξαισίες συνεντεύξεις του Jerry Schatzberg και της Nuria Espert και σίγουρα ξεχνάω κι άλλα. Ελπίζω η ύλη του περιοδικού μας να σας αποζημιώσει για την μικρή καθυστέρηση κυκλοφορίας του.

Ραντεβού στο αρχές Οκτωβρίου με διπλό πάλι τεύχος.

Γιάννης Καραμπίτσος



6 ΜΙΑ ΒΟΛΤΑ ΣΤΑ ΜΕΣΑ

11 ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

12 FILMCENTER 2000- Ε.Κ.Κ.:
Ιβηροαμερικανικός κινηματογράφος

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

14 Το όνομά μου είναι Σαμ

15 Μίλα της

16 Οικογένεια Τένεμπουμ

17 Spiderman

18 Αιώνιος φοιτητής

19 No man's land

20 Lantana, Panic Room

21 Dod days

22 Star Wars

23 Titus

24 Ο Ποβ, ο Μικ και οι άλλοι, Η πρόβα

25 Ο γάμος των Μουσώνων

26 ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

28 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΔΙΑΛΟΓΟΙ:

Ο χορός των τεράτων του Δ. Χάλικου

32 ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ:

Τα φτερά του έρωτα της Μ. Ζιώγα
The Film του Ν. Κουρμουλή

34 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Τζέρι Σάτμπεργκ
στον Μ. Τσακωνιάτη

36 ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ της Ε. Λαχανά

38 DOCUMENTARY FILMS:

Τα ντοκιμαντέρ του Μικελάντζελο Αντονιόνι
Του Α. Παγουλάτου

42 ΙΣΤΟΡΙΑ - ΣΙΝΕΜΑ - ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ:
Zabrinski Point του Α. Παγουλάτου

44 ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ:
Εισαγωγή στο Φανταστικό της Α.Κακλαμάνη

46 ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ του Ν. Σαββάτη





3ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 50

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Φρανσουά Οζόν στον Α. Παγουλάτο **52**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Τόνι Γκατλιφ στον Α. Παγουλάτο **58**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Εμμανουέλ Μπεάρ,

Κατρίν Κορσινί στην Ν. Κυριαζή **60**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Ζαν Πιέρ Αμερίς στον Γ. Καραμπίτσο **62**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Κριστιάν Καριόν στον Γ. Καραμπίτσο **64**

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΝΟΥΒΕΛ ΒΑΓΚ της Ε. Στεφανή **66**

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΓΑΛΛΙΚΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ της Γ. Σαρρή **69**

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Ο ΣΗΜΕΡΙΝΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ του Θ. Σούμα **72**

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ DVD/VHS 76

ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ DVD 85

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΕΝ ΟΨΕΙ του Ν. Παχή **92**

SOUNDTRACKS 94

ΗΧΟΣ & ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΣΤΑΛΚΕΡ του Κ. Κυριακίδη **96**

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ της Στ. Στυλιανού **100**

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Δρόσος Δρόλαπας στον Μ. Τσακωνιάτη **102**

ΘΕΑΤΡΟ

ΚΡΙΤΙΚΗ: Το έβδομο ρούχο του Στ. Αθανασούλια **104**

Ο Μάρτιν Έσθλιν για τον Γιαν Κοτ **106**

Ο Μάρτιν Έσθλιν και το Θέατρο του παραλόγου
του Γ. Καραμπίτσο **108**

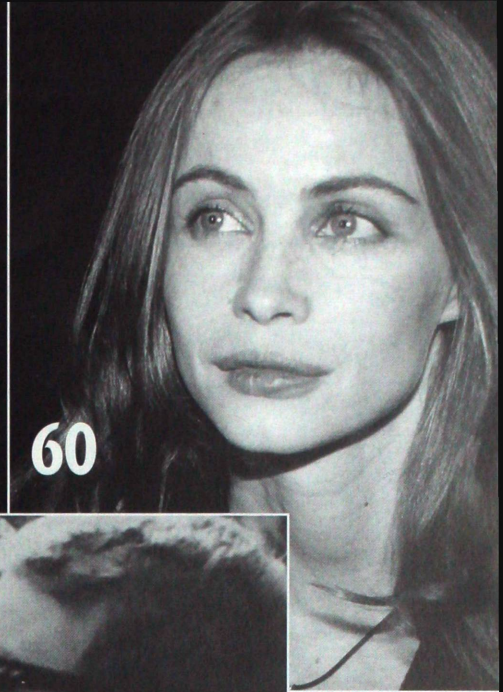
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: Νούρια Έσπερτ στην Γ. Μπιτάκου **110**

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΑΝΑΒΙΩΣΗ, ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΣ Η...
του Δ. Κωσταντινίδη **112**

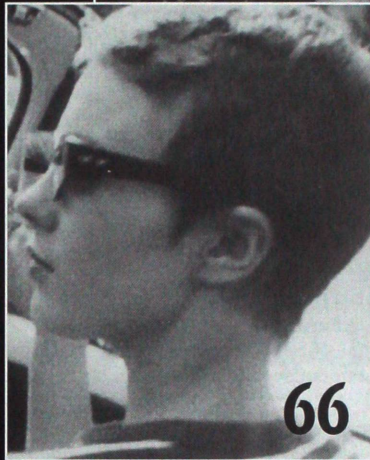
ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ:

Θέατρο/Κινηματογράφος του Κ. Κυριακού **116**

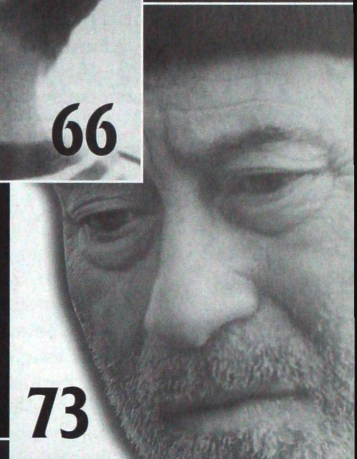
ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ - ΝΕΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
του Γ. Καραμπίτσο **120**



60



66



73



110

μια βοήθα στα μέσα



✿ Στο μάτι τραυματίστηκε η Χαλ Μπέρι, στα γυρίσματα της νέας περιπέτειας του Τζέιμς Μποντ, «Die another day», όπου πρωταγωνιστεί δίπλα στον Πιρς Μπρόσναν, όταν πετάχτηκαν θραύσματα από μια χειροβομβίδα καπνού. Σύντομα όμως επέστρεψε στο πλάτο, αφού εταφέρθηκε αμέσως στο νοσοκομείο του Κάντιθ (τα γυρίσματα γίνονται στην Ισπανία) και της παρασχέθηκαν οι πρώτες βοήθειες. Η εικοστή περιπέτεια Μποντ δεν φαίνεται να είναι τυχερή για τους πρωταγωνιστές της, αφού και ο Πιρς Μπρόσναν τραυματίστηκε στο γόνατο σε μια επικίνδυνη σκηνή, τον περασμένο Φεβρουάριο. Η παγκόσμια πρεμιέρα της ταινίας -αν βέβαια όλοι παραμείνουν υγιείς (!)- προγραμματίστηκε για τις 22 Νοεμβρίου.

✿ Ράσελ Κρόου και Ρίντλεϊ Σκοτ ξανά μαζί μετά τον επιτυχημένο «Μονομάχο». Στην ταινία «Tripoli», ο Κρόου θα υποδυθεί ένα ακόμη αθηινό πρόσωπο, τον Ουίλιαμ Ίτον, Αμερικανό πρόξενο στην Τύνιδα το 1798, ο οποίος πηγαίνει στην Τρίπολη και βοηθά τον διάδοχο του θρόνου να ανατρέψει τον διεφθαρμένο βασιλιά. Το μόνο πρόβλημα της ταινίας είναι ο χρόνος του Κρόου, καθώς ο περιζήτητος σπαρ έχει ήδη συμφωνήσει να ενσαρκώσει έναν Βρετανό πλοίαρχο του 18ου αιώνα στο «Master and Commander» του Πίτερ Ουίαρ, τον μποξέρ της δεκαετίας του '30, Τζιμ Μπράντον, στο «Cinderella man», που ίσως σκηνοθετήσει ο Ρον Χάουαρντ, έναν στρατιωτικό, πολεμίο των Ναζί, στο «Hogan's heroes», ενώ ετοιμάζει και το σκηνοθετικό του ντεμπούτο στο πολεμικό δράμα «The long greeshore».

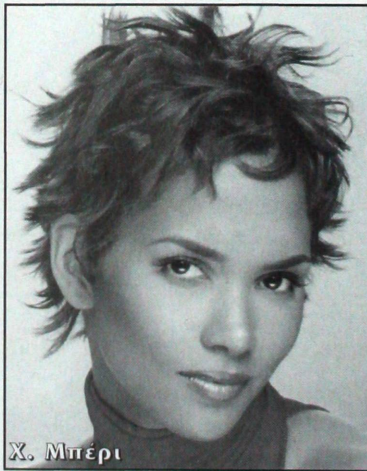
✿ Η συνέχεια του «Σπίντερμαν» ήδη συμφωνήθηκε να γυριστεί, μετά την επιτυχία της πρώτης ταινίας. Στο σίκουελ θα συμμετέχουν ξανά οι βασικοί συντελεστές της πρωτότυπης ταινίας, δηλαδή, οι πρωταγωνιστές Τόμπι Μαγκουάιρ και Κίρστεν Ντανστ και ο σκηνοθέτης Σαμ Ράιμι και τα γυρίσματα θα αρχίσουν στις αρχές του 2003.

✿ Στο φεστιβάλ των Καννών παρουσίασε η Dreamworks ολοκληρωμένη τη νέα ταινία κινουμένων σχεδίων της, «Σπίριτ: Το άγριο άλογο». Η ταινία προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού σε μια εκδήλωση, όπου τα τραγούδια και τη μουσική ερμήνευσαν ζωντανά ο Μπράιαν Ανταμς και ο Χανς Τσίμερ. Ήρωας της ταινίας είναι ένα άγριο άλο-

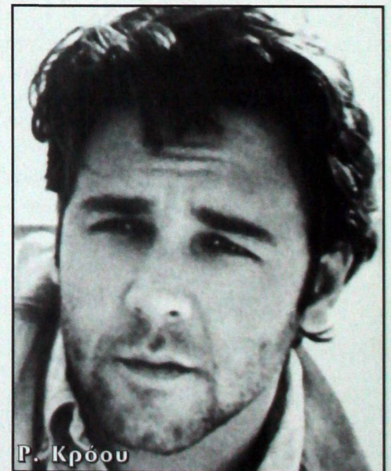
γο, ο Σπίριτ, που περνά μια σειρά περιπετειών, (γίνεται αρχηγός του κοπαδιού του, αιχμαλωτίζεται, συνδέεται με έναν Ινδιάνο και ερωτεύεται τη λευκή φοράδα Ρέιν). Το «Σπίριτ: το άγριο άλογο» έκανε πρεμιέρα στις 24 Μαΐου στην Αμερική, ενώ εδώ θα προβληθεί τον Οκτώβριο.

✿ Μετά την επιτυχία του «Panic Room», ο Ντέιβιντ Φίντσερ ίσως έχει ήδη υπογράψει για τη σκηνοθεσία της τρίτης συνέχειας των «Επικίνδυνων αποστολών» με τον Τομ Κρουζ. Έπειτα από τις ταινίες του Μπράιαν ντε Πάλμα και του Τζον Γου, ο Φίντσερ αναμένεται να δώσει μια πιο σκοτεινή εκδοχή των περιπετειών του πράκτορα Ιθαν Χαντ. Δεν έχουν ανακοινωθεί ακόμα τα ονόματα των συμπρωταγωνιστών ή η υπόθεση της ταινίας, όμως βέβαιο είναι ότι ο Τομ Κρουζ θα είναι ξανά και παραγωγός της, μαζί με τη συνεργάτιδά του Πόλα Βάγκνερ.

✿ Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ έχει ήδη έτοιμο το επόμενο κινηματογραφικό του σχέδιο, που βρίσκεται πιο κοντά στον προσωπικό του, σκοτεινό κόσμο. Η ταινία με τον τίτλο «Painkillers», έχει κεντρικό ήρωα τον Σολ Τένσερ, έναν καλλιτέχνη-περφόρμερ με μεγάλη αντοχή στον πόνο, που όταν τον προσεγγίζει μια ανατρεπτική ομάδα, αντιμετωπίζει το



Χ. Μπέρι



Ρ. Κρόου



«Σπίντερμαν»

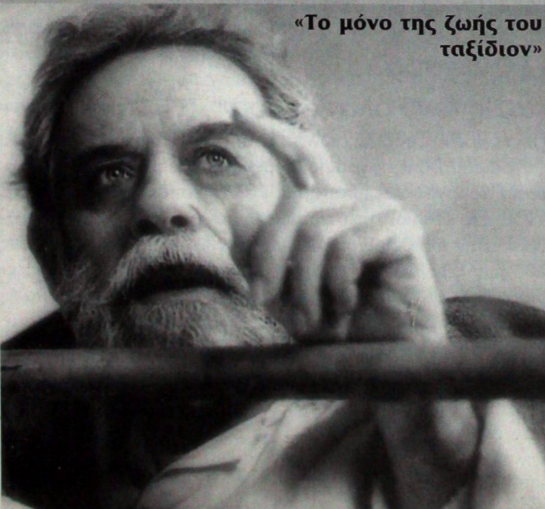
δίλημμα αν πρέπει να αποκαλύψει τα μέλη της ή να τα ακολουθήσει. Όπως είπε ο Καναδός σκηνοθέτης, «ενδιαφέρθηκα για τους καλλιτέχνες περφόρμερς όταν ένας συμφοιτητής μου στο πανεπιστήμιο του Τορόντο έγραψε ένα διήγημα για έναν άντρα που, κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς έκανε στον εαυτό του εγχείρηση και έκοψε το χέρι του. Θυμάμαι πόσο με εντυπωσίασε και με σόκαρε εκείνη η ιστορία». Το σενάριο άρχισε να γράφεται πριν από τέσσερα χρόνια, ενώ τα γυρίσματα αναμένεται να αρχίσουν τον επόμενο χρόνο.

✿ Χωρίς την απονομή βραβείου πρωτοτυπίας έληξε στην Αθήνα η 4η Διεθνής Συνάντηση Αρχαιολογικής Ταινίας του Μεσογειακού Χώρου, «Αγών». Σύμφωνα με την κριτική επιτροπή, καμιά ταινία δεν ανταποκρίνεται στο συγκεκριμένο βραβείο. Στη θέση του απονεμήθηκε εύφημος μνεία στην ταινία «Η οικία του Ιουλίου Πολύβιου στην Πομπηία» των Πιέτρο Γκαλιφι και Στέφανο Μορέτι. Το βραβείο σκηνοθεσίας, Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής, που χορηγεί το ΕΚΚ, απονεμήθηκε στις «Τελευταίες μέρες της Ζεύγμα» του Τιερί Ραγκομπέρ, ενώ το βραβείο κοινού κέρδισαν οι «Απ' εκεί» της Μαρίας Μαυρίκου.

✿ Ο Κουεντίν Ταραντίνο θα είναι παραγωγός της κινηματογραφικής μεταφοράς του κόμιξ «Mort: the dead teenager», της Marvel comics, ενώ συμπαραγωγός θα είναι η δισκογραφική και κινηματογραφική εταιρεία «Maverick», που ανήκει στη Μαντόνα. Ήρωας του κόμιξ είναι ο έφηβος Μορτ, που, στην αρχή της ιστορίας, αποκεφαλίζεται σε ένα σιδηροδρομικό ατύχημα και γυρίζει - αν και νεκρός - στο σχολείο του για να διεκδικήσει την αγαπημένη του. Οι βασικοί ρόλοι έχουν προταθεί στον Ελνίτζα Γουντ του «Άρχοντα των Δαχτυλιδιών» και την Ντομνίκ Σουέιν.

✿ Η μετανάστευση και η προσφυγιά ήταν το θέμα του 16ου συνεδρίου της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, που ολοκληρώθηκε το Μάιο στην Κατερίνη. Έπειτα από τέσσερις ημέρες προβολών ταινιών με προσφυγικά θέματα, ολοκληρώθηκαν και οι παράλληλες εκδηλώσεις του συνεδρίου που περιλάμβαναν εκθέσεις φωτογραφίας και μια εκδήλωση προς τιμήν της Μπέτυς Βαλάση.

✿ Δύο βραβεία σε διεθνή Φεστιβάλ ήρθαν να προστεθούν και να ενισχύσουν την καλή πορεία εντός και εκτός συνόρων των ταινιών του Κων/νου Γιάνναρη «Δεκαπενταύγουστος» και «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον» του Λάκη Παπαστάθη. Η ταινία του Γιάνναρη συμμετείχε και απέσπασε το βραβείο καλύτερου σεναρίου (Silver Dolphin) στο 18ο Διεθνές Φεστιβάλ της TROIA στην Πορτογαλία. «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον» του Λάκη Παπαστάθη, βραβεύτηκε στο 12ο Φεστιβάλ GOLDEN KNIGHT της Μόσχας για τη διεύθυνση φωτογραφίας του Γιάννη Δασκαλοθανάση.



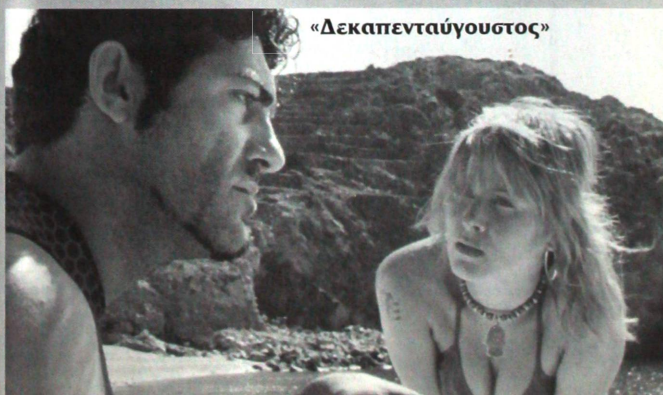
«Το μόνον της ζωής του ταξίδιον»



«Beautiful people»

✿ Μια εικόνα της πρόσφατης ελληνικής παραγωγής είχε την ευκαιρία να δει από τις 19 ως τις 25 Απριλίου το σινεφίλ κοινό της Νέας Υόρκης, στο 6ο Ετήσιο Φεστιβάλ Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο φεστιβάλ, που διοργανώνεται από το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού και το ΕΚΚ, προβλήθηκαν δεκαεφτά αντιπροσωπευτικές νέες ταινίες. Πρόκειται για τις: «Πίσω πόρτα», «Ημερολόγια καταστροφάτος; Γιώργος Σεφέρης», «Το φως που σβήνει», «Ο έβδομος ήλιος του έρωτα», «Αγέλαστος πέτρα», «Στάκαμαν», «Αλεξάνδρεια», «Ο καλύτερός μου φίλος», «Κλειστοί δρόμοι», «Εφάπαξ», «Η εαρινή σύναξις των αγροφυλάκων», «Εφημερή πόλη», «Το μόνο της ζωής του ταξίδιον», «Μπραζιλιέρο», «Beautiful people», «Κάτω απ' τ'άστρα» και «Μια μέρα τη νύχτα».

«Η εαρινή σύναξις των αγροφυλάκων»



«Δεκαπενταύγουστος»



• Πέθανε η Μαρία Φελίξ

Η Μαρία Φελίξ, η σtar του λατινοαμερικανικού σινεμά, πέθανε τον Απρίλιο σε ηλικία 88 χρόνων. Η «Λα Δόνια», όπως την αποκαλούσαν οι συμπατριώτες της, συμμετείχε σε 47 ταινίες και ενέπνευσε όχι μόνο τον κινηματογράφο αλλά και τη λογοτεχνία: Ο Κοκτώ έλεγε: «Είναι τόσο όμορφη, που αγγίζει το κακό». Συνεργάστηκε με σκηνοθέτες όπως ο Λουίς Μπουγιουέλ («Ο πυρετός της ηδονής», 1959), ο Εμίλιο Φερνάντες, («Enamorada», 1946) «Rio esccondido», 1948), ο Χουάν Αντόνιο Μπαρδέμ («Sonatas», 1959) και ο Ζαν Ρενουάρ («Καν-καν», 1954) και ηθοποιούς όπως ο Ζεράρ Φιλίπ, Ζαν Γκαμπέν, Υβ Μοντάν, Βιτόριο Γκάσμαν, Φερνάντο Ρέι, ενώ η φιγούρα της υπήρξε έμπνευση για συγγραφείς όπως ο Οκτάβιο Παζ, ο Κάρλο Φουέντες και η Έλενα Ποβνιατόφσκα. Ήταν πρωταγωνίστρια σε έξι ταινίες για την επανάσταση του Μεξικού, (με πιο ξεχωριστή ανάμεσά τους την «La Cucaracha» του Ισμαέλ Ροντρίγκες). Δεν πήγε ποτέ στο Χόλιγουντ. «Μου πρόσφεραν πάντα ρόλους Ινδιάνας, κι εγώ δεν είχα σκοπό να εμφανίζομαι με φτερά στο κεφάλι», είχε πει σε μια συνέντευξή της. Κι ενώ, ενέδωσε σε φιλίες όπως εκείνη με την Εύα Περόν και τον Κουβανό δικτάτορα Φουλγκένσιο Μπατίστα, αυτό δεν εμπόδιζε διανοούμενους και καλλιτέχνες όπως ο Σαρτρ, ο Νταλί, ο Ρενουάρ κι ακόμη ο Πλάθιντο Ντομίνγκο να την τιμήσουν ο καθένας με τον δικό του τρόπο.

• Πέθανε ο ιδρυτής του Λατέρνα Μάτζικα

Στην Πράγα πέθανε ο διακεκριμένος Τσέχος σκηνογράφος και αρχιτέκτων Γιόζεφ Σβόμποντα, σε ηλικία 81 ετών, συνιδρυτής (μαζί με τον σκηνοθέτη και δραματούργο Άλφρεντ Ράντοκ) του περίφημου πειραματικού θεάτρου «Λατέρνα Μάτζικα». Το θέατρο αυτό (που δημιουργήθηκε το 1956) υπήρξε σύμβολο της πολιτιστικής ζωής της Πράγας, ενώ οι παραστάσεις του, που συνδυάζουν τη ζωντανή θεατρική παράσταση με κινηματογραφικές εικόνες, παρουσιάστηκαν σε πολλές χώρες του κόσμου.

• Το «Feroce» του Ζιλ ντε Μεστρ θορύβησε τον Ζαν Μαρι Λεπέν

Μια πρώτη γεύση της πολιτικής που φιλοδοξούσε να εφαρμόσει ο ηγέτης της Ακροδεξιάς, Ζαν Μαρι Λεπέν, δοκίμασε μια ταινία, το «Feroce» του Ζιλ ντε Μεστρ, που παρά τις προσπάθειες του Εθνικού Μετώπου να εμποδίσει την προβολή της, διανέμεται ήδη στις γαλλικές αίθουσες. Ο δημιουργός του «Feroce», βέβαια, δεν μπορούσε να βρει καλύτερη διαφήμιση για την ταινία του, η οποία στην αρχή δεν έβρισκε χρηματοδότηση. «Κανείς δεν ήθελε να χρηματοδοτήσει την ταινία» είπε στο Guardian ο ντε Μεστρ. «Ενωθα να φωνάζω στη μέση της ερήμου. Πολλοί μου έλεγαν ότι δεν πρέπει να μιλάω για την Ακροδεξιά: ότι δεν υφίσταται πια. Τους ικέτευα να αντιληφθούν ότι η δύναμη της μεγάλωνε και ότι προσείλκυε όλο και περισσότερους ψηφοφόρους». Η ταινία αφηγείται την προσπάθεια ενός Γαλλοάραβα να δολοφονήσει τον αρχηγό ενός φανταστικού ακροδεξιού κόμματος, για να εκδικηθεί τον φόνο της αδελφής του και ενός φίλου του από ακροδεξιούς εξτρεμιστές. Δύο εβδομάδες πριν από την έξοδο της ταινίας στις αίθουσες, ο ίδιος ο Λεπέν επιχείρησε να την μπλοκάρει, ζητώντας από δικαστήριο να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή της και κατηγορώντας την ότι είναι δυσφημιστική και ότι προτρέπει σε φόνο. Το δικαστήριο απέρριψε το αίτημα, η αλήθεια όμως είναι ότι οι ομοίότητες του φανταστικού ηγέτη της Ακροδεξιάς, Ιγκ Ανρί Λεγκλ, με τον πραγματικό αρχηγό του Εθνικού Μετώπου είναι κάθε άλλο παρά συμπτωματικές. Ο Ζαν Μαρκ Τιμπό, που ερμηνεύει τον ρόλο του Λεγκλ, περπατάει, μιλάει, περιοδεύει και συμπεριφέρεται όπως ο Λεπέν, ενώ ο σεναριογράφος της ταινίας Κριστόφ Γκερζό, δούλεψε μελετώντας αρκετά βιβλία για το φαινόμενο του Εθνικού Μετώπου.

• Πέντε χρόνια χωρίς τον Ρολάν Τοπόρ

Πέντε χρόνια συμπληρώνονται από το θάνατο του Γάλλου ζωγράφου, σκιτσογράφου, σεναριογράφου, συγγραφέα, δραματούργου και ηθοποιού, Ρολάν Τοπόρ. Γεννημένος το 1938 στο Παρίσι από εβραϊκή οικογένεια, ο Τοπόρ σπούδασε στην Εθνική Σχολή Καλών Τεχνών και σε ηλικία μόλις 20 ετών ξεκίνησε συνεργασία με το περίφημο σατιρικό περιοδικό «Χάρα - Κίρι». Συνδημιουργός επίσης της θρυλικής Ομάδας Πανικού, συμμετείχε ενεργά στις εκθέσεις και στις παραστάσεις της, ενώ τη δεκαετία του '60 συμμετείχε επίσης στις εκθέσεις της διεθνούς ομάδας Φλούζους. Το 1964

• Η νέα ταινία του Σκορτσέζε

Η ακριβότερη ταινία της Μίραμαξ, θα είναι η νέα ταινία του Σκορτσέζε, «Gags of New York». Η ταινία, που πρόκειται να βγει στους κινηματογράφους το Δεκέμβριο, μετέφερε την πρεμιέρα της, αφού σκηνοθέτης και εταιρεία διανομής διαφώνησαν ως προς τη διάρκειά της. Στην τελευταία εκδοχή της θα διαρκεί περίπου δύο ώρες και σαράντα λεπτά, ενώ αρχικά διαρκούσε τρεις ώρες και στοίχισε τελικά από ενενήντα έως εκατό εκατομμύρια δολάρια, ενώ τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν στη Ρώμη και στη Νέα Υόρκη. Όμως, με πρωταγωνιστές τον Λεονάρντο Ντι Κάπριο, ως έναν Ιρλανδό μετανάστη του 19ου αιώνα στη Νέα Υόρκη που αντιτίθεται στην πολιτική της εποχής και την Κάμερον Ντιάζ, ως μια γοητευτική μαιτρέσα, τα στούντιο Μίραμαξ ελπίζουν να αποκομίσουν τα ανάλογα κέρδη.



εξέδωσε το μυθιστόρημα «Χειμερινός ένοικος», πάνω στο οποίο βασίστηκε η ταινία του Ρομάν Πολάνσκι «Ο ένοικος». Ακολούθησε η «Πριγκίπισσα Κυνάγχη», ένα ονειρικό βιβλίο εικονογραφημένο με σχέδια βασισμένα σε γρίφους του 19ου αιώνα, που απεκάλυπτε την αγάπη του συγγραφέα για τα λογοπαίγνια. Ο Τοπόρ ασχολήθηκε με την εικονογράφηση βιβλίων, έπαιξε στον κινηματογράφο («Ο ένοικος» του Πολάνσκι, «Νοσφεράτου» του Βέρνερ Χέρτσογκ, «Ο έρωτας του Σουάν» του Φόλκερ Σλέντορφ) και έγραφε σενάρια Στα επόμενα βιβλία του, «Καφέ Πανικός», «Ιστορίες του ταξί» και «Το ωραιότερο στήθος του κόσμου», φαίνεται η στενή σχέση που είχε ο συγγραφέας με το Παρίσι, και ήταν εξαιρετικά δημοφιλής στην πατρίδα του, χάρη στα τολμηρά σχέδιά του και την τηλεοπτική σειρά «Telechat», όπου συνδύαζε ηθοποιούς με κούκλες. Επηρεασμένος από το σουρεαλισμό, και με συστατικά του έργου του τον σκεπτικισμό, την ειρωνεία (αλλά και τη χαρά της ζωής), είχε έντονα τα στοιχεία του μαύρου χιούμορ και του γκροτέσκο, ενώ ταυτόχρονα επικεντρωνόταν κυρίως στη σάτιρα του μικροαστισμού.

• Πέθανε

ο Βλασιμίλ Μπρόντσκι

Ο Βλασιμίλ Μπρόντσκι, ένας από τους σημαντικότερους Τσέχους ηθοποιούς του κινηματογράφου και του

θεάτρου, πέθανε σε ηλικία 81 ετών. Γεννημένος το 1920, ανήκε στις σημαντικότερες προσωπικότητες του τσέχικου σινεμά και ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στο κοινό. Έχει παίξει σε πολλές ταινίες και σε τηλεοπτικές μεταφορές θεατρικών έργων, ενώ είναι γνωστός στο διεθνές κοινό κυρίως από την ερμηνεία του στην ταινία «Ο άνθρωπος που έβλεπε τα τρένα να περνούν» του Γίζι Μέντσελ. Ολοκλήρωσε την παρουσία του στη μεγάλη παράδοση του τσέχικου σινεμά με την ταινία «Αλκυονίδες μέρες» του Βλαντιμίρ Μίχαλεκ, για την οποία τιμήθηκε πέρυσι με το Τσέχικο Λιοντάρι (βραβείο καλύτερου ανδρικού ρόλου). Επίσης, πριν από τέσσερα χρόνια τιμήθηκε για την προσφορά του με το ανώτατο τσέχικο θεατρικό βραβείο «Θάλεια», αφού από το 1948 έως το 1984 έπαιξε στο περίφημο Θέατρο των Βίνοχραντι της Πράγας.

• Η Πάλτροου ενσαρκώνει τη Σίλβια Πλαθ

Η Γκουίνεθ Πάλτροου αποδέχθηκε την πρόταση του Μπι-Μπι-Σι να ενσαρκώσει την ποιήτρια Σίλβια Πλαθ σε τηλεταινία για τη ζωή και τον τραγικό έρωτά της με τον επίσης ποιητή Τεντ Χιούζ, μια σχέση που την οδήγησε το 1963 σε αυτοκτονία. Ο διευθυντής του τμήματος κινηματογράφου του καναλιού, Ντέιβιντ Θόμπσον, δήλωσε στην εφημερίδα «Ντέιλι Τέλεγκραφ» ότι θα κάνει τα πάντα, ώστε «η παραγωγή να

αποφύγει το χολιγουντιανό κίτς. Η ιστορία έχει οδυνηρό τέλος, αλλά θέλουμε να αποδείξουμε ότι τούτος ο γάμος είχε πολλές δυνατές πλευρές». Σύμφωνα με τον ίδιο, η Γκουίνεθ Πάλτροου είναι ιδανική ηθοποιός για το ρόλο αυτό, χάρη στην έμφυτη λεπτότητα και ευαισθησία της.



• Μισός αιώνας

Ινστιτούτο Γκαίτε

Τα 50 χρόνια ζωής του στην Αθήνα γιόρτασε το Ινστιτούτο Γκαίτε το διήμερο 25 και 26 Μαΐου με μουσικές εκδηλώσεις, κινηματογραφικές προβολές και ειδικαστικές παρεμβάσεις. Οι προβολές περιλάμβαναν την ταινία της Katza von Garnier, "Making up", (η οποία διακρίθηκε το '94 με Όσκαρ ταινίας μικρού μήκους), την ταινία του Φίλιππου Τσίτου "Μιλήστε μου για αγάπη" και την ταινία "Fitzcarraldo", με πρωταγωνιστές τους Κλάους Κίνσκι και Κλαούντια Καρντινάλε. Παράλληλα, στο φουαγιέ λειτούργησε έκθεση κολλάζ και υπήρξε δημιουργία γκράφιτι. Τον τομέα μουσική εκπροσώπησε το φωνητικό σύνολο "Εκλειψις" και το αθηναϊκό ποπ-ροκ συγκρότημα "Μορφές", ενώ τις εκδηλώσεις συνόδευσε ένας πλούσιος εικονογραφημένος τόμος που ζωντανεύει τα 50 χρόνια ιστορίας του Γκαίτε Αθηνών. Επίσης, δέκα κινηματογραφικά ντοκουμέντα διεθνώς παραγωγής με θέμα "Άνθρωπος και περιβάλλον" προβλήθηκαν στο Ινστιτούτο Γκαίτε στις 27 και 29 Μαΐου, στο πλαίσιο του Εco Φεστιβάλ 2002. Η συλλογή αυτή των ταινιών προέκυψε από μια συνεργασία του Ινστιτούτου Γκαίτε με το Ινστιτούτο OKOMEDIA του Freiburg.

**επιμέλεια κειμένων
Δώρα Θυμιοπούλου**

• Φλέρυ Νταντωνάκη

Ντοκιμαντέρ για τη ζωή της τραγουδίστριας Φλέρης Νταντωνάκη είχαμε την τύχη να παρακολουθήσουμε πρόσφατα σε πρώτη προβολή, στο χώρο του εργαστηρίου "Σκλαβής". Τη σκηνοθεσία είχε ο Αντώνης Μπισκοκίτης και τη διεύθυνση φωτογραφίας ο Δημήτρης Θεοδωρόπουλος. Ανάμεσα στους θεατές ήταν και ο Νίκος Κούνδουρος, η Μαρίζα Κωχ, ο Βασίλης Λέκας και πολλοί άλλοι φίλοι, τόσο του Αντώνη όσο και της Φλέρης Νταντωνάκη

• Παρεμβατικός

Κινηματογράφος

Ο Δήμος Κορινθίων και η Κορινθιακή Εστία "Λέων Σγουρός", επιχειρούν μια άλλη του τύπου παρέμβαση στη ροή πληροφορίας και στα τεκταινόμενα του α-φασικού καιρού μας", διοργανώνοντας το Β' τριήμερο παρεμβατικού κινηματογράφου, με θέμα "Κρύφιος είτε απαγορευμένες όψεις/θέσεις του σύγχρονου κό-

σμου". Θα προβληθούν οι ακόλουθες ταινίες:

Παρασκευή 12/7, στο ΣΙΝΕ 'ΛΑΙΣ' (θερινό) Κορίνθου

A) "Συναντήσεις με αξιοσημείωτους ανθρώπους", του Πήτερ Μπρουκ

B) "Τρελοί άρχοντες", του Ζαν Ρου

Σάββατο 13/7, σε πρώτη δημόσια προβολή στην Ελλάδα, η "απαγορευμένη" ταινία του Κένεθ Άντζερ, "Λούσιφερ Εχειρόμενος".

Την Κυριακή, θα υπάρχει ημερίδα με θέμα "Ανοικτή κοινωνία -ψυχιατρικής και Κινηματογράφος". Θα προβληθεί η ταινία "Ο άνθρωπος που ενόχλησε το Σύμπαν", του Σταύρου Ψιλάκη. Θα ακολουθήσει συζήτηση με συντονιστές τον σκηνοθέτη της ταινίας και τον ψυχίατρο του Γ.Ν.Ν. Κορίνθου, Ανδρέα Λιάκουρα.

• Η Κινηματογραφική

Παιδεία στην Ελλάδα

Κινηματογραφική Παιδεία στην Ελλάδα, ήταν το θέμα της ημερίδας που οργάνωσε το "μικρό" σωματείο για τη διάδοση της ταινίας μικρού μήκους, σε συνεργασία με την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, στο χώρο του Βιοτεχνικού Επιμελητηρίου, στις 5 Ιουνίου 2002. Οι ομιλητές ήταν όλοι γνωστοί θεωρητικοί του κινηματογράφου.

Ο κος, Σωτήρης Δημητρίου μίλησε για τη "σημασία της κινηματογραφικής παιδείας στον πολιτισμό" και τόνισε, ότι όλες οι χώρες των Βαλκανίων έχουν σχολές κινηματογράφου, η δε Τουρκία έχει τρεις, ενώ η Ελλάδα που καυχείται ότι είναι πιο εξελιγμένη, καμία. Υπενθύμισε επίσης, ότι στο πρώτο συνέδριο για την παιδεία του 1980, πάρθηκε η απόφαση να εισαχθεί ο κινηματογράφος στην παιδεία αλλά από τότε συναντάει "δυσκολίες". "Είναι φανερό", κατέληξε, "ότι δεν υπάρχει πολιτική βούληση. Ίσως μάλιστα να υπάρχει και ο φόβος ότι ένας εθνικός κινηματογράφος είναι επικίνδυνος".

Για τη σημασία ύπαρξης αρχείων κινηματογραφικής εκπαίδευσης στην πανεπιστημιακή παιδεία, μίλησε η κα. Μαρία Κομνηνού, καθηγήτρια στο τμήμα ΕΜΜΕ του Παν/μιου Αθηνών. Ανέπτυξε το ρόλο της Ταινιοθήκης της Ελλάδας στη διαφύλαξη και συντήρηση αρχειακού υλικού, καθώς και για τον εκσυγχρονισμό της σε συνεργασία με ευρωπαϊκά αρχεία. Μίλησε επίσης, για το πρόγραμμα ARCHIMEDIA, το οποίο οκτώ άτομα από την Ελλάδα έχουν ήδη συμπληρώσει, αλλά δεν έχουν απορροφηθεί. Διαπίστωσε επίσης, ότι το Υπουργείο Πολιτισμού δεν "ανοί-

γεται" σε άλλους φορείς αλλά "...παραμένει μόνο σ' αυτούς που ξέρει. Και μου κάνει εντύπωση..."

Η κα.Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, επικεντρώθηκε στις επιπτώσεις της έλλειψης κινηματογραφικής παιδείας στην έρευνα και την κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση. "Η ανυπαρξία υποδομής, κυρίως σε αίθουσες, οδηγεί σε στρεβλώσεις, και για να προχωρήσει το θέμα της παιδείας στα Πανεπιστήμια και ιδιωτικές σχολές χρειάζεται ένα πλαίσιο, που έχει να κάνει με τη έρευνα μέσα από επίσημους φορείς". Θεωρεί επίσης, ότι η εκπαίδευση που παρέχεται σήμερα στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα και έλλειψη υποδομής. Σημείωσε δε, ότι παιδεία, δεν είναι μόνο τα φρεσιβάλλ, αλλά αυτό που γίνεται σταδιακά μέσα στα αρχεία, εργαστήρια, στους χώρους υποδομής, στα Πανεπιστήμια και μέσα από τα βιβλία. Ο κος, Νίκος Κολλοβός, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, υποστήριξε ότι οι κινηματογραφικές σπουδές πρέπει να στηρίζονται σε τρεις άξονες: στη θεωρία, ιστορία, αισθητική και κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Η ανάπτυξη των πολυμέσων και των νέων τεχνολογιών είναι, ίσως, ακόμα ένας άξονας, είπε. "Στην υπόλοιπη Ευρώπη μιλάνε για επανασυζήτηση των προβλημάτων των κιν/κων σπουδών ενώ στην Ελλάδα τώρα προσπαθούμε να συγκροτήσουμε ένα δόγμα πάνω σ' αυτό το θέμα". Επεσήμανε ωστόσο, ότι "πάσχουμε από μια δυσπιστία εάν οι κινηματογραφικές σπουδές είναι κάτι σημαντικό για να ασχοληθούμε σοβαρά".

Όλοι ανεξαιρέτως οι ομιλητές συμφώνησαν ότι:

A) δεν μπορεί η κινηματογραφική παιδεία να'ναι ανεξάρτητη από την γενική παιδεία, και

B) ότι θα'ταν καταστροφικό, τόσο για τους επαγγελματίες όσο και για το κοινό, να "χωρίσει" η κινηματογραφική παιδεία σε θεωρητικό και πρακτικό μέρος.

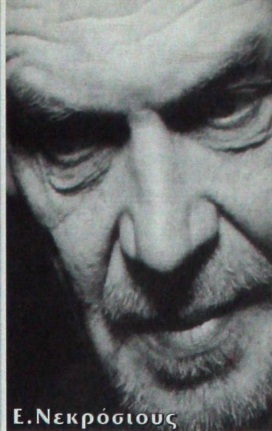
Οι "Χαμηλές Πτήσεις" βάλλονται...

Με αφορμή την αναφορά του κυρίου Μπακογιαννόπουλου, κατά τον χειρισμό του εκ μέρους του Υπουργείου Πολιτισμού, στο πρόγραμμα "Χαμηλές Πτήσεις", η κα. Κομνηνού σχολίασε ότι "τα παιδιά μας αντί για επικοινωνία διδάσκονται τηλεπικοινωνίες... αυτή την αισθητική τους μεταδώσαμε", ενώ η κα. Σωτηροπούλου, εξέφρασε την άποψη ότι "αυτό το πρόγραμμα δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια τηλεοπτικοποίηση της παιδείας, και αυτό δεν είναι παιδεία".

Στέλλα Στυλιανού



Π.Χοϊ



Ε.Νεκρόσιους

Το φετινό καλοκαίρι στο Ηρώδειο και την Επίδαυρο διέφερε από τα προηγούμενα. Το πρόγραμμα ανακοινώθηκε από πολύ νωρίς και το αθηναϊκό κοινό ήρθε σε επαφή με μεγάλα ονόματα του παγκόσμιου θεάτρου όπως ο Πίτερ Στάιν, ο Πίτερ Χοϊ, ο Κάρλος Σάουρα, ο Εϊμούντας Νεκρόσιους κ.α. Οι εκδηλώσεις του Ελληνικού Φεστιβάλ συνεχίζουν να δροσίζουν τις αθηναϊκές νύχτες και ξεχωρίσαμε τις ακόλουθες:

ΙΟΥΛΙΟΣ

7,8/7 «Αχαρνής» του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Γ. Αρμένη και με μουσική του Διονύση Τσακνίη.

9/7 Ορχήστρα των Χρωμάτων, αφιέρωμα στον Γιάννη Χρήστου.

10/7 Η εκρηκτική Χούλια Μιχένη με Passions Latines

14,15/7 Φιλαρμονική Ορχήστρα του Στρασβούργου.

18,19/7 Μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής «Ωραία Κοιμωμένη».

20/7 Λαϊκή Ορχήστρα Μίκη Θεοδωράκη με ερμηνευτές τους Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Τάνια Τσανακλίδου και Γιάννη Κότσιρα.

24/7 Χοσέ Κούρα, όπερα.

29,31/7 Μπαλέτα Μπολσόϊ, «Σπάρτακος»

30/7 Μπαλέτα Μπολσόϊ, «Ζιζέλ»

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ

2,3/8 Κρατική Ορχήστρα Ελληνικής Μουσικής σε αφιέρωμα στον ποιητή Νίκο Γκάτσο και σε μουσική διεύθυνση Σταύρου Ξαρχάκου.

5,6/8 «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, σε μετά-

φραση Κ.Ταχτσή, σκηνοθεσία Θ.Μουμουλίδη και μουσική Γ.Ανδρέου.

Πρωταγωνιστούν οι Γ.Μπέζος,

Δ.Πιατάς, Ρ.Λουϊζίδου,

Γ.Γεννηματάς, Δ.Λαμπρογιάννη κ.α.

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ

Ο Σεπτέμβριος στο Ηρώδειο αρχίζει «ατίθασσα», καθώς είναι προγραμματισμένο το πασίγνωστο «West Side Story» του Λέοναρντ Μπέρνστειν

(**1,2,3/9**) ενώ «γλυκαίνει» στη συνέχεια με τη «Λιλιπούπολη» στις **5/9**. Στις **8**

και 9 Σεπτεμβρίου ο διάσημος χορογράφος Μπαλανσίν υπόσχεται, για

ακόμη μια φορά, να μας συναρπάσει με τους Σόκο Νακαμούρα, Γκρέκορ Χάτα

λα, Εύα Πίτερς και Μπόρις Νέμπιλα, σε μουσική Τσαϊκόφσκι. Βραδιές γκό

σπελ με την Έστερ Μάρρουσ στις **12**

και **13** Σεπτεμβρίου πλαισιωμένη από 25μελές συγκρότημα τραγουδιστών, μουσικών και χορευτών.

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Τον Ιούλιο (**5,6**) βρίσκουμε την «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη, με την Μίρκα Παπακωνσταντίνου στον ομώνυμο

ρόλο, σε σκηνοθεσία Γ. Μιχαλακόπουλου, ενώ στις **12** και **13/7** το «Αμφιθέατρο» του Σ.Α. Ευαγγελιάτου ανεβάζει «Υψιπύλη» του Ευριπίδη, με τη Λήδα Τασσοπούλου στον κεντρικό ρόλο.

Σε σκηνοθεσία Ταντάσι Σουζούκι, το Θέατρο του Ντύσελντορφ, ανεβάζει «Οιδίπου Τύρανο» στις **19/7**, ενώ ο Θύμιος Καρακατσάνης σκηνοθετεί τις «Ορνίθες» στις **26** και **27** Ιουλίου.

Τον Αύγουστο, ξεχωρίζει ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, ο οποίος παρουσιάζει, στις **23** και **24**, τις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία του γνωστού και στο ελληνικό κοινό, Νίκου Χαραλάμπους.

ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Ο Ιούλιος στο «μικρό» σημαδεύεται από δύο κυρίες, την Νόνικα Γαλιηνά στο ρόλο της Φαίδρας στις **19** και **20/7** και την Ελένη Τσαλιγοπούλου η οποία θα ερμηνεύσει Συμρναϊκά, Μικρασιατικά, Θρακικότικα, Μακεδονίτικα, έντε

χνα, λαϊκά, ρεμπέτικα και σύγχρονα τραγούδια, στις **26** και **27** Ιουλίου.

Στέλλα Στυλιανού

φεστιβάλ
Αθηνών



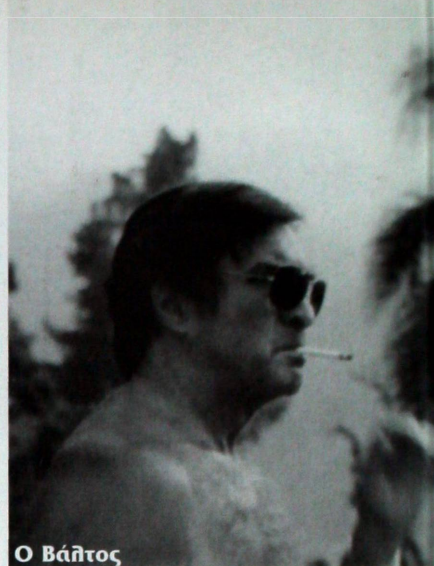
Ιβηροαμερικανικός Κινηματογράφος

Ο Ιατινοαμερικάνικος κινηματογράφος, αφού προκάλεσε το διεθνές ενδιαφέρον, τη δεκαετία του '60 με τον έντονα πολιτικό και στρατευμένο χαρακτήρα της παραγωγής του (Cinema Nuovo στη Βραζιλία, Σχολή Ντοκιμαντέρ της Σάντα Φε στην Αργεντινή, Επαναστατικός Κινηματογράφος στην Κούβα, Ομάδα Ukamau στη Βολιβία) εξακολούθησε να αποτελεί, στις απαρχές της νέας χιλιετίας, έναν κινηματογράφο διαφορετικό από αυτόν της Βόρειας Αμερικής και της Ευρώπης, χωρίς να έχει καταφέρει να μετατραπεί σε βιομηχανία. Μια πρόωρη προσέγγιση της εκεί κατάστασης καταδεικνύει μια σειρά προβλημάτων, όπως: η καθολική ηγεμονία του αμερικανικού κινηματογράφου στις οθόνες της Λατινικής Αμερικής, οι ασταθείς κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που επικρατούν, η ανεπαρκής κρατική μέριμνα, η ανυπαρξία επαγγελματιών σεναριογράφων, η απουσία συνέχειας στην κινηματογραφική παράδοση καθώς και οι μεγάλες δυσκολίες στη διανομή. Όμως, παρ'όλο που οι λόγοι αυτοί επηρεάζουν σημαντικά την ανάπτυξη των τοπικών κινηματογραφικών βιομηχανιών, δεν αποτελούν την κύρια αιτία. Αντίθετα, η ύπαρξη μιας εύρωστης, δυναμικής τηλεοπτικής βιομηχανίας έχει καθορώσει να μετατραπεί στον πιο σημαντικό δημιουργό εικόνων σε ολόκληρη την ήπειρο, κυρίως μέσα από τις σαπουνόπερες που παράγει αθρόα. Έτσι, το Μεξικό, η Βραζιλία, η Βενεζουέλα και πιο πρόσφατα η Κολομβία, έχουν καταφέρει να επιβάλουν σε ολόκληρο τον κόσμο ένα είδος σαπουνόπερας, την telenovelas, καθιερώνοντας μια επίπεδη αισθητική εσωτερικού χώρου καθώς και μια απλοποιημένη προσέγγιση της καθημερινής ζωής, η οποία οφείλεται τόσο στη θεματολογία του είδους όσο και στις τεχνικές εύκολης συγκίνησης και συναισθηματικής ταύτισης του κοινού με τα δράματα. Αντίθετα, στις άλλες λατινόφωνες χώρες (Ισπανία, Ποτογαλία), η παρουσία σκηνοθετών της εμβέλειας των Luis

Bunuel και Manoel de Oliveira, αλλά και παραγωγών όπως ο Paulo Branco, λειτούργησε καταλυτικά, καθώς ενέπνευσε και προώθησε μια πλειάδα νέων σκηνοθετών, οι οποίοι δημιούργησαν ταινίες με αξιοσημείωτη ποικιλομορφία στη θεματική και την κινηματογραφική γραφή.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, παρακολουθώντας τις εξελίξεις στον Ιβηρικό και τον Ιατινοαμερικανικό κινηματογράφο [με αφιερώματα στον νέο αργεντινό (42ο Φεστιβάλ), στον μεξικανικό (2000, 1998), στον κουβανικό (1999) και στον πορτογαλικό κινηματογράφο (406), αλλά και αναδρομές στο έργο επιφανών σκηνοθετών όπως των: Arturo Ripstein 38ο Φεστιβάλ, Miguel Littin (1998), Pedro Almodovar (40ο), Luis Bunuel (2000) Manoel De Oliveira (38ο), Paulo Branco (41ο)], στρέφει για μια ακόμη φορά το βλέμμα του προς αυτόν, θέλοντας να τιμήσει τη νέα άνθηση της κινηματογραφικής παραγωγής.

Η αναγέννηση αυτή, που παρατηρείται με διαφορετικούς ρυθμούς σε αρκετές από τις κινηματογραφίες της Λατινικής Αμερικής, οφείλεται, κατά μεγάλο βαθμό, στη διαφοροποίηση της επίσημης κρατικής πολιτικής καθώς και τις νομοθετικές ρυθμίσεις που έγιναν την περασμένη δεκαετία στην Αργεντινή (1995), τη Βραζιλία (1991, 1993), τη Βενεζουέλα (1994), το Περού (1995) και τη Χιλή (1998). Επίσης, σημαντικό ρόλο, κυρίως για τις μικρότερες σε μέγεθος κινηματογραφίες, όπως αυτές της Βενεζουέλας, της Χιλής και της Κούβας, έχει διαδραματίσει η πραγματοποίηση διεθνών συμπαραγωγών, ιδιαίτερα στην περίπτωση της Κούβας, η οποία κατάφερε, έτσι, να διασώσει τον κινηματογράφο της από τη μεγάλη οικονομική κρίση που σάρωσε τη χώρα μετά την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Μεγάλη βελτίωση, όμως, παρουσιάζει και η κινηματογραφία του Μεξικού, της χώρας με τη μεγαλύτερη κινηματογραφική παραγωγή στη Λατινική Αμερική, παρ'όλο που στερεί-



Ο Βάιτος

ται της νομοθεσίας εκείνης η οποία θα πρόσφερε ένα σταθερό πλαίσιο ανάπτυξης. Τέλος, οι μικρότερες σε κινηματογραφική απήχηση χώρες, όπως ο Ισημερινός, η Κολομβία και η Ουρουγουάη, έχουν πρόσφατα καταφέρει να κάνουν αισθητή την παρουσία τους με ταινίες που διακρίθηκαν σε διεθνή φεστιβάλ.

Οι ταινίες του Φεστιβάλ Ιβηροαμερικανικού Κινηματογράφου, παραγωγές των τριών τελευταίων ετών, καταγράφουν την προσπάθεια των δημιουργών να ξεφύγουν από τη συμβατικότητα και την κοινοτυπία, επανεξετάζοντας κριτικά τα κινηματογραφικά είδη που χαρακτήρισαν τις χώρες τους στο παρελθόν, καθώς και το ρόλο της τηλεόρασης, στοχεύοντας προς έναν κινηματογράφο που διέπεται από τεχνική αρτιότητα και μεγάλη ελευθερία στο ύφος, αντανakλά τις ιδιαιτερότητες της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας και, ταυτόχρονα, υπερβαίνει τα στενά γεωγραφικά όρια.

Τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα (παιδική εγκληματικότητα, βία, διαφθορά, αποξένωση βρίσκονται στο επίκεντρο των ανήλικων εγκλημάτων και προσεγγίζουν αλλοτε με ευαισθησία και κατανόηση, και αλλοτε με σκληρότητα και κυνισμό. Έτσι, ο Sebastian Cordero από τον Ισημερινό παρακολουθεί με ενδιαφέρον τον αδιέξοδο κόσμο των ανήλικων εγκλημάτων του Κίτο στα Αδίστακτα τρωκτικά. Η ταινία βραβεύτηκε στα Φεστιβάλ της Huelva και της Αβάνας. Με συμπάθεια προσεγγίζει και ο Ισπανός Benito Zambrano, στις Μοναχικές γυναίκες, τις βασανισμένες ζωές των τριών ηρωίδων του, οι οποίες βρίσκουν στην αγάπη τη διέξοδο για να αντιμετωπίσουν με αξιοπρέπεια στα προβλήματα της ζωής τους. Αντίθετα, ο Μεξικανός Gerardo Tort Ortuna, στα Χαμίνια του δρόμου, βουλιάζει στους δρόμους της Πόλης του



Η καταστροφή του άντρα είναι η γυναίκα

Μεξικού, καταγράφοντας τη σκληρή καθημερινότητα του σύγχρονου ήρωα του που αναζητεί τον χαμένο του πατέρα. Από το Περού, ο Felipe Degregori αναπλάθει την ταραχώδη ζωή και τις κομπίνες μιας ομάδας φίλων που ζουν σε μια φτωχογειτονιά της Λίμα, στο Ciudad de M, ταινία που βασίζεται στο μυθιστόρημα *Al final de la calle* του Oscar Malca. Ένα άλλο μυθιστόρημα Η Μαντόνα των δολοφόνων του Fernando Vallejo, διασκευάζεται από τον Barbet Schroeder, ο οποίος δίνει τη δική του ερμηνεία για τη μεγάλη παράδοση βίας που χαρακτηρίζει το Μεντεγίν, έχοντας ως πλαίσιο την ερωτική ιστορία ενός ώριμου άνδρα κι ενός δεκαεξάχρονου νεαρού. Στην ταινία *Kalibre 35* του Raul Garcia, μια παρέα νεαρών αποφασίζουν να ληστέψουν μια τράπεζα, προκειμένου να πραγματοποιήσουν μια ταινία μεγάλου μήκους. Η ταινία πήρε το Πρώτο Βραβείο στο «9ο Φεστιβάλ Ταινιών από την Ιβηρική και Λατινική Αμερική» στις Βρυξέλλες, το 2001. Στις εννέα βασίλισσες, ο Fabian Bielinsky ρίχνει φως στον κόσμο της διαφθοράς και της απάτης, μια έξυπνη αστυνομική περιπέτεια, που εξελίχθηκε στη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία το 2000 στην Αργεντινή. Τέλος, στην ταινία *Το Κακό*, ο Πορτογάλος Alberto Seixas Santos ρίχνει μια αποκαλυπτική ματιά στο αδιέξοδο της σύγχρονης ζωής, αφηγούμενος ιστορίες ανθρώπων που συναντιούνται και χάνονται μέσα στην ίδια πόλη.

Στα όρια της ίδιας «σκληρής» πραγματικότητας, οι λίγες κωμωδίες του Αφιερώματος χαρακτηρίζονται κυρίως από μαύρο χιούμορ και σαρκασμό. Ο Βετεράνος Arturo Ripstein υπογράφει την ταινία *Η καταστροφή του άντρα* είναι η γυναίκα (βραβευμένη το 2000 στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν), η οποία βασισμένη πάνω στη ρήση ενός διάσημου μεξικάνικου λαϊκού τραγουδιού,

ισχυρίζεται πως: «η καταστροφή του άντρα είναι οι καταραμένες οι γυναίκες...» Το *Ταξί* για τρεις, του Orlando Lubbert, αφηγείται την Οδύσσεια ενός ταξιτζή που, προσπαθώντας να ξεφύγει από τη δύσκολη οικονομική του κατάσταση, γίνεται συνεργός δύο κακοποιών που τον χρησιμοποιούν ως οδηγό τους. Αντίθετα, στην ταινία *Υπηρέτες*, οι σκηνοθέτες Fernando Meirelles και Nando Olival αφηγούνται τις ιστορίες πέντε υπηρετριών, υιοθετώντας την προσωπική οπτική της εκάστοτε ηρωίδας διαπλέκοντας την ωστόσο με αυτή των άλλων χαρακτήρων σε μια κωμωδία που εναλλάσσει διαθέσεις και κρατά το ενδιαφέρον του θεατή χάρη στην επιδέξια σκηνοθεσία.

Πολλοί από τους δημιουργούς θα καταφύγουν στη λογοτεχνία για να αποδώσουν στη μεγάλη οθόνη προβληματισμούς και ανησυχίες με οικουμενική απήχηση. Ο Luis Fernando Carvalho, στην ταινία *Ο Ασωτός Υιός*, μεταφέρει στην ενδοχώρα της Βραζιλίας το ομότιτλο μυθιστόρημα του Raduan Nassar, μια σκοτεινή εκδοχή της Παραβολής του Ασωτού, εστιάζοντας στη σύγκρουση του παλιού με το νέο, της παράδοσης με την ελευθερία. Βασισμένη στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Jose Donoso, η ταινία *Η στέψη του Βετεράνου* Silvio Calozzi αποτελεί ένα κόσμημα του Χιλιανού κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης, παραμένοντας πιστός στους χαρακτήρες και την πλοκή του μυθιστορήματος, τοποθετεί την ιστορία στο σήμερα και εξερευνά τις ηθικές συγκρούσεις των ηρώων του, σε μια ταινία με εξαιρετικές ερμηνείες, δεξιοτεχνική σκηνοθεσία και οικουμενικό ενδιαφέρον. Η ταινία βραβεύτηκε στα Φεστιβάλ του Μόντρεαλ, της Αβάνας και της Τεργεστής. Ο σημαντικότερος σκηνοθέτης του Περού, Francisco Lombardi, επιστρέφει με το *Κόκκινο μελάνι*, μεταφορά του ομότιτλου μυθιστορήμα-

τος του Χιλιανού Alberto Fuguet, σε μια πικρή αποτίμηση του κίτρινου Τύπου και του τρόπου με τον οποίο διαχειρίζεται τις πληροφορίες.

Οι υπόλοιπες ταινίες αναδεικνύουν διαφορετικές προβληματικές και ευαισθησίες, διευρύνοντας τη πολιτισμική βεντάλια του Ιβηρο-αμερικανικού Κινηματογράφου. Ο Βάλτος, της Lucrecia Martel, βραβευμένος στο Φεστιβάλ Βερολίνου του 2001, διεισδύει στον άγνωστο και κλειστοφοβικό κόσμο της μεσαίας τάξης της επαρχίας, αφηγούμενος την ιστορία τριών γενεών στη διάρκεια μιας εβδομάδας. Η ταινία *Ένα σπίτι με θέα στη θάλασσα*, του Alberto Arvelo, μας μεταφέρει στους πρόποδες των Άνδεων, στη Βενεζουέλα, περιγράφοντας τις σκληρές συνθήκες διαβίωσης ενός χήρου χωριάτη και του γιου του, οι οποίοι, παρά τη φτώχεια τους, αγωνίζονται να διατηρήσουν την αξιοπρέπεια τους, κι ονειρεύονται ν' αντικρίσουν τη θάλασσα. Γραμμένο και σκηνοθετημένο από τους νεαρούς Juan Pablo Rebella και Pablo Stoll, το *25 Βατ*, χωρίς να κρύβει τις επιρροές του από τον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο, μας μεταφέρει στην ανεμελιά της εφηβικής ηλικίας της μεσαίας τάξης, σ' ένα προάστιο του Μοντεβιδέο για ένα εικοσιτετράωρο, σε μια ταινία που, χωρίς να «συμβαίνει» τίποτα, καταφέρει να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή μέχρι το τέλος. Η ταινία πήρε το βραβείο Tiger στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, το 2001. Τέλος, με αφορμή την ανακήρυξη του Πόρτο σε Ευρωπαϊκή Πολιτιστική Πρωτεύουσα το 2001, ο Manoel de Oliveira πραγματοποιεί το δραματοποιημένο Ντοκιμαντέρ *Το Πόρτο* της παιδικής μου ηλικίας, αναζητώντας μέσα από τις μνήμες του την πόλη που γεννήθηκε κι έζησε τα παιδικά του χρόνια. ■

Σπύρος Ζαφειρόπουλος

★μμμ... ★★μέτρια ★★★ καλή ★★★★★ πολύ καλή ★★★★★αριστούργημα

το όνομα μου είναι Σαμ (I am Sam)

του Τζέσι Νέλσον

ΗΠΑ, 2001 Σενάριο: Τζέσι Νέλσον

Ηθοποιοί: Σον Πεν, Μισέλ Φάιφερ, Ντιάν Ούιεστ Διάρκεια: 133 λεπτά

★★

Ο σκηνοθέτης Τζ. Νέλσον επιχειρεί να αποτυπώσει στην κάμερα ένα μάλλον ασυνήθιστο οικογενειακό δράμα και μας μπει στην πιο γλυκιά σχέση πατέρα-κόρης. Η οικογένεια αυτή αποτελείται από έναν διανοητικά καθυστερημένο πατέρα, τον Σαμ, ο οποίος προσπαθεί με κάθε μέσο να κρατήσει κοντά του την κορούλα του, Λούσι, καθώς η πρόνοια της Αμερικής έκρινε την συμβίωση τους ακατάλληλη και επικίνδυνη για τη μικρή. Σ'αυτό το σημείο εμφανίζεται η Μισέλ Φάιφερ που υποδύεται μια ιδιοτελή μεγαλοδικηγόρο που θα δεχτεί τελικά να βοηθήσει τον πατέρα αφιλοκερδώς.

Το σενάριο εξελίσσεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μένουμε με την εντύπωση πως ο μόνος στόχος της ταινίας είναι να μας συγκινήσει, γεγονός που την καθιστά κάπως επιφανειακή, παρόλο που το μήνυμά της παραμένει σημαντικό: η αγάπη

μπορεί να ξεπεράσει το οποιοδήποτε εμπόδιο ακόμη και μια διανοητική αναπηρία.

Στο πρώτο μέρος, οι ρυθμοί είναι γρήγοροι και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη σχέση πατέρα-κόρης. Η κάμερα στο χέρι - πετυχημένη επιλογή του σκηνοθέτη - συντελεί στο να γνωρίσουμε καλύτερα τον Σαμ, καθώς τον ακολουθεί στην καφετέρια όπου εργάζεται, στις συγκεντρώσεις με τους φίλους του και στο σπίτι όπου περνά τρυφερές στιγμές με την κόρη του. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης παρουσιάζει αυτή τη σχέση αρκετά ωραιοποιημένα και με κάθε άλλο παρά αληθοφανή τρόπο με αποτέλεσμα να πειστούμε ότι ένα μικρό κοριτσάκι μπορεί να μεγαλώσει υπό την κηδεμονία ενός γονιού με IQ εφτάχρονου παιδιού. Για να είμαστε ειλικρινείς, τα πράγματα βελτιώνονται όσο προχωράμε προς το τέλος. Οι συναισθηματικές εξάρσεις πληθαίνουν και παρατηρούνται αλλαγές

στη στάση των πρωταγωνιστών, όπως αυτή της απόμακρης μεγαλοδικηγόρου, ενώ όλοι επηρεάζονται από την έντονη επιθυμία της Λούσι να μείνει κοντά στον πατέρα της. Μοναδική πηγή κουράγιου για τον ευαίσθητο πατέρα είναι το πάθος του για τους Beatles, διασκευές των οποίων κοσμούν πολλές σκηνές της ταινίας, όπως χαρακτηριστικά το «Let it be» και το «Don't let me down». Ένα



από τα ατού της ταινίας είναι οι αξιόλογες ερμηνείες με αποκορύφωμα αυτή του Σον Πεν που του έδωσε την υποψηφιότητα για Όσκαρ Α' Αντρικού ρόλου και χωρίς την οποία η ταινία θα μειονεκτούσε αισθητά. Ακόμη και η μικρή Λούσι (Ντιάν Ούιεστ) αποκαλύπτει ένα μοναδικό ταλέντο και τηρουμένων των αναλογιών βάζει τα γυαλιά στην κατά πολύ μεγαλύτερη της Μισέλ Φάιφερ, η οποία απλά επαναλαμβάνει τον εαυτό της. Πέρα όμως από των καταγισμό των συναισθημάτων που μας προκαλούν οι ικανότατοι και ταλαντούχοι ηθοποιοί, η ταινία δεν ξεφεύγει από τα συμβατικά πλαίσια της μέσης αμερικάνικης ταινίας. Η συνταγή της είναι λίγο ως πολύ γνωστή και δοκιμασμένη: ένας καταξιωμένος ηθοποιός (Πεν), ένα συμπαθητικό κοριτσάκι, μια όμορφη γυναίκα παρουσία (Φάιφερ) και τέλος ένα σάουντρακ γεμάτο μοναδικές διασκευές, που ταιριάζουν απόλυτα με την ατμόσφαιρα. Το ερώτημα όμως που τίθεται είναι τί απαιτήσεις έχουμε από μια τέτοια ταινία. Γιατί μάλλον αυτή η συνταγή το μόνο που καταφέρει -δυστυχώς- να προκαλέσει είναι τα δάκρυα μας και κάποια συναισθήματα συμμόνιας.

Ιωάννα Σέττα



μίλα της (Hable con ella)

του Πέδρο Αλμοδόβαρ

Ισπανία, 2001 **Σενάριο:** Πέδρο Αλμοδόβαρ

Ηθοποιοί: Νυάριο Γκρανβιέτι, Λέονορ Γουότλινγκ, Χαβιέρ Καμάρα, Ροσάριο Φλόρες, Τζεραλτίν Τσάπλιν **Διάρκεια:** 112 λεπτά

★★★★★

Η προηγούμενη ταινία του μεγάλου Πέδρο έκλεινε με μια αυλαία θεάτρου να ανοίγει, αποκαλύπτοντας μια άδεια και σκοτεινή σκηνή. Το «Μίλα της» αρχίζει με μια παρόμοια κούρτινα με σομόν τριαντάφυλλα που ανοίγει, αποκαλύπτοντας το Cafe Muller, μία παράσταση της Πίνα Μπάους. Οι κεντρικοί ήρωες της ταινίας, ο Μπενίνιο -ομοφυλόφιλος νοσοκόμος - και ο Μάρκο - συγγραφέας - παρακολουθούν την παράσταση προσηλωμένοι από συγκίνηση. Ο Μάρκο δακρύζει και ο Μπενίνιο το παρατηρεί, αλλά διστάζει να μοιραστεί μαζί του την αμοιβαία συγκίνηση που τους γέννησε η παράσταση. Οι δύο άντρες τελικά θα χωριστούν, χωρίς να έχουν ανταλλάξει μία κουβέντα.

Η μοίρα όμως θα τους φέρει κοντά μερικούς μήνες αργότερα, όταν οι γυναίκες που αγαπούν, θα νοσηλευτούν σε κωματώδη κατάσταση στο νοσοκομείο που εργάζεται ο Μπενίνιο. Από τη στιγμή που γνωρίζονται και ενώνονται μέσω του κοινού τους πόνου, μία σπάνια αντρική φιλία αναπτύσσεται μεταξύ τους που θα διατηρηθεί ως το τέλος. Ο Μάρκο επισκέπτεται την κοπέλα του Λύδια, που είναι ταυρομάχος και έχει τραυματιστεί σοβαρά στην αρένα πέφτοντας σε κώμα, ο Μπενίνιο εργάζεται ως αποκλειστικός της Αλίσια, χορεύτριας που έπεσε θύμα τροχαίου. Με μια σειρά από φιλια-μπιακ αφηγήσεις του ενός φίλου στον άλλο, μαθαίνουμε τις ιστορίες των 2 ζευγαριών και το πως ο Μπενίνιο ερωτεύτηκε την Αλίσια. Τον βλέπουμε να την παρατηρεί στα μαθήματα χορού από το παράθυρο του σπιτιού του, που βρίσκεται απέναντι από τη σχολή, τον ακολουθούμε όταν την παρακολουθεί στο σπίτι της και μαθαίνει για τον ψυ-

χίατρο πατέρα της, τον ακούμε μάλιστα στο ραντεβού που κλείνει με τον πατέρα της, να προσπαθεί να παρουσιάσει έστω και μία ψυχική διαταραχή προκειμένου να δικαιολογήσει τις επισκέψεις του στο σπίτι. Η μοναδική φορά που συναντιούνται πρόσωπο με πρόσωπο είναι όταν ο Μπενίνιο μπαίνοντας κρυφά στο δωμάτιο της Αλίσια, την ξαφνιάζει την ώρα που βγαίνει από το μπάνιο. Η μετέπειτα σχέση τους θα είναι μία μονόπλευρη φροντίδα από τη μεριά του Μπενίνιο, φροντίδα που ξεπερνά την επαγγελματική του υποχρέωση καθώς καταθέτει κομμάτια της ψυχής του στην Αλίσια μιλώντας της συνεχώς. Αυτή τη συμβουλή δίνει ο Μπενίνιο και στο Μάρκο, «Μίλα της» γιατί «σίγουρα σε ακούει» θυμίζοντας μας την αντίστοιχη προτροπή του Ρόμπερτ ντε Νίρο στα «Ξυπνήματα» των κατατονικών ασθενών.

Μετά από την καταπληκτική ασπρόμαυρη «ταινία μέσα στην ταινία» του «Συρρικνωμένου Εραστή» που παρακολουθεί ο Μπενίνιο, στην οποία ο σμικρυσμένος ήρωας διεισδύει ολόκληρος στον κόλπο της αγαπημένης του, έρχεται το σοκ της ταινίας: η Αλίσια αν και σε κώμα είναι έγκυος, και υπεύθυνος είναι ο Μπενίνιο! Στο σημείο αυτό έχουμε για άλλη μια φορά την ειρωνεία του Αλμοδόβαρ για τους γκέι ήρωές του και ίσως ένα σχόλιό του για την αντρική ομοφυλοφιλία: οι γκέι ήρωές του δεν είναι ομοφυλόφιλοι εξαιτίας της αδυναμίας τους να συνάψουν σχέσεις -ακόμη και σεξουαλικές - με το άλλο φύλο, αλλά ακολουθούν αυτή τη συμπεριφορά συνειδητά και μετά από επιλογή (θυμηθείτε τον τραβεστί-εισαγγελέα στα Ψηλά Τακούνια). Η συνέχεια είναι απρόβλεπτη, καθώς ο Μπενίνιο φυλακίζεται για το βιασμό, χωρίς να πάψει να νοιάζεται



για την Αλίσια και το παιδί τους, και τέλος σε μια κίνηση απειπσίας αυτοκτονεί, χωρίς να μάθει ποτέ ότι εξαιτίας αυτής της εγκυμοσύνης, η Αλίσια ανένηψε. Το έργο κλείνει με μια άλλη παράσταση, όπου ο Μάρκο συναντά και αναγνωρίζει την Αλίσια, αλλά και αυτή δείχνει να τον θυμάται «από κάπου», αφήνοντάς μας ελπίδες για μια καινούρια αγάπη, αυτών που επέζησαν και έμειναν πίσω.

Το «Μίλα της» πρόκειται για την ταινία ενός ώριμου πια Αλμοδόβαρ, με πιο αργούς ρυθμούς από την Καυτή Σάρκα και λιγότερα σατυρικά στοιχεία, αλλά με το γνωστό και μοναδικά ιδιόρρυθμο βλέμμα του Πέδρο που πάντα μας κέρδιζε. Ο γράφων το απόλαυσε περισσότερο από το πολύκροτο «Όλα για τη Μητέρα μου», γνώμη που ίσως διχάσει αλλά σε καμία περίπτωση δε μειώνει το συνολικό έργο του Αλμοδόβαρ. Στο «Όλα για τη Μητέρα μου» τα βασικά πρόσωπα είναι γυναίκες που δένονται μεταξύ τους, καθώς περιπλανιούνται ψάχνοντας για μια αφετηρία. Οι άνδρες - ήρωες στο «Μίλα της» καθώς αναθεωρούν τη ζωή τους, τοιμούν να «ανοιχτούν» στα πράγματα με μεγαλύτερη πίστη από ό,τι ίσως οι γυναίκες, και να μιλήσουν σ'αυτές ακόμα και όταν είναι απίθανο να τους ακούν...

Δημήτρης Ρόρης

οικογένεια Τένενμπαουμ (The Royal Tenenbaum)

του Όουεν Γουίλσον

ΗΠΑ, 2001 Σενάριο: Γουές Άντερσον, Όουεν Γουίλσον

Ηθοποιοί: Τζιν Χάκμαν, Γκουίνεθ Πάλτροου, Μπεν Στίλερ,

Αντζέλικα Χιούστον, Όουεν Γουίλσον **Διάρκεια:** 108 λεπτά



★★★★ Γιατί η οικογένεια Τένενμπαουμ προκάλεσε τέτοια αίσθηση στο εξωτερικό και γιατί μεγάλοι σταρ του επιπέδου της Αντζέλικα Χιούστον ή του Τζιν Χάκμαν δέχτηκαν να πρωταγωνιστήσουν σ' αυτήν; Η απάντηση είναι απλή. Η οικογένεια Τένενμπαουμ πετυχαίνει εκεί που τόσο άλλοι απέτυχαν. Πού δηλαδή; Μα στο δημιουργικό συγκερασμό της ποπ κουλτούρας και της κλασικής κομεντί! Με ένα σάουντρακ που κυριολεκτικά "σκοτώνει" κινούμενο από το πανκ ροκ ως τη Νίκο, η ταινία αναπτύσσεται όπως ένα μουσικό κομμάτι των Βέλβητ Άνγκεραουντ. Χιούμορ ταυτόχρονα με μελαγχολία, αισθητικά άψογη φωτογραφία και οι ιστορίες των μελών μιας οικογένειας που μπλέκονται η μια στην άλλη, όπως οι διηγήσεις μιας νουβέλας, και που συντίθενται όλες στο να καταδειχθεί η σχέση τους με την τυχοδιωκτική, ανέμελη ζωή του Πάτερ Φαμίλια Ρόγιαλ (κατα-

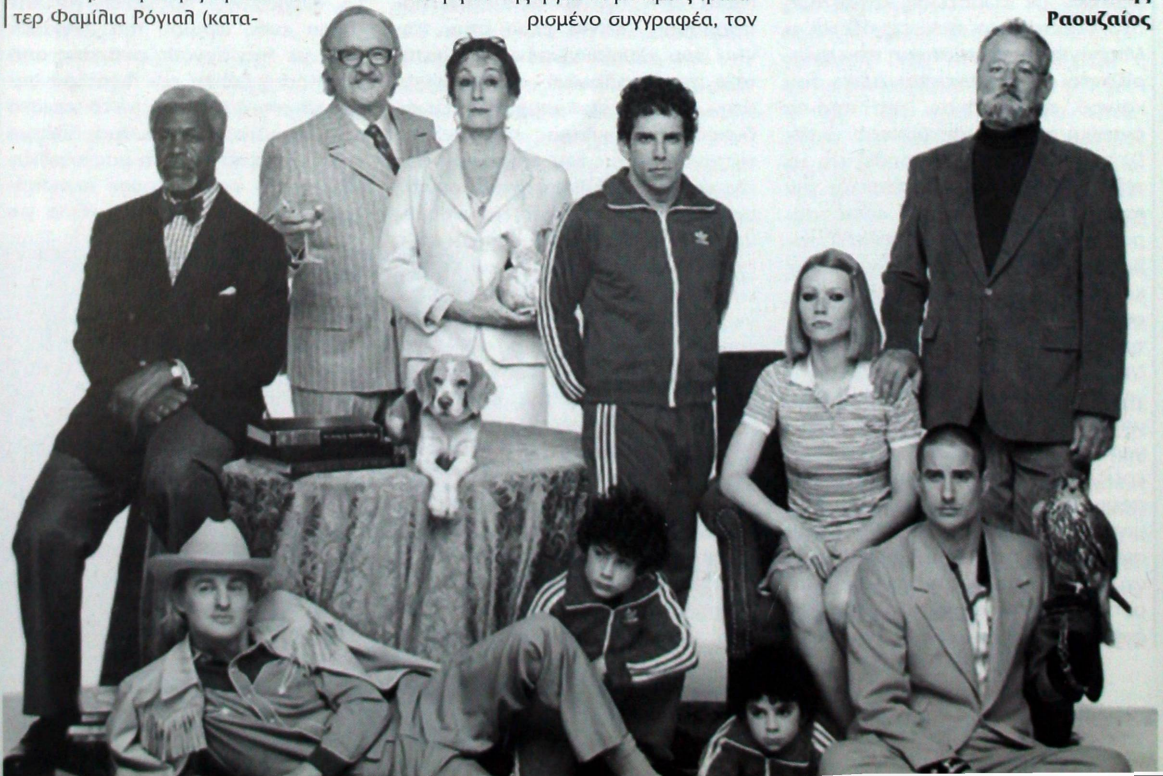
πληκτικός ο Τζιν Χάκμαν!) και τις τωρινές του προσπάθειες, αφού μετά από σωρεία τραγικών οικογενειακών λαθών οι γιοι και η θετή του κόρη οδηγήθηκαν σε χρόνια ψυχολογικά προβλήματα.

Αυτή η χιουμοριστική άνοδος, πώση αλλά και αναγέννηση της πολυτάλαντης οικογένειας σκιαγραφείται περισσότερο όπως επίσης και με εξαιρετική μαεστρία στον έρωτα που νιώθει ο χαρακτήρας του Λιούκ Γουίλσον για τη θετή αδελφή του, που υποδύεται η απόλυτα εσωστρεφής για τις ανάγκες του ρόλου, Γκουίνεθ Πάλτροου. Καταπληκτικές οι σκηνές του ακρωτηριασμού του δακτύλου της Γκουίνεθ με την αποκάλυψη στο σύζυγο της από έναν ιδιωτικό ντετέκτιβ του τί έκανε τα τελευταία 15 χρόνια. Μόνο και μόνο γι' αυτή την σεκάνς, αξίζει να δει κανείς πολλές φορές αυτή την ταινία, όπως επίσης και για τη συγκλονιστική σκηνή της απόπειρας αυτοκτονίας του αδερφού της ή για το μονίμως τριπαρισμένο συγγραφέα, τον

Όουεν Γουίλσον, που από παιδί έχει τον ανεκπλήρωτο πόθο να γίνει μέλος της οικογένειας Τένενμπαουμ, ή και για τον Μπεν Στίλερ, ενός "ηφαιστείου" έτοιμου να εκραγεί, εξαιτίας της απώλειας της σύζυγου του και της, όπως αισθανόταν, μόνιμης υποτίμησής του από τον πατέρα του. Επαναλαμβάνω πως όλες αυτές οι ιστορίες αναπτύσσονται με τόσο λεπτό τρόπο και με τόσο «χάδι» από την κάμερα, που ούτε για ένα δευτερόλεπτο δεν θυσιάζεται το χιούμορ για την τραγικότητα ή το αντίστροφο, παραπέμποντας κάποιες φορές στον Τσάπλιν, τον Μπίλυ Γουάϊντερ ή και τη μεγάλη παράδοση της μεταπολεμικής αγγλικής κωμωδίας.

Οι Ρόγιαλ Τένενμπαουμ έχουν αυτό που άλλες ταινίες δεν έχουν, όσο κι αν προσπαθούν: την τέλεια, αλαβάστρινη, χρυσή τομή ανάμεσα στο γέλιο, τη θλίψη και τον στοχασμό πάνω στο κωμικοτραγικό της ζωής.

Γιάννης Ραουζαίος



spiderman

του Σαμ Ράιμι

ΗΠΑ, 2001 Σενάριο: Σταν Λι, Σπβ Ντίτκο

Ηθοποιοί: Τόμπι Μακ Γκούαιρ, Γουίλεμ Ντάφοε, Κίρστεν Ντανστ, Κλιφ Ρόμπερτσον, Ρόζμαρι Χάρις Διάρκεια: 121 λεπτά

★★★

Δεν είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται να γίνει ταινία ένα κλασικό κόμικ. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '90, κυριάρχησε η σειρά «Μπάτμαν» - με κυρίαρχες τις δύο πρώτες ταινίες, σκηνοθετημένες από τον Τιμ Μπάρτον. Έφτασε, λοιπόν, η ώρα του «Σπάιντερμαν», ενός ήρωα με πολλα «ψυχολογικά προβλήματα» - απώλεια των γονιών του, απώλεια του «θείου» - «πατέρα» από ένα δικό του λάθος - και μάλιστα ενός ήρωα που, σε αντίθεση με τον Μπάτμαν, έναν απρόσιτο επιχειρηματία, βρίσκεται πολύ κοντά στον καθημερινό άνθρωπο. Είναι ένας έφηβος που μεγαλώνει όπως εκατομμύρια άλλοι, με μικροσυμπλέγματα, έρωτες και άγχη, με μια μικρή διαφορά. Αυτή της ραδιενεργούς αράχνης, η οποία εξαιτίας της γενετικής της τροποποίησης, όταν τον τσιμπάει, του μεταφέρει τις ιδιότητες της. Έτσι ο Πήτερ Πάρκερ, γίνεται ο άνθρωπος-αράχνη και μπορεί πλέον να επιδείξει στην «αγαπημένη» του Μαίρη - Τζέιν τις δυνατότητες του να «ταπώσει» τους μάγκες στο σχολείο που τον ενοχλούν, και να επιχειρήσει να βγάλει χρήματα. Κάπου εκεί ο Πήτερ Πάρκερ ανακαλύπτει πως «το να έχεις μεγάλη δύναμη, συνεπάγεται μεγάλη ευθύνη», τα τελευταία, δηλαδή, λόγια του θείου του πριν σκοτωθεί από έναν κακοποιό, τον οποίο, ο Πήτερ έχει μόλις αφήσει να διαφύγει. Έτσι αλληλάζει στόχους και αφιερώνεται στην προστασία των απλών ανθρώπων από το έγκλημα και στη τήρηση από κάθε επίδοξη απειλή.

Ο κύριος αντίπαλος του σε αυτή την προσπάθεια, γίνεται το πράσινο Γκόμπλιν, που ερμηνεύει έξοχα ο Γουίλεμ Ντάφοε. Ένας πάμπλουτος επιχειρηματίας εκθέτει για τις ανάγκες ενός πειράματος, τον εαυτό του σε μια ουσία, που του δίνει υπερ-άνθρωπες δυνάμεις αλλά πυροδοτεί και τη σχιζοφρένεια μέσα του. Εί-

να ενδιαφέρον να σταθούμε λίγο στην ιδιότυπη ψυχαναλυτική ταύτιση στα μάτια του Πήτερ- της μορφής του Νταφόε με ένα ακόμα υποκατάστατο πατέρα, όπως και στην ταύτιση, από την πλευρά του Νταφόε, του Πήτερ με τον τέλειο γιο -έτσι όπως



τον βλέπει, τουλάχιστον μέχρι να ανακαλύψει ότι είναι ο «Σπάιντερμαν». Μέσα από αυτό το παιχνίδι ταύτισης - αναπήρωσης δημιουργείται μια κρίσιμη μάζα που μόνο η τελική συμφιλίωση ή σύγκρουση θα μπορέσει να λύσει (η απάντηση θα σας δοθεί στο τέλος της ταινίας). Επίσης, υπάρχει η Μαίρη Τζέιν (Κίρστεν Ντάνστ) η οποία σκηνοθετείται εξαιρετικά ερωτικά από τον Σαμ Ράιμι, σε σκηνές που σε ορισμένα σημεία μοιάζουν να εμπνέονται από κλασικές ταινίες, ακόμα και από τον Κινγκ Κονγκ του '30, και μπορώ να φέρω ως παραδείγματα τις σκη-

νές της επίθεσης του Γκόμπλιν στο συμβούλιο της ίδιας του της εταιρείας, τη σκηνή με τους νυχτερινούς αλήτες που επιτίθενται στη Μ. Τζαϊν μέσα σε μια δυνατή βροχή, και τη σκηνή με το τελεφερίκ κοντά στο φινάλε.

Ο Σαμ Ράιμι παρότι αναγκάστηκε να βγάλει από το τελικό μοντάζ τη σκηνή που ο άνθρωπος -αράχνη υφαιίνει τους ιστούς του ανάμεσα στους δίδυμους πύργους της Νέας Υόρκης, χρησιμοποιεί την τελευταία π्लέξη της τεχνολογίας για να δημιουργήσει ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, π.χ. η κίνηση ανάμεσα σε κτίρια των Σπάιν-

τερμαν/Πλουζέ και Γκόμπλιν, με εναλλαγή ατομικών και πανοραμικών πλάνων που καταφέρνει ακόμα και να μας προκαλέσει αισθήματα ιλιγγίου. Επίσης, μας προετοιμάζει για μια ψυχαναλυτική δολοφρονική σχέση «αδερφών», καθώς δε θα εκπλαγούμε, αν δούμε στην επόμενη ταινία - μια και σίγουρα θα υπάρξει τέτοια, μετά την τρομακτική επιτυχία της πρώτης - ένα δεύτερο Πράσινο Γκόμπλιν, με το πρόσωπο του γιου του Γουίλιαμ Νταφόε, και επιστήθιου φίλου του Πάρκερ.

Γιάννης Ραουζαίος

αιώνιος φοιτητής

του Βαγγέλη Σεϊτανίδη

Ελλάδα, 2001 Σενάριο: Βαγγέλης Σεϊτανίδης

Ηθοποιοί: Αιμίλιος Χειλάκης, Μαρία Σολωμού, Σμαράγδα Καρύδη, Σπύρος Σταυρινίδης, Μιχάλης Ιατρόπουλος **Διάρκεια:** 100 λεπτά

★★

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Βαγγέλη Σεϊτανίδη αναφέρεται σε ένα θέμα που πρόσφατα είχε απασχολήσει την ελληνική κοινωνία κατά κόρον στα δεξιά ειδήσεων και στις διάφορες δημοσιογραφικές εκπομπές, αλλά που σίγουρα δεν είναι καινούριο και εξίσου σίγουρα ταλανίζει πολύ κόσμο παντού: τον τζόγο. Και ενώ δεχόμαστε πιέσεις από όλην τον περίγυρό μας για να αποφεύγουμε το «άτιμο το πράμα» σ'όλες τις μορφές του -την τσόχα, τη ρουλέτα, τα ζάρια, τα άλλα και τα πρόσφατα πολύ δημοφιλή «φρουτάκια»- εμείς με όλο το μυαλό μας και όλο μας το είναι εκεί, στη γήλκα του παράνομου και του λαθραίου, του ρίσκου και της αδρεναλίνης, να τα παίζουμε όλα για όλα για λίγες στιγμές πάθους που μας υπόσχονται έστω και φευγαλέα να αγγίξουμε το άπιαστο όνειρο. Το καζίνο, το μόνο ίσως αταξικό περιβάλλον, όπου φτωχοί και πλούσιοι συναντιούνται ισότιμα μπροστά στο τραπέζι του γκρουπιέρη, με το ίδιο πάθος και την ίδια μανία, εκεί όπου θα δεις τον πλούσιο να δανείζεται από το φτωχό για να

μπορέσει να συνεχίσει, είναι και το φόντο του μεγαλύτερου μέρους της ταινίας. Τεράστια γοητεία ασκεί αυτός ο χώρος στο Λεωνίδα, έναν αγρότη τζογαδόρο που το καταστροφικό του πάθος οδηγεί την κόρη του να πιάσει δουλειά στο καζίνο που συχνάζει ο πατέρας της, σαν τη μόνη λύση για να τον κρατήσει μακριά μια και απαγορεύεται η είσοδος σε συγγενείς εργαζομένων. Ως γνήσιος και αφοσιωμένος όμως παίκτης, ο Λεωνίδας δε μένει άπραγος και παίζει δι'αντιπροσώπου -του Τάκη- ενός φοιτητή της Ιατρικής, που ενώ έρχεται στην Αθήνα για να σπουδάσει δεν τρέφει για τη σχολή του τον ζήλο που τρέφει για το άλλο «σχολείο», τον τζόγο, στον οποίο δείχνει εξαιρετικές επιδόσεις. Ο Τάκης, βρίσκοντας στο πρόσωπο του Λεωνίδα μια νέα πατρική φιγούρα και την εμπιστοσύνη που δεν του έδειξε ποτέ ο πατέρας του, ανταποδίδει την εμπιστοσύνη έμπρακτα με κέρδη. Ο τυχοδιωκτισμός του Τάκη αρχίζει να υποχωρεί και να δίνει τη θέση του σε μια πιο σταθερή στάση ζωής, όταν ερωτεύεται την γκρουπιέρισσα κόρη του Λεωνίδα, Βέρα. Το πάθος του



όμως για τη ρουλέτα υπερισχύει και συμπαρασύρει και τη Βέρα, καθώς στήνουν μαζί μια κομπίνα σε βάρος του καζίνο. Η καταστροφή δεν αργεί να έρθει και μάλιστα με μαθηματική ακρίβεια, κάτι που δεν αγνοεί ο ταλαντούχος φοιτητής που ξέρει να υπολογίζει τη ρουλέτα, αλλά δεν γλιτώνει στο τέλος τη φυλακή. Η ταινία παρ'όλες τις προθέσεις της και την ωραία σεναριακή ιδέα, δυστυχώς, δεν ξεφεύγει από κάποια σκηνοθετικά κλισέ, τα οποία σε ορισμένα σημεία μας κουράζουν κιόλας. Πρόκειται για μία συμπαθητική ταινία που παρακολουθείται ευχάριστα και που σκιαγραφεί με αρκετή αγάπη τους ήρωές της, χρειάζοταν όμως πολύ περισσότερη δουλειά προκειμένου να ξεχωρίσει και να «απογειωθεί».

Δημήτρης Ρόρης



no man's land

του Ντάνι Τάνοβιτς

Γαλλία, 2001. Σενάριο: Ντάνις Τάνοβιτς

Ηθοποιοί: Μπράνκο Τζούριτς, ρενέ Μπιποράτζακ,

Κάριν Κάρτλιτς, Σάιμον Κάλουο **Διάρκεια: 88** λεπτά



★★ Η ταινία ξεκινά με μια περίπολο Βόσνιων στρατιωτών, οι οποίοι στην πορεία τους για το μέτωπο, χάνονται μέσα στην ομίχλη. Όταν ο ήλιος ανατέλλει, οι άντρες βρίσκονται δέκα μέτρα πίσω από τη γραμμή του εχθρού, και μετά από μια γρήγορη επίθεση, σχεδόν όλοι σκοτώνονται. Ένας τραυματίας καταφέρνει να ξεφύγει και καταλήγει σε ένα χαράκωμα που βρίσκεται ανάμεσα στα δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Δύο Σέρβοι στρατιώτες αναζητώντας επιζώντες καταλήγουν στο χαράκωμα. Μετά από αρκετές ανατροπές, στο χαράκωμα βρίσκονται ζωντανόι ένας Σέρβος νεοσύλληκτος, ο Βόσνιος τραυματίας και ένας ακόμα Βόσνιος που έχει ανακτήσει τις δυνάμεις του αλλά βρίσκεται ακινητοποιημένος με την πλάτη του πάνω σε μια νάρκη. Αφού αφιερώνει αρκετό χρόνο στην ανάπτυξη των βασικών του χαρακτήρων, ο Τάνοβιτς επεκτείνει τη δράση φέρνοντας στο χώρο του χαρακώματος τους στρατιώτες των Ηνωμένων Εθνών, έναν Βρετανό αξιωματικό, έναν Γερμανό ειδικό στον αφοπλισμό ναρκών και μια φιλόδοξη τύπου-CNN δημοσιογράφο.

Το χαράκωμα μετατρέπεται παροδικά σε ένα πανόραμα ανίδεων και επιφανειακών χαρακτήρων που συμμετέχουν στα δρώμενα παρά τη θέλησή τους. Όλοι θα προτιμούσαν να βρίσκονται κάπου αλλού, χωρίς βέβαια να γίνεται πάντα φανερό το τί θα μπορούσε να τους περιμένει πέρα από αυτό το χαράκωμα. Και αν μια πρώτη ανάγνωση των χαρακτήρων τους δίνει ρόλους με διαφορετική βαρύτητα και εξουσία, σε μια δεύτερη φαντάζουν απλά σαν ανδρείκελα που περιμένουν τη λύση του δράματος στο οποίο συμμετέχουν. Ο Τάνοβιτς χαράσσει τη δομή της δράσης έτσι ώστε να καταφέρνει να βάλει όλους εμάς μέσα στο χαράκωμα, κάνοντάς μας συμμετόχους σε μια σειρά γεγονότων που ξεπερνούν αρκετά συχνά τα όρια του

δράματος και προσεγγίζουν τα όρια της μαύρης κωμωδίας.

Το «No Man's Land» αποτελείται ουσιαστικά από δύο στοιχεία. Το πρώτο είναι οι σκηνές με τους τρεις χαρακτήρες στην τάφρο, οι οποίες αποκαλύπτουν λιγότερα για τα άτομα που παγιδεύτηκαν εκεί αλλά πολύ περισσότερα για το βάθος της τυφλής έχθρας των γειτονικών λαών. Η εναλλαγή των παιχνιδιών εξουσίας και της ψευδαίσθησης των ηρώων ότι ελέγχουν έστω και στιγμιαία την κατάσταση, αποτελούν απλά έναν μικρόκοσμο που απέχει ουσιαστικά από την πραγματικότητα. Η άλλη πτυχή της ταινίας είναι μια ευρεία καταδίκη του ρόλου των Ηνωμένων Εθνών σχετικά με το πώς προσεταιρίζονται οποιεσδήποτε καλοπροαίρετες προσπάθειες για να τις υπονομεύσουν μέσα από μια επίδειξη αδικαιολόγητης ανικανότητας. Τα μ.μ.ε. και εδώ διαδραματίζουν έναν πρωταρχικό ρόλο, με το στρατό να



καταλήγει να «παίζει» μπροστά στην κάμερα νιώθοντας την απειλή του εφιάλτη των δημόσιων σχέσεων. Έτσι χειρίζεται αυτό που η κάμερα βλέπει, για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του, όταν η παρουσία των δημοσιογράφων τους πιέζει να κάνουν κάτι στο οποίο θα προτιμούσαν να παραμείνουν αμέτοχοι. Στην προσπάθειά του να αποκαλύψει τις πλάνες των πρωταγωνιστών, το φιλμ δεν κάνει τίποτα για να δικαιολογήσει τους λόγους της σύγκρουσης. Ο Τάνοβιτς επιλέγει να μην θέσει το ερώτημα για το ποιο είναι οι λόγοι που δημιουργούν έναν πόλεμο, αλλά αντίθετα στοχεύει σε ευκολότερους στόχους. Αν και η ταινία θα μπορούσε να δώσει με μια αυθεντική Βοσνιακή ματιά την άποψη για τον πόλεμο, μάλλον απογοητεύει, αφού προσπαθεί και αποτυγχάνει να πετύχει την αίσθηση της παγκοσμιοποίησης που επιδιώκει. Η επικρίση των μέσων ηχεί ειρωνικά, αφού το φιλμ βασίζεται στις ίδιες προκαταλήψεις που τα μέσα διαδίδουν, απλά για να προκαλέσει το γέλιο του θεατή. Μοιρολόι είναι αξιοθαύμαστο το γεγονός ότι δεν κατηγορεί καμιά πλευρά αλλά κατηγορεί όλο το σύστημα, το γεγονός φαντάζει απλά σαν ένα ελαφρύ χτύπημα στην πλάτη. Με το κλείσιμο της ταινίας προσπαθεί να κατηγορήσει και να καταδικάσει όλους όσους άφησαν αυτή την κατάσταση να δημιουργηθεί, αλλά τελικά είναι ο ίδιος ο Τάνοβιτς αυτός που συμμετέχει στη διαιώνιση της διαστροφής της πραγματικότητας του πολέμου από τα μέσα. Το αποτέλεσμα είναι το «No Man's Land» να καταλήγει μια ανεπαρκής προσπάθεια για σάτιρα, αφού φαίνεται να στερείται της αυθεντικότητας που χρειάζεται για το θέμα που πραγματεύεται.

Σπύρος Ζαφειρόπουλος

lantana

του Ρέι Λώρενς

Αυστραλία, 2001 Σενάριο: Άντριου Μπόβελ

Ηθοποιοί: Άντονι Λαπαλία, Τζέφρι Ρας,

Μπάρμπαρα Χέρσεϊ, Κέρι Αρμστρονγκ **Διάρκεια:** 120 λεπτά

★★★

Η μεγαλύτερη αυστραλιανή επιτυχία της περσινής χρονιάς φτάνει επιτέλους και στην Ελλάδα. Φαινομενικά έχουμε ένα ατμοσφαιρικό, κοινωνικό θρίλερ που μας βάζει από το πρώτο κιόλας πλάνο, το ερώτημα ποιός το έκανε, παραπέμποντας μάλιστα στο πρώτο πλάνο του θρυλικού «Χένρυ, το πορτρέτο ενός κατά συρροήν δολοφόνου», του Τζον Μακ Νίτον. Προσέξτε όμως! Τίποτε στο Λαντάνα δεν

είναι αυτό που φαίνεται. Οι ήρωες σηκώνουν πάνω τους πολλά βάρη. Ο αστυνομικός φέρει το βάρος που μεταλαβώνει, και τη ρουτίνα που έχει επικίνδυνα εισαχθεί στην καθημερινότητα του γάμου του. Η ψυχαναλύτρια δουλεύει με ανθρώπους που έχουν προβλήματα στις σχέσεις τους, την ίδια στιγμή που κι αυτή κουβαλάει το βάρος μιας νεκρής κόρης και ενός συζύγου που συνεχώς απομακρύνεται από αυτήν.

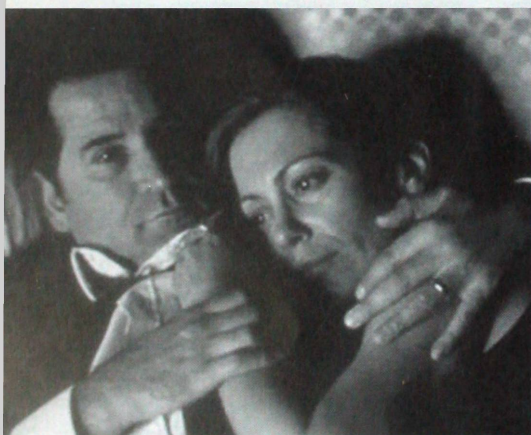
Επίσης, υπάρχει η διαζευγμένη σύζυγος, που ερωτεύεται τον αστυνομικό και πληγώνεται, καθώς και -ναι, ναι!- ένα ευτυχισμένο παντρεμένο ζευγάρι, ό-που ο σύζυγος κάποια στιγμή καταλήγει ύποπτος φόνου!

Το Λαντάνα, τελικά, αποδεικνύεται μια ταινία πάνω στα βάρη. Στα βάρη που κουβαλάει άλυτα μέσα του κάθε άνθρωπος. Στις σχέσεις των ανθρώπων, όταν το τέλος της νιότης και η αρχή της μέσης ηλικίας φτάνει. Την αίσθηση της βίαιης διακοπής της ευτυχίας, καθώς και αυτής του ανεκπλήρωτου. Η φωτογραφία



διατηρεί μιας ελαφρώς ψυχρή αποστασιοποίηση από τους ήρωες ενώ ταυτόχρονα αναδύει συνεχώς μια κρυμμένη πραγματικότητα αισθημάτων, την οποία αυτοί προσπαθούν να αποκρύψουν- ουσιαστικά ο ένας από τον άλλο. Γινόμαστε, δηλαδή, στο τέλος μάρτυρες ενός εγκλήματος και αν ναι, ποιό είναι αυτό; Ο φόνος μιας γυναίκας - που ανακαλύπτουμε πως είναι η ψυχαναλύτρια - ή οι κρυμμένες όψεις και η υπαρξιακή αγωνία που αυτοί οι άνθρωποι βιώνουν εντελώς μόνοι τους; Το Λαντάνα- και εκεί έγκειται τελικά η σημασία του- λιγότερο από ένας γρίφος σχετικά με κάποιον υποτιθέμενο δολοφόνο, είναι ένας γρίφος πάνω στην αγωνιώδη, υπαρξιακή, αντιμετώπιση της ίδιας της ζωής, και των λύσεων ή μη λύσεων- μέσα από ένα σφιχτοδεμένο αφαιρετικό μοντάζ- που μπορεί να δοθούν από τον ένα στον άλλο, και από τον καθένα ξεχωριστά στον εαυτό του!

Γιάννης Ραουζαίος



panic room

του Ντέιβιντ Φίντσερ

ΗΠΑ, 2001 Σενάριο: Ντέιβιντ Κεπ

Ηθοποιοί: Τζόνι Φόστερ, Κρίστεν Στιούαρτ, Φόρεστ Γουίτακερ,

Ντουάιτ Γκόκμ, Τζάρντ Λίτο **Διάρκεια:** 108 λεπτά

★★★★

Ένας από τους καλύτερους νέους σκηνοθέτες της Αμερικής, επιστρέφει. Και μόνο στο άκουσμα του ονόματος του Ντέιβιντ Φίντσερ πίσω από την κάμερα, προκαταβαλλόμαστε θετικά για να παρακολουθήσουμε το νέο επίτευγμά του, αφού κάθε του προσπάθεια πρωτοτυπεί σε σκηνοθετικό και δραματουργικό επίπεδο. Στη νέα του ταινία, λοιπόν, επιστρατεύει την ήδη καταξιωμένη Τζόνι Φόστερ για

να πρωταγωνιστήσει σε ένα θρίλερ αγωνίας. Η Φόστερ υποδύεται μια πρόσφατα χωρισμένη γυναίκα που μετακομίζει με την κόρη της σε ένα μεγάλο πολυτελές οίκημα, του οποίου η πρωτοτυπία έγκειται στο ότι διαθέτει δωμάτιο πανικού. Πρόκειται για ένα δωμάτιο προορισμένο για περιπτώσεις έκτακτης ανάγκης, εξοπλισμένο με συστήματα παρακολούθησης ολόκληρου του σπιτιού και επενδεδυμένο με ατσάλι ώστε να

αποκλείεται κάθε πρόσβαση. Η χρησιμότητά του αποδεικνύεται από το πρώτο κιόλας βράδυ, καθώς σπείρα κακοποιών εισβάλλει στο σπίτι, αναζητώντας κρυμμένα χρήματα του πρώην ιδιοκτήτη. Η νέα ταινία του Φίντσερ αποτελεί μια ακόμη απόπειρα να αποδείξει την - ούτως η άλλως - μεγάλη σκηνοθετική του αξία. Συγκεντρώνει, λοιπόν, ένα αξιόλογο καστ πρώτων και δεύτερων ρόλων σε ένα κλειστοφοβικό θρίλερ, υπόδειγμα του είδους. Η κοινή συνισταμένη όλων των χαρακτήρων είναι ότι όδρουν υπό το καθεστώς ψυχολογικής πίεσης: η μητέρα καλείται να αρχίσει μια νέα ζωή μαζί με την κόρη της, αναλαμβάνοντας την ευθύνη της υπό το βάρος που αφήνει πάντα ένας απότομος χωρισμός. Η κόρη, απογοητευμένη από την συμπεριφο-

ρά του πατέρα, πάσχει από διαβήτη με κρίσεις που εκδηλώνονται όταν νιώθει πιεσμένη. Οι κακοποιοί, πλασμένοι σύμφωνα με τα κυρίαρχα πρότυπα, συγκροτούν ένα ετερόκλητο σύνολο. Ο πρώτος απ' αυτούς, είναι ένας έξυπνος - κατά τα άλλα νομιμόφρων - πολίτης, που αναγκάζεται να παρανομήσει για να μπορέσει να διεκδικήσει την κόρη του και που αποτελεί τον εγκέφαλο της σπείρας (μια εξαιρετική ερμηνεία από τον Φόρεστ Γουίτακερ). Ο δεύτερος είναι ένας αδύναμος χαρακτήρας, που διψά για τη δύναμη των χρημάτων, και ο τρίτος ένας παραδοσιακός βίαιος βάρβαρος. Ο Φίντσερ χρησιμοποιεί όλα τα χαρακτηριστικά των ηρώων του για να χτίσει μια πλοκή με γνώμονα τις αναπάντεχες ανατροπές, που διατηρούν την αγωνία στα ύψη, καθοδηγούμενες από την εκπληκτική σκηνοθετική του μαεστρία. Οι ικανότητες του έχουν όλο

τον χώρο να εκδηλωθούν, καθώς ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί κάθε εκατοστό του σπιτιού και κάθε πιθανή γωνία λήψης για να αναδείξει τις κλειστοφοβικές συνθήκες που απαιτεί η ατμόσφαιρα της ταινίας. Η πρωτοτυπία του με τα τεχνάσματα που χρησιμοποιεί μεταμορφώνουν το σπίτι σε έναν ζωντανό χαρακτήρα που παίρνει ενεργά μέρος στην δράση. Όλα οδηγούν αργά και μεθοδικά στην τελική κορύφωση που επιτυγχάνεται με ένα ασυνήθιστο τέλος, μακριά από τα κλισέ του είδους, τα οποία αποφεύγονται - ούτως ή άλλως - στο σύνολο της ταινίας. Τίποτα



δεν είναι περιττό σε μια ταινία που μεταφέρει τον θεατή σε έναν άλλο κόσμο, τον κόσμο του Ντέιβιντ Φίντσερ, όπου κυριαρχούν οι δικοί του κανόνες και ο οποίος αφήνει τα ψυχολογικά σημάδια του για αρκετό χρόνο μετά την έξοδο μας στις συνθήκες της καθημερινότητας.

Γιάννης Μπάκας

dog gays (Hundstage)

του Ούρλιχ Ζάιντλ

Αυστρία, 2001 Σενάριο: Ούρλιχ Ζίντλ, Βερόνικα Φραντς

Ηθοποιοί: Εριχ Φίντσερ, Μαρία Χόφστετερ, Γκέρτι Λένερ

Διάρκεια: 121 λεπτά

★★★

Ο φρενός χειμώνας ήταν από τους καλύτερους των τελευταίων ετών, από πλευράς ποιότητας και ποσότητας δυνατών ταινιών. Τέτοια ανάσταση συμβαίνει μια φορά στα τέσσερα χρόνια! Μία από τις ταινίες που μας άφησε τις καλύτερες εντυπώσεις και τράνταξε συθέμελα την αντίληψή μας για τον κόσμο είναι το «Dog Days» του αυστριακού Ούρλιχ Ζάιντλ (Dog Days: οι πιο ζεστές μέρες του καλοκαιριού, κατά τις οποίες τα ανθρωπόμορφα ζώα της ταινίας λιάζονται τις χοντρόπετσες σάρκες τους). Είναι γεγονός πως η ταινία περιέχει σκηνές τέτοιας έντασης, ώστε ο ανυποψίαστος θεατής να δυσκολεύεται να προσαρμοστεί σε αυτό το εντελώς διαφορετικό είδος κινηματογραφικής αφήγησης, εκ προοιμίου αντίθετο από τα γευστικά και εύπεπτα «σκουπίδια» του Χόλιγουντ, που προσφέρονται τυλιγμένα σε εντυπωσιακές και μαγευτικές συσκευασίες. Ο κινηματογραφικός λόγος του Ζάιντλ είναι σκληρός, γεμάτος όμως με κυνικό ρεαλισμό. Οι αν-

θρώπινοι χαρακτήρες σοκάρουν με το πνευματικό και συναισθηματικό τους επίπεδο, με τις φράσεις τους, με τη συμπεριφορά τους, και πάνω από όλα με την αδιαφορία τους.

Ο αυστριακός σκηνοθέτης, με τη χειρουργική ακρίβεια που διακρίνει τους γερμανόφωνους, με σκληρή αλλά αυστηρή δομημένη σκέψη, ανοίγει μία τομή στο μελλοθάνατο κουφάρι της καθωσπρέπει κοινωνίας και φέρνει τα πάνω κάτω. Δεν χρησιμοποιεί τη ντανταϊστική τεχντροπία για να τον προσέξουν. Απλώς επιλέγει να δει και να διηγηθεί αυτό που υπάρχει παντού γύρω μας. Τρυπώνει μέσα στα σπίτια των ευυπόληπτων αστών και τους ξεγυμνώνει άπληστα και ανελέητα, όμως ειλικρινά. Ανασηκώνει την πέτρα και παρατηρεί τη σκουληκιασμένη σκοτεινή της πλευρά. Οι σεβαστοί μας γείτονες, οι κοινοί μας γνωστοί - ίσως ακόμα και εμείς οι ίδιοι - ανήκουμε στη σιωπηλή πλειοψηφία. Κρύβουμε βιασμούς, σεξουαλικές κακοποιήσεις, ανωμαλίες, διαστροφές, κάτω από το κουστούμι μας με τη γραβάτα. Είμα-

στε σάπιοι κατάσαρκα, αλλά φαινόμαστε υγιείς, και αυτό μετράει.

Ο Ζάιντλ δεν φθουαρεί, δεν υπεκφεύγει: λέει αυτά που είδε τα χρόνια που γύριζε στους δρόμους για τα ντοκιμαντέρ στην αρχή της καριέρας του. Και τους είδε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του, όλους αυτούς τους χαρακτήρες στις περιηγήσεις του. Οι έξι ιστορίες που διηγείται είναι πέρα για πέρα αληθινές. Και ίσως στην ταινία να χάνουν και κάτι, όχι για κανέναν άλλο λόγο, αλλά γιατί η πραγματικότητα αποδεικνύεται πολύ πιο τρελή από κάθε ταινία που την περιγράφει. Ξεπερνάει κάθε φαντασία, κυρίως γιατί δε χρειάζεται αιτιολόγηση και δεν υπόκειται σε λογικούς κανόνες, όπως π.χ. ένα σενάριο.

Οι παχύσαρκοι και κακοσχηματισμένοι ήρωες της ταινίας, καθόλη τη διάρκεια της, διαπράττουν κάθε είδους βανδαλισμού στα ιερά και τα όσια -όλων ενδεχομένως- των κοινωνικών επιταγών. Και εδώ έγκειται και η επιτυχία της ταινίας, από μια σχολή που μας έδωσε φέτος έξοχες ψυχαναλυτικές ταινίες, όπως το «πείραμα» και «η δασκάλα του πιάνου». Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε νεορεαλιστικές επιρροές; Ίσως. Αυτό που έχει αξία σήμερα στον γερμανοαυστριακό κινηματογράφο είναι η εναργής δύναμη ενός συμπεκνωμένου και ουσιαστικού λόγου.

Στέλιος Αθανασούλιας

star wars: επεισόδιο II, η επίθεση των κλώνων

του Τζορτζ Λούκας

ΗΠΑ, 2002 Σενάριο: Τζορτζ Λούκας

Ηθοποιοί: Χάιντεν Κρίστενσεν, Νάταλι Πόρτμαν, Σάμουελ Τζάκσον,
Γιούαν ΜακΓκρέγκορ, Κρίστοφερ Λι **Διάρκεια:** 146 λεπτά

★

"Μια φορά κι έναν καιρό, σε έναν γαλαξία πολύ-πολύ μακρινό..."

Αυτή ήταν η αρχή της μαγείας και της απόλυτης φαντασίας, στην οποία μάς ταξίδεψε η πρώτη τριλογία Star Wars. Συνδυάζοντας πετυχημένα το έπος και το παραμύθι με τη ρεαλιστική δράση και την τεχνολογία, είχε αφήσει... "πέρα από κάθε φαντασία!" και δημιούργησε μια νέα κινηματογραφική πλατρεία (cult), που ανέθρεψε γενιές. Είκοσι χρόνια μετά ο Λούκας επιστρέφει με τρία prequels, θέλοντας να ολοκληρώσει το όραμά του και παράλληλα να δώσει καινούργια επεισόδια στο "αχόρταγο" κοινό, που λατρεύει με μανία την αρχική σειρά. Το πρώτο, "Η αόρατη απειλή", δεν θεωρήθηκε αντάξιο των προσδοκιών των fans. Τώρα είναι η σειρά της επίθεσης των κλώνων:

Σίγουρα, και με αυτό το επεισόδιο, το star wars παραμένει (οριακά) ένα έπος, που δημιουργεί φανταχτερές εντυπώσεις, έχει περίπλοκη υπόθεση και άπλετο ηρωισμό. Επίσης, καταφέρνει ακόμα να λειτουργεί μυθοπλαστικά, συνδέοντας τα γεγονότα της ζωής των ηρώων μέσα σ' αυτή την τεράστια και χασοτική εποποιία και, φυσικά, προσφέ-

ρει άφθονο θέαμα με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας.

Ωστόσο, το δεύτερο επεισόδιο, "Η επίθεση των κλώνων", δεν μπορεί και πάλι να συγκριθεί με την πρώτη τριλογία. Φαίνεται πως, όσο πιο μεγάλη ευχέρεια κινήσεων έχει πλέον ο Λούκας, τόσο πιο ισχνό είναι το αποτέλεσμα: ενώ το πρώτο star wars γυρίστηκε μόνο με το 25% των εφέ που ονειρευόταν ο Λούκας, δημιουργώντας μια ταινία κάπως μικρού budget και αμφίβολης εισπρακτικής επιτυχίας (αφού εκείνη την εποχή οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας ήταν είδος "προς αποφυγήν"), αυτό δεν τον εμπόδισε τελικά να κάνει μια ευφάνταστη ταινία, με έντονη δράση και δομημένους χαρακτήρες, που παράλληλα κάλυπτε την ανάγκη της εποχής για escapism, για απόλυτη φυγή στην ξενοιασία και την φαντασία.

Αντίθετα, τώρα, "Η επίθεση των κλώνων" διαθέτει όλη τη δυνατή τεχνολογία, σε σημείο να εξαντλείται σε αυτή και να μην αφήνει χώρο για ανάπτυξη ούτε χαρακτήρων, ούτε υπόθεσης. Η ταινία χάνει σταδιακά τα στοιχεία του έπους, αφού η τεχνολογία μπαίνει πια σε πρώτη μοίρα ενώ οι ίδιοι οι ήρωες είναι δευτεραγωνιστές. Στο επεισόδιο αυτό, κλώνοι πολεμούν ρομπότ σε



εντυπωσιακές κατά μέτωπο συγκρούσεις, που όμως λίγο μας αφορούν. Ενώ η πρώτη ταινία είχε αναγνωρίσιμα στοιχεία στους ήρωες, ώστε η ταύτιση να είναι εύκολη και άμεση (στοιχεία ηρώων γουέστερν, γνωστών υπερηρώων κτλ), εδώ η ταύτιση περιορίζεται σε "ξύλινους", στεροτυπικούς και καρτουίστικους χαρακτήρες και σε στρατιές από ανδρικήλα. Στην "επίθεση των κλώνων", η τεχνολογία αναλαμβάνει να καλύψει τις ατέλειες του σεναρίου, προβάλλοντας θέαμα στη θέση της δομής. Το σενάριο αναλώνεται απλοϊκά στην πάλη μεταξύ καλού-κακού και στον έρωτα των δύο ηρώων, ενώ η "οικονομία" τους έπους, για τον Λούκας φαίνεται σημαίνει επαναλαμβανόμενα -και εν τέλει κουραστικά- "βολέ", που κατακερματίζουν ανεπανόρθωτα την υπόθεση. Βέβαια, η ταινία κερδίζει σε κοστούμια και σε οπτική και τεχνική τελειότητα (έχει γυριστεί εξολοκλήρου ψηφιακά), αλλά χάνει σε ερμηνείες (κυρίως από τον Χάιντεν Κρίστενσεν) και μερικές φορές φτάνει τα όρια του κίτς και της παρωδίας (οι σκηνές του ειδυλλίου των δύο νέων στην εξοχή, στο τζάκι, παράλληλα με τις σκηνές δράσης).

Επίσης, εκεί που η πρώτη τριλογία στόχευε στην αφελή, ονειροπόλα ψυχαγωγία, αυτή εδώ -στην οποία περιλαμβάνεται και η "επίθεση των κλώνων"- φαίνεται να αποτελεί μια "μετα-τριλογία", δηλαδή μια σειρά που ολοκληρω αναφέρεται στην πρώτη και σ' όσους την γνωρίζουν απ' έξω. Στην προσπάθειά της να είναι γεμάτη από αναφορές και στοιχεία που θα αναγνωρίσουν και θα συνδέσουν όλοι οι μανιώδεις λάτρες, χάνει από τον αυθορμητισμό και τη φρεσκάδα της και -κυρίως- χάνει σε διάθεση να δημιουργήσει κάτι νέο σε σχέση με το μύθο και να τον προχωρήσει παραπέρα, με ατόφια φαντασία και πραγματικό κέφι. Περιορίζεται έτσι σε



μία ήδη γνωστή και δοκιμασμένη φόρμα με κλισιέ φράσεις (όπως "may the force be with you") και με τις τυπικές πλέον μονομαχίες με τα σπαθιά (που είναι όμως ακόμα απολαυστικές), για να διατηρήσει τη σύνδεση με τις αρχικές ταινίες που αγαπήσαμε.

Ο Γιούαν ΜακΓκρέγορ, παρόλα αυτά,

είναι ένας πραγματικός Τζένταϊ, αλλά και οι Νάταλι Πόρτμαν και Κρίστοφερ Λι αποτελούν το πλέον ικανοποιητικό καστ. Με τις θεαματικές σκηνές τής μάχης, η ταινία ξεχωρίζει από την αδιάφορη "Αόρατη απειλή", και, αν έλειπαν κάποιες σκηνές "βιντεοπαιχνιδιού" (οι πτώσεις ανάμεσα στα σκάφη) και ρω-

μαϊκής αρένας(!), η "επίθεση των κλώνων" θα αποτελούσε μια προσπάθεια αρκετά πιο συμπαθητική από την πρώτη.

Επειδή όμως, η λατρεία μας για το star wars συνεχίζεται, αναμένουμε με ελπίδα το επόμενο επεισόδιο...

Νανά Κυριαζή

Τίτος (Titus)

της Τζούλι Τέιμουρ

ΗΠΑ, 1999 Σενάριο: Τζούλι Τέιμουρ

Ηθοποιοί: Άντονι Χόπκινς, Τζέσικα Λανγκ, Χάρι Τζέι Λένιξ,

Άλαν Κάμινγκ, Λώρα Φράζερ **Διάρκεια:** 162 λεπτά

★

Η Τζούλι Τέιμουρ, που είχε ανεβάσει στο Μπροντγουέη το Lion King, διασκευάζει στην πρώτη κινηματογραφική της απόπειρα τον "Τίτο Ανδρόνικο", ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα και σίγουρα το πιο βίαιο έργο του Σαίξπηρ. Σύμφωνα με το σαιξπηρικό κείμενο, ο Τίτος, στρατηγός της Ρώμης, επιστρέφει στη Ρώμη νικητής ύστερα από τον πόλεμο με τους Γότθους, έχοντας χάσει όμως πολλούς από τους γιους του. Σαν εκδίκηση, ο πρωτότοκος γιος της αιχμάλωτης βασίλισσας Ταμάρα θυσιάζεται και τα μέλη του καίγονται στη φωτιά. Όταν ο Καίσαρας πεθαίνει, ο Τίτος προτείνει για αυτοκράτορα τον Σατουρνίνο, ο οποίος ζητά για γυναίκα του την κόρη του Τίτου, Λαβίνια. Αυτή, όντας ήδη αρραβωνιασμένη, αρνείται, η οικογένεια του Τίτου τίθεται στο περιθώριο και ο Σατουρνίνος ερωτεύεται και παντρεύ-

εται την αιχμάλωτη βασίλισσα, που ως αυτοκράτειρα πια, αποφασίζει να εκδικηθεί τον Τίτο για το θάνατό του γιου της. Ακολουθεί ένας ατέρμονος κύκλος βίας και φόνων, οι οποίοι από κάποιο σημείο και πέρα μοιάζουν να μην έχουν λογική.

Η τολμηρή σκηνοθεσία αποδίδει το κλίμα με εισαγωγή μοντέρνων στοιχείων ή φαντασιακών εικόνων που δεν φαίνονται να έχουν καμία σύνδεση. Ενδεικτικά, ο αυτοκράτορας φοράει δερμάτινα, οι γιοι της βασίλισσας ακούνε ηλεκτρονική μουσική και παίζουν ηλεκτρονικά παιχνίδια, και ο εραστής της παίζει μπιλιάρδο. Με την ακραία αυτή προσέγγιση, το κείμενο ουσιαστικά χάνεται για να υπερτονισθεί το θέαμα. Υπάρχουν, βέβαια, και κάποια αξιοπρόσεχτα στοιχεία στην ταινία, όπως τα εντυπωσιακά κουστούμια, ωραία πλάνια παρακμής ή μεγαλοπρέπειας, και οι δυνατές ερμηνείες ορισμένων δευτερευόντων, στοιχεία, όμως, που δεν καταφέρνουν να λειτουργήσουν θετικά στο σύνολο της ταινίας.

Ο "Τίτος" θα ήταν μια αρτιότερη και συνεπτερη ταινία, αν είχαν τηρηθεί ορισμένες προϋποθέσεις που πέρασαν προφανώς απαρατήρητες. Για παράδειγμα, αν όλα τα μοντέρνα στοιχεία της σκηνοθεσίας κατάφεραν να πείσουν πως υπάρχουν, ως σαφής συσχετισμός της βί-



ας του τότε με τη βία του σήμερα, και όχι ως εύκολλη εναλλακτική λύση για να αποφευχθεί να αποδοθεί με πιστότητα και ακρίβεια το πραγματικό κλίμα της εποχής. Αν ο Άντονι Χόπκινς ως Τίτος διατηρούσε ως το τέλος τη δραματικότητα του ρόλου και δεν μετέφερε στις τελευταίες σκηνές τον Χάνιμπαλ Λέκτερ μερικούς αιώνες πιο πίσω. Και, επίσης, αν η Τζέσικα Λανγκ είχε προσπαθήσει να δώσει μια πιο διεισδυτική ερμηνεία στον, ούτως ή άλλως, ασυνεπή χαρακτήρα που υποδύεται.

Τα κομμένα χέρια, τα μαγειρεμένα μέλη, οι φόνοι, οι βιασμοί, οι άνθρωποι που οδηγούνται στην κρεμάλα ή στη φωτιά, είναι εικόνες του θεατρικού κειμένου που η τολμηρή σκηνοθεσία μετατρέπει σε πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα που, δυστυχώς, δεν καταφέρνει να συγκινήσει, αλλά, σε έναν πολύ μικρό βαθμό, να εντυπωσιάσει και να σοκάρει, και σε έναν μεγαλύτερο, να συμβάλει μαζί με κάποιες άλλες άστοχες επιλογές, στην απόλεια της ουσίας.

Αφροδίτη Κεφαλακού



Ο Πολ, ο Μικ και οι άλλοι

του Κεν Λόουτς

Βρετανία/Ισπανία, 2001 Σενάριο: Ρομπ Ντόουμπερ

Ηθοποιοί: Τζο Ντιούτιν, Τομ Γκρεγκ, Βεν Τρέισι,

Στιβ Χούισον, Ρεμπέκα Ο' Μπράιαν Διάρκεια: 92 λεπτά

★★★

"Ο Πολ, ο Μικ και οι άλλοι" είναι η ελληνική παράφραση του τίτλου της τελευταίας ταινίας του Κεν Λόουτς, "The navigators". Με τον όρο αυτό αποκαλούνται στην Αγγλία οι εργάτες των βρετανικών σιδηροδρόμων. Ο Λόουτς, λοιπόν, ασχολείται για μία ακόμη φορά με την εργατική τάξη και τα προβλήματά της. Βρισκόμαστε στο Γιόρκσαιρ το 1995, όπου ο Πολ, ο Μικ και οι άλλοι φτάνουν ένα πρωί στη δουλειά τους για να αντιληφθούν ότι δε δουλεύουν πια για τους βρετανικούς σιδηροδρόμους, αλλά για την ιδιωτική εταιρία που αγόρασε το δικό τους σταθμό. Οι απαιτήσεις από αυτούς σε παραγωγικότητα και κόπο γίνονται περισσότερες και τα ωράρια εργασίας τους πιο σκληρά. Στην αρχή αντιμετωπίζουν όλες αυτές τις παράλογες απαιτήσεις με χιούμορ, ό-

ταν, όμως, αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα, ξεκινούν οι διαμάχες με τους ανώτερους στην εργασία, οι παραιτήσεις, οικογενειακά και οικονομικά προβλήματα και μια συνεχής προσπάθεια για προσαρμογή στα νέα δεδομένα. Ο Λόουτς προσπαθεί να παρουσιάσει τον αντίκτυπο των ιδιωτικοποιήσεων στην εργατική τάξη, την οποία βλέπει όχι σαν ένα ομογενές σύνολο, αλλά σαν διαφορετικούς, συμπαθείς και ενδιαφέροντες, χαρακτήρες, που προσπαθούν να αντεπεξέλθουν στις νέες συνθήκες και στα προβλήματα που ανακύπτουν, αρχικά για να μη χάσουν τα κεκτημένα και, όταν τελικά τα χάνουν, για να νικήσουν τουλάχιστον στον αγώνα της επιβίωσης. Όλα δίνονται υπό ένα πρίσμα ρεαλισμού που γίνεται αμέσως αποδεκτό, καθώς δεν αναδεικνύονται οι ήρωες



που θα ανατρέψουν τα δεδομένα, αλλά οι απλοί άνθρωποι, που έχουν να φροντίσουν οικογένειες και να λύσουν πρακτικά, αλλά ουσιαστικά, προβλήματα της καθημερινότητας. Στην πορεία, βέβαια, μπορεί να απαρνιούνται την ηθική ή την ιδεολογία τους, δε γίνονται, όμως, ποτέ μισητοί, καθώς στόχος του Λόουτς δεν είναι να δικαιώσει ή να μη δικαιώσει τα πρόσωπα του έργου του, αλλά να παρουσιάσει ένα καίριο πολιτικό θέμα, για το οποίο κάθε πρόσωπο της ταινίας συνεισφέρει και μία νέα οπτική.

Δε μιλάμε σαφώς για μια εύκολη ταινία που θα σε συνεπάρει από το πρώτο λεπτό, αλλά πιο πολύ για έναν πολιτικό προβληματισμό, που αξίζει να παρακολουθήσει κανείς, σχηματίζοντας στο τέλος τη δική του άποψη.

Αφροδίτη Κεφαλαίου

η πρόβα (la répétition)

της Κατρίν Κορσινί

Γαλλία, 2001 Σενάριο: Κατρίν Κορσινί και Μαρκ Σιριγά

Ηθοποιοί: Εμανουέλ Μπεάρ, Πασκάλ Μπουσιέρ, Ζαν-Πιερ Καλφόν

Διάρκεια: 90 λεπτά

★★★

"Répétition" σημαίνει (θεατρική) "πρόβα" αλλά και "επανάληψη". Οι δύο αυτές έννοιες συνδυασμένες, μας δίνουν την εσάνς της νέας ταινίας της Κατρίν Κορσινί, η οποία περιγράφει το πλεγμένο πάθος δύο γυναικών. Δύο φίλες τσακώνονται και επανασυνδέονται ξανά και ξανά, με αρχικό φόντο της ζωής τους τις θεατρικές πρόβες μιας παράστασης. Μέσα από αυτή την "επανάληψη" βιώνουν μια καταστροφική σχέση, μια παραζάλη αλληλεξάρτησης και αλληλοεξόντωσης.



Η Ναταλί και η Λουίζ, παιδικές και πολυγαπημένες φίλες, προσπαθούν να αποκτήσουν και οι δύο καριέρα στο θέατρο. Και ενώ η κάπως επιπόλαια και ευμετάβλητη Ναταλί γίνεται η μεταμοντέρνα μούσα και ερωμένη ενός αβάνγκαρντ σκηνοθέτη, η Λουίζ αντίθετα, αποκτά μια συνηθισμένη ζωή, χωρίς εμπνευση. Η ιστορία όμως δεν αναφέρεται στο απλό θέμα της ζήλιας, με την έννοια του "φθόνου" αλλά στην ερωτική ζήλια, αφού η Λουίζ είναι χρόνια ερωτευμένη με τη χαρισματική όσο και ανασφαλή Ναταλί. Σιγά-σιγά, επεμβαίνει στη ζωή της με τρόπο που πνίγει και καταπιέζει τη Ναταλί και η ρήξη κορυφώνεται όταν η αγάπη αποκτά το πιο τυπικό χαρακτηριστικό της: την αποκλειστικότητα, την απόλυτη κτητικότητα. Η ταινία περιγράφει την προβληματική, βασανιστική σχέση αγάπης-μίσους, χαρμολύπης, φιλίας-έρωτα και θαυμασμού-ζήλιας ανάμεσα σε δύο γυναίκες, κάνοντας μια σπουδή πάνω στα σκοτεινά μονοπάτια της ψυχής, την άβυσσο των σχέσεων και των βαθύτερων, αδιόρατων -και από εμάς τους ίδιους πολλές φορές- συναισθηματικών αναγκών και της δυσκολίας έκφρασης

και ικανοποίησής τους. Όλα μαζί μάς ρίχνουν σε ένα στρόβιλο, που μας αφήνει σαστισμένους σ' ένα συναισθηματικό κενό, λειψούς και μόνους μέσα στο πάθος μας.

Η προσέγγιση της Κορσινί είναι δυναμική, μοντέρνα, φρέσκια. Και παρόλο που η ταινία έχει χαρακτηριστεί "ψυχολογικό θρίλερ", σέβεται ωστόσο το ανεξερεύνητο στην ψυχή και τη ματιά των πρω-

ταγωνιστριών και αφήνει ανοηκλήρωτο το ψυχικό τους παζλ, ώστε οι ανθρωπίνες επιθυμίες να παραμένουν πάντα ως ένα βαθμό ανεξιχνίαστες. Επιπλέον, η εύθραυστη περσόνα της Μπεάρ και η πιο γήινη της Μπουσιέρ απεικονίζουν πειστικά αυτό το περίεργο αντιθετικό δίδυμο. Ωστόσο, η ταινία δεν ξεπερνά τον εαυτό της, αφού όλες αυτές οι εύλογες

αναζητήσεις της δεν υπερβαίνουν τα πλαίσια των τυπικών αστικών προβληματισμών και ενός κάπως πουριτανικού πεισιμισμού και αρνητισμού (ο έρωτας πρέπει να βιώνεται σαν πόνος, σαν αυτοτιμωρία). Αποτελεί όμως μια ερευνητική ματιά πάνω στη γοητευτική και απροσπέλαστη υπόθεση του ερωτισμού και της μετέωρης επιθυμίας.

Νανά Κυριαζή

ο γάμος των μουσώνων

της Μίρα Ναϊρ

Ινδία, 2001 Σενάριο: Σαμπρινα Νταγουάν

Ηθοποιοί: Νασιρουντίν Σαχ, Λιλέτ Ντουπέι, Σεφαλί Σέτι,

Βασουντάρα Ντας, Διάρκεια: 113 λεπτά

★★★

«Ήταν σημαντικό για μένα να δείξω μαζί με την ανώτερη μεσοαστική τάξη (η οποία είναι η τάξη από την οποία προέρχομαι) την ζωή της εργατικής τάξης. Είναι τρομερό και συνάμα αληθινό το ότι έχουμε χιλιάδες ανθρώπους που μας υπηρετούν: όλοι έχουν μια ζωή, όλοι έχουν μια ιστορία. Είναι ο καιρός οι δυτικοί θεατές να διδαχθούν την πολυπλοκότητα της χώρας μας... Υπάρχουν εκατοντάδες χιλιάδες που ζουν έτσι. Υπάρχει ένα περίεργο είδος ιμπεριαλιστικής επιθυμίας στο εξωτερικό: να βλέπουν την Ινδία από την οπτική της φτώχειας. Φυσικά και υπάρχουν ιστορίες για να διηγηθούμε σχετικά με την ανέχεια. Όμως είναι ο καιρός ο κόσμος να εκτεθεί σ' όλες τις όψεις της ινδικής κοινωνίας.»
Αυτά δήλωσε σε συνέντευξή της η

δημιουργός του Salaam Bombay! το 1988 της καλύτερης ταινίας της μέχρι τώρα. Αρκετές οι αρετές της τελευταίας της ταινίας που δείχνει μια Ινδία να παλεύει ανάμεσα στην παράδοση και στον εκσυγχρονισμό (το βλέπουμε στη χρήση της γλώσσας και της μουσικής στην ταινία) με νικητή τον εκσυγχρονισμό τουλάχιστον στις τάξεις των αστών και μεσοαστών στους οποίους αποκλειστικά αναφέρεται η ταινία. Όσον αφορά στους εργατές, η παρουσία τους στην ταινία είναι καθαρά διακοσμητική και ενταγμένη απόλυτα στο κεντρικό ιστό της ταινίας που είναι η αδιαφιλονίκητη αξία του έρωτα. Επίσης, για πρώτη φορά είδαμε την Ινδία σαν μια χώρα σαν και μας και καλύτερη κιόλας με τόσο όμορφους και αρρενωπούς άνδρες και κυρίως τόσο όμορφες και σέξι γυναίκες και τόσο απελευθερωμένες που δύο μέρες πριν από το γάμο πηδούνται με το πρώην, παντρεμένο κιόλας και ο αμερικανόφερτος γαμπρός που θέλησε να εφαρμόσει την παροιμία «παπούτσι από τον τόπο σου κι ας είν' και μπαλωμένο» δεν ποτήθηκε καθόλου από το ότι το μπάλωμα του βγήκε κομμάτι παραπάνω.

Αν δεν ήταν Μίρα Ναϊρ και δεν είχε πάρει και το Λιοντάρι στη Βενετία μπορεί και να βρίσκαμε τίποτα περίεργες συγγένειες με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, αλλά εννοείται ότι τώρα αυτό δεν συμβαίνει. Προξενιό μαζί με απελευθέρωση, Αγγλικά μαζί με Ινδικά, προστασία και αντίσταση των μέσα ενάντια στις επικίνδυνες και χαλαρωμένες ηθικές αντιλή-



ψεις των έξω, θρίαμβος του έρωτα ασχέτως τάξεων (αν και ο ανερχόμενος προλετάριος και αρκετά άσχημος της ταινίας παίρνει την επίσης προλετάρια, πλην όμορφη όμως Ινδή). Η ταινία είναι συμπαθέστατη κατά τα άλλα δείτε τη όπου τη πετύχετε, ειδικά στο βίντεο ή στο dvd -αν μη τι άλλο θα χαρείτε την καταπληκτική μουσική της.

Γιάννης Καραμπίτσος



Κριτικά Σημειώματα

βαθύς γαλάζιος κόσμος

(dark blue world) ★★★

Ο βραβευμένος σκηνοθέτης του μικρού Κόλια επιστρέφει με ένα σαφώς πιο φιλόδοξο σχέδιο, να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη μια ιστορία για τους πιλότους της Τσεχοσλοβακίας κατά τη διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Ο σκηνοθέτης αγγίζει πολλά διαφορετικά θέματα -την υποδοχή και αντιμετώπιση των πιλότων στην Αγγλία, την κατάσταση, όταν επιστρέφουν στην πατρίδα-τοποθετώντας τα ως φόντο για τη φιλία που αναπτύσσεται ανάμεσα σε έναν μαθητευόμενο και το δάσκαλό του έως την καταστροφή της. Το φιλμ καταφέρνει, ωστόσο, να κινηθεί έξυπνα ανάμεσα στο σχόλιο και το δράμα, και με το φινάλε να αφήσει μια γλυκόπικρη γεύση στα χείλη. Μια καλογυρισμένη ανθρώπινη ταινία.

Γ.Μ.



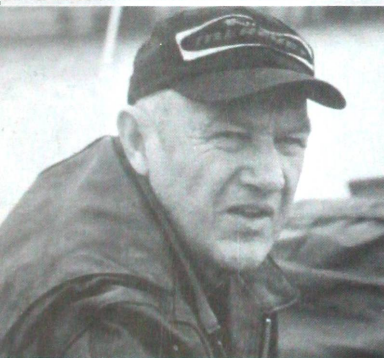
Ο... «Γάλλος» ασθενής

η αίθουσα των αξιωματικών

(le chamber d' officielles) ★★

Ένας νεαρός αξιωματικός τραυματίζεται στο πρόσωπο, στην αρχή του Α' Παγκόσμιου Πολέμου και περνά τη δύσκολη περίοδο της ανάρρωσής του στο νοσοκομείο. Αργή, μελαγχολική ταινία, με συγκρατημένο συναισθηματισμό, που αφήνει μια γλυκόπικρη και νοσταλγική γεύση. Κουράζει όμως με τη διάρκειά της και την καταθλιπτικότητα του θεματός της, ενώ ποτέ δεν ξεπερνά την επιφάνεια της απλής αφήγησης, μένοντας μια αξιοπρεπής αλλιά υποτονική ταινία.

Ν.Κ.



ΤΟ ΚÓΛΠΟ (the heist) ★★

Ο Μάμετ μετά το μέτριο Χωρίς τίτλο, ακολούθει τη νέα μόδα του Χόλιγουντ (Η συμμορία των έντεκα, Οι Λωποδύτες) και σκηνοθετεί μια ταινία με εύκολο χρήμα και πανέξυμνους ληστές. Η παρέα του Τζο Μουρ, λοιπόν, αναλαμβάνει την -καθόλου δύσκολη, όπως αποδεικνύεται- αποστολή να αρπάξει ένα τεράστιο φορτίο χρυσού, όμως δυστυχώς για αυτόν, υπάρχουν πολλοί που ορέγονται τη λεία του. Πάνω σε αυτά τα γνώριμα μοτίβα της πλοκής στηρίζονται όλες οι ανατροπές του σεναρίου, οι οποίες-από πολλής έως και κουραστικές- είναι και η μόνη του πρωτοτυπία, μια και οι ήρωες φέρουν τα καθιερωμένα βασικά χαρακτηριστικά της μεγάλης χολιγουντιανής παραγωγής. Μέσα σ'αυτό το συνοθύλευμα ρόλων και σεναριακών τρικ, δύσκολα αναγνωρίζει κανείς τον μεθοδικό Μάμετ των παλιότερων ταινιών του, αλλιώςστε σε μια τέτοια ταινία σπάνια, η σκηνοθεσία ξεφεύγει από την πεπατημένη.

Γ.Μ.

help i am a fish ★★★

Άρτια ευρωπαϊκή παραγωγή κινουμένων σχεδίων που δεν έχει να ζηλέψει σε τίποτε τις ακριβές παραγωγές της Ντίσνεϋ, για παράδειγμα, ευαίσθητη και με όμορφες παραμυθένιες ωκεάνειες σκηνές που αγγίζουν ψυχεδελικά επίπεδα ανάγνωσης.

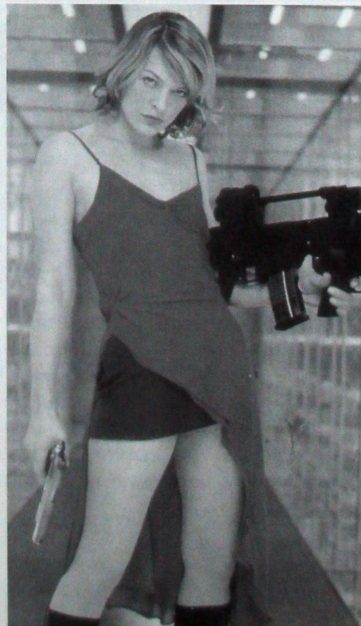
Γ.Ρ.



resident evil ★

Μετά την εισπρακτική επιτυχία του Tomb Raider, άλλο ένα μπρεστ - σέπλερ βιντεοπαιχνίδι μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με την πληθωρική Μίλα Γιόβοβιτς, στο ρόλο του θηλικού εξορθρευτή ζόμπι. Η ταινία ακολουθεί πιστά το σενάριο και την ατμόσφαιρα του βιντεοπαιχνιδιού με καταγιγιστικούς ρυθμούς δράσης και βιντεοκλιπίστικη σκηνοθεσία. Δυστυχώς, όμως, είναι φανερό ότι η προσπάθεια αυτή θα εντυπωσιάσει μόνο τους φαν του παιχνιδιού, στους οποίους ουσιαστικά και απευθύνεται, ενώ θα απογοητεύσει οποιοδήποτε πιο απαιτητικό μάτι.

Γ.Μ





η εποχή των παγετώνων

(Ice age) ★★★

Μια «αταίριαστη» παρέα προϊστορικών ζώων ξεκινά μια περιπέτεια, προσπαθώντας παράλληλα να επιβιώσει στο μέσο της εποχής των παγετώνων, όπου ο πόλεμος των ειδών και για τον παραμικρό καρπού έχει ανάψει! Απολαυστική και πολύ αστεία ταινία animation, που βασίζεται σε έξυπνη ιδέα και έχει πνευματώδεις διαλόγους, χωρίς να ξεφεύγει βέβαια από τα γνωστά συναισθηματικά κλισέ. Ωστόσο, και μόνο για την αρχική και την τελική σεκάνς με τον ξεκαρδιστικό σκίουρο Σκρατς, αξίζει να τη δείτε!

N.K.

blade 2 ★★★

Εξαιρετική προσπάθεια και πολύ καλύτερο από το πρώτο, το Blade 2 επεκτείνει τη δράση φτάνοντας αυτή τη φορά τη σύγκρουση μέχρι τον αρχι-ηγέτη των βρυκολάκων που μας φέρνει στο νου το Νοσφεράτου. Πολύ καλές οι σκηνές με τη μάχη στους υπονόμους και το δραματικό φινάλε!

Γ.Ρ.

zoolander ★

Μέτρια η σκηνοθετική δουλειά του ενδιαφέροντος, κατά τα άλλα, κωμικού ηθοποιού Μπεν Στίλνερ, στην προσπάθειά του να δώσει μια κωμωδία screwball ουσιαστικά, πάνω στη διαφήμιση και τα είδωλα της μόδας. Η ταινία, παρόλο που παρελαύνουν, έστω και σε διακοσμητικούς ρόλους, ηθοποιοί της τάξης του νέου Γουίλσον και του παλιότερου Βόιτ, δεν καταφέρνει να γίνει εκρηκτική και έτσι να αγγίξει τα όρια μιας πραγματικά τρελής προσπάθειας!

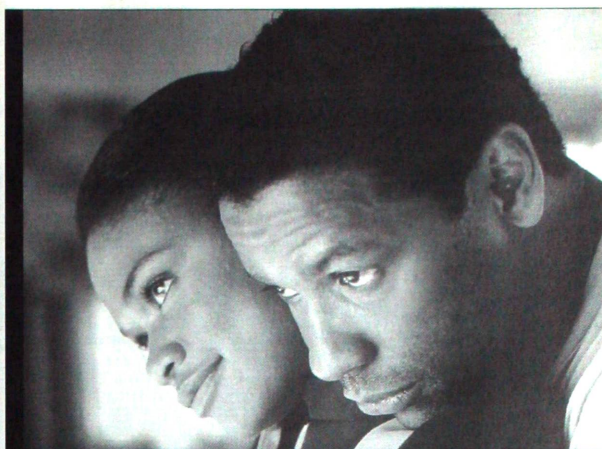
Γ.Ρ.



Hart's war ★

Μέτρια αντιπολεμική (!) ταινία που στη μέση της μετατρέπεται σε δικαστικό δράμα, με τον ίδιο τρόπο που πολλή ελληνικά μελοδράματα του κινηματογράφου της δεκαετίας του '60, με τη Μάρθα Βούρτση και τον Ξανθόπουλο, το έκαναν. Η μόνη ίσως διαφορά είναι πως εδώ πρωταγωνιστεί ο Μπρους Γουίλις και το δέμα γίνεται μια ακόμα απολογία του милитарισμού και του πολέμου.

Γ.Ρ.



John Q ★

Ο Νικ Κασσαβέτης προσπαθεί να ακολουθήσει τα χνάρια του μεγάλου πατέρα του Τζον, σκηνοθετώντας ένα κοινωνικό δράμα με πολιτικές προεκτάσεις. Μέσα από την συγκινητική ιστορία ενός πατέρα, του John Q, που αναζητά μόσχευμα για τον ετοιμοθάνατο γιο του, ο σκηνοθέτης βρίσκει την ευκαιρία να σχολιάσει με κριτική ματιά το εθνικό σύστημα υγείας των Η.Π.Α. Παρόλο αυτά, σε δραματουργικό επίπεδο, η ταινία στηρίζεται ολόκληρη στην ερμηνεία του πρωταγωνιστή της, του πρόσφατα οσκαρικού Ντένζελ Γουάσινγκτον, ο οποίος καταφέρνει μεν να κερδίσει την συμπάθειά μας αρχικά, τη χάνει, όμως στη συνέχεια, εξαιτίας τόσο του κουραστικού σεναρίου όσο και της επιμονής του σκηνοθέτη να εκβιάσει τη συγκίνηση.

Γ.Μ



birthday girl ★

Μετριότατη προσπάθεια με τη Νικόλ Κίντμαν η οποία παρόλο που μας εντυπωσίασε φέτος στο «Μουλέν Ρουζ» και στο εξαιρετικό «Οι Άλλοι», εδώ δείχνει περισσότερο το κορμί της παρά το υποκριτικό της ταλέντο, και οι δύο αμήχανοι Κάσσεβιτς και Κασσέι προσπαθούν να σώσουν την κατάσταση, ειρωνευόμενοι και αυτοσαρκαζόμενοι.

Γ.Ρ.



(Ο Βασίλης και η Ραφαέλα
Βγαίνουν από το σινεμά.
Συζητούν.)



B: Μπορώ να πω ότι βρήκα την ταινία συμπαθητική. Μου άρεσε.

P: Εγώ πάλι την βρήκα αντιπαθητική!

B: Ε, βέβαια! Εσύ πάντοτε ό,τι κι αν δεις, το θάβεις! Καμιά ταινία δεν είναι αρκετά καλή για σένα.

P: Εντάξει. Ας πούμε ότι εγώ είμαι η «περίεργη» και 'συ ο «φυσιολογικός» θεατής. Πεξ μου, τι σου άρεσε απ' αυτό που είδες;

B: Ας πούμε ότι μου άρεσε το περιεχόμενο της ταινίας, και ο τρόπος με τον οποίο το περιεχόμενο αυτό υποστηρίχτηκε.

P: Δηλαδή;

ο χορός των τεράτων

(monsters ball) του Μαρκ Φόρστερ

B: Η ταινία μας έδειξε πρόσωπα ψυχικά βομβαρδισμένα, χτυπημένα από τραγωδίες, καταπιεσμένα και γεμάτα απωθημένα, να ζούνε μια ζωή ανυπόφορη...

P: Ναι, ναι, όλ'αυτά!

B: Μην κοροιδεύεις! Μια ανυπόφορη ζωή στον αμερικάνικο νότο, που παραμένει υποβαθμισμένος, αποπνικτικός, χωρίς που δεν μπορεί να απαλλαγεί από το ρατσιστικό παρελθόν του που τον χαρακτηρίζει ακόμα, δηλητηριάζοντας τις σχέσεις των ανθρώπων. Νομίζω πως με όλα τα μέσα η ταινία μεταδίδει αυτή την αρνητική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία κινούνται οι ήρωες.

P: Έννοείς με τη σκηνοθετική γραμμή ή με...

B: Με όλα τα μέσα! Οι φωτισμοί είναι χαμηλοί και δημιουργούν ένα ημισκότεινο κλειστοφοβικό κλίμα. Οι χώροι είναι οι ίδιοι και οι ίδιοι, διόλου οικείοι, αλλά απρόσωποι περισσότερο κι εχθρικοί. Πώς να το πω... Δεν βγάζουν την παραμικρή ζεστασιά. Λες και φυλακίζουν μέσα τους τα πρόσωπα. Η μουσική ηχεί ανησυχητικά, πεσιμιστικά -ή τουλάχιστον έτσι μου φάνηκε. Οι ήρωες ερμηνεύονται σκυθρωπά και σφιγμένα. Μοιάζουν άδεια από ζωή. Παρατημένοι σ'ένα σκληρό πεπρωμένο. Χαμόγελο σκάει από τη μέση της ταινίας και μετά. Και για τη σκηνοθετική γραμμή που είπες... εμένα μου φαίνεται συνεπής μ' όλα τα υπόλοιπα.

P: Ναι, θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι συνεπής... Η κάμερα κινείται απαλά, με ραθυμία. Το μοντάζ είναι εξίσου απαλό. Διόλου απότομο ή σοκαριστικό, αποδίδοντας έτσι την έλλειψη ζωντάνιας, τη στασιμότητα, την παγίωση μέσα σ' ένα κοινωνικογεωγραφικό χώρο αλλοτριώσης. Καλά τα λέω;

B: Ναι, και δεν βλέπω πού διαφωνούμε, τέλος πάντων... Η

ατμόσφαιρα είναι πειστική, βγάζει δύναμη. Ο σκηνοθέτης μας μεταδίδει ένα αίσθημα μιζέριας, αυτό που λέει ο ήρωας, ο Χανκ: «νιώθεις κάποιες στιγμές ότι δεν μπορείς ν'αναπνεύσεις». Και μάλιστα μας το μεταδίδει μ'έναν τρόπο αποδραματοποιημένο, χρησιμοποιώντας συνεχώς γενικά πλάνα που συμβάλλουν στο να δημιουργηθεί ένα αποτέλεσμα στιβαρό και υποβλητικό.

P: Ωραία, για να δεις πόσο καλή είμαι, θα συμφωνήσω, η ατμόσφαιρα ήταν πειστική κι είχε κάποια δύναμη, που όμως σε καμία περίπτωση δεν πλησιάζει αυτό που ισχυρίστηκες. Άκου «σα να μην μπορείς ν' αναπνεύσεις!»; Εγώ όχι μόνο ανέπνεα, αλλά καταβρόχχισα και όλα τα ποπ κορν μου!

B: Αναίσθητη!

P: Μα έχω δίκιο! Κατά τη γνώμη μου η δύναμη που έβγαλε η ταινία, ήταν υπερβολικά χαμηλής έντασης. Αλλά ας το προσπεράσουμε αυτό... Οι μεγαλύτερες δικές μου αντιρρήσεις είναι αναφορικά με το σενάριο και κατ' επέκταση με το κρατήσιμο. Ας πούμε, ισχυρίστηκες πως ο σκηνοθέτης μεταδίδει σε μας ένα αίσθημα μιζέριας, και το δέχτηκε αυτό. Όμως αναρωτιέμαι: τι στο διάολο! Χρειάζονταν να καταφύγει στο εύρημα των τριών θανάτων μέσα σε μισή ώρα για να καταφέρει να μας «μαυρίσει» την ψυχή; Δεν μπορούσε αλλιώς; Χρειάζονταν αυτή η υπερβολή;

B: Κανείς δεν απαγορεύει στα σενάρια να είναι κάπως υπερβολικά, Ραφαέλα! Σε ταινία βρισκόμαστε!

P: Όχι βέβαια! Τελικά όμως φαίνεται πως όλη η ταινία είναι στηριγμένη στο τραγικό των θανάτων. Από τη μέση και μετά, όταν δεν υπάρχουν άλλοι νεκροί, η ένταση σχεδόν εξαφανίζεται. Τα δραματουργικά μέσα δεν επαρκούν για να την κρατήσουν, και το σενάριο προσπαθεί σπασμωδικά να διατηρήσει το ενδιαφέρον με ερωτήματα του τύπου «Τι θα γίνει, αν η Λετίσια συναντήσει τον ρατσιστή πατέρα του Χανκ; Ή τι θα γίνει, αν ανακαλύψει πως ο Χανκ ήταν ένας απ'αυτούς που έψησαν στην ηλεκτρική καρέκλα τον πρώην άντρα της;» Βέβαια, τελικά δεν γίνεται τίποτα. Απλώς η ώρα περνάει χωρίς να προσθέσει κάτι καινούριο στην ταινία, ούτε σε επίπεδο ιδεολογικό, ούτε στην εμβάθυνση των χαρακτήρων, ούτε στη σύνθεση του προσωπικού γεγονότος με σημεία αναφοράς. Για μένα, η ταινία από τη μέση της έχει κιόλας ψοφήσει.

B: Τι έκφραση! Τώρα εσύ υπερβάλλεις!

P: Καθόλου! Όσο περνάει η ώρα, τόσο αυτά που συμβαίνουν, αποκόπτονται από τον κοινωνικό χώρο, από το περιβάλλον. Καταλήγουμε απλώς να παρακολουθούμε την ιστορία του Χανκ και της Λετίσια, χαρακτήρων δηλαδή που είναι επενδυμένοι με τις προσωπικές τους τραγωδίες και μόνο, δηλαδή με το τυχαίο.

B: Ένα τυχαίο που μοιάζει με νομοτέλεια; Τυχαίο είναι αυτό; Έν πάση περιπτώσει, παραδέχομαι κάποια από αυτά που λες. Στ'αλήθεια αυτή η συσσώρευση θανάτων μοιάζει υπερβολική και στ' αλήθεια όσο πάει η ταινία φανερώνει τις αυ-

ναμίες της. Το πρώτο μέρος της είναι σίγουρα πολύ καλύτερο από το δεύτερο. Και το σενάριο όντως είναι προβληματικό. Όμως δεν μπορείς να παραγνωρίσεις τα προτερήματα.

P: Το θέμα όμως, Βασίλη, είναι το τί βαραίνει περισσότερο. Λέμε αδύναμο σενάριο και το προσπερνάμε έτσι απλά. Για μένα ένα σενάριο τόσο αδύναμο όσο αυτό, είναι προς θάνατον. Ας πούμε εσένα πως σου φάνηκαν οι χαρακτήρες; Ήταν επαρκώς δουλεμένοι ή... άστα να πάνε;

B: Ήταν ενδιαφέροντες πάντως. Λόγου χάρη η τριάδα Μπακ-Χανκ-Σόνου, παππούς- πατέρας και γιος...

P: Ξέρω τι θα πεις.

B: Ε, άσε να το πω! Αυτά τα τρία πρόσωπα είναι με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο πλεγμένα μεταξύ τους. Ο Μπακ φαίνεται να έχει μεγαλώσει τον Χανκ αυταρχικά, καταπιεστικά, επικρίνοντάς τον και απαιτώντας από αυτόν να... πως το λένε... να ενστερνιστεί τις δικές του απόψεις, το δικό του μοντέλο ζωής. Ο Χανκ για να κερδίσει την αποδοχή του πατέρα του, υποχωρεί για χρόνια στις διαθέσεις του, τσαλαπατώντας τη φυσική ευαισθησία που τελικά αποδεικνύεται ότι έχει.

P: Όλα αυτά βέβαια δεν τα βλέπουμε ακριβώς. Περισσότερο τα μαντεύουμε.

B: Ναι, κάπως έτσι. Και μετά ο Χανκ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο μεγαλώνει τον δικό του γιο, τον Σόνου. Σκληρά και αυταρχικά. Με τη διαφορά ότι ο Σόνου δεν αντέχει. Αρνούνται να γίνει σαν τον πατέρα του...

P: Καθ'εικόνα και καθ'ομοίωσή του...

B: Ναι, αυτοκτονεί. Αρνείται τη δουλειά που κάνει. Αρνείται να είναι ρατσιστής. Αρνείται να ζει μια τέτοια ζωή. Τελικά όμως και ο Χανκ θα τα αρνηθεί ό'λα αυτά.

P: Ναι, γιατί υποτίθεται πως ο θάνατος του Σόνου τον ταρακουνάει. Υποτίθεται πως αυτό το γεγονός βοηθάει τον Χανκ να ανταμώσει τον πραγματικό του εαυτό. Στο εξής αποκόπτεται σταδιακά από την επιρροή του Μπακ και είναι εκείνος που πλάσσεται καθ'εικόνα και καθ'ομοίωση του Σόνου.

B: Ακριβώς! Παρατάει τη δουλειά που ο Σόνου μισούσε, αναπτύσσει σχέσεις με το μαύρο γκαρτζιέρη και τους γιους του, αφήνει τις ευαισθησίες του, ακόμη και τις αδυναμίες του να φανούν.

P: Εξάλλου, είχανε έτσι κι αλλιώς πάρα πολλά κοινά στοιχεία πατέρας και γιος. Και οι δυο πήγαιναν στην ίδια πόρνη και - όπως φαίνεται - την κουτούπωναν με τον ίδιο τρόπο, και οι δύο έκαναν εμετό σε καταστάσεις αυξημένου άγχους, και οι δύο είχανε κάποιον να τους κατηγορεί ότι ήταν αδύναμοι και ότι έμοιαζαν στη μητέρα τους.

B: Και δηλαδή ό'λα αυτά δεν σου φαίνονται αρκετά δουλεμένα;

P: Αυτά, ως κάποιον βαθμό, ναι. Όλα τα υπόλοιπα όμως, όχι. Άσε που αυτές οι σχέσεις αυταρχικών πατεράδων-καταπιεσμένων γιων είναι κοινότυπες και χιλιοειδωμένες... Τέλος πάντων. Μιλώντας για μη δουλεμένους χαρακτήρες, εννοώ τους δύο βασικούς, τον Χανκ και τη Λετίσια. Η μεν Λετίσια παρουσιάζει μια φιλία συμπεριφορά συμπυκνωμένης κενότητας.

B: Μη χρησιμοποιήσεις πουθενά αλλού αυτή την έκφραση, γιατί θα σε πάρουνε με τις ντομάτες!

P: Βρε άντε χάσου! Και συνεχίζω για τη Λετίσια. Ο σεναριο-



γράφος είναι εντελώς αμήχανος σχετικά με το χαρακτήρα της. Ο δε Χανκ στο σύνολό του είναι προβληματικός ως χαρακτήρας. Πειστικός στην αρχή, μεταστρέφεται στη συνέχεια μ'έναν τρόπο ελάχιστα τεκμηριωμένο.

B: Γιατί ελάχιστα; Δεν είπαμε ότι μετά το θάνατο του γιου του...

P: Είπαμε, αλλή εσένα σε έπεισε αυτό; Έτσι αλληάζουν οι άνθρωποι σ'αυτήν την ηλικία; Κι αν υποθέσουμε ότι ο Χανκ πράγματι θα μπορούσε από αυταρχικός μισάνθρωπος ρατσιστής, που ήταν στην αρχή της ταινίας, να μεταμορφωθεί σ'αυτό το ζωτικό, ευαίσθητο, ανιδιοτελές πλάσμα του τέλους, δε θα έπρεπε τουλάχιστον αυτό να γίνει σταδιακά; Είδες εσύ να καλύφτηκαν επαρκώς τ'απαραίτητα στάδια αυτής της μεταμόρφωσης;

B: Ναι, η αλήθεια είναι ότι αυτή η αλλαγή γίνεται κάπως απότομα.

P: Κάπως;! Σ'αυτό το σημείο η ταινία είχε μια τρύπα να!

B: Νομίζω πως απλώς σου αρέσει να γκρινιάζεις.

P: Και να θάβω!

B: Και να θάβεις. Ο χορός των τεράτων όμως δεν αξίζει το θάψιμό σου.

P: Και γιατί όχι; Το σενάριο ήταν κάκιστο, και κατ'επέκταση το περιεχόμενο ένα τίποτα.

B: Ε, όχι και τίποτα! Τίποτα είναι όλες αυτές οι νύξεις για το ρατσισμό που ακόμα επικρατεί στην Αμερική; Ή η αποδοκιμασία - έμμεση αλλη σφαής - της θανατικής ποινής;

P: Σταμάτα γιατί θ'αρχίσω να εικνευρίζομαι. Σιγά τ'αυγά! Ακόμη και οι χειρότερες χοιλιγουντιανές αηδίες, αποδοκιμάζουν σήμερα τη θανατική ποινή. Όσο για το ρατσισμό...

B: Ρατσισμός, συνδεδεμένος μάλιστα με την κατάσταση της κοινωνίας. Στην αρχή της ταινίας που μητέρα και γιος επισκέπτονται το μελλοθάνατο, εκείνος λέει στο γιο...

P: Στο παιδοβούβαλο!

B: Καλά, δεν ντρέπεται καθόλου! Λέει στο γιο: «Εσύ δεν θα γίνεις σαν εμένα. Θα πάρεις από μένα μόνο ό,τι έχω καλό!» Κ'έπειτα βλέπουμε το γιο να πηγαίνει προς το καγκελόφρακτο παράθυρο και να κοιτάζει έξω, ενώ η κάμερα τον κινηματογραφεί πίσω απ'τα κάγκελα, σαν να ήταν κι αυτός φυλακισμένος. Ξαν να μας λέει, δηλαδή, η ταινία πως το μέλλον του είναι προδιαγεγραμμένο. Οι συνθήκες είναι αυτές που θα τον κάνουν να μοιάσει του πατέρα του. Κι ακόμα, η Λετίσια λέει: «Ποιός θα ενδιαφερθεί για ένα μαύρο παιδί;»



Οικογένεια Δημίων...

Κι αργότερα: «Δεν μπορείς να είσαι μαύρος και χοντρός στην Αμερική!». Έπειτα έχουμε και τον ρατσιστή πατέρα και τον εν μέρει και προσωρινά ρατσιστή γιο του, τον Χανκ. Και μπορούμε να υποθέσουμε πως θα υπάρχουν κι άλλοι πολλοί σαν κι αυτούς. Κι ακόμη, τώρα που το θυμήθηκα, έχουμε τη σκηνή με τους κατάδικους -οι οποίοι είναι μαύροι οι περισσότεροι- που πηγαίνουν στις φυτείες για καταναγκαστικά έργα, φρουρούμενοι απ' τους οπλισμένους αστυνομικούς. Ξαν να μην άλλαξε τίποτε από την εποχή της δουλείας! Όλ'αυτά μας δείχνουν ότι ο ρατσισμός είναι παρών στην Αμερική, και εγώ αυτό το βρίσκω σημαντικό. Είναι σημαντικό τόσημνη να το παρουσιάζει κάποιος και να μην το αποκρύβει.

P: Σιγά την τόλημη! Να σου πω ποια είναι η δική μου γνώμη; Όλ'αυτά είναι λίγα. Πολύ λίγα. Πάρα πολύ λίγα! Η ταινία παρουσιάζει κολακευτικότητα την Αμερική σε σχέση με το ζήτημα των μαύρων. Περισσότερο μάλιστα την εξιλεώνει παρά την κατηγορεί.

B: Έ, όχι δα!

P: Θα σου εξηγήσω: στην Αμερική θεσμικά οι έγχρωμοι απέκτησαν ακριβώς ίσα δικαιώματα με τους λευκούς περί το 1970. Πρακτικά όμως, οι συνθήκες ζωής τους δεν άλλαξαν και πολύ, και αρκετοί μάλιστα υποστηρίζουν ότι η θέση τους σήμερα δεν έχει βελτιωθεί στο ελάχιστο.

B: Πως μπορεί να συμβαίνει αυτό;

P: Θα σου αναφέρω μερικά στοιχεία, που τα διάβασα τις προάλλες και τα έχω φρέσκα. Σήμερα το 35% των οικογενειών των μαύρων βρίσκεται κάτω από το όριο της φτώχειας, έναντι μόλις 6% των οικογενειών των λευκών. Το ποσοστό ανεργίας τους είναι πολλαπλάσιο του εθνικού μέσου όρου και υπολογίζεται γύρω στο 25%. Υπάρχουν μάλιστα και περιοχές που το 75% των μαύρων είναι άνεργοι! Δικαιώματα που προσωρινά είχαν κερδηθεί και διασφαλιζαν κάποια σχετική ισότητα ευκαιριών στην εκπαίδευση και την εργασία, στις μέρες μας αναιρούνται. Οι μαύροι στην πλειοψηφία τους αναγκάζονται να κατοικούν σε υποβαθμισμένες περιοχές, τα γκέτο, στα οποία η αστυνομία μπορεί να τους ελέγχει καλύτερα, και που αποτελούν ένα νέο τύπο apartheid. Ενώ οι μαύροι στην Αμερική αποτελούν μόνο το 12% του συνόλου των πολιτών, στις φυλακές αποτελούν την πλειοψηφία. Όχι μόνο γιατί λόγω των τραγικών συνθηκών της ζωής τους, αναγκάζονται να στραφούν προς το έγκλημα, αλλά και γιατί δεν έχουν δίκαιη αντιμετώπιση από το δικαστικό σύστημα της χώρας. Μην έχοντας λεφτά για δικηγόρους, και όντας θύματα προκαταλήψεων, καταδικάζονται πολύ πιο εύκολα απ'ότι οι λευκοί, από το δικαστικό σώμα, που -τί οξύμωρο!- αποτελείται στην συντριπτική του πλειοψηφία από λευκούς! Για ένα μαύρο αγόρι, υπάρχει μία πιθανότητα στις πέντε να δολοφονηθεί, πριν καν συμπληρώσει τα εικοσιπέντε του χρόνια και δύο στις πέντε να φυλακιστεί. Τριανταπέντε χρόνια πριν και συγκριτικά, πολλοί από αυτούς τους δείκτες -όσο κι αν φαίνεται απίστευτο- εμφανίζονταν ευνοϊκότεροι για τους νέγρους.

B: Δεν πίστευα ότι τα πράγματα ήταν τόσο άσχημα...

P: Για να μην μιλήσω για τα ναρκωτικά, που έντεχνα συνεχίζουν να προωθούνται στη μαύρη νεολαία για να καταστείλουν τη δυναμική της. Και όλα αυτά συμβαίνουν γενικά στην Αμερική του σήμερα. Η ταινία σου, τι λες; Μας τα δείχνει όπως θα 'πρεπε;

B: Έ... σε κάποιο βαθμό, ναι, δεν είναι υποχρεωμένη άλλωστε να υπερτονίσει αυτά τα σημεία.

P: Όχι βέβαια, αλλά κατά κάποιο τρόπο παραχαράσσει την πραγματικότητα. Διότι βρισκόμαστε στο Νότο της Αμερικής, συγκεκριμένα στη Τζόρτζια, όπως μας πληροφορεί μια πινακίδα - διαφήμιση χυμών, που γράφει «Η Τζόρτζια είναι ροδακινένια», σε μια από τις χειρότερες περιοχές που ένας μαύρος θα μπορούσε να ζήσει λόγω των πανίσχυρων ρατσιστικών καταβολών της. Εκεί, λοιπόν, τί βλέπουμε;

B: Ρατσισμό.

P: Όχι! Βλέπουμε ενσωμάτωση! Ρατσιστής είναι ο παππούς, που αντιπροσωπεύει αυτό που χάνεται, αυτό που κατά κάποιον τρόπο υπήρχε και δεν υπάρχει πια. Κατά τα άλλα που είναι ο ρατσισμός; Ο γιος, ο Χανκ, επιλέγει τρισευτυχισμένος μια μαύρη για ταίρι του. Κανένας, πουθενά, δεν φαίνεται να συμπεριφέρεται έχοντας στο μυαλό του φυλετικές διακρίσεις. Ή το άλλο, το πρόσεξες; Η Λετίσια βρίσκεται αμέσως δουλειά χωρίς κανένα πρόβλημα.

B: Σε τι λεπτομέρειες πας και κολλάς!

P: Μα δεν είναι λεπτομέρειες! Τέτοια ανεργία και προκατάληψη εναντίων των μαύρων, κι όμως η Λετίσια προσλαμβάνεται αμέσως στο ρεστοράν. Όλ'αυτά που λέει για το ότι οι μαύροι αντιμετωπίζονται διαφορετικά από τους λευκούς, δεν φαίνονται πουθενά στην ταινία. Λες και βρίσκονται μόνο στο μυαλό της.

B: Εντάξει, νομίζω πως...

P: Μη νομίζεις τίποτα! Και το σημαντικότερο είναι πως πραγματικά στην ταινία βλέπουμε ότι οι έγχρωμοι είναι πλήρως αφομοιωμένοι, ενσωματωμένοι στην κοινωνία. Αστυνομός μαύρος, δεσμοφύλακας μαύρος, διευθυντρια γηροκομίου μαύρη, ιδιοκτήτης εργοστασίου -αυτός που αποθύει τη Λετίσια- μαύρος. «Όλα βγαίνουν καλώς στην Αμερική» μας λέει η ταινία, και απομένουν μόνο τα φαντάσματα του παρελθόντος που σταδιακά εξαφανίζονται.

B: Είσαι και πάλι υπερβολική.

P: Και το διαφυλετικό χάπι-έντ είναι εύγλωττο επ'αυτού. Εντάξει, δε λέω ότι η ταινία δεν κάνει νίξεις, αλλά νομίζω πως απαλύνει το πρόβλημα και του δίνει αποπροσανατολιστικές κατευθύνσεις.

B: Όταν παίρνεις φόρα, είναι αδύνατον να σε σταματήσει κανείς. Είναι ανέφελος και να το προσπαθήσει. Όμως αλήθεια τα πράγματα είναι τόσο άσχημα στην Αμερική;

P: Γιατί να μην είναι;

B: Ξέρω 'γω; Εγώ βλέπω πως σίγουρα οι μαύροι δεν αντιμετωπίζουν τις διακρίσεις του παρελθόντος. Κοίτα το σπαρ σύστημ. Μαύροι ηθοποιοί που μάλιστα παίρνουν και όσκαρ, χιχποπάδες με εκατομμύρια πωλήσεις και μεγάλη προβολή, μαύροι μπασκετμπολίστες και σπρίντερ. Πάνω απ'τους μισούς σπαρ πρώτης γραμμής αυτήν την εποχή στην Αμερική, είναι έγχρωμοι. Κάτι σημαίνει αυτό.

(Ξαφνικά κάποιος χτυπάει με το χέρι του τον ώμο του Βασί-

λη. Εκείνος γυρίζει ξαφνιασμένος και βλέπει έναν νέγρο με γυαλιά και κουστούμι)

Νέγρος: Έι, μπράδερ! Θυμάσαι τον μπαρμπα-Θωμά; Τον υποτακτικό δουλοπρεπή ήρωα του βλακώδους βιβλίου; Υπήρχαν στην πραγματικότητα πολλοί σαν κι αυτόν. Μπαρμπα-Θωμάδες. Ο ιδιοκτήτης των σκλάβων έπαιρνε τον κάθε μπαρμπα-Θωμά, τον έντυνε καλά, τον έτρεφε καλά, του πρόσφερε ακόμα και κάποια μόρφωση, μια ισχνή μόρφωση. Του έδινε να φοράει μια ρεντικότα κι ένα υμίψηλο καπέλο, και υποχρέωνε τους άλλους σκλάβους να τον σέβονται. Χρησιμοποιούσε τον μπαρμπα-Θωμά για να κρατάει τους υπόλοιπους σκλάβους υπό την εξουσία του. Είναι η ίδια στρατηγική που χρησιμοποιεί και σήμερα ο λευκός άνθρωπος. Παίρνει έναν μαύρο και τον τοποθετεί πάνω απ'τους υπόλοιπους, τον μορφώνει, του προσφέρει δημοσιότητα, τον κάνει διάσημο. Κι έπειτα αυτός ο νέγρος γίνεται ο εκπρόσωπος των νέγρων, ο αρχηγός τους.

(Ο Βασίλης και η Ραφαέλα κοιτάζουν κάπως έκπληκτοι.)

P: Πως σε λένε φίλε;

N: Malkom. Malkom X. (ο νέγρος φεύγει το ίδιο ξαφνικά όπως εμφανίστηκε)

B: Παράξενος τύπος. Και η άποψη του είναι κάπως... Εντάξει, τα παραλέει.

P: Δεν τα παραλέει καθόλου! Τα ίδια θα ήλεγαν κι εγώ. Με τη διαφορά πως, αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς, θα πρέπει να πούμε πως το πρόβλημα στην Αμερική δεν είναι ξεκάθαρα φυλετικό. Είναι πολύ περισσότερο ταξικό. Σήμερα οι μαύροι βρίσκονται στη δυσχερή θέση που βρίσκονται, κυρίως γιατί από το '80 και μετά πάρθηκαν μια σειρά από μέτρα που έπληξαν συνολικά τα χαμηλά στρώματα, των οποίων απλώς οι μαύροι αποτελούν τη συντριπτική πλειοψηφία.

B: Δηλαδή το άσχημο επίπεδο διαβίωσης των μαύρων έχει παγιωθεί.

P: Περίπου έτσι. Ακόμη κι αν έπαυε οποιαδήποτε φυλετική διάκριση σε βάρος τους, δύσκολα θα μπορούσαν να ανανήψουν. Όπου φτωχός κι η μοίρα του. Όσο γι'αυτά που είπες ο Malkom, θα ήταν καλύτερα να έλεγε πως «αυτή είναι η στρατηγική που χρησιμοποιεί το σύστημα. Βάζει κάποιον λευκό ή μαύρο πάνω απ'τους υπόλοιπους, του δίνει δύναμη, δημοσιότητα.» Κατάλαβες; Το θέμα είναι περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο ταξικό.

B: Ναι. Όλοι αυτοί οι σταρς, οι πετυχημένοι, εκτός από εμπορεύματα, είναι κατά κάποιο τρόπο η βιτρίνα του καπιταλισμού. Το δέλεαρ του.

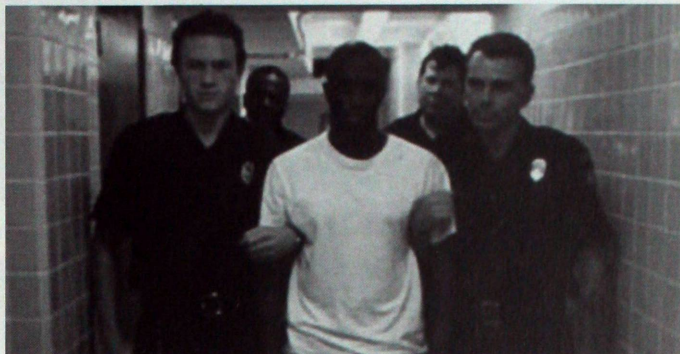
P: Τέλος πάντων. Πολύ το φιλοσοφήσαμε. Για την ταινία επιμένω, και αυτή είναι η τελευταία μου λέξη: είχε κάποια προσόντα, αλλά εν τέλει δε μου άρεσε. Ακόμη και το χάπι εντ της μου φάνηκε ενοχλητικό.

B: Μα μπορεί να πει κανείς πως υπήρχε χάπι εντ στην ταινία; Κάπου διάβασα πως το τέλος ήταν, λέει, διφορούμενο.

P: Διφορούμενο; Καθόλου. Η Λετίσια είναι λίγο σοκαρισμένη από την ανακάλυψη που έκανε, όμως συνέρχεται τελικά, ειδικά όταν ακούει το Χανκ να σχεδιάζει το κοινό τους μέλλον, λέγοντας για το Βενζινάδικό τους και ότι θα τα καταφέρουνε. Αισθάνεται σιγουριά. Όλα τα υπόλοιπα ανήκουν στο παρελθόν, και το ερωτευμένο ζεύγος μπορεί να κοιτάζει το μέλλον με αισιοδοξία.

B: Και αν έχει χάπι-εντ δηλαδή, κακό είναι;

P: Ξέρω 'γω. Ίσως. Νομίζω πως μερικά πράγματα δείχνουν σαν να ξεπερνιούνται υπερβολικά εύκολα. Το ζευγάρι φαί-



νεται να περνάει καλά, τα πρόσωπα έχουν γλυκάνει, η μιζέρια μοιάζει να απομακρύνεται ολοένα, υπάρχουν προϋποθέσεις -για πρώτη φορά- ευτυχίας. Όσα όμως προηγήθηκαν; Η ταινία θέλει να μας κάνει να πιστέψουμε πως σύντομα θα μοιάζουμε με κακό όνειρο.

B: Εντάξει! Η ζωή συνεχίζεται. Δηλαδή, τι θέλεις; Να μην υπάρχει καθόλου και πουθενά αισιοδοξία;

P: Δεν είπα αυτό. Τελικά όμως το συμπέρασμα που βγαίνει από την ταινία ξέρεις πιο είναι;

B: Ποιο;

P: Ότι δεν μπορείς να συναντήσεις την ευτυχία, αν δεν ξεφορτωθείς πρώτα την οικογένειά σου. Συζύγους, πατεράδες και γιους.

B: Τώρα τι να σου πω!

P: (κωμικά) Η ταινία αυτή είναι βόμβα στα θεμέλια της αμερικάνικης οικογένειας!

B: Άσε τ'αστεία. Είσαι πάντως πάρα πολύ αυστηρή και νομίζω υπερβολική στις κρίσεις σου εναντίον της ταινίας.

P: Γιατί αυστηρή; Καθόλου αυστηρή. Απλώς αρνούμαι ως θεατής να βάλω τόσο χαμηλά κριτήρια στον εαυτό μου. Δηλαδή τι περιμένεις; Για κάθε ταινία που είναι αξιοπρεπής κ'έχει καλούτσικη ατμόσφαιρα και συμπαθητικές ερμηνείες - παρεμπιπτόντως ούτε καν η οσκαρική ερμηνεία της Χάιλε Μπέρνι μου άρεσε - να ανοίγω το στόμα μου σαν χάχας και να θαυμάζω! Ε, όχι! Έχω πολύ περισσότερες απαιτήσεις.

B: Δικαιώμα σου. Εγώ επιμένω πως η ταινία ήταν συμπαθητική.

P: Ναι! Τσάι και συμπάθεια! Εμένα όμως η συμπάθεια δεν μου αρκεί.

B: Εν πάση περιπτώσει δεν είμαστε ελεγκτές τροφίμων για να αποφασίζουμε τελεσίδικα αν το προϊόν είναι κατάλληλο ή όχι για να φαγωθεί. Κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα διαθέτει διαλεκτική φύση, είναι ένα πράγμα πολύπλοκο και δεν μπορείς να το δέχσαι ή να το απορρίπτεις εξ ολοκλήρου. Γιατί λοιπόν όλη αυτή η ειρωνεία; Γιατί αρνείσαι να δεις τα προτερήματα της ταινίας; Ο χορός των τεράτων δεν είναι και κανένα αριστούργημα, αλλά σίγουρα αξίζει κάποιες προσοχής. Και αν εγώ λέω πως μ'άρεσει, είναι γιατί προτιμώ να επικεντρώνω στις θετικές πλευρές της ταινίας και όχι στις αδυναμίες της.

P: Ε, τώρα αναιρείς τον εαυτό σου! Εγώ πάλι κάνω το ακριβώς αντίθετο. Όπως λες ότι σ'αρέσει, λέω και 'γω ότι δεν μ'αρέσει, κι επικεντρώνομαι στις αδυναμίες. Αλλά συμφωνώ μαζί σου. Ούτε και εγώ θα απέρριπτα μια ταινία σαν τον χορό των τεράτων εξ ολοκλήρου. Απλώς υπερέβαλα κάπως, γιατί με εκνεύρισε η ευκολία μερικών, να την αναγορεύσουν σε αριστούργημα και έκπληξη της χρονιάς. Δεν έχω να πω τίποτε άλλο.

B: Ούτε κι εγώ.

Κείμενο: Δημήτρης Χάλκος

διαδρομές.....



"Τα φτερά του έρωτα" "Als das kind kind war"

Η επανάληψη μιας λέξης δίνει και την κατεύθυνση της ταινίας και η κατεύθυνση αυτή είναι προς τα πίσω, στην αρχή. Ίσως και στην αρχή του κόσμου. Ο Θεός έχει πάψει πια να στέλνει τους αγγέλους του με τη μορφή που τους θυμόμαστε να μας συντροφεύουν στο παιδικό μας κρεβάτι. Έτσι όπως τους είχε διαλέξει η μαμά και ένας ολόκληρος κόσμος πριν από εκείνη. Ξανθούς και άσπρους, μαρά σχεδόν, που εμφανίζονταν σε γαλήνια τοπία, μακριά απ'την πραγματικότητα.

Οι άγγελοι του Βέντερς δεν είναι ονειρεμένοι, είναι πραγματικοί. Έχουν πάψει εδώ και καιρό να είναι νέοι. Το πρόσωπό τους έχει υποφέρει και κουβαλά την απόγνωση του κόσμου που υπηρετούν. Δεν είναι σωτήρες, μόνο συμπαραστάτες του νου στον πόνο και την αγωνία. Το χρώμα τους είναι ενιαίο, θολό, σταχτί και κατοικία τους η κάθε πόλη. Ο Βέντερς διαλέγει το Βερολίνο, μια πόλη γεμάτη οριοθετήσεις που κατακλύζεται στην ταινία από αγγέλους που δε γνωρίζουν σύνορα. Οι άγγελοι ακούν και βλέπουν τα πάντα. Τις πιο ενδόμυχες σκέψεις αλλά και τις πιο καθημερινές μαζί με μια ουράνια μουσική που τους δίνει τη θέση που τους

αξίζει. Η συγκίνηση απ'τον απολογισμό που κάνει ένας άνθρωπος που πεθαίνει.

Τι ανακουφιστική για το μοναχικό σύγχρονο άνθρωπο αυτή η σκέψη, ότι σ'ατελείωτα καθημερινά του χιλιόμετρα και στον καθημερινό του πόνο κάποιος στέκεται δίπλα του. Κάποιος που δεν κρίνει, μόνο φέρνει αυτό το δροσερό φύσημα που μοιάζει να έρχεται απ' το πουθενά, αγγίζει και σε κάνει έστω και γι'αυτά τα λίγα δευτερόλεπτα να σκεφτείς ότι η ζωή ξεκινά κάθε στιγμή που περνά, και κάθε της ξεκίνημα μοιάζει και πιο όμορφο, ένας συνοδοιπόρος που δεν τιμωρεί, μόνο βάζει τη λογική να ξετυλίξει το κουβάρι του συναισθήματος.

Τα φτερά τους ψεύτικα, περιπατητές σε μια ζωή που δεν μπορούν ν'αγγίξουν. Και η ιστορία να περνά δίπλα τους και όχι μέσα τους. Νιώθουν την ανάγκη να μην είναι απόντες. Ενθουσιάζονται μ'αυτά που ακούν, όμως δεν μπορούν ούτε ν'αγγίξουν ούτε να γευτούν. Μόνο αισθάνονται. Ένας νους χωρίς σώμα και την ευλογημένη κατάρα του.

Τότε είναι που ξεκινά η αντίστροφη μέτρηση για έναν από αυτούς. Κάνει τα μεγαλύτερα ερωτήματα με την αθωότητα ενός παιδιού. Αναρωτιέται μήπως η ζωή που ζούμε κάτω απ'τον ήλιο δεν είναι παρά μονάχα ένα όνειρο. Θέλει να μπει στη ζωή σαν αγριάνθρωπος και να ξεκινήσει απ'την αρχή. Απ'την ξεχασμένη αρχή. Την πρώτη μέρα θέλει να τον υπηρετούν, όπως όλοι το θέλαμε όταν ήμασταν παιδιά. Μα πάνω απ'όλα θέλει να γνωρίσει τη γυναίκα, αυτή που συνάντησε, ακολούθησε και άκουσε τις σκέψεις της, ακόμα και τις πιο κρυ-



φές. Τη δική του γυναίκα.

Τότε είναι που τα βήματά του αρχίζουν να διακρίνονται στο χώμα. Πρόκειται για το τέλος και την αρχή μαζί. Μια αρχή στον κόσμο των πραγμάτων, έναν κόσμο σκοτεινό, θλιβερό σαν τσίρκο, τόσο θλιμμένα όμορφο. Και ο άνθρωπος ξαναγίνεται παιδί. Κάνει τα πρώτα του βήματα ενώ έχει συνείδηση του εαυτού του και ξέρει που να ψάξει το σπουδαίο. Ένας άγγελος που κοιτάζε τα πάντα από μακριά για μια αιωνιότητα για να ξέρει ότι και τρεις μόνο μέρες πάνω στη γη μπορεί να είναι αρκετές για να γνωρίσει την ευτυχία. Τρέχει στους δρόμους όπως μόνο τα παιδιά κάνουν, δεν ξέρει πότε να σταματά, βλέπει τον εαυτό του στον καθρέφτη και αναγνωρίζει τον αιώνιο άνθρωπο. Και κυρίως έχει αποκτήσει έναν σκοπό. Να συμπληρώσει την αθάνατη εικόνα του με το άλλο της μισό. Και η γυναίκα που έχει ονειρευτεί τον άντρα της και γνωρίζει, απλά τον περιμένει και τον αναγνωρίζει.

«Η απορία για τον άντρα και τη γυναίκα μ'έκανε να γίνω άνθρωπος και τώρα γνωρίζω ότι κανείς άγγελος δεν γνωρίζει»

"Ich weiss jetzt was kein Engel weiss"

Μαίρη Ζιώγα



The film

"Esse est percipi"

«Στον κινηματογράφο μαθαίνουμε να μιλάμε με οπτικές λέξεις, δηλαδή με εικόνες και όχι λόγια. Η εικόνα πρέπει να περικλείει ήχο, συναίσθημα, με λίγα λόγια λογοτεχνία χωρίς υποτίτλους». Αυτά τα λόγια ανήκουν στον Μικαϊλάντζελο Αντονιόνι που βέβαια μέσα από τον ομιλούντα κινηματογράφο ανακάλυπτε τη σιωπή.

Ο Μπέκετ διαμέσου ενός βωβού «μαρμαρωμένου» γίγαντα (Μπάστερ Κίτον) έβλεπε τον αποστασιοποιημένο λόγο του να γίνεται σιωπή. Πρόθεση του δεν ήταν να δημιουργήσει έναν θεατροποιημένο κινηματογράφο ούτε βέβαια να μιμηθεί τους αδιαφιλονίκητους πρωτομάστορες αυτής της νέας τέχνης (Μούρναου, Αϊζενστάιν, κ.α.)- βρισκόμαστε εξάλλου στις αρχές της πλέον επαναστατικής και αποενοχοποιημένης δεκαετίας (Απρίλιος 1963), όπου τέθηκαν σε αμφισβήτηση ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας, η αληθοφάνεια και η πλοκή. Ο Μπέκετ με το Film αναζητά την κινηματογραφική του φόρμα πίσω στις avant-gardes του '20 ψάχνοντας νέους κώδικες και ανακαλύπτοντας καινούριους συμβολισμούς για την αφηγηματική γλώσσα του μέσου. Η ταινία έχει την πύκνωση του '30 και προβλήθηκε στο φεστιβάλ της Νέας Υόρκης το '65. Συνδιαλέγεται με το εννοιολογικό πρόβλημα της διπλής υπόστασης που δημιουργείται με την εμφάνιση του «άλλου εαυτού». Εμφανίζει το σενάριο σαν ψυχαναγκαστικό κείμενο χωρίς εισβολές και προστάζει το ανήσυχο πνεύμα της κάμερας να καταδιώκει τον ήρωά του. Κρίνει ότι η πραγματική δουλειά της κάμερας είναι μια μορφή εσωτερικής δυναμικής, χωρίς να κρίνει απαραίτητη την αδιάκριτη ματιά της. Ψάχνει με αγωνία την ενδοδιαζευκτική ματιά.

Η ματιά αυτή διατρέχει την περσόνα του Μπάστερ Κίτον, του ανθρώπου που αρνήθηκε ολοκληρωτικά τη συγκίνηση και το πάθος. Τίποτα δεν αγίζει το πετρωμένο του πρόσωπο και από τις πρώτες του ταινίες διακρινόταν για την επιδεξιότητα του ζογκλέρ στις κινήσεις του, ενώ κρατούσε μια αποστασιοποιημένη στάση από την

κάμερα. Ο Μπάστερ ήταν πάντα υπέρ της ρεαλιστικής αφήγησης, των φυσικών χώρων και κατά της «γελοιοτήτας». Έτσι και στο Film οτιδήποτε κάνει είναι κινητικό και δεν χρειάζεται υποτίτλους, ενώ εκμεταλλεύεται πλήρως την ανοιχτή αφήγηση της ταινίας. Ο Μπάστερ είναι μια κινηματογραφική φαντασίωση χωρίς ειρμό, σαν μια αέναη παρατήρηση στα δρώμενα ενώ παράλληλα δίνει μια στιλπνή και δυσπόστατη ερμηνεία που απογειώνει την ταινία. Το σενάριο του «Film» χωρίζεται σε τρία μέρη: **1.** The street (ο δρόμος), **2.** The stairs (οι σκάλες), **3.** The room (το δωμάτιο). Δεν ακολουθεί καμία ακαδημαϊκή φόρμα ντεκουπάζ, ενώ το ίδιο το κείμενο με έναν «εκτροχιασμένο» λόγο οδηγεί την αφήγηση στα όρια θραύσης της. Η ταινία αυτή καθεαυτή είναι απόλυτα βωβή εκτός από ένα «σσστ» στο πρώτο μέρος. Ο Μπέκετ βάζει μέσα στο κείμενο την μεταλλαγή του πρωταγωνιστή από αντικείμενο Ο, από το αγγλικό object σε κάμερα-μάτι Ε, από το αγγλικό eye. Κατά την διάρκεια του ονειροδράματος αυτού το αντικείμενο Ο πέφτει στην αντίληψη (percipi) της κάμερας-μάτι Ε, πάντα όταν η τελευταία τον ακολουθεί υπό γωνία 45μοίρες. Το ίδιο το αντικείμενο δεν θα αντιληφθεί αυτήν την αγωνιώδη καταδίωξη όταν η κάμερα ξεπεράσει την γωνία των 45 μοιρών.

Δεν θα γίνει φανερό παρά στο τέλος του «Film» ότι η κάμερα-μάτι Ε καταδιώκει τον άλλο εαυτό της-τον παρείστακτο- που γράφει και ο Beckett. Αυτό επιτυγχάνεται όταν ο Buster κοιτιέται σε έναν καθρέπτη και νοιώθει την ταυτότητά του. Σε όλη την διάρκεια της ταινίας το Ο (αντικείμενο) δηλαδή ο Buster είναι ένα μη όν, κάτι το ασχημάτιστο, ένας άφαντος άνθρωπος. Με τον καθρέπτη έχουμε την προβολή-αντανάκλαση της αυτο-εικόνας του. Ο Μπέκετ πολύ πιο πριν από τα μανιφέστα του



μεταμοντέρνου διερευνά την κανονικότητα της ταυτότητας, εξετάζει τη σημασία του αποστασιοποιημένου βλέμματος και πόσο το ίδιο παίζει καταλυτικό ρόλο στην κατανόηση του πολιτισμού. Όπως επίσης κάνει σαφείς αναφορές για τη γέννηση ενός οπτικού πολιτισμού που στο μέλλον θα καθορίσει την αντιληπτικότητα του κοινού.

Ο Τζιγκα Βερτόφ πίσω στα χρόνια της σοβιετικής avant-garde, έθεσε την κάμερα σαν ένα περιοριστικό μάτι, μια ερευνητική κίνηση όπλου, όπου η παρέμβαση στα γεγονότα ήταν άμεση και εκλεπτική. Ξδω θέτονται τα ερωτήματα: «Ποιος είναι το μάτι;», «Προς τα πού στρέφεται η κάμερα;». Μήπως προς τον ίδιο της τον εαυτό; Και εντέλει μήπως ο ίδιος ο ήρωας μιας ταινίας ουσιαστικά είναι ένα ολόγραμμα που καταδιώκεται από το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο;

Νίκος Κουρμούλης

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

στον Μιμη Τσακωνιάτη



Τον περασμένο Γενάρη η Ελληνοαμερικανική Ένωση φιλοξένησε τη φωτογραφική έκθεση του Jerry Schatzberg με τίτλο «Από τη φωτογραφία στον κινηματογράφο». Ο 74χρονος Schatzberg είναι γνωστός εκτός από φωτογράφος των stars όπως Μικ Τζάγκερ, Μπομπ Ντύλαν, Τζίμι Χέντριξ και ως σκηνοθέτης κορυφαίων ταινιών της ανεξάρτητης αμερικανικής σκηνής των δεκαετιών του '60 και '70, όπως «Πανικός στο Νιντιλ Παρκ», «Το σκιάχτρο». Τόσο οι φωτογραφίες του όσο και οι ταινίες του έχουν ως κέντρο τους τον άνθρωπο και τις εσχαιές της ψυχής του. Ο ίδιος παρά τα χρόνια του διατηρεί μία νεανική πνοή που μόλις μιλάς μαζί του την αισθάνεσαι να σε φυσά σαν ένα απαλό μελτεμάκι. Εκείνο όμως που κάνει πιο δροσερή την παρουσία του είναι το αστείρευτο και λυτρωτικό του χιούμορ.

Jerry Schatzberg

- Η ιδέα της ψηφιακής τεχνολογίας στην φωτογραφία και στον κινηματογράφο σας ελκύει, σας ενθουσιάζει;

• Αρχισα να δουλεύω με ψηφιακή φωτογραφική μηχανή περίπου εδώ και έξι μήνες. Μ'αρέσει πολύ, είναι πολύ διασκεδαστική και ακόμη την εξερευνώ. Από την πρώτη στιγμή κουβαλούσα συνεχώς μία ψηφιακή μηχανή μαζί μου επειδή είναι πολύ μικρή, σαν μπάλα του μπέιζμπολ, έχει καλή ποιότητα και διασκεδάζω αφάνταστα μ'αυτήν. Μ'αρέσει η ψηφιακή εικόνα και στην τελευταία μου ταινία «Όταν τα άλογα επιστρέφουν» γύρισα επτά με οκτώ λεπτά ψηφιακής φωτογραφίας αλλά την χρησιμοποίησα με συγκεκριμένο σκοπό. Επειδή ο χαρακτήρας μου ήταν πολύ εσωτερικός και έρχεται στην Αμερική να βρει τον πατέρα του και όσα ξέρει είναι μόνο μία διεύθυνση στο νότιο Μπρονξ που είναι πολύ άγριο μέρος χρησιμοποίησα την ψηφιακή εικόνα για

να δείξω τις εντυπώσεις του, αυτό το είδος του σοκ που υφίσταται από την επαφή του με μία άγρια πραγματικότητα.

- Η επαφή σας ως φωτογράφος με τα μοντέλα σας βοήθησε αργότερα στην δουλειά με τους ηθοποιούς;

• Όλο το γεγονός της σκηνοθεσίας σίγουρα σε βοηθάει. Είναι βέβαια διαφορετική αλλά το ότι βοηθάς κάποιον ή του λες να κάνει κάτι σκηνοθετώντας τον, με αυτήν την αίσθηση ναί. Και τη δουλειά με τα μοντέλα, την συζήτηση για το φως και την κίνηση κατά κάποιο τρόπο τα χρησιμοποιείς και στο σινεμά αλλά νομίζω ότι το πιο σημαντικό πράγμα στον κινηματογράφο είναι το σενάριο. Οι άνθρωποι με την χειρότερη θέση στην δημιουργία μιας ταινίας είναι οι σεναριογράφοι επειδή οι σκηνοθέτες έρχονται πολλές φορές και καταστρέφουν ότι αυτοί γράφουν. Αισθάνομαι ένοχος και εγώ για τις ερμηνείες μου στα σενάρια μου. Γιατί αν δω

γραμμένο στο σενάριο «η Τζέιν στέκεται δίπλα στο παράθυρο» επειδή πρέπει να αποφασίσω ποια είναι η Τζέιν, δίνω τον ρόλο σε μία Τζέιν, αποφασίζω τι φοράει, ποιο είναι το μείκ απ της, πως στέκεται στο παράθυρο, γιατί στέκεται στο παράθυρο, πως μοιάζει το παράθυρο, και αν δώσεις τον ρόλο σε δεκαέξι διαφορετικούς ανθρώπους θα έχεις δεκαέξι διαφορετικές Τζέιν. Πιθανώς αν έχεις να βγάλεις μία στατική φωτογραφία με δεκαέξι διαφορετικούς ανθρώπους θα έχεις δεκάξι διαφορετικές φωτογραφίες. Είναι ενδιαφέρουσα η εμπειρία από την ζωή και τι σκέπτονται οι άνθρωποι στο πως θα έπρεπε αυτή να είναι. Το «Σκιάχτρο» είναι μία ταινία γύρω από δύο πλήητες που ταξιδεύουν από την Καλιφόρνια στο Νιττρόιτ και του τι συμβαίνει σ'αυτούς. Η ταινία άρεσε πολύ σε ένα άγγλο κριτικό και έγραψε πολλή γι'αυτήν ακόμη και υπερβολές κάποιες φορές. Δεν τον γνώριζα προσωπικά αλλά θα έκανε ένα σεμινάριο κινηματογράφου σε μία αίθουσα τέχνης της Νέας Υόρκης και με ρώτησε αν ήθελα να πάρω μέρος και του είπα ναί. Κάποια στιγμή πριν το σεμινάριο έμαθα ότι ήταν ομοφυλόφιλος, παντρεμένος με παιδιά και ήρθε στο σεμινάριο να μιλήσει για το «Σκιάχτρο» και η ερμηνεία του θυμάμαι ήταν εντελώς διαφορετική από την δικιά μου και είχε δει τους δύο τύπους που ταξίδευαν στην χώρα από μία ομοφυλόφιλη σκοπιά, ότι ήταν δηλαδή ομοφυλόφιλοι. Και έπειτα όταν ανέβηκα στο βήμα και με ρώτησε τι πίστευα εγώ γι'αυτά που είπε, δεν μπορούσα να διαφωνήσω επειδή αυτός ήταν ο τρόπος που είδε την



“Οι άνθρωποι με την χειρότερη θέση στην δημιουργία μίας ταινίας είναι οι **σεναριογράφοι** επειδή οι σκηνοθέτες έρχονται πολλές φορές και **καταστρέφουν** ότι αυτοί γράφουν”

ταινία, η ερμηνεία του τι είδε. Δεν ήταν βέβαια η δική μου ερμηνεία αλλά δεν πιστεύω ότι κατέστρεψε την ιστορία. Το ότι ήταν ομοφυλόφιλος δεν σημαίνει τίποτα. Υπάρχουν λοιπόν πάρα πολλές ερμηνείες σ' αυτό που οι άνθρωποι βλέπουν ή σχεδιάζουν.

- *Μένετε μόνιμα στην Νέα Υόρκη. Όταν συνέβη η καταστροφή στους διδύμους πύργους την 11η Σεπτεμβρίου νιώσατε την επιθυμία να φωτογραφίσετε τον ανθρώπινο πόνο;*

• Όχι δεν μ' ενδιαφέρει κάτι τέτοιο. Δεν θα το έκανα. Όταν βγάζω φωτογραφίες στον δρόμο προσπαθώ να βρω το ανθρώπινο στοιχείο, το χιούμορ, την ειρωνεία. Αυτό συμβαίνει στις φωτογραφίες των παιδιών με την ομπρέλα στο Μπρούκλιν, ακόμη και στον πισορικά με το ποδήλατο υπάρχει κάτι το χιουμοριστικό σ' αυτόν, ένα αιχμαλώτισμα μιας φέτας ζωής. Ένωσα ότι ο καθένας έχει τη δική του άποψη του τι είναι το χιούμορ και νομίζω ότι το χιούμορ είναι πολύ σημαντικό στη ζωή.

- *Μπορείτε να μας πείτε την ιστορία της φωτογραφίας με τον Jimmy Hendrix;*

• Γνώρισα τον Jimmy στην δεκαετία του '60 όταν ήμουν ένας νέος και τρελαμένος τύπος και συντάκτορας ιδιοκτήτης σε δύο ντισκοτέκ. Είχαμε κάνει κάποιες επαφές στην Καλιφόρνια και την μία χρονιά είχαμε φέρει τους Doors, μία άλλη τους Buffalo Springfield's. Είχαν εμφανιστεί γνωστοί μουσικοί της εποχής ανάμεσα σ' αυτούς και ο Jimmy Hendrix που έπαιξε σε αυτό το κλαμπ με τους Jimmy James πριν γίνει Jimmy Hendrix. Ένα βράδυ ήρθαν και οι Stones στην πόλη και μαζί τους και η φιλένδα του Kith Richard Linda kee που έλεγε ότι θα τον πήγαινε να τον παρουσιάσει στην Αγγλία και πράγματι τον πήγε και γύρισε πίσω ως Jimmy Hendrix and the Experience. Μετά ανοίξαμε ένα άλλο κλαμπ και αυτός μας το εγκαινίασε με μία συναυλία που ήταν και η μοναδική που δόθηκε εκεί καθώς μετά το μαγαζί έπαιζε μόνο δίσκους. Έτσι λοιπόν αφού τον γνώριζα πήγα στην συναυλία και βρέθηκα μαζί του στα καμαρίνα, τον είδα

να χτενίζεται και τράβηξα την φωτογραφία. Δεν είναι στημένη είναι κάτι που είδα. Και μου αρέσει πάρα πολύ αυτή η φωτογραφία. Όταν την πρωτοείδα με συντάραξε. Ήμουν κάπως προνομιούχος ως φωτογράφος γιατί είχα την δυνατότητα να πηγαίνω πίσω από την σκηνή και να βλέπω τι γίνεται στο παρασκήνιο και να φωτογραφίζω τους καλλιτέχνες. Την πρώτη φορά που φωτογράφησα τον Dylan ρώτησα για αυτόν γιατί δεν ήξερα την δουλειά του. Γνώριζα δύο ανθρώπους που μου μιλούσαν διαρκώς γι' αυτόν. Ένας από αυτούς ήταν η Nico από τους Velvet Underground και ο δεύτερος ήταν ένας έλληνας, ο Νίκος Παπατάκης ο κινηματογραφιστής, ένας θαυμάσιος τύπος που γνωριζόμασταν από την δεκαετία του 50 που είχε ένα νάιτ κλαμπ στο Παρίσι. Η Nico μαγείρευε εκεί και ήταν τότε που ονομάστηκε έτσι. Μετά συνάντησα τον Παπατάκη στην Νέα Υόρκη όπου βγαίναμε μαζί, ακούγαμε τζαζ αλλά η Νίκο με είχε ζητήσει με τον Μπομπ Ντύλαν. Εμφανιζόταν στο ξενοδοχείο μου στο Παρίσι και ρωτούσε «έχεις δει τον Μπομπ Ντύλαν;» και της απαντούσα «όχι αλλά θα τον δω». Μια μέρα λοιπόν μου τηλεφώνησε μία γυναίκα και μου είπε ότι «ο Μπομπ ήθελε να τον φωτογραφίσεις». Δέχτηκα και η πρώτη φωτογραφία που βγάλαμε ήταν αυτή που μπήκε ως εξώφυλλο στο άλμπουμ Highway 61 Revisited. Εκεί στο στούντιο βγάλαμε πολύ ενδιαφέρουσες φωτογραφίες καθώς βλέπεις κάποιον σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον να παίζει στο πιάνο, να δουλεύει και να γράφει τραγούδια. Έτσι συλλαμβάνεις συγκεκριμένα κάτι από αυτά. Πάντως ήμουν αρκετά τυχερός ώστε να μπορώ να φωτογραφίσω ανθρώπους που εκτιμούσα.

- *Υπάρχουν κάποιοι σταρ ή ηθοποιοί που να αρνήθηκαν να τους φωτογραφίσετε;*

• Όχι νομίζω πως δεν μου αρνήθηκε ποτέ κανείς και αν ποτέ ακούσεις κάτι να μου το πεις!

- *Θα μπορούσατε να κάνετε μεγάλη καριέρα στο Χόλιγουντ αν το θέλατε αλλά προτιμήσατε να μείνετε στην Νέα Υόρκη;*

• Μπορεί να είμαι αμερικάνος αλλά θεωρώ τον εαυτό μου ευρωπαϊό σκηνοθέτη. Τα φιλμ μου δεν είναι εμπορικά αλλά πιο ανθρώπινα. Έχουν να κάνουν με τις ανθρώπινες σχέσεις παρά με τα τεχνικά ζητήματα, το τρελό άγριο σεξ, ή το τρελό ηλίθιο χιούμορ. Δεν θα πήγαινα στο Χόλιγουντ ποτέ. Κατά ένα τρόπο νιώθω τυχερός γιατί έκανα τα πρώτα οκτώ μου φιλμ στο σύστημα των στούντιο και δεν νομίζω ότι θα μπορούσα να τα κάνω σήμερα επειδή μετά τα «Σαγόνια του καρχαρία» του Στίβεν Σπίλμπεργκ και όλα τα μπλοκ-μάρκετ φιλμ που γίνονται τώρα ο μόνος τρόπος για ένα παραγωγό να κρατήσει την δουλειά του είναι να κάνει τέτοιου είδους ταινίες. Παίρνει πολύ για να φέρουν πίσω τα λεφτά τους αν ποτέ το πετύχουν. Πήρε είκοσι πέντε χρόνια όταν η Warner Brothers μου έ-



στειλε ένα γράμμα που έλεγε ότι το «Σκιάχτρο» έφτασε τα χρήματα του που κόστισε, μόλις 2,1 εκατομμύρια δολάρια. Τώρα βέβαια έχει κέρδος όπως και το «The seduction of Joe Tynan» με την Μέριλ Στρίπ που ήταν εμπορικό.

- *Ποιους σκηνοθέτες αγαπάτε;*

• Τον Φελίνι που είναι εξάισιος, τον Μπέργκμαν, τον Αγγελόπουλο, τον Φραντζέσκο Ρόζι, τον Κιουστάμι. Ο Γκοντάρ είναι έξοχος, ο Κιούμπρικ είναι σπουδαίος σκηνοθέτης, αλλά δεν μπορώ να πω πως έχω επηρεαστεί από αυτούς.

Φεστιβάλ ΚΑΝΝΩΝ

της Ευαγγελίας Λαχανά



Ο άνθρωπος
χωρίς παρελθόν

Τα σημαντικότερα βραβεία του 55ου Φεστιβάλ των Καννών

Χρυσός Φοίνικας: «Ο πιανίστας», του Ρομάν Πολάνσκι

Grand Prix: «L' homme sans passe» του Άκι Καουρισμάκι

Βραβείο σκηνοθεσίας: «Ivre de femmes et de peinture» του Ιμ Κβον-Ταέκ και «Punch» του Πολ Τόμας Άντερσον

Βραβείο γυναικείας ερμηνείας: Κάτι Ούτινεν (L' Homme sans passe)

Βραβείο ανδρικής ερμηνείας: Ολιβιέ Γκουρμέ (Le Fils)

Βραβείο σεναρίου: Πολ Λάβερτυ (για το Sweet sixteen του Κεν Λόουτς).

Βραβείο τις κριτικής επιτροπής: «Intervention divine» του Ελία Σουλεϊμάν.

Βραβείο της 55ης επετείου του Φεστιβάλ: «Bowling for Columbine» του Μαϊκλ Μουρ

Κλείσιμο αυλαίας, λοιπόν, για τις Κάννες που από 'δώ και στο εξής υιοθετούν επίσημα τον τίτλο με τον οποίο έχουν καθιερωθεί στη συνείδηση των σινεφίλ, δηλαδή ως «Φεστιβάλ των Καννών» αντί του μακροσκελέστατου «Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών», ώστε να γίνει φανερός ο ξεχωριστός χαρακτήρας του Φεστιβάλ, όπως δήλωσε ο Ζιλ Ζακόμπ.

Ο «Πιανίστας» μπορεί να μην ήταν ούτε η καλύτερη ταινία του διαγωνιστικού ούτε και η καλύτερη του Πολάνσκι, όμως χρηματοδοτήθηκε από το Canal+ όπως και το «Mullholand Drive» του Ντέιβιντ Λιντς, που ήταν πρόεδρος της κριτικής επιτροπής. Από την κόντρα Λιντς-Κρόνενμπεργκ, που είχε σαν αποτέλεσμα το 1999 να πάρουν το Χρυσό Φοίνικα οι αδελφοί Νταρντέν, βγήκαν κερδισμένοι πάλι οι βέλγοι σκηνοθέτες. Ο Κρόνενμπεργκ ως πρόεδρος της κριτικής επιτροπής τότε, δεν είχε δώσει βραβείο στον Λιντς αλλά προτίμησε τους αδελφούς Νταρντέν. Τρία χρόνια αργότερα, ο Λιντς τον πληρώνει με το ίδιο νόμισμα, δίνοντας το Βραβείο ανδρικής ερμηνείας στον Ολιβιέ Γκουρμέ. Το «Bowling for Columbine» είναι ένα ντοκιμαντέρ που ήταν καθαρά επιλογή του Λιντς - επειδή ένα ντοκιμαντέρ δεν θα μπορούσε ποτέ να αποσπάσει κάποιο από τα μεγάλα βραβεία, ξαυτό θεσπίστηκε ένα βραβείο το οποίο δεν πρόκειται να ξαναδοθεί, το Βραβείο για την 55η επέτειο του Φεστιβάλ! Οι φιλοφρονήσεις που ακούστηκαν, ήταν άφθονες - από το «ευχαριστούμε τη Γαλλία που γέννησε τον κινηματογράφο, ευχαριστούμε τους Γάλλους που υποστηρίζουν την πολιτιστική εξάιρεση» ως και το «ευτυχώς που υπάρχουν οι Γάλλοι!», που ήλθε ο Γούντι Άλεν στο «Hollywood Ending». Στιγμή πραγματικής συγκίνησης ήταν η βράβευση του Κορεάτη Ιμ Κβον-Ταέκ, ενός σκηνοθέτη που έχει ενενήντα - οχτώ ταινίες στο ενεργητικό του, καθώς και της Κάτι Ούτινεν, η οποία δάκρυσε και πρόλαβε να ευχαριστήσει μόνο τον Καουρισμάκι.

«L' homme sans passe» του Άκι Καουρισμάκι (Φινλανδία)

Ένας άνθρωπος φτάνει στο Ελσίνκι τη νύχτα και αποκοιμείται σ'ένα παγκάκι. Μια ομάδα νέων τον ξυλοκοπά και τον ληστεύει. Στο νοσοκομείο τον θεωρούν νεκρό. Όμως το ακίνητο σώμα του ξαφνικά αποκτά ζωή. Το πρωί ξυπνά σ'ένα άγνωστο

μέρος, δίπλα στη θάλασσα. Τον περιθάλπει ένας φτωχός ψαράς, ο άνδρας θεραπεύεται αλλά χάνει τη μνήμη του. Πασχίζει να ξαναχτίσει τη ζωή του πάνω σ' αυτό το απόλυτο κενό. Κουρασμένα χρώματα, η αντανάκλαση του φωτός πάνω στο νερό, καθημερινά πρόσωπα που αποκτούν μια ιδιαίτερη ομορφιά. Βρισκόμαστε σε μια μαγική πόλη απόκληρων. Η μήπως στη μαγεία του κινηματογράφου; Ο άνθρωπος χωρίς μνήμες ερωτεύεται με έρωτα αγνό, την Ίρμα, (Κάτι Ούτινεν), και μια νέα ηθική αρχίζει να κατευθύνει τη ζωή του και τις σχέσεις του με τους άλλους. Όταν θα αφήσει αυτόν τον ουτοπικό κόσμο της αλληλο υποστηρίξης για την πόλη, η ατμόσφαιρα θα αλλάξει. Ο Καουρισμάκι μιλάει τώρα για την πραγματικότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Τους ανθρώπους που λίγο πριν τη σύνταξη απολύονται, τους εργάτες που έρχονται από το Καζακστάν για να δουλέψουν στα φιλανδικά ναυπηγεία.

Δεκαπενθήμερο νέων σκηνοθετών

Japon, Carlos Reygadas (Μεξικό)

Morvern Callar, Lynne Ramsey (Μεγάλη Βρετανία)

Une pure coincidence, Romain Goupil (Γαλλία),

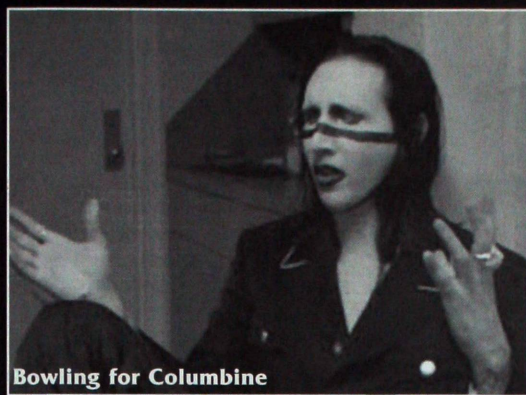
Bord de mer, Julie Lopes-Curval (Γαλλία).

Πρώτη ταινία του Μεξικανού Κάρλος Ρεϊγκάντας, το «Japon» είναι μια άμορφη κατασκευή, η οποία πήρε πολύ καλές κριτικές καθώς και ένα βραβείο (Camera d' or, mention speciale). Αντιθέτως το «Morvern Callar» ήταν μια συμπαθητική ταινία γύρω από τη δυστυχία και το πώς μπορεί να γίνει αφορμή για νέο ξεκίνημα. Η αυτοκτονία ενός καταθλιπτικού επίδοξου συγγραφέα δίνει την ευκαιρία στη φίλη του, υπάλληλου σε σούπερ-μάρκετ, να ξεφύγει από τον ασφυκτικό περίγυρο της επαρχιακής πόλης, στην οποία ζει. Η Μορβέρν πενθεί με τον τρόπο της - κλαίει, κάνει έρωτα με άλλους, θάβει το πτώμα του χωρίς να πει τίποτα σε κανένα, και τελικά παίρνει τα χρήματα ενός εκδοτικού οίκου που ενδιαφέρθηκε για το τελευταίο βιβλίο του φίλου της και φεύγει ... Το «Morven Callar» είναι παράλληλα μια ταινία για τη γυναικεία φίλη, ένα Θέλημα και Λουίζ στη Βροχερή, επαρχιακή Σκωτία και τη φοκκλορικά κινηματογραφημένη Ισπανία.

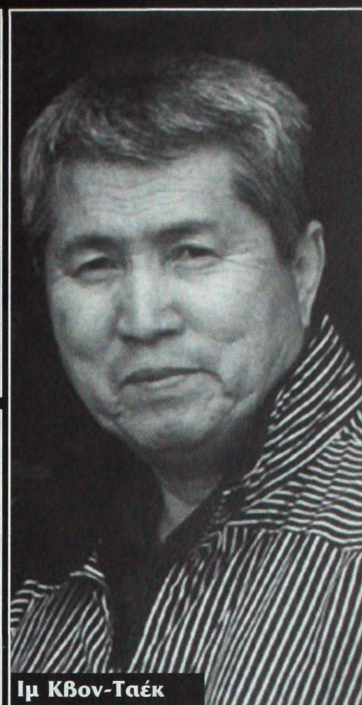
Το «Une pure coincidence» του Ρομέν Γκουπιή είναι μία ταινία



Ο πανίστας



Bowling for Columbine



Ιμ Κβον-Ταέκ

με θέμα τους «sans papiers», τους ξένους δηλαδή που δεν έχουν νόμιμα έγγραφα παραμονής στη Γαλλία. Ο Γκουπίλ πλέκει το ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία μ'έναν εξαιρετικά επιτυχημένο τρόπο, χάρη στη μικρή ψηφιακή κάμερα που χρησιμοποιούν τα πρόσωπα για να κινηματογραφήσουν κάποιες από τις πράξεις τους, επεμβαίνοντας στην εξέλιξη των γεγονότων. Η κάμερα αποκτά μ'αυτών τον τρόπο υπόσταση, μετατρέπεται σε χαρακτήρα της ταινίας.

Πρώτη ταινία της Τζούλι Λόπεζ-Κουρβάλ, το «Bord de mer» άλλοτε αγγίζει την τελειότητα και άλλοτε προδίδει με αδέξιο τρόπο τους κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς του. Η Λόπεζ-Κουρβάλ αιχμαλωτίζει με σεβασμό και ευαισθησία τους παλμούς της ζωής σε μια μικρή επαρχιακή πόλη, η οποία 'ζει' από την επεξεργασία των βοτσάλων που βρίσκονται στην παραλία. Ο Άλμπερτ, (Πάτρικ Λιζάνα), είναι ένας απολυμένος από το εργοστάσιο εργάτης, η Μαρί, (Χέλεν Φιλιέρε), εργάτρια που τον απορρίπτει και προτιμά τον Πολ, (Τζόνθαν Ζάκα). Τα πρόσωπα αναπαράγουν τις σχέσεις που καθόρισαν τη ζωή των γονιών τους: της Οντέ, που παντρεύτηκε το αφεντικό της, και της Ρόουζ, (Μπούλ Οζιέρ), που έμεινε στο εργοστάσιο μέχρι την σύνταξη. Μέσα σ'αυτό το πλαίσιο γεννιέται μια ταινία που με δεξιοτεχνία κινεί τα συναισθήματα όπως στη σεκάνς της συνάντησης της Μαρί με τη μητέρα ενός παιδιού της φίλου όπου δύο γυναίκες άγνωστες μεταξύ τους διασταυρώνονται σ'ένα λιβάδι. Η ταινία απέσπασε τη Χρυσή Κάμερα.

Η ψηφιακή τεχνολογία

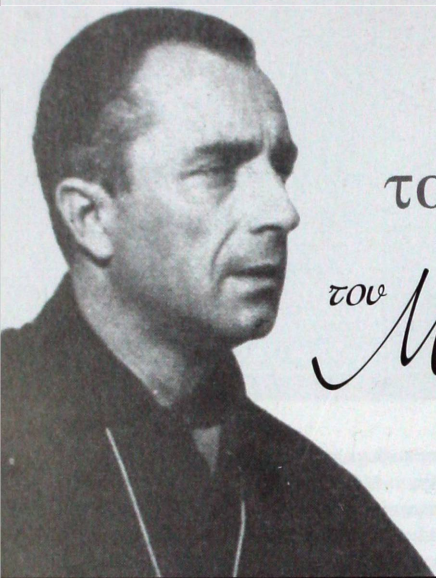
Ο ψηφιακός εξοπλισμός, από φέτος, των δύο μεγάλων αιθουσών του φεστιβάλ, (Λυμιέρ και Ντεμπίσι), φανερώνει την εξέλιξη που υπάρχει στον τομέα της ψηφιακής προβολής των ταινιών. Ο χώρος όμως εξακολουθεί να παραμένει προβληματικός και να εγείρει τα μεγαλύτερα εμπόδια στην εξάπλωση της ψηφιακής τεχνολογίας.

Στην Αμερική, η βιομηχανία εξυμνεί τα πλεονεκτήματα της ψηφιακής τεχνολογίας, οι αιθουσάρχες όμως δυσανασχετούν. Ο λόγος οικονομικός. Οι ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αιθουσών διστάζουν να επενδύσουν στην αγορά του απαιτούμενου εξοπλισμού, ο οποίος κοστίζει πέντε φορές περισσότερο από

τον κλασικό και επιπλέον κινδυνεύει να ξεπεραστεί πολύ γρήγορα. Στην αντίπερα όχθη, ο Μάριν Καρμίτζ στο «MK2 Beaubourg» έχει ήδη εγκαταστήσει μια φτηνή εκδοχή ψηφιακής προβολής, τον Οκτώβριο μάλιστα προβλήθηκε σ'αυτήν την αίθουσα το «ABC Africa», ένα ντοκιμαντέρ που γύρισε με ψηφιακή κάμερα ο Κιαροστάμι στην Αφρική. Η «ηλεκτρονική προβολή» είναι ο οικονομικότερος τρόπος προβολής ταινιών που έχουν γυριστεί ψηφιακά, χάρη στην οποία ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού αλλά υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας μπορούν να φθάσουν στο κοινό, λείει ο Κάρμιτζ στη «Monde». Όλα τα παραπάνω είναι ωραία και ενθαρρυντικά αλλά μπορούν να ισχύσουν μόνο για το Παρίσι, τον πνεύμονα της σινεφιλίας και επομένως το χώρο όπου οι «μεικτές ταινίες» έχουν κοινό. Σχετικά με την παραγωγή, το άλλο σημαντικό τμήμα της κινηματογραφικής αλυσίδας, και σε συνάρτηση με την ψηφιακή τεχνολογία, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις ειδικών (le technicien du film), για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα η πλειοψηφία των γυρισμάτων θα γίνονται σε φιλμ.

Η σχηματική γνώμη που μπορεί να διατυπώσει όποιος κινείται σε χώρους προβολής ταινιών, όπου γίνονται και συζητήσεις γύρω από αυτές, είναι ότι στη Γαλλία ψηφιακά γυρίζονται οι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού, (ανεξάρτητες παραγωγές), πολλά ντοκιμαντέρ, και ότι στις υπόλοιπες παραγωγές το ζήτημα «ψηφιακή τεχνολογία» αποτελεί συνήθως αισθητική επιλογή. Ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο πολλοί κινηματογραφιστές αντιμετωπίζουν με σκεπτικισμό τη νέα αυτή συνθήκη είναι οι συναισθηματικοί και θεωρητικοί δεσμοί που έχουν με το φιλμ. Για παράδειγμα, η Καρόλ Ντεσπαράτ, διευθύντρια σπουδών της «FEMIS», σε πρόσφατη προβολή της ταινίας του Ερίκ Ρομέρ, «L'Anglaise et le Duc», η οποία γυρίστηκε ψηφιακά, είπε: «Όταν με καλούν σε συζητήσεις για την ψηφιακή τεχνολογία, δεν πηγαίνω» από την άλλη όμως έπλεξε το εγκώμιο της ταινίας, γεγονός που φανερώνει ότι όταν η ψηφιακή ταινία κα-τορθώσει να συγκινήσει έναν άνθρωπο υποστηρικτή του φιλμ, οι πιθανοί ενδιαφερόμενοι του υποχωρούν. Για να επανέλθουμε όμως στο θέμα Κάννες, δεκατρείς είναι οι ταινίες που γυρίστηκαν ψηφιακά ανάμεσα σ'αυτές το -ακατάληπτο- «Russian ark» του Σοκούροφ, το «Τεν» του Κιαροστάμι και «ο Πόλεμος των Άστρων 2».

του Αντρέα Παγουλάτου



τα Ντοκιμαντέρ

του Μικελάντζελο Αντονιόνι

“Όταν είδαμε τα ντοκιμαντέρ του Αντονιόνι, για όλους εμάς τους νέους της γενιάς μου, ήταν ένα σοκ. Ο Αντονιόνι έμαθε να «βλέπει» μια ολόκληρη γενιά ιταλών κινηματογραφιστών”

Βαλέριο Ζουρλίνι¹

“**Η** πραγματοποίηση των ντοκιμαντέρ μου ήταν πολύ ωφέλιμη. Πρώτα απ’όλα δεν γνώριζα αν ήμουν, ναι ή όχι, σε θέση να κάνω κινηματογράφο. Χάρη στα ντοκιμαντέρ, κατάλαβα ότι μπορούσα να κάνω το δρόμο μου, όχι πιο άσχημα από τόσους άλλους”: μ’αυτά τα λόγια απαντά ο μεγάλος ιταλός σκηνοθέτης και ντοκιμαντρίστας Μικελάντζελο Αντονιόνι, σε μian ερώτηση του κριτικού Άλντο Τασσόνε. Δεν ήταν, όμως, πιστεύω, μόνον γι’αυτό το λόγο, σημαντική και ωφέλιμη αυτή του η εμπειρία: η σταθερή ενασχόλησή του, δηλαδή, με το ντοκιμαντέρ, ιδίως από το 1943 μέχρι το 1950. Γιατί, πρέπει να υπογραμμίσουμε, εδώ, το γεγονός ότι, από την πρώτη κιόλας αυτή περίοδο των ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, γίνονται έκδηλες και, σήμερα, πια, μπορεί κανείς εύκολα να τις ανιχνεύσει και να τις εντοπίσει, σε ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του Αντονιόνι, μέσα στη συνέχεια

του, αλλά και στις παρεκκλίσεις, στους μετασχηματισμούς, τις μετατροπές, τις αλλαγές και τις τομές του, πολλές αναλογίες και αντιστοιχίες, τόσο στη θεματολογία, όσο και στη μορφική επεξεργασία, που υφίσταται το υλικό της κάθε του ταινίας, καθώς επίσης και δομικές και κατασκευαστικές σταθερές, είτε για τα ντοκιμαντέρ του πρόκειται, είτε για τις ταινίες του μυθοπλασίας. Μας εντυπωσιάζουν, από τα πρώτα του αυτά ντοκιμαντέρ, η σπάνια πραγματικά διαύγεια, η ποιότητα και η διεισδυτικότητα του βλέμματός του σκηνοθέτη, η οπότελα χαρακτηριστική, πρωτότυπη και σημαίνουσα εξερεύνηση που επιχειρεί του αστικού - πολεοδομικού - ή του υπαίθριου, εξοχικού - τοπίου, το ιδιότυπο μέτρημα της διάρκειας των πλάνων. Και “συνοψίζοντας” όλα τα άλλα, μας ελκύει σημαντικά η καθοριστική για το κινηματογραφικό ύψος του εξάπλωση και κλιμάκωση μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας, σε σχέση με τα ανθρώπινα δρώμενα, τις πράξεις, τα λόγια, τις σκέψεις των

προσώπων του, που πετυχαίνει, με οπότελα καινούργια κινηματογραφικά μέσα - με την ιδιοφυή χρήση, π.χ. των λεγόμενων “νεκρών χρόνων” - και σκηνοθετική δεινότητα, να δημιουργήσει: τα πρωταρχικά δηλαδή σπουδαιότητας χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ποιητικής του συνταξης και γλώσσας.

Το πρώτο του ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Gente del Po*, *Ανθρώποι του Πάδου* (της κοιλάδας, δηλαδή, του ποταμού Πάδου) διαθέτει, ήδη, παρόλο ότι ένα μέρος του υλικού - όλα τα πλάνα του τέλους - της ταινίας καταστράφηκε, όλους εκείνους τους μοναδικούς χαρακτήρες, τόσο στην κατασκευή και τη μορφή, όσο και θεματικά, που διαφοροποιούν τον νεορραλισμό από ό,τι τις προηγούμενες του λίγο ή πολύ ρεαλιστικές ντοκιμαντερίστικες ή μυθοπλασιακές ταινίες. Συγχρόνως, στο επίπεδο της δόμησης ή και γενικότερα της μορφής της, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα στοιχεία, που θα εξελιχθούν αργότερα σε σταθερές του ύψους του κινηματογραφιστή: το ελεύθερο - φαινομενικά χαλαρό - ιδιότυπο ρυθμικό μοντάζ, την αυστηρή, σχετικά διακριτική, “αποδραματοποιημένη” σ’ένα μεγάλο, τουλάχιστον, βαθμό - ή και αποστασιοποιημένη - προσέγγιση της καθημερινής τετριμμένης πραγματικότητας, που συντελούν, όμως, στο να δοθεί στους ανθρώπους και στα πράγματα, η βαθύτερη αλήθεια τους, χωρίς δραματικές κορυφώσεις, εύκολους λυρισμούς και κηρύγματα, αποφεύγοντας τα γραφικά, τα εντυπωσιακά ή τα διάφορα ενδεχομένως “φοδκλορικά” στοιχεία της ίδιας αυτής πραγματικότητας. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι - λιγότερο, όμως, από όσο επιθυμούσε - το μελαγχολικό, πολλές φορές “αδειανό” τοπίο του ποταμού Πάδου και της κοιλάδας του και περισσότερο οι άνθρωποι που κατοικούν εκεί: ψαράδες, βαρκάρηδες, χωρικοί, που “αντικρύζονται” από κάποια απόσταση, στην κοπιαστική δουλειά τους και σε κάποιες άλλες στιγμές τους: η φτώχεια και η μιζέρια, πάνω σε μια, φαινομενικά τουλάχιστον, γόνιμη, “πλούσια” γη, με πολλά προβλήματα.

Ο Αντονιόνι υπογραμμίζει, σε μια κα-

τοπινή συνεντευξή του, σχετικά με τη μορφή και το ύφος που πήρε τελικά το πρώτο αυτό ντοκιμαντέρ του, επισημαίνοντας και το καθοριστικό γεγονός της καταστροφής πολλών μέτρων του αρνητικού από το τέλος της ταινίας που είχε να αντιμετωπίσει: "Στην ταινία μου "Ανθρωποι του Πάδου", σχεδόν, χωρίς να το θέλω, έδωσα περισσότερη σπουδαιότητα στην οικογένεια που ζούσε πάνω στη μαούνα παρά στο ίδιο το τοπίο. Πρέπει να ομολογήσω ότι είχα οδηγηθεί σ'αυτό από τα πρόσωπα. Δυστυχώς, δεν μπόρεσα να δω το μέλος; περισσότερα από χίλια μέτρα ταινίας καταστράφηκαν, έτσι που το ντοκιμαντέρ, μονταρισμένο, όπως είναι σήμερα, δεν δείχνει ανάγλυφα το αφηγηματικό νήμα που μου ήρθε στο μυαλό στη διάρκεια των γυρισμάτων."²

Ο κινηματογραφιστής αφήνει έμμεσα να εννοηθεί ότι επρόκειτο για μια πολιτικού χαρακτήρα πράξη - ίσως γιαμπούκοτάζ - από μέρους των αντιδραστικών, φασιστικών κύκλων: "Όσο για μένα, πήγα στις εκβολές του Πάδου, προκαλώντας ένα σωρό προβλήματα σ'αυτόν το φτωχό τον Μινοκέρι, που ήταν ο μόνος που με προστάτευε στο "Luce" και αγωνιζόταν για να με βοηθήσει να κάνω αυτό που ήθελα. Ήταν, το επαναλαμβάνω πολύ σκληρές εικόνες: οι ψαράδες, που κατοικούσαν στις εκβολές του ποταμού μέσα σ'αχυρένιες καλύβες, που καταστρέφονταν σε κάθε πλημμύρα, είχαν μια πολύ σκληρή ζωή. Το έδαφος γινόταν τότε ένας βάλτος από λασπόνερα: μέσα στις καλύβες, βάζαν τα παιδιά πάνω στα τραπέζια για να μην κινδυνέψουν να πνιγούν και κρέμαγαν σεντόνια στο ταβάνι για να εμποδίσουν να τρέχει το νερό από τη σκεπή. Ο κινηματογράφος μας, την εποχή αυτή, περνούσε με επιδέξιο τρόπο σ'αυτά τα θέματα, γιατί η φασιστική κυβέρνηση απαγόρευε να μιλάμε γ'αυτά. Δεν θα ήθελα να είμαι αλαζόννας, αλλά μου δόθηκε να μιλήσω πρώτος για αυτά τα θέματα... Δυστυχώς, όλο το υλικό, που είχε ήδη γυρισθεί, μεταφέρθηκε στο βορρά από τους "δημοκράτες" του Σαλό και, όταν, στο τέλος του πολέμου, πήγα να το πάρω, σαπίζε μες στην υγρασία μιας αποθήκης..."

Σε σχέση με τη δομή και τη μορφή του ντοκιμαντέρ, περισσότερο από τον



Gente del Po,
Ανθρωποι του Πάδου

Ζαν Βιγκό της "Αταλάντης" ή του "Σχετικά με την Νίκαια", μας έρχεται στο μυαλό ο Ρόμπερτ Φλάπερτ και η ταινία του "Ο άνθρωπος του Αράν", όμως η συγγένεια, που υπάρχει ανάμεσα στους δύο αυτούς ντοκιμαντερίστες είναι, σε τελευταία ανάλυση, πολύ μακρινή. Ο ίδιος ο Αντονιόνι αναφέρει, σε μια μεταγενέστερη του συνέντευξη, μιλώντας για τους "Ανθρώπους του Πάδου" και δίνοντας ορισμένες διασαφηνίσεις σχετικά με τους συνειδητούς στόχους, αλλά και τις άνοιές του: "Οφείλω να πω ένα πράγμα, παρόλο τον κίνδυνο να φανώ μαιταιόδοξος: την εποχή που γύριζα το πρώτο μου ντοκιμαντέρ, τέλος του 1942, ο Βισκόντι γύριζε το "Οσσεσιόνε". Οι "Ανθρωποι του Πάδου" ήταν ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τους βαρκάρηδες, τους ψαράδες, τους ανθρώπους, δηλαδή, κι όχι τα πράγματα ή τους τόπους. Ήμουν, χωρίς να το γνωρίζω, στην ίδια γραμμή με τον Βισκόντι, θυμάμαι πολύ καλά ότι ήλυπόμουν που δεν μπορούσα να δώσω σε αυτόν τον τρόπο μίαν αφηγηματική ανάπτυξη ή ακόμη να την κάνω μια ταινία μυθοπλασίας."³ Ένα μέρος από το υλικό της ταινίας, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, καταστράφηκε. Το υπόλοιπο υλικό μονταρίστηκε κι η ταινία, μ'αυτή τη μορφή, παρουσιάστηκε στο κοινό, μόνον το 1947. "Από το πρώτο του έργο" συνοψίζει, με τον τρόπο του, ο γνωστός κριτικός Κάρλο Ντι Κάρλο, "ο κινηματογραφιστής από τη Φερράρα αναζητά όχι το γραφικό, αλλά την αλήθεια του ανθρώπου και των πραγμάτων. Ξεπροβάλλουν κάποιες εικόνες ενός τοπίου νερού και λασπομένης γης, κάποια πρόσωπα,

αλλά, που είναι, ήδη, η αρχή μιας πραγματικότητας, που έψαχναν να αποκαλύψουν για πρώτη φορά". Το 1948, ο Αντονιόνι γύρισε το καλύτερο του, αναμφίβολα, ντοκιμαντέρ μικρού μήκους - ένα πραγματικό μικρό αριστούργημα - εκείνης της περιόδου, με τον τίτλο **Netteza urbana, Δημόσια καθαριότητα** και θέμα τους οδοκαθαριστές της Ρώμης, που δουλεύουν στους δρόμους και τις πλατείες της "αιώνιας πόλης", από το χάραμα κιόλας και μέχρι να έρθει το βράδυ. Μια ολόκληρη μέρα δουλειάς, δηλαδή, αυτών "των ταπεινών, αμίλητων" εργατών, που παρουσιάζεται με τα πιο λιτά, "οικονομικά" μέσα, με ταπεινότητα και αυστηρότητα, αλλά, όχι χωρίς μίαν ορισμένη συγκίνηση, καλά "αφομοιωμένη", βέβαια, μέσα στα διάφορα πλάνα και "μορφοποιημένη" από την ιδιαίτερη κινηματογραφική σύνταξη, δηλαδή, το μοντάζ. Τα πλάνα του σημαντικού αυτού ντοκιμαντέρ διαδέχονται το ένα το άλλο, φαινομενικά χαλαρά εναρμονισμένα, γιατί λείπουν ο άμεσα ιδεολογικός, "αποδεικτικός, παιδευτικός" τόνος ή η καταγγελία και μέχρι και ο σχολιασμός από την εξωτερική φωνή (voic-off), μετά από μερικές συκρατημένα συκνηνιμένες προτάσεις, σταματάει.

Ανακαλύπτουμε την πόλη, με τα μάτια των οδοκαθαριστών, χωρίς φαινομενικά άλλο σχεδιασμό από το καθημερινό "πλάνο εργασίας" τους, ενώ, από την άλλη μεριά, ο σκηνοθέτης καταγράφει, με την πιο μεγαλή δυνατή ακρίβεια, αλλά και από κάποια απόσταση, τις χειρονομίες και τις κινήσεις, τις ματιές και τα νεύματα, τις αντιδράσεις, γενικότερα, μπροστά και μέσα στην ίδια την πραγματικότητα. Πολύ σημαντικές είναι, από αυτήν την άποψη, από τη μια μεριά, η σεκάνς του φαγητού και από την άλλη οι περισσότερες σεκάνς, όπου δεν συμβαίνει τίποτα το ιδιαίτερο. Όπως γράφει σωστά σ'ένα του άρθρο ο Φρανσουά Ντεμπρεκσενί: "Η πρωτοτυπία του σκηνοθέτη εκδηλώνεται ακόμη και προς το μέγιστο καλλιτεχνικό κίνημα της Ιταλίας του μεταπολέμου: τον νεορρεαλισμό. Ο μόνος δεσμός που ενώνει όντως αυτή την ταινία μικρού μήκους με τα βασικά έργα της εποχής (1948) είναι η επιλογή του θέματος: μια περιφρονημένη και κρυμ-



Chung-Kuo Cina, Ç Ēβία

μένη όψη της καθημερινής ζωής, όψη, ωστόσο, πολύ ορατή γιατί βρίσκεται - τόσο με την κύρια όσο και με τη μεταφορική σημασία - μέσα στο δρόμο... Δίνει (ο Αντονιόνι) στη Ρώμη μια όψη ακόμη πιο καθημερινή από αυτή που έχει στους νεορρεαλιστές και στερεί τους ήρωές του από κάθε ηρωισμό και από κάθε πράξη άξια να τους μεταμορφώσει, σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν επίσης στους πρωταγωνιστές του νεορρεαλισμού. Οι οδοκαθαριστές μένουν οδοκαθαριστές και, χωρίς να αποδέχονται ατομικούς χαρακτήρες, χωρίς να παίρνουν τα τυπικά χαρακτηριστικά κάποιας κοινωνικής ή ανθρωπίνης κατηγορίας, εκφράζουν την ζωή και την ύπαρξη συγχρόνως με τον εφήμερο χαρακτήρα τους.^{4*} Σημειώνουμε ακόμη ότι, με αφετηρία αυτό το δεύτερο του ντοκιμαντέρ, αρχίζει η συνεργασία του, με τον συνθέτη και μουσικό Τζοβάννι Φούσκο, έναν από τους πιο σταθερούς του - και πολιτικούς - συνεργάτες της ιταλικής του ("μαυρόασπρης") περιόδου.

Από τα άλλα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, που γυρίσε στα τέλη της δεκαετίας του 1940, είναι ιδίως το *L'amorosa menzogna, Το ερωτικό ψέμμα* (1949) και - λιγότερο - οι *Superstizione, Δεισιδαιμονίες* (1949) και *La villa dei mostri, Η έπαυλη των τεράτων* (1950), που παρουσιάζουν ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Το ερωτικό ψέμμα προσεγγίζει, αναλύοντάς το, με παιγνιώδη ειρωνική

διάθεση, το κοινωνικό φαινόμενο της τεράστιας, τα πρώτα, ιδίως, χρόνια μετά τον πόλεμο, διανομής και επίδρασης, σε φτωχά λαϊκά στρώματα γυναικών, των λεγόμενων "φωτορομάντζων", θέμα και υλικό που χρησιμοποιήσε ξανά, αργότερα για το σενάριο της ταινίας "Ο Λευκός Σείχις", που τελικά δεν έγινε δυνατόν, εξαιτίας των παραγωγών, να σκηνοθετήσει ο ίδιος, και ανατέθηκε στον Φεντερίκο Φελλίνι, που ήταν η πρώτη ταινία που σκηνοθετήσε. Το πρώτο μέρος, πάντως, του ντοκιμαντέρ του Αντονιόνι δείχνει, με σατιρικό τρόπο, τους "καταναλωτές" των

διαφόρων περιοδικών και εντύπων αυτού του είδους. Το δεύτερο και πιο πετυχημένο μέρος παρακολουθεί, με ειρωνική ευστοφρία, την προετοιμασία και την "κατασκευή" ενός τέτοιου τυπικού προϊόντος: ενός φωτορομάντζου με τον τίτλο *Το ερωτικό ψέμμα*. Έχουμε, δηλαδή, σ'αυτό το ντοκιμαντέρ, ένα συνεχές παιχνιδι ανάμεσα στον παραπλανητικό, εξωραϊστικό τρόπο, με τον οποίο κατασκευάζεται το φωτορομάντζο, κάτω από το παραμορφωτικό, παραμυθικό μάτι της φωτογραφικής μηχανής και τις πραγματικές διαστάσεις του "σκηνικού" και τη μίζερη αλήθεια των καταστάσεων, που μας αποκαλύπτουν οι καλά επιλεγμένες γωνίες λήψης της κινηματογραφικής, αυτή τη φορά, μηχανής. Το παιχνίδι αυτό υπογραμμίζεται, με συγκρατημένα κωμικούς, ευτράπελους και παρωδιακούς τόνους, που θα συναντήσουμε ξανά και σ' ορισμένες ανάλογες σεκάνς του "Λευκού Σείχις". Το τρίτο και τελευταίο μέρος της ταινίας δείχνει τις αντιδράσεις των αναγνωστών και τη μυθοποιητική λειτουργία και την επίδραση του "ψέμματος" πάνω στο κοινό, που λίγο ή πολύ, την έχει υποστεί, καθώς και πάνω στη γενικότερη κοινωνική πραγματικότητα. Βλέπουμε, μάλιστα, σ'αυτό το μέρος, τις εκδηλώσεις ενός "θαυμασμού" απέναντι στους "πρωταγωνιστές" του φωτορομάντζου, που αντιμετωπίζονται ως πέρα από το συνηθισμένο, σχεδόν "μυθικά" πρόσωπα, ενώ, στην

πραγματικότητα, πρόκειται για τελείως κοινά και συνηθισμένα, όπως και οι αναγνώστες τους.

Οι Δεισιδαιμονίες, που το γυρισμά τους διακόπηκε, αυθαίρετα, λίγο πριν από το τέλος των γυρισμάτων, από τον παραγωγό, όταν τελικά προβλήθηκαν αντιμετώπισαν ορισμένα ακόμη προβλήματα, αυτή τη φορά, εξαιτίας της λογοκρισίας. Το ντοκιμαντέρ αυτό, με την αποσπασματική μορφή, που, κατά κάποιο τρόπο, επιβλήθηκε έμμεσα στον σκηνοθέτη, από τη μεριά των παραγωγών, καταγράφει, με έναν ελαφρά ειρωνικό τόνο, ορισμένες μαγικές δοξασίες και μικρές τελετές του αγροτικού πληθυσμού, που σ'ορισμένα στρωμάτα του -γυναικεία κυρίως στρώματα- υπάρχει διαδεδομένη η πεποίθηση ότι με αυτού του τύπου τις ταπεινές τελετουργίες, γίνεται δυνατόν να εξορκίσουν το κακό μάτι -τη βασκανία- τη στεριότητα, τις παιδικές αρρώπιες κ.λπ. Η έπαυλη των τεράτων, που φαίνεται ότι δεν έχει αφήσει τις καλύτερες αναμνήσεις στον Αντονιόνι, αποτελεί μια κινηματογραφική επίσκεψη στο πάρκο της έπαυλης των Ορσίνι, στο Μπομάρτζο. Ο κινηματογραφιστής επιμένει ιδιαίτερα στα τερατόμορφα ζώα και τ'άλλα γλυπτά του πάρκου, προσεγγίζοντάς τα, κάθε φορά, από διαφορετικές γωνίες λήψης και δίνοντας έτσι στο σχετικά κλασικότερο αυτό ντοκιμαντέρ του μια φανταστική και "μυθική" διάσταση.

Κλασικότερο ήταν και το ντοκιμαντέρ *La funivia de Faloria, Το τηλεφερικό της Φαλόρια* (1950), που γύρισε στο τηλεφερικό και την περιοχή του βουνού Φαλόρια στην Κορτίνα ντ' Αμπέτζο. Ανάμεσα στα άλλα, ο Αντονιόνι απέδωσε με κινηματογραφικά οπτικοακουστικά μέσα τον ήλιο που νοιώθουν οι διάφοροι επισκέπτες, μέσα στο τηλεφερικό που τους ανεβάζει σ'αυτό το βουνό, ενώ το ντοκιμαντέρ *Sette Canne, un vestito, Επτά καλάμια, ένα ρούχο* (1949), που γυρίστηκε σ'ένα εργοστάσιο, κοντά στην Τεργέστη, είχε ως θέμα την παραγωγή φυτικού μεταξίου και, από επιλογή του, ο Αντονιόνι επέμενε περισσότερο στα αντικείμενα, στα πράγματα, στις μηχανές και στα υλικά παρά στους ανθρώπους. Ένα άλλο ντοκιμαντέρ που γύρισε, στις αρχές των χρόνων του 1950, *Uomini in piú, Επιπλέον άνθρωποι* είχε σαν θέμα τα διάφορα ευρωπαϊκά μεταναστευτικά κύματα κι ήταν παραγωγή της Διακυβερνητικής Επιτροπής για τις ευρωπαϊ-

κές μεταναστεύσεις.

Αναφερόμενος σε αυτά τα πρώτα χρόνια της κινηματογραφικής δημιουργίας του, που ήταν, αν εξαιρέσουμε το γεγονός ότι δούλεψε ως σεναριογράφος ή ως βοηθός σε ορισμένες ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, αποκλειστικά αφιερωμένα στα ντοκιμαντέρ, ο Αντονιόνι γράφει: "Η εμπειρία των ντοκιμαντέρ μου στάθηκε πολύ χρήσιμη. Θα μπορούσα να συνέχιζα, για πολύ καιρό ακόμη, σ' αυτό το δρόμο, είχα πολλές ιδέες. Αλλά είχε ερθεί ο καιρός να περάσω στις ταινίες μεγάλου μήκους." Σ' όλες σχεδόν τις ταινίες μυθοπλασίας που γύρισε υπάρχουν, εξάλλου, πολλές σκεκάνες με ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το ντοκιμαντερίστικο έργο του εκείνης της πρώτης περιόδου¹. Πέρα από αυτό το γεγονός, είναι απαραίτητο να υπογραμμίσουμε πως, αρκετά συχνά στη μετέπειτα σταδιοδρομία τους, τον κυριεύσε η επιθυμία να κάνει ντοκιμαντέρ και γύρισε πράγματι μερικά ακόμη ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ, συνεχίζοντας έτσι, να στοχάζεται επίσης δημιουργικά τις πιθανές, γλωσσικές και συντακτικές ιδιαιτερότητες, αλλά και τις ομοιότητες που σημαδεύουν, από σημειολογική άποψη, και τα δύο βασικά είδη κινηματογράφου: το ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία. Αντίλοοσε, μάλιστα, από αυτό τον προβληματισμό καινούργιες ιδέες και κατασκευαστικές αρχές για τη δόμηση και του μυθοπλασιακού του κινηματογράφου. Το 1953 γύρισε ένα πολύ ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ που περιέχει ορισμένα στοιχεία μυθοπλασίας, που σχετίζονται ιδίως με ορισμένες αναπαραστάσεις και με τους γενικότερους σκηνοθετικούς χειρισμούς. Με τον τίτλο *Tentato suicidio*, *Απόπειρες αυτοκτονίας*, αποτελούσε το πρώτο επεισόδιο της ταινίας *Amore in Città*, *Έρωτας στην πόλη*. Με όχι πολλά μέσα, αλλά με πλήρη ελευθερία, που του έδινε το σχέδιο του Τσέζαρε Ζαβατίνι, ο Αντονιόνι ολοκλήρωσε ένα προδρομικά "μικτό ντοκιμαντέρ", που μπορεί να θεωρηθεί ως μια πάρα πέρα εξέλιξη στο έργο του, τόσο από

θεματική όσο και από στυλιστική άποψη. Με τη μορφή μιας ιδιότυπης έρευνας πάνω στις αυτοκτονίες που δεν πέτυχαν, συλλέγει με μεγάλη προσοχή, το λόγο των ηρωϊδών, επιχειρώντας, σε στενή σχέση μαζί τους, μια σειρά από "αναπαραστάσεις" βασικών στιγμών της κάθε ιδιαίτερης ιστορίας. Κάνει, μάλιστα, χρήση του "άσπρου τοίχου": απομονώνει, κατά κάποιο τρόπο, το κάθε γυναικείο πρόσωπο μπροστά σ' αυτόν τον ουδέτερο και ψυχρό "μάρτυρα", έτσι που ο λόγος, οι εκφράσεις, οι κινήσεις, οι πιο αδιόρατες συσπάσεις ή τα τικ του προσώπου, οι χειρονομίες, αλλά ακόμη και η έλλειψη εκφραστικότητας να αποκτούν, κάθε φορά, μια ιδιαίτερη σημασία. Με βλέμμα ντοκιμαντερίστα καταγράφει αυτές τις οριακές περιπτώσεις, που κρύβουν, όμως, μια πιο γενική στέρσηση ανθρώπινης επικοινωνίας. Έτσι η ίδια η πραγματικότητα του δίνει ένα από τα θέματα, με το οποίο θα ασχοληθεί πιο διεξοδικά και στο μέλλον, εμβαθύνοντάς το.

Το 1971 και, ενώ αντιμετώπιζε διάφορα προβλήματα με τον παραγωγό Κάρλο Πόντι, που απρόβλεπτα αρνήθηκε να κάνει την παραγωγή στην ταινία του πάνω στην ζούγκλα (*Tecnica mente dolce*), που τον είχε απασχολήσει τόσο πολύ καιρό, ο Αντονιόνι έφυγε στην Κίνα, όπου κατάφερε να υλοποιήσει την επιθυμία του να γυρίσει το ντοκιμαντέρ *Chung-Kuo Cina*, *Η Κίνα* (1972), ένα αποσπασματικό και απρόσμενο "ταξιδιωτικό" ημερολόγιο πάνω στους ανθρώπους και τις σχέσεις τους, μέσα σ' αυτή την τεράστια, αχανή χώρα. Ο κινηματογραφιστής λείει, σχετικά με την υλοποίηση του σχεδίου του και τις πιθανές αιτίες των προβλημάτων που προκάλεσε: "Διηγήθηκα την Κίνα, μέσα από μια σειρά εικόνων της Κίνας, και όχι μέσα από τις ιδέες που οι Κινέζοι ήθελαν να μου δώσουν για τη χώρα τους. Οι κοινωνικές δομές τους είναι αφηρημένες πραγματικότητες, που απαιτούν έναν οπτικό λόγο διαφορετικό από τον δικό μου, πιο διδαχτικό από αυτόν που παρήγαγα, άχρονο και ενστικτώδη. Οι πραγματικότητες ήταν

πιο εύθραυστες από τα φαινόμενα: άρκεσαν δύο χρόνια για να τις αλλάξουν. Και δεν υπήρξε ούτε ανάγκη για μια άλλη επανάσταση²." Ένας από τους βασικούς του στόχους, πάντως, ήταν: "Να δημιουργήσουμε ανταλλαγές πληροφοριών, να τι είναι πολύ σημαντικό για τη σύσταση μιας κοινής γλώσσας." Η αντικειμενική αυτή καταγραφή δικαιώνεται σαν ένα μεγάλης κινηματογραφικής αξίας ντοκιμαντέρο, ιστορικό και ανθρωπολογικό, που διαφυλάσσει μια σειρά από σπάνια σπουδαιότητας "σκηνές" της καθημερινής κινεζικής πραγματικότητας: η ζωή των αγροτών σ' ένα απομονωμένο στα βουνά χωριό, πώς τρώνε οι Κινέζοι, οι διαφοροποιήσεις του πληθυσμού που διατηρούσαν ακόμη και τότε ένα ταξικό χαρακτήρα, μια παράδοση υπαίθρια αγορά, με ατομικά κέρδη, μια γέννα με τη βοήθεια του βελονισμού κ.λπ.

Και σε άλλες περιόδους της ζωής του, ο Αντονιόνι γύρισε ντοκιμαντέρ, όπως π.χ. το 1983, που στην ταινία του *Ritorno a Lisca Bianca*, *Επιστροφή στη Λίσκα Μπίανκα*, προσεγγίζει ξανά και περιγράφει το νησί, όπου είχε γυρίσει την εξαφάνιση της μιας από τις ηρωίδες της ταινίας του "Η περιπέτεια". Το 1989, γύρισε ακόμη μια ταινία πάνω στη Ρώμη, *Roma* και την ίδια χρονιά ένα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, με αντονιόνικο ύφος, από ένα ταξίδι του στην Ινδία *Kumbha Mela*. Και σ' όλα αυτά ντοκιμαντέρ, θα πρέπει να προσθέσουμε, όπως αναφέραμε και προηγουμενως, πολλά αποσπάσματα από τις ταινίες του μυθοπλασίας, όπου καταγράφονται μέσα από τα μάτια της ηρωίδας ή του ήρωα, με ντοκιμαντερίστικους τρόπους, διάφορες στιγμές της περιρρέουσας, αλλά και της εσωτερικής πραγματικότητας. ■

Ο Αντρέας Παγουλάτος είναι ποιητής και θεωρητικός του Κιν/φου. Συμμετείχε ενεργά στην γέννηση και παραπέρα εξέλιξη του Γλωσσοκεντρικού ποιητικού κινήματος από τις αρχές της δεκαετίας του '70 και μετά στη Γαλλία.

1. Από συνέντευξη του Βαλέριο Ζουρλίνι στον κριτικό Άλντο Τασσόνε, δες το βιβλίο του "Ο ιταλικός κινηματογράφος μιλά", εκδόσεις edillig.
2. Δες και αμέσως παρακάτω, άλλα σχετικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα από συνεντεύξεις, αλλά και διάφορα άλλα κείμενά του.
3. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις με τον Άλντο Τασσόνε, δες το βιβλίο "Ο ιταλικός κινηματογράφος μιλά", εκδόσεις edillig.
4. Δες τις "Κινηματογραφικές μελέτες" που είναι αφιερωμένες στον Μικελάντζελο Αντονιόνι, Ο άνθρωπος και το αντικείμενο, εκδόσεις Minard.
5. Αυτό γίνεται φανερό αν συγκρίνουμε π.χ. την ταινία "Η κραυγή" με το ντοκιμαντέρ "Άνθρωποι του Πάδου", τις "Φίλιες" με τις "Απόπειρες αυτοκτονίας", ή την "Εκλειψη" με τη "Δημόσια καθαριότητα".
6. Από συνέντευξη του Αντονιόνι στον κριτικό Άλντο Τασσόνε, δες το βιβλίο "Ο ιταλικός κινηματογράφος μιλά", εκδόσεις edillig.



Zabriskie Point

έναν διαχρονικό αποκαλυπτικό μύθος

του Αντρέα Παγουλάτου

“Η ταινία μπορεί σίγουρα να μοιάζει παραληρηματική, ιδίως στο τέλος. Ε λοιπόν, ως δημιουργός, διεκδικώ το δικαίωμα στο παραλήρημα, ακόμη και γιατί τα σημερινά παραληρήματα θα είναι ίσως η αυριανή αλήθεια.”

Μικελάντζελο Αντονιόνι

Η ταινία **Ζαμπρίσκι Πόιντ**, που ο Αντονιόνι γύρισε το Μάρτιο του 1970, μετά από προετοιμασία της παραγωγής, που διήρκεσε σχεδόν δύο χρόνια, ενώ σημείωσε πολλή επιτυχία στις ευρωπαϊκές και εξωευρωπαϊκές χώρες που προβλήθηκε, τόσο κριτική, όσο και εμπορική, δεν έκοψε, όμως, τον αναμενόμενο, μετά το θρίαμβο του **Blow-up**, αριθμό εισιτηρίων στις Η.Π.Α., και ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από κάποιους συντηρητικούς ιδίως κύκλους. Δεν έλειψαν, άλλωστε, εκείνη την εποχή, και οι αρνητικές κριτικές και από ορισμένους αριστερούς εντονα πολιτικοποιημένους διανοούμενους και κριτικούς. Γράφτηκαν, αργότερα, ορισμένες μελέτες και δοκίμια,

που προσπαθούσαν να κατηγοριοποιήσουν μια σειρά από ταινίες σχετικές με τα μεγάλα αμφισβητικά κινήματα του Μάη του 1968, του κινήματος για την ειρήνη στο Βιετνάμ, των χίπις κ.λπ. Το **Ζαμπρίσκι Πόιντ**, όμως, δεν έμπαινε εύκολα σε τέτοιες κατηγοριοποιήσεις, εξαιτίας της *μεγάλης συνθετότητας* του, του *βαθιά μελετημένου καλλιτεχνικού τόνου* του, με τα πολλαπλά εικαστικά, μουσικά παραθέματα και τις αναφορές.

Ο καλά μελετημένος κι επεξεργασμένος μύθος της ταινίας, που, αν και δεν έχει άμεση σχέση με τις προηγούμενες *ολοκληρώσεις* και τις συνακόλουθες *στυλιστικές κορυφώσεις* του έργου του Αντονιόνι (*Έκλειψη, Κόκκινη έρημος*) - όπως και το *Blow-up* - και διατηρεί μια σχετική αυτονομία, συνδέεται, όμως, μ'αυτές, χάρη στις *κοινές κατασκευαστικές σταθερές* και στις *δομικές αντιστοιχίες κι αναλογίες*: κατασκευαστική σταθερή που οργανώνει το φιλήμικό υλικό μέσα από μια διαδικασία αντιπαραβολής π.χ. το γεμάτο αντιπαραβάλλεται στο κενό, το συλλογικό στο ατομικό, το αρχαϊκό (που εδώ, μάλιστα, "ανοίγεται", με τις παραβολές και τις φαντασιακές προβολές των ερώτων που προκαλούνται από τη γυμνότητα και τη διαχρονικότητα της Κοιλιάδας του Θανάτου, μέχρι την προϊστορία) στο σύγχρονο κ.λπ. Γιατί δεν είναι, πιστεύω, μονάχα η διαδικασία *εκκένωσης*, που είναι θεμελιακής σημασίας στις ταινίες του Αντονιόνι, όπως γράφει, αναλυοντάς το, ο Jose Moure στο βιβλίο του "Μικελάντζελο Αντονιόνι. Κινηματογραφιστής της εκκένωσης", αλλά, πολύ περισσότερο ακόμη, οι σύνθετες διαδικασίες αντιπαραβολής (γεμάτο - κενό, συλλογικό - ατομικό, αρχαϊκό - σύγχρονο),



που παίζουν ένα βασικό οργανωτικό και κατασκευαστικό ρόλο.

Αυτός ο μύθος είναι φαινομενικά απλός: σε μια φοιτητική κατάληψη, όπου ακούγονται και συγκρούονται διαφορετικές απόψεις και θέσεις, ο Μαρκ, που εκφράζει μίαν αναρχική στάση μη ενταγμένου ριζοπάστη, όταν επιτίθενται οι αστυνομικοί, νομίζει -εσφαλμένα- ότι σκότωσε έναν αστυνομικό. Μαθαίνει ότι τον υποψιάζονται κι οδηγείται στο να κλέψει ένα μικρό αεροπλάνο, για να κάνει ένα ταξίδι, χωρίς ένα συγκεκριμένο στόχο, πάνω από την έρημο και την Κοιλάδα του Θανάτου. Παρακολουθεί μια κοπέλλα, την Ντάρια, που διασχίζει κι αυτή την έρημο μ'ένα αυτοκίνητο ουσιαστικά "προς άγνωστη κατεύθυνση". Κι αυτή με την ελεύθερη αλλά αγχώμενη χίππικη συμπεριφορά, ανικανοποίητη από τη δουλειά της και τις σχέσεις της, στο ταξίδι της, αναζητούσε κάτι που, μάλλον, δεν βρήκε.

Στο σεληνιακό, πανάρχαιο και τελειοκρατικό τοπίο πάνω από ογδόντα μέτρα, κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, μέσα σε πανύψηλα βουνά, τα παιχνίδια και τα κυνηγητά τους, που μοιάζουν να αρθρώνουν, στη γλώσσα των σωμάτων τους, τις προαιώνιες ιεροτελεστίες, τους οδηγούν στο να χαρούν τον έρωτα, ενώ μέσα στην έκσταση τους, σαν σε μια εκτεταμένη παλαιολιθική ή μάλλον νεολιθική ζωγραφική -π.χ. μια τέτοια ανακαλύφθηκε σε σπήλαιο της Βραζιλίας, τα χρόνια του 1990- η ερωτική επιθυμία και η ηδονή εκφράζεται από ερωτικά ζευγάρια, που ξεπροβάλλουν, σκεπασμένα από "ηφαιστειακή" σκόνη, σε ποικίλους σχηματισμούς, που όλο αλλιάζουν και πληθαίνουν...

Αλλά και η Κοιλάδα του Θανάτου διασχίζεται από κάποιους εκ-



πρόσωπους του πολιτισμού, τουρίστες και αστυνομικούς. Συνεχίζουν τα παιχνίδια τους, βάζοντας το αεροπλάνο και μεταμορφώνοντάς το σε προϊστορικό πουλί. Χωρίζονται τότε κι ακολουθεί ο καθένας το δρόμο του: εκείνη πηγαίνει στην πολυτελή έπαυλη, μέσα στην έρημο, του αφεντικού και εραστή της, όπου, όμως δεν μένει, αφού δοκιμάσει μια ακόμη σύντομη γεύση από τον τρομερό κόσμο της νόμιμα ανέντιμης εύκολης κερδοσκοπίας, των αλλοτριωμένων και αλλοτριωτικών σχέσεων, της καταναλωτικής μανίας, της εκμετάλλευσης και της εκπόρνευσης. Εκείνος επιστρέφει με το αεροπλάνο στο αεροδρόμιο, όπου, χωρίς να του γυρέψουν να παραδοθεί τον πυροβολούν και τον σκοτώνουν. Εκείνη φεύγοντας μαθαίνει από το ραδιόφωνο τη δολοφονία του αγοριού. Συντριμμένη προβάλλει από μέσα της -σαν να εκφράζει την επιθυμία της- και φαντασιάζεται εικόνες αποκάλυψης και καταστροφής, όπου φλέγονται και εκρήγνυνται στον αέρα η έπαυλη και μαζί όλα τα χαρακτηριστικά αντικείμενα, συμβολά της καταναλωτικής, εκμεταλλευτικής και καταπιεστικής κοινωνίας: διάφορα προϊόντα, τηλεοράσεις, βιβλία...

Ολα αυτά υπάρχουν, όμως, γιατί ο σκηνοθέτης τα "έγραψε", με τον απαραίτητο "λόγο", γιατί τους έδωσε τη μορφή που τους ταίριαζε. Αύξησε τις

εντάσεις και τις κορυφώσεις με μια σπάνιας δύναμης μουσική, που είναι σαν να αναβλύζει από τα εσώτερα βάθη του τοπίου, από τα "εγκατα" των χρόνων: μουσικές των Πινκ Φλόιντ, του Γκαρσία, των Καλίντοσκοπ. Από εικαστική άποψη μετατρεψε, με κινηματογραφικό τρόπο, σε οπτικοακουστικές εικόνες, τις σταθερές της ποπ art, με μια μεγάλη δόση, όμως, αφαιρέσης, αλλά ιδίως εκείνες της λαντ art και των δρώντων μέσα στον κοσμικό χωροχρόνο... Οι εναλλαγές των ρυθμών δίνουν τον ταιριαστό τόνο στις διάφορες σκηνές της ταινίας, καταλήγοντας στις φαντασιακές εκρήξεις του τέλους, που λειτουργούν σαν μία κάθαρση...

Και συγχρόνως η μικτή μορφή ενός επαναστατημένου από την αδικία άνθρωπο, τις διανθρωπίνες σχέσεις, που θα μπορούσαν να είναι λυτρωτικές, την ανθρώπινη συλλογικότητα και τα όνειρα της, τον έρωτα μέσα σε μίαν εφήμερη ελευθερία, αποκτά μια καλλιτεχνική στοχαστική διάσταση... Ο Jon Clemens γράφει χαρακτηριστικά: "Ο Αντονιόνι είδε μίαν Αμερική σοβαρά άρρωστη, διαιρεμένη σε γενιές και πολιτισμούς που δεν καταλαβαίνει ο ένας τους άλλο, μίαν Αμερική που οι στόχοι της είναι αντιφατικοί και που είναι ολόκληρη ένα αγχωτικό παράδοξο."

1. 'Champs Visuels'. Εκδόσεις L' Harmattan



Φανταστικός κινηματογράφος

Εισαγωγή στο Φανταστικό

Το να μιλήσει κανείς για το Φανταστικό στον Κινηματογράφο, προϋποθέτει μια αναφορά στη λογοτεχνία, ειδικά εάν υπάρχει πρόθεση να γίνει μια ιστορική προσέγγιση του θέματος. Το Φανταστικό σαν είδος δεν είναι κάτι νέο. Έχει πίσω του μια ιστορία τόσο παλιά όσο και η ιστορία της λογοτεχνίας περιλαμβάνοντας έργα, όπως την Ιλιάδα και την Οδύσσεια του Ομήρου έως και τους μύθους του Αισώπου. Τα δύο έπη του Ομήρου μάλιστα ήταν και αυτά που σηματοδότησαν τη γένεση του Heroic Fantasy, ενός υπο-είδους του Φανταστικού, το οποίο και είναι ιδιαίτερα δημοφιλές στις μέρες μας, μια και σε αυτή την κατηγορία ανήκει ο Άρχοντας των Δακτυλιδιών του Τόλκιν.

Και ενώ οι ρίζες του είδους μπορούν να εντοπιστούν στα ομηρικά έπη, στο Έπος του Γκιλγκαμές, στα σκανδιναβικά Σάγκα, στα μεσαιωνικά ρομάντσα, ακόμα και στα ανατολικά παραμύθια, το είδος άρχισε να γίνεται ευρύτερα γνωστό μέσω της γοθτικής νουβέλας που εμφανίστηκε τον 19ο αιώνα. Πολλοί ισχυρίζονται ότι η Μαίρη Σέλλεϋ είναι η "μητέρα" του σύγχρονου Φανταστικού, και

δεν έχουν άδικο. Η Σέλλεϋ με την περίφημη νουβέλα της Φράνκενσταϊν ή Ο Μοντέρνος Προμηθέας(1818), έθεσε τις βάσεις για τη διαμόρφωση και την εξέλιξη του είδους, και σηματοδότησε μια νέα εποχή στη λογοτεχνία γενικότερα.

Το Φράνκενσταϊν ήταν μια καινοτομία στα



λογοτεχνικά δρώμενα της εποχής για πολλούς λόγους: πρώτα από όλα, ήταν μια νουβέλα που γράφτηκε από μια έφηβη κοπέλα και είχε ως θέμα της την επιστήμη, κάτι το οποίο δεν ήταν και τόσο κοινό φαινόμενο εκείνο τον καιρό, και κατά δεύτερο λόγο, το ίδιο της το θέμα ήταν αυτό που τάραξε τα νερά στην λογοτεχνία της εποχής. Το βιβλίο δεν ήταν απλά άλλη μια γοθτική νουβέλα. Ήταν ο προπομπός ενός λογοτεχνικού είδους του οποίου η θεματική βρίσκεται βαθιά ριζωμένη ακόμα και σήμερα μέσα σε αυτόν τον πρόδρομο.

Μιλώντας όμως για τη θεματική της νουβέλας, ίσως θα ήταν καλό να γίνει μια αναφορά στις έννοιες-κλειδιά που διαπραγματεύεται και οι οποίες είναι εμφανείς στα μεταγενέστερα έργα του Φανταστικού. Έτσι ίσως θα είναι περισσότερο κατανοητή η όποια μετέπειτα προσπάθεια απόδοσης ορισμού στο είδος.

Το βασικότερο θέμα που διαπραγματεύεται η νουβέλα είναι η έννοια του Προμηθέα. Ο κεντρικός ήρωας, που είναι ο Δρ. Φράνκενσταϊν, υπερβαίνει κάθε τι ανθρώπινο



Μαίρη Σέλλεϋ

και εισερχόμενος σε απαγορευμένες περιοχές, κλέβει τη γνώση από τους θεούς. Αναπτύσσει νέες τεχνικές για τη δημιουργία της ζωής, κάτι το οποίο είναι γνωστό μόνο στους θεούς. Μόνο που το πετυχαίνει μετά από επίπονες και χρονοβόρες μελέτες, και αυτό είναι ένα θέμα που αργότερα χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στο Φανταστικό, η εικόνα δηλαδή του επιστήμονα, ο οποίος γεμάτος περιέργεια, ξεπερνάει τα όρια της ανθρώπινης γνώσης και τελικά καταφέρνει να κάνει αυτό που μόνο οι θεοί μπορούν να επιτύχουν. Έτσι με τη γνώση ο ίδιος επιτυγχάνει να αποκτήσει "υπεράνθρωπη" δύναμη. Στο Φανταστικό και ειδικότερα στην Επιστημονική Φαντασία, ο άνθρωπος χρησιμοποιεί αυτή τη δύναμη με κύριο στόχο να χαλιναγωγήσει και να ελέγξει το φυσικό του περιβάλλον. Η δεύτερη έννοια που παρουσιάζεται στη νουβέλα, είναι η ασάφεια και η αοριστία της τεχνολογίας. Ο επιστήμονας αρχικά θεωρεί ότι δεν έχει κάνει τίποτα κακό δημιουργώντας το πλάσμα. Δεν είναι ικανός να προβλέψει τις συνέπειες αυτής της πράξης-δημιουργίας, και καθώς διαπιστώνει ότι το πλάσμα μεταμορφώνεται από ευγενές και "αθώο" που ήταν στην αρχή, σε ένα καταστροφικό τέρας, το εγκαταλείπει στην τύχη του, αποτυγχάνοντας παταγωδώς να αναλάβει τις

ευθύνες του. Εδώ φαίνεται και η αδυναμία του επιστήμονα να λάβει υπόψη του το ασυνείδητο, το Id, βασιζόμενος μόνο στη λογική σκέψη και αποδεδειγμένος η ρασιοναλιστική διάνοια.

Η τρίτη έννοια είναι οι συνέπειες της απόρριψης των προϊόντων της τεχνολογίας του ανθρώπου. Το πλάσμα κατά τις πρώτες ημέρες της ζωής του, είναι ευγενές και ποθεί την αγάπη του δημιουργού του. Μόνο όταν εκείνος το απαρνείται και το εγκαταλείπει, αυτό γίνεται μοχθηρό και εκδικητικό, μην μπορώντας να κατανοήσει την αιτία αυτής του της απόρριψης. Περιφέρεται σκορπώντας το θυμό του και το θάνατο στο πέρασμά του, μόνο και μόνο επειδή αποζητά την προσοχή του Δημιουργού του, αλλά και κάποια θραύσματα της ίδιας του της ταυτότητας.

Η τέταρτη και τελευταία έννοια που εισάγει η Σέλλεϋ στο είδος, είναι η αντιστροφή των ρόλων του αφέντη και του υπηρέτη, του δημιουργού και του δημιουργήματος. Είναι προφανές ότι στην αρχή της ιστορίας ο Δρ. Φράνκενσταϊν είναι ο αφέντης και ο δημιουργός. Αλλά καθώς του γίνεται εμμονή η καταστροφή της τεχνολογίας την οποία δημιούργησε, γίνεται σταδιακά σκλάβος της, χάνοντας έτσι την ανεξάρτητη θέλησή του. Το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να ακολουθήσει το πλάσμα, όπου και αν αυτό

τον οδηγήσει. Η μοντέρνα Επιστημονική Φαντασία που ασχολείται με τον άνθρωπο και την τεχνητή νοημοσύνη εμφανίζει επανειλημμένως αυτήν την αντιστροφή της σχέσης αφέντη-υπηρέτη μεταξύ του ανθρώπου και του "ρομπότ" που δημιουργεί. Αυτή η διαδικασία είναι και ένας απόηχος του ελληνικού μύθου της Δημιουργίας. αυτό που δημιουργούν οι θεοί, στρέφεται εναντίον τους και γίνεται ο νέος θεός.

Αυτές οι τέσσερις έννοιες-κλειδιά ήταν που τελικά κατάφεραν να περάσουν και σε άλλους συγγραφείς της εποχής, όπως ο Έντγκαρ Άλαν Πόε, ο Λόρδος Βύρωνας, ο Αμβρόσιος Μπήρς, ο Σάμιουελ Μπάτλερ και άλλοι. Αυτοί με τη σειρά τους δεν έμειναν μόνο σε αυτήν την πρώτη ύλη που τους είχε προσφέρει η Σέλλεϋ, αλλά την επεξεργάστηκαν περαιτέρω και έτσι σιγά-σιγά άρχισε να υφαίνεται το πλέγμα που αργότερα θα αποτελέσει τον κύριως κορμό του Φανταστικού στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο.

Ο σκοπός αυτής της σύντομης ιστορικής αναδρομής στα πρώτα βήματα του Φανταστικού, είναι να δώσει μια συμπυκνωμένη κεντρική ιδέα για τη θεματική του είδους καθώς και για τους παράγοντες, οι οποίοι επηρέασαν την εξέλιξή του. Βέβαια τα όσα αναφέρθηκαν, είναι σχετικά λίγα και δεν μπορούν να δώσουν ολοκληρωμένη εικόνα της κατηγορίας αυτής, είναι όμως αρκετά για να βάθουν κάποιον στο κλίμα και να του μεταδώσουν τις βασικές αρχές της. Εξακολουθεί να λείπει ο βασικός ορισμός, που είναι το σημαντικότερο στοιχείο για την κατανόηση του Φανταστικού αλλά συνάμα και το πιο προβληματικό. Και αυτό γιατί η απόδοση ακριβούς ορισμού είναι εξαιρετικά δύσκολη, δεδομένης της ευρύτητάς του, η οποία οφείλεται στα δεκάδες υποείδη που περιλαμβάνει.

Παρόδες τις προσπάθειες μεγάλης μερίδας θεωρητικών για την απόδοση ορισμού και τις αντικρουόμενες απόψεις τους, που φτάνουν στα όρια του ακραίου, αν κανείς συνδυάσει κατάλληλα όλα τα στοιχεία, μπορεί να φτάσει σε έναν ασφαλή ορισμό κοινά αποδεκτό.

Φανταστικό λοιπόν είναι...

To be continued...

Άντα Κακλαμάνη



Ο Μπόρις Καρλβφ ως «τέρας»

Δρόμοι του σινεμά

του Νικο Σαββάτη

(Σκέψεις μετά από δύο φεστιβάλ)

Καθώς η φετινή κινηματογραφική σαιζόν γλυστρούσε αργά στην προπασχαλινή νάρκη της, δύο μεγάλες βιτρίνες καλλιτεχνικών ταινιών, που στήθηκαν στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, ξύπνησαν το ενδιαφέρον δείχνοντάς μας για πολλοστή φορά, ότι η πορεία του παγκόσμιου σινεμά δεν είναι αναγκαστικά ο μονόδρομος της εμπορικής διανομής. Το Τρίτο Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου (29/3-11/4) παρουσίασε μια φέτα της σφύζουσας από δυναμισμό, πρόσφατης γαλλικής παραγωγής, ενώ το νεογέννητο Φεστιβάλ Ιβηρο-Αμερικανικού Κινηματογράφου (26/4-2/5), που ευχόμαστε ολόψυχα να θεσμοποιηθεί, συγκέντρωσε στο πρόγραμμά του σημαντικές ισπανόφωνες και πορτογαλόφωνες ταινίες των τριών τελευταίων χρόνων από δύο ηπείρους.

Η λεωφόρος των γυναικών

Η φετινή χρονιά σημαδεύτηκε από την πρόοδο του γαλλικού κινηματογράφου στον αιώνιο ανταγωνισμό του με το Χόλιγουντ. Όμως οι υψηλοί τόνοι και η αισιοδοξία για την επιτυχία αυτή εξατμίζονται, όταν από τα εισιτήρια και τις στατιστικές (μια από τις πιο προσφιλείς ενασχολήσεις της Ευρωπαϊκής Ένωσης) στραφούμε στην ουσία: την αισθητική ταυτότητα της παραγωγής και τα ελλείμματα στη ματιά των ταινιών που "έσπασαν τα ταμεία". Έτσι μπροστά στο ουδέτερο μωσαϊκό από καθημερινές ιστορίες, που συνθέτουν την ταινία **Βασίλισσες μιας μέρας** της Marion Veyroux, αναρωτιόμαστε πλήττοντας: πόσο πιο βαθιά στο μικροαστικό σύμπαν θα βουλιάξει η σύγχρονη γαλλική μυθοπλασία, κυνηγώντας τις μεγάλες εισπράξεις και προσπαθώντας να μην ισοπεδωθεί από τον οδοστρωτήρα της αμερικανικής υπερπαραγωγής; Αυτό το ερωτικό γαϊτανάκι μοντέρνων στερεοτυπων σ'ένα καρτ ποσταλικό Παρίσι, γίνεται ενδιαφέρον *ερήμην της ταινίας*, μόνο σ'ένα δεύτερο επίπεδο, που το κοινό δε θα κάνει ποτέ τον κόπο να αναζητήσει: ως σύμπτωμα της βαριάς κατάθλιψης, που αναδίδει μια εικόνα της ζωής βγαλμένη από την πλάστη αισιοδοξία των μαζικών περιοδικών. Σάτιρα χωρίς την παραμικρή υπέρβαση, η ταινία πασχίζει να διασκεδάσει ένα θεατή όλο και πιο ανορεξικό μπροστά στο ρεαλιστικό σινεμά, κατακερματίζοντας το αφηγηματικό υλικό της σε δραματολογικές υποσημειώσεις και συνδυάζοντας εφήμερες ερωτικές κρίσεις, που τα reality shows πατρεύουν να δείχνουν και να ευτελίζουν μέχρι τελικής

(κατά)πτωσης.

Στους αντίποδες αυτής της μεταμοντέρνας ζωγραφιάς της αυτοκρατορίας του ασήμαντου, μιας όλο και μεγαλύτερης κατηγορίας ταινιών, όπου η αντιφατική, κοινωνική και πολυφυλετική πραγματικότητα έχει υποστεί συστηματική μυθοπλαστική "εθνοκάθαρση", για να μεταμορφωθεί σε εξυπνακίστικη καρικατούρα, υπάρχουν οι τραγικές ιστορίες από το περιθώριο. Το **Άλλαξέ μου τη ζωή** της Liria Bégéja, διηγείται την απεγνωσμένη φιλία ή αν προτιμάτε τον αδύνατο έρωτα ανάμεσα σε δύο απόκληρους: σε μια άνεργη, γαλλίδα ηθοποιό, που επιστρέφοντας ύστερα από δεκάχρονη απουσία στη Ρωσία, ανακαλύπτει ότι έχει αποξενωθεί τελείως από την αγορά εργασίας και τον ανθρώπινο ιστό της πόλης της και σ'έναν Άραβα τραβεστί, που εκδίδεται στις αποθνήσκουσες συνοικίες της μεγαλούπολης. Αυτή η παράξενη σχέση μοιάζει να είναι το λεπτό νήμα που μπορεί να τους κρατήσει στη ζωή και φυσικά δε θα έχει ευτυχημένο τέλος. Η εξάντληση, ο εξευτελισμός, οι άθλιες συνθήκες και τελικά μια ανιάτη αρρώστια σκοτώνουν τον Άλγερινό, ενώ η ηθοποιός, που βαφτίστηκε στη λήσπη και το δράμα αυτού του καταρραμένου κόσμου, στο τέλος στέκεται, λίγο πιο ώριμη και δυνατή, στο κατώφλι ενός καινούριου ξεκινήματος. Προσπαθώντας να κινηματογραφήσει τη γεμάτη παλμό και πάθος ζωή στα γκέτο της μητρόπολης, η ταινία καταφεύγει σε μια σχηματική χαρακτηρισλογία και ένα βαρύ(γδουπο) ρεαλισμό, που οι θεαμαστές του γλιεύουν ονειρού της **Αμελί** αποφεύγουν όπως ο διάβολος το λιβάδι. Ωστόσο οι σύγχρονες εκλογικές εκπλήξεις στην Ευρώπη δείχνουν, ότι

χρειαζόμαστε τέτοιες θαρραλέες καταγραφές ενός κόσμου που δεν έπαψε ποτέ να απειλείται από τη ρατσιστική μηχανή του τρόμου, ακόμα κι όταν δεν είναι εξαιρετικά εμπνευσμένες.

Οι απραγματοποίητοι, δυστυχημένοι ή ιδεαλιστικοί έρωτες έχουν πάρει τις διαστάσεις αληθινής επιδημίας για τη σύγχρονη κινηματογραφική μυθοπλασία. Στην **Πρόβα** της Catherine Corsini, μια ανώριμη και συναισθηματικά ασταθής ηθοποιός για να καταφέρει να ερμηνεύσει με επιτυχία τη *Λούλου* στη σκηνή, πραγματοποιεί τη φαντασίωση της λεσβιακής σχέσης με μια παιδική φίλη, που ξαναγουρίζει στη ζωή της, παρατάει αδιάστακτα το σύζυγο και το σπίτι της και της αφοσιώνεται ψυχή τε και σώματι. Όμως κι αυτός ο εφηβικός έρωτας, που ολοκληρώνεται με καθυστέρηση και δικαιώνεται στη μασκαράτα της τέλει, "ανιδιοτελούς" συνεργασίας, βγαίνει εκτός ελέγχου και καταλήγει σε απόπειρα φόνου. Παράσταση για δυο ενδιαφέροντες ρόλους και δυο εξαιρετικές πρωταγωνίστριες, δραματική κομεντί που αντλεί την ένταση της από το κοντράστο ανάμεσα στη μαγεία του θεάτρου και το ακυβέρνητο χάος της ζωής, η ταινία, στις επικίνδυνες καμπές της μυθοπλασίας της, περιορίζεται να απευθύνεται σε υποψιασμένους μικροαστούς αναμασώντας τις ασφαλές, σύγχρονες, ψυχοκοινωνικές δοξασίες ότι ο έρωτας είναι η τυραννία και η εκμετάλλευση του άλλου και η μοναξιά το τίμημα της επαγγελματικής επιτυχίας.

Κακόφημοι δρόμοι

Πολύ πιο αποδεκτή από κοινό και κριτικούς μηχανισμούς είναι η κατηγορία

ταινιών που *διηγούνται την ιστορία μιας επιτυχίας* ιδίως όταν, για να γίνουν πειστικές, χρησιμοποιούν τους μηχανισμούς του σασπένς από τα δημοφιλή είδη (το θρίλερ, ή την αστυνομική κωμωδία). Το **Διάβασε τα χείλη μου** του Jacques Audiard (τρία βραβεία Σεζάρ), και το μιμηλιστικό **Οι εννέα Βασίλισσες** του Fabián Bielinsky (η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία της Αργεντινής το 2000) είναι ταινίες σεναριακής δεξιοτεχνίας και καλών ρόλων, που προσπαθούν- η κάθε μια με το δικό της τρόπο και τις δικές της δυνατότητες παραγωγής- να συναγωνιστούν την καλύτερη παράδοση του αμερικανικού θρίλερ.

Ο Γάλλος Audiard διηγείται πώς μια βαρήκοη γραμματέας κατασκευαστικής εταιρείας κι ένας κατάδικος με αναστολή, θύματα των υγιών και "νομοταγών" πολιτών, αποφασίζουν να συνεταιριστούν στο έγκλημα και να αρπάξουν μια γερή μπάχα παράνομου χρήματος από τον κτηνώδη νονό της νύχτας και αφεντικό του καταδίκου. Η σαρδόνια παθητικότητα, με την οποία φιλιμάρει τους ήρωές του, η μπαρόκ, μεταδιαφημιστική σκηνοθεσία της διστακτικής ερωτικής σχέσης τους, η σωματική σκληρότητα της αιματηρής κορύφωσης της ταινίας, θυμίζουν το αρρωστημένο τερατοφιλικό και απόλυτα αμοραλιστικό σινεμά του Αμερικανού μάστορα της φτηνής συγκίνησης Robert Aldrich. Το διαφορετικό εδώ, στον αστερισμό του ευρωπαϊκού σινεμά της εκτόνωσης, είναι ότι για να απευθυνθεί ο σκηνοθέτης *άμεσα* στο θεατή, πρέπει βασικά να τον πείσει για τον απόλυτο κυνισμό του κλείνοντάς του συνεχώς το μάτι.

Αντίθετα ο Αργεντινός Bielinsky στην πρώτη του ταινία ξεσηκώνει σαν καλός μαθητής μια δαιδαλώδη και όχι πολύ πειστική ίντριγκα από τη **Λέσχη της απάτης** και το **Στημένο παιχνίδι** του David Mamet. Είναι όμως ακόμα ανώριμος και αφηγείται την ιστορία μιας πλεκτάνης που στήνουν δύο νέοι κακοποιοί ο ένας εναντίον του άλλου, χωρίς να καταφέρει να αγγίξει το βάθος: τους μηχανισμούς της αποπλάνησης, που μελετά κι εκθέτει με σκληρότητα ο ηθικολόγος και αριστοτελικός Αμερικανός δημιουργός. Φιλημαρισμένη σε μεγάλες ρευστές λήψεις, που παραπέμπουν στον μοντερνίστικο ζεμανφουτισμό του Tarantino κι όχι στην αφηγηματική σοβαρότητα του Hitchcock, η ταινία λειτουργεί σε κάποιο βαθμό αλλά γρήγορα αρχίζει να απογοητεύει ως κενή ά-

σκηση στην τεχνική της ανατροπής. Μιας σεναριακής καραμέλας τραγικά παρεξηγημένης, που πιπιλίζουν με ιδιαίτερη προθυμία κριτικοί και θεατές ουσιαστικά αδιάφοροι ή άσχετοι από την τέχνη της αθηναϊκής δραματουργίας. Αν η κινηματογραφική μαεστρία είναι συνάρτηση όχι μόνο της εμπειρίας αλλά και της ουσιαστικής ωριμότητας του κινηματογραφιστή, αυτό δεν σημαίνει ότι οι νέοι δημιουργοί πρέπει να περιμένουν πολύ για να κάνουν μεγάλη ταινία. Το εντυπωσιακό ντεμπούτο της Αργεντινής Lucrecia Martel **Ο Βάθος** (βραβείο Καλύτερης Πρώτης Ταινίας στο Φεστιβάλ Βερολίνου) και ακόμα περισσότερο η δεύτερη ταινία του Γάλλου Laurent Cantet **L'Emploi du temps** (Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας) ήταν οι σημαντικότερες κινηματογραφικές εμπειρίες που μας έδωσαν νέοι σκηνοθέτες στις αθηναϊκές εκδηλώσεις. Και οι δύο είναι ταυτόχρονα ταινίες βλεπτήματός και μελέτες της "μυθιστορηματικής" λειτουργίας του σινεμά.

Η σκληρή και διεισδυτική ματιά της Martel στα ήθη και τη διάλυση μιας ομάδας εύπορων Αργεντινών, συλλέγει στιγμές άπιστευτης υλικότητας, θραύσματα από έναν κατακλυσμιαίο και πνιγνό μήνα διακοπών. Η αλκοολική Μέτσα με την οικογένειά της παραθερίζει σε μια σχεδόν ετοιμόρροπη βίλα, χαμένη στο πουθενά, όπου πηγαινοέρχεται η εξαδέλφη της από κάποια κοντινή πόλη (και οι δύο γυναίκες έχουν τέσσερα παιδιά). Σ'αυτό τον στοιχειωμένο "αφρό των ημερών" μιας πραγματικότητας τόσο λεπτομερειακής και παράξενης, που θα μπορούσε να είναι παραισθήση ή επιστροφή των παιδικών τραυμάτων, πρώτα ο χρόνος μοιάζει να ρευστοποιείται και σαν λασπωμένη

κατάρα να σκεπάζει τα πάντα: την ανία, τις λέξεις, τις επιθυμίες, τις έλξεις και τις απωθήσεις, τις ασυμμετρίες, τα παραληρήματα, τις σπασμωδικές και αυτοκαταστροφικές αντιδράσεις των προσώπων. Αρνούμενη να εντάξει αυτά τα θραύσματα σε μια κλασική δραματουργική δομή, η σκηνοθέτις διαπερνά τη χαλαρή της διήγηση, προσπαθώντας να συλλάβει τη βαθύτερη αγωνία υπάρξεων χωρίς νόημα και σχέσεων σε αδιάκοπη σήψη και μεταλλήλαη, όπου όλα εξελίσσονται σύμφωνα με μια ανεξήγητη και αμείλικτη νομοτέλεια. Εδώ όμως αρχίζει να φαίνεται και η συναισθηματική στεριότητα αυτής της κινηματογραφικής αντίληψης. Η απειλή, που μεταδίδουν οι πυκνές συνθέσεις, το δυναμικό ντεκουπάζ και το τολμηρό φιλιμάρισμα του υλικού, μοιάζει να εξαντλείται γρήγορα και κάπου στη μέση της ταινίας νιώθουμε ότι τα έχουμε δει όλα. Λίγη περισσότερη γενναιοδωρία στην καταγραφή της αξιοθρήνητης παθητικότητας των ανδρικών προσώπων, λίγη περισσότερη δραματοποίηση αντί για παράθεση φευγαλέων στιγμών τροπικής απόγνωσης, λιγότερος φόβος της (μελο)δραματικής κορύφωσης και η ταινία θα ήταν συγκλονιστικό αριστούργημα. Αυτές τις παγίδες αποφεύγει ο Laurent Cantet στο **L'Emploi du temps**, μια από τις πιο σοβαρές και συναρπαστικές γαλλικές ταινίες των τελευταίων χρόνων. Με αξιοζήλευτη σκηνοθετική διαύγεια και χωρίς καμία υστερική υποχώρηση στη διαφημιστική ή τηλεοπτική κακογουστία του γυρμού, ο Cantet διηγείται μια αθηναϊκή ιστορία δραματοποιώντας ουσιαστικά το υλικό του, χτίζοντας με απόλυτη μεθοδικότητα μια πολύ στέρεη αφηγηματική δομή, που καθηλώνει με τη δύναμη του διαφορετικού και ▶

Οι εννέα βασίλισσες





Ο Άσωτος Υιός

στοιχειωμένου από μια *πραγματική απειλή* κινηματογραφικού ρεαλισμού του. Ο Βενσάν, γιός πετυχημένου επιχειρηματία και οικογενειάρχη, απολύεται από την εταιρεία του ύστερα από έντεκα χρόνια και μη τοημώντας να το ανακωνώσει στους δικούς του, κατασκευάζει έναν ολόκληρο παράλληλο κόσμο, όπου εξακολουθεί να εργάζεται σε κάποια σημαντική επιχείρηση στην Ελβετία. Μπαινοβγαίνοντας αδιάκοπα στις δυο ζωές του, βουλιάζοντας όλο και περισσότερο στο ψέμα, μπορεί να επιβιώσει μόνο εξαπατώντας συγγενείς και φίλους, πουλιώντας τους το παραμύθι μιας αποδοτικής τραπεζικής κομπίνας. Όμως η συνάντησή του μ'έναν πραγματικό κομπινανόδο, θα αλλιάξει τα δεδομένα, θα τινάζει στον αέρα την απεγνωσμένη φάρσα του. Μη μπορώντας να αντέξει τη φρίκη που προκαλεί στην οικογένειά του η αποκάλυψη της σχιζοφρενείας του, νιώθοντας τη βιαιότητα της απόρριψης του μεγάλου γιού του, ο Βενσάν θα το βάλει στα πόδια, όταν ο πατέρας του έρχεται να τον αντιμετωπίσει. Τελικά η νέμεσή του θα γίνει η "σωτηρία" του: ο ισχυρός πατέρας του θα επαναφέρει -όχι χωρίς κάποια βία- τον Βενσάν στον νόμιμο κόσμο της εργασίας.

Αιλιάζοντας τελείως την αιματηρή κατάληξη της πραγματικής ιστορίας -αντίθετα από τον Βενσάν, ο αληθινός απατεώνας σκότωσε όλη του την οικογένεια, για να εμποδίσει το σκάνδαλο να ξεσπάσει- ο Caniet, διηγείται μια οιδιπόδεια παραβολή του Άσωτου Υιού στη σύγχρονη *κορπορατίστικη* φάση της πατριαρχίας, σύμφωνα με την οποία η ανδρική ταυτότητα καθορίζεται αποκλειστικά από την εργασία. Όμως στα

μυστηριώδη, δαιδαλώδη κτίρια των πολυεθνικών, όπου μετά την απόλυση του, ο ήρωας -ένας θλιβερός ηδονοβλεψίας έκπτωτος από το ίδιο το εγώ του- περιφέρεται άσκοπα προετοιμάζοντας την απάτη του, η εργασία δείχνει να μην έχει πια κανένα *πραγματικό νόημα*. Η υπαρξιακή και κοινωνική πρόσοψη που εξασφαλίζει στον άνθρωπο είναι μια εύθραυστη, αξιοθρήνητη μεταμύριση. Μέσα στο επτάμηνο της ανεργίας του, ο Βενσάν καταφέρνει το ίδιο αποτέλεσμα επενδύοντας ολοκληρωτικά το χρόνο του σε μια *διαφορετική απασχόληση*: στην επίπονη προσπάθειά του να υφάνει και να συντηρήσει την απάτη.

Αναλύοντας με θαυμαστή ψυχραιμία την αγωνία του ήρωα, που χάνεται και αδυνατεί να ξεχωρίσει την αλήθεια από το ψέμα, ο Caniet διαχέει έναν υπόγειο τρόπο σε όλη την ταινία από το πρώτο ως το τελευταίο πλάνο. Αλλά ο ουσιαστικός του θρίαμβος είναι η διανομή των ρόλων. Ο Aurélien Recoing, ηθοποιός με τη φυσιογνωμία και τη σωματική διάπλαση του θετικού ήρωα, δίνει ένα μαγικό ρεσιτάλ ερμηνευτικής λεπτότητας στο ρόλο του Βενσάν, κρατώντας το θεατή αδιάκοπα στην αμφιβολία. Τι είναι τελικά αυτός ο ήρωας; Συμπαθητικός ή αντιπαθητικός; Αθώος ή ένοχος; Ο καλός ή ο κακός μας εαυτός; Τραγικό πρόσωπο ή παλιότσος;

Ελάχιστες ταινίες καταφέρνουν να μας βυθίσουν σε ένα τόσο τρομακτικό αίσθημα αποξένωσης, εξοικειώνοντάς μας χωρίς τεχνάσματα και ευκοιλίες, στιγμή -στιγμή, εικόνα- εικόνα, ήχο-ήχο μ'έναν τόσο οδυνηρά αντιφατικό ψυχισμό.

Η κούρσα των παιδιών μαστόρων

Με τέτοιο συναγωνισμό, πώς καταφέρνουν οι μεγάλοι δημιουργοί του σινεμά να μη πεταχτούν έξω από τον αγώνα; Ο πατριάρχης του γαλλικού κινηματογράφου Eric Rohmer με την ταινία **Η Αγγλίδα και ο Δούκας** και ο πολύ νεότερός του και σημαντικός Μεξικανός Arturo Ripstein με το **Η καταστροφή του άντρα είναι η γυναίκα** γύρισαν σε ψηφιακό βίντεο δυο πολύ αντιεμπορικά και λογοτεχνίζοντα σενάρια. Όμως τι άλλο μπορεί να προσφέρει το καινούριο μέσο σε παλιούς μαστορες με διαμορφωμένη οπτική, εκτός από τον χαμηλό προϋπολογισμό; Στην περίπτωση του Rohmer, που καταγράφει τη σχέση μιας φιλομοναρχικής Αγγλίδας με τον Δούκα της Ορλεάνης στο χάος που ακολούθησε τη Γαλλική Επανάσταση, το βίντεο τονίζει την *εικαστικότητα*, καθώς οι ηθοποιοί κινούνται σε περιορισμένους χώρους και ζωγραφισμένα ντεκόρ, αντίγραφα από γκραβούρες της εποχής. Με άλλα λόγια το βίντεο μπορεί να απελευθερώσει τη "νεκρή" ιστορικότητα της αναπαράστασης από την τυραννία της εντύπωσης της πραγματικότητας. Όμως αυτός ο φορμαλισμός δεν είναι τελικά ένας ξερός αυτοσκοπός, μια μνήμη που απλά παγώνει στην οθόνη; Στη θεωρία η αισθητική της ταινίας δικαιολογείται απόλυτα. Στην πράξη όμως αναγκάζει την ερμηνεία των ηθοποιών να στεγνώσει από συγκίνηση, να γίνει σχηματική και δασκαλιστική, για να ενταχθεί στην παράξενη εικονογραφία. Η υπέροχη και γεμάτη πάθος **Μαρκησία φον Ο** γοητεύει πολύ περισσότερο, γιατί είναι *μυθοπλασία που με την ασκητική ποίησή της γίνεται μάθημα ιστορίας* και όχι το αντίστροφο.

Θεωρητικά το (ασπρόμαυρο) ψηφιακό βίντεο ταιριάζει τόσο με τον βίαιο, βρώμικο και μισανθρωπικό κόσμο της κατάμαυρης κωμωδίας του Ripstein **Η καταστροφή του άντρα είναι οι γυναίκες**, όσο και με την αισθητική της μεγάλης λήψης, τη σκηνοθετική υπογραφή του. Ταυτόχρονα όμως αφαιρεί από την ταινία τη δυνατότητα να υπερβεί φωτογραφικά την ωμότητα του παράξενου σεναρίου της, που δομείται αναρχικά: μεγάλες σκηνές σε χρονική αλληλουχία χωρίζονται από εξίσου μεγάλες ελλείψεις, ώσπου μια απροσδόκητη αναδρομή στο παρελθόν, μια κλειστή στροφή γύρω από το κεντρικό πρόσωπο και την τελευταία ημέ-

ρα της ζωής του, ολοκληρώνει την αφήγηση. Ένας ακαμάτης χωρικός, που έχει δυο οικογένειες και μια ομάδα μπίζμπολ της συμφοράς, δολοφονείται από συμπαίκτες του για ασήμαντη αφορμή. Οι χήρες του μονομαχούν κυριολεκτικά πάνω από το πτώμα του. Στην αρχή σχεδιάζουν να το διαμελίσουν και να θάψει η κάθε μία ό,τι της αναλογεί, ύστερα όμως αποφασίζουν να το παίξουν κορώνα γράμματα. Το κερδίζει η πρώτη γυναίκα του νεκρού και αναλαμβάνει την ταφή του. Μια σκληρή μοίρα με τη μορφή του επαρχιώτη χωροφύλακα ορίζει, ότι ο ένας από τους δυο φονιάδες, που δεν έχει αποκαλυφθεί, θα βοηθήσει την "τυχερή" χήρα να κουβαλήσει το πτώμα από το αστυνομικό τμήμα στο σπίτι. Στη διαδρομή τα μισόλογα, η συμπεριφορά, αλλά κυρίως οι ακριβές μπότες του νεκρού, που ο δολοφόνος έχει κλέψει, τον προδίδουν και η έξαλλη χήρα τον τιμωρεί με τα ίδια της τα χέρια.

Μανιφέστο για την ελευθερία του κινηματογραφιστή να σπρώξει τη σπουδή του μακάβριου χιούμορ στα άκρα, η ταινία του Ripstein σαρκάζει ανελέητα τη μεξικανική ανδροκρατική παράνοια και ανθρωποφάγο απληστία, κινδυνεύοντας να χάσει ακόμα και τον πιο καλοπροαίρετο θεατή των φεστιβάλ, που σίγουρα εντυπωσιάζεται ευκολότερα από την αναγνωρίσιμη τραγική δομή, τις συγκινησιακές κορώνες και το διαφημιστικό/βιντεοκλιπικό στυλ του **Χαμίνια του δρόμου** του επίσης Μεξικανού πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη Gerardo Tort Ortuña. Όμως στις μέρες μας, η καλλιτεχνική αδιαλλίαξη, η απογύμνωση της ίντριγκας και της κινηματογράφησης από κάθε χαριτωμένο τέχνασμα, είναι το πιο τολμηρό στοιχείο του Ripstein. Πώς μπορεί κανείς να φιλιάρει τη φρίκη μιας δαντικής κόπιας χωρίς να την τυλίξει με τα πέπλη μιας αμερικανίζουσας και εντυπωσιακής αισθητικής της μιζέριας; Αυτό είναι ένα από τα βασικά προβλήματα, που ο λατινοαμερικανικός κινηματογράφος καλείται να λύσει αν θέλει να έχει δική του ταυτότητα. Η σκληρή, ανθρωπολογική, απομυθοποιητική καταγραφή της ασκήμιας σε όλο της το μεγαλείο, το ανησυχητικό πείραμα ενός υποκινηματογράφου, που παρατηρεί μια ζωή χειρότερη από ζωή να γράφει το δικό της μυθιστόρημα, είναι η απόλυτα έντιμη -οπωσδήποτε όμως όχι τελική- απάντηση του μεγάλου δημιουργού.

Από τη μια μεριά οι κινηματογραφικοί



Το Πόρτο της παιδικής μου ηλικίας

δημιουργοί σ'όλο τον πλανήτη προσπαθούν να ξαναεφεύρουν τον προσωπικό ρεαλισμό *πέρα από τη χυδαιότητα και την ψεύτικη ενέργεια του τηλεοπτικο-διαφημιστικού παζαριού*. Από την άλλη επιχειρούν να κρατήσουν ζωντανό ένα σινεμά περήφανο επειδή ενσωματώνει τις αξίες της Μεγάλης Τέχνης, κι έτσι μπορεί να δώσει την αίσθηση της ταυτότητας σε μια κοινωνία, αν όχι σε ολόκληρη στην ανθρωπότητα. Με τον **Άστω Γιό**, ο Luiz Fernando Carvalho τοποθετεί μια άγνωστή μας Βραζιλία, (το ομώνυμο μυθιστόρημα του δημοφιλούς Rudson Nassar, που το 1975 έσκασε σαν βόμβα στη λογοτεχνία της χώρας του) στο πάνθεον του Υπερκινηματογράφου των πανανθρώπων Μύθων. Εξανθητική, μπαρόκ, οπερατική, παθιασμένη, άνιση και μάταιη μονομαχία του σινεμά με ένα περίτεχνο και δύσκολο κείμενο, η ταινία αρχίζει εξπρεσιονιστικά, θυμίζοντάς μας την εικαστική ποίηση του Ρώσου Sokurov. Αργότερα όμως, για να αφηγηθεί το τραγικό μυστικό και τον αλληλοσπαραγμό μιας αγροτικής οικογένειας συριο-λιβανικής καταγωγής στην περιφέρεια του Σάο Πάολο, τη δεκαετία του σαράντα, προσγειώνεται (όχι πάντα ομαλά) κάπου ανάμεσα στη θεατρικότητα και τον μεγαλόστομο λυρισμό. Στις σημαντικότερες κορυφώσεις -τη σκηνή της αιμομειξίας, την τελική σφαγή- ο ποιητικός κώδικας του σκηνοθέτη δείχνει φτωχός και ασαφής, μια αγωνιώδης προσπάθεια του κινηματογραφιστή να λυτρωθεί από το ποιοτικό σίριαλ, το οποίο έχει υπηρετήσει αρκετές φορές. Το πιο απογοητευτικό στην ταινία είναι η συμβατική και υπερβολική χρήση της χλιαρής μουσικής: κάθε αλλαγή τόνου, κάθε αναδρομή στο παρελθόν, σχεδόν κάθε κατα (ή άλλου είδους πέρασμα) από το ένα μεγάλο μονοπλάνο στο επόμενο, δίνει το σινιάλο να ξεκινήσουν στην ηχητική μπάντα οι συγχορδίες ενός καινούριου θέματος, διακόπτοντας την αίσθηση της ροής. Κι αυτό το είδος υπόκρουσης είναι ακατανόητο για μια

χώρα που ανασαίνει μουσική. Δεν έχω καμιά αντίρρηση για τη βραζιλιανο-μεσανατολίτικη γέφυρα, που στήνουν ο Marco Antonio Guimarães και το συγκρότημα Uakti στις σκηνές των οικογενειακών γιορτών. Όμως μπροστά σ'αυτό το παράξενο, έντεχνο μουσικό μείγμα, μια απλή σάμπα του Nelson Cavaquinho, είναι ο πιο εκστατικός κινηματογράφος για τα αυτιά, η πιο σύντομη παράκαμψη για να βρεθεί κανείς στην ψυχή της Βραζιλίας που αγαπάω.

Κύκνειο άσμα, ελεγεία του χαμένου χρόνου, συγκλονιστική "σερενάτα του αποχαιρετισμού" στο μεγάλο ευρωπαϊκό πολιτισμό που χάνεται και αλλιάζει, αυτά και πολλά άλλα είναι το "Ντοκιμαντέρ" του Manoel de Oliveira, **Το Πόρτο της παιδικής μου ηλικίας**. Να ένα μικρό, απόλυτα προσωπικό αριστούργημα ενός πραγματικά μεγάλου δημιουργού, που κατά τη γνώμη μου κατόρθωσε να συμφιλώσει καλύτερα από όλους το σινεμά και τη λογοτεχνία, πλάθοντας την ταυτότητα του πορτογαλικού -αν όχι και του ευρωπαϊκού- καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Ανάμεσα στην ανήσυχη πρωτοπορία και τον αυστηρό κλασικισμό, την αναπαράσταση και το ντοκουμέντο, την υλική, (απόλυτα συγκεκριμένη) μεγάλη λήψη και τον πιο φευγαλέο αντικατοπτρισμό, ο Oliveira μιλάει για τον εαυτό του χωρίς αυταρέσκεια, για τη φθορά χωρίς νοσταλγία, για την απώλεια χωρίς μελόδραμα, για το πεπρωμένο χωρίς αυταπάτες, για το θάνατο που πλησιάζει χωρίς φόβο.

Πώς καταφέρνει αυτή την τέλεια καθαρότητα του νοήματος, την απόλυτη αφαίρεση και ταυτόχρονα τη συγκλονιστική διαχείριση του συναισθήματος; Ακόμα κι αν ευτυχήσει να κάνει κι άλλα αριστουργήματα -πράγμα πολύ πιθανό δε θα μας αποκαλύψει ποτέ το θεσπέσιο μυστικό της μοναχικής του πτήσης.....

Ο Νίκος Σαββάτης είναι συγγραφέας και σκηνοθέτης.

Κινηματογράφου 3^ο Φεστιβάλ Γαλλικού

του Αντρέα Παγουλάτου

Για τρίτη συνεχή χρονιά, με ιδιαίτερη επιτυχία και με μεγάλη συρροή κόσμου, όπου πλειοψηφούσε ένα νεανικό κοινό, έλαβε χώρα από τις 29 Μαρτίου ως τις 11 Απριλίου 2002, το 3ο Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου. Η φετινή πολύ επιτυχημένη διοργάνωση περιλάμβανε δώδεκα ανέκδοτες γαλλικές ταινίες πρόσφατης παραγωγής, καθώς κι ένα αφιέρωμα στη μεγάλη γαλλίδα ηθοποιό Isabelle Huppert, με δεκαέξι χαρακτηριστικές ταινίες της, αλλά κι ένα ντοκιμαντέρ του Σερζ Τουμπιανά πάνω στην καθημερινή ζωή της διάσημης ηθοποιού.

Το Τρίτο αυτό Φεστιβάλ, επιβεβαιώνει μια καινούργια ακμή του σύγχρονου Γαλλικού κινηματογράφου, με την καθιέρωση μιας σειράς νέων σκηνοθετών, που κατάφεραν, μέσα στη δεκαετία του 1990, να δημιουργήσουν ταινίες που αρχίζουν να ενδιαφέρουν ένα ευρύτερο κοινό και όχι μονάχα το ήδη ευαισθητοποιημένο κοινό ή τους κινηματογραφόφιλους. Σημειώνουμε ότι ξεκίνησαν οι περισσότεροι από ταινίες μικρού μήκους (κινηματογραφικό είδος που ανθεί, τα τελευταία χρόνια, στη Γαλλία) ή από το ντοκιμαντέρ (που παρήγαγαν συνήθως μερικά ποιοτικά κανάλια) και πειραματιζόμενοι πάνω στη γλώσσα του κινηματογράφου, συγχρόνως, όμως, αντλώντας από τον λαϊκό πολιτισμό πέτυχαν να ξεχωρίσουν γρήγορα και να επιβληθούν. Από την εποχή του «νέου κύματος» είχε να παρατηρηθεί κάτι το ανάλογο, δεδομένου, μάλιστα, ότι οι ταινίες αυτών των νέων κινηματογραφιστών παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, από την άποψη της κατασκευής, της σύνταξης και της μορφής τους και ταυτόχρονα κάθε άλλο παρά αδιαφορούν μπροστά στα μεγάλα κοινωνικά και ανθρώπινα προβλήματα της εποχής μας (ανεργία, περιθωριοποίηση, μοναξιά, ναρκωτικά, κοινωνικοί ρατσισμοί, παγκοσμιοποίηση, «αχαιείς», χαώδεις πόλεις χωρίς κέντρο, στη "ζώνη" διαλυμένα προάστια, απαρχές καινούργιου τύπου αγώνων). Είναι επίσης αρκετά ενδεικτικό το γεγονός ότι ανάμεσα στους πραγματικά πολλούς άντρες σκηνοθέτες, που ανήκουν, ηλικιακά, σε δύο γενιές, ξεχωρίζουν για την ποιότητα και την ποικιλία των ταινιών τους και πολλές γυναίκες, πολύ περισσότερες από ό,τι σε προηγούμενες περιόδους. Στο φετινό Φεστιβάλ έγινε αισθητή η παρουσία μερικών σκηνοθετών, που ανήκουν σ'αυτές τις καινούργιες κινηματογραφικές τάσεις της δεκαετίας του 1990 και κατάφεραν να ξεχωρίσουν και να διακριθούν σ'αυτή τη νέα περίοδο. Με διαφορετική προέλευση και πορεία, δημιούργησαν μian, όντως, ιδιαίτερη εντύπωση οι ταινίες του Φρανσουά Οζόν (8 γυναίκες), του Τόνυ Γκατλίφ (Σουίνγκ), του Λωράν Καντέ (L'Emploi du temps), της Λιριά Μπεζεζά (Αλλάξέ μου τη ζωή), του Ζαν-Πιερ Αμερίς (Έτσι είναι η ζωή) της Κατρίν Κορσινί (Η πρόβα), του Ζακ Οντιάρ (Διάβασε τα χείλη μου), της Γιαμινά Μπεγκκιγκί (Inch' Allah Κυριακή).

αφιέρωμα
nouvelle
vague &
σύγχρονο
γαλλικό
σινεμά

συνεντεύξεις

Ozon

Gatlif

Karion

Améris

Béart - Corsini

Οι 8 γυναίκες του François Ozon ή η ελευθερία να δημιουργείς μικτές μορφές κινηματογράφου



Η ταινία 8 γυναίκες (2001), είναι κινηματογραφική διασκευή του γνωστού και στην Ελλάδα θεατρικού έργου του Robert Thomas¹, που ο François Ozon μετέφερε στον κινηματογράφο, επιφέροντας, τόσο στην πλοκή και τον μύθο, όσο και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των διαφόρων προσώπων, καθώς και στις μεταξύ τους σχέσεις, πολλές και ουσιαστικές σημασίες αλλαγές και τροποποιήσεις. Δεν είναι, άπλωστε, πρέπει να σημειώσουμε, η πρώτη φορά, η πιο πραγματικά ενδιαφέρων αυτός γάλλος σκηνοθέτης διασκευάζει ένα θεατρικό έργο: για μια προηγούμενη ταινία του Σταγόνες νερού πάνω σε καυτές πέτρες (2000), είχε μεταφέρει στον κινηματογράφο, ένα έργο του Βέρνερ Φασμπίντερ, προσθέτοντας και σ'αυτή την περίπτωση ορισμένες μουσικοχορευτικές σκηνές, όπως έκανε και εδώ. Θα πρέπει να τονίσουμε επίσης το γεγονός ότι, τόσο σ'ορισμένες ταινίες του μικρού μήκους, όσο και σε ταινίες του μεγάλου μήκους δίνει μια θεατρική διάσταση, που του είναι πραγματικά χρήσιμη στην προσπάθειά που έκανε προς την κατεύθυνση μιας έντονα ειρωνικής και αυτοσαρκαστικής αποδραματοποίησης και ιδίως μιας αποστασιοποίησης. Στην περίπτωση, μάλιστα, της ταινίας του 8 γυναίκες και λιγότερο σ'εκείνη της ταινίας του Σταγόνες νερού σε καυτές πέτρες, φαίνεται ότι προσεγγίζει, αφο-

μοιώνει, με ουσιαστικό τρόπο, και αναδημιουργεί, σε σχέση με αρκετά διαφορετικά απ'ό,τι τα συνήθη, δεδομένα², θεατρικά και κινηματογραφικά το γνωστό μπρεχτικό πρότυπο αποστασιοποίησης.

Ο Ozon μετέφερε, για συγκεκριμένους λόγους, την ιστορία και την πλοκή της, στα χρόνια του 1950, σ' ένα μεγάλο, εξοχικό σπίτι. Από τις οκτώ γυναίκες του τίτλου, οι έξι ανήκουν σε μια οικογένεια αστών, με τα πάθη, τις μανίες, τα μικρά ή μεγάλα κρίματα που τις χαρακτηρίζουν και οι δύο υπόλοιπες γυναίκες ανήκουν στο υπηρετικό προσωπικό. Ετοιμάζονται να γιορτάσουν τα Χριστούγεννα. Χιονίζει. Αποκαλύπτεται, όμως, ότι ο κύριος του σπιτιού δολοφονήθηκε. Αρχίζει, από τη στιγμή αυτή, ένα τραγελαφικό παιχνίδι αποκαλύψεων για τις σχέσεις που συνέδεαν την κάθε μια από τις 8 αυτές γυναίκες με το «θύμα» και γίνεται φανερό πως όλες τους, κάτω από την πίεση οικονομικών κι ακόμη άμεσα ή έμμεσα ψυχολογικών λόγων και αιτιών, θα μπορούσε, αναμφίβολα, να είχε οδηγηθεί στο έγκλημα.

Αν αναλύσουμε προσεχτικά αυτό το πρώτο μέρος της ταινίας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι, σ'ένα δεύτερο ή τρίτο επίπεδο, ο σκηνοθέτης, παραμερίζοντας έναν ορισμένο διάχυτο κυνισμό, που κρύβει, όπως συχνά συμβαίνει, μian ιδιαίτερη ευαισθησία,

αλλά ταυτόχρονα και πολύ βαθιά και ίσως ανεξίτηλα τραύματα, φτάνει να ολοκληρώσει, εξισορροπώντας, με μian ιδιαίτερη σκηνοθετική ευλυγισία, τα αντιθετικά κι αντινομικά δεδομένα της σατιρικής αστυνομικής πλοκής και της μουσικής κωμωδίας, μια σπάνια, διεισδυτική και γεμάτη ενέργεια ταξικού τύπου ανάλυση, που, σε καμιά περίπτωση, δεν ξεπέφτει σε φτηνές και εύκολες, δογματικές και συμβατικές αναλύσεις. Με ανάλογη αμφισημία κι αλληλεπλήρηδες παγινώξεις, αλλά και οδονηρές για τα διάφορα πρόσωπα και τις σχέσεις τους, ανατροπές, σε σχέση με τα κάθε φορά, προηγούμενα δεδομένα, ο Ozon καταφέρνει ν'αναδείξει, σ'ένα βαθύτερο επίπεδο, την κινηματογραφική ιστορία, που φέρνουν μαζί τους, οι σημαντικές γυναίκες ηθοποιοί, από τις οποίες μερικές (Ντανιέλ Νταριέ, Κατρίν Ντενέβ, Ιζαμπέλ Υτέρ, Φανού Αρντάν, Εμανουέλ Μπεάρ) ως αστέρια, που είναι σημάδεψαν και σημάδεύουν την ιστορία του γαλλικού -και όχι μόνον- κινηματογράφου, αλλά και γενικότερα της πολιτισμικής ζωής. Με επινοητικότητα και λιτότητα, σε αρμονία με το ύφος της ταινίας, ο Ozon, σε συγκεκριμένες στιγμές, επισημαίνει κι υπογραμμίζει ορισμένες ενδεικτικές λεπτομέρειες του σκηνοικού (μια προσωπογραφία ή μια φωτογραφία), της ερμηνείας, επιμένοντας σε μια σημαίνουσα χειρονομία ή ένα νεύμα, μια χορευτική φιγούρα ή σ'ένα απόσπασμα από τους στίχους ενός τραγουδιού. Οι σημανσεις του αυτές, πλουτίζουν την άλυσσο των σημανόντων και με άλλους κρίκους και με άλλους σημειωτικούς τόπους. Πίνονται, έτσι, αφετηρίες για μια σειρά από απολαυστικά κινηματογραφικά παραθέματα, όπου η κάθε ηθοποιός προσθέτει και άλλες διαστάσεις στο μικτό, ήδη, χαρακτήρα της ταινίας, παίζοντας με την ίδια την εικόνα της, που και αυτή είναι μια σύνθεση από τους αλληλοδιάδοχους ρόλους, ιδίως τους πιο σημαίνοντες, αυτούς που κατέληξαν να αποκρυσταλλώσουν, ακριβώς, μια συνθετική - ξεχωριστά σύνθετη - εικόνα της. ▶



Η φαινομενική ελαφρότητα -ο ευτράπελος τόνος- του ύφους, προκύπτει από τη διαδικασία ειρωνικής απομυθοποίησης των παγιωμένων μύθων της αστικής κοινωνίας και οικογένειας. Αυτή αρμονίζει κι ισορροπεί τα πλούσια και ετερογενή αισθητικά «υλικά», ενώ ο ίδιος ο κινηματογραφιστής, αόρατος, με οράτο, όμως, το αποστασιοποιημένο και κριτικό βλέμμα του, σκηνοθετεί τη συνεχή «εκπήγαση» των απωθημένων, τα «χορογραφεί», με μίαν ιδιαίτερη επινοητικότητα, επιλέγοντας για το κάθε πρόσωπο ένα σημαίνον τραγούδι, που εκφράζει τον βαθύτερο «ήχο» του. Οι κρυμμένες πράξεις και αιτιάσεις, οι λόγοι και οι παρορμήσεις των διαφόρων προσώπων, έρχονται έτσι στο φως αντιπλάτων «ενέργεια και ηλεκτρισμό» -θετικό και αρνητικό- από τα διάφορα επίπεδα που διαθέτει η ταινία...

Η επιτυχία και της ταινίας του αυτής οφείλεται, νομίζω, όπως και στην περίπτωση της ακριβώς προηγούμενης ταινίας του *Κάτω απ'την άμμο* (2000) κι ακόμη περισσότερο, από καλλιτεχνική και κινηματογρά-

φική άποψη, της τόσο διαφορετικής πρώτης μεγάλης μήκους ταινίας του Sitcom (1998), στη σκηνοθετική εξισορροπιστική, πιστεύω ικανότητα του κινηματογραφιστή François Ozon, που η πολυσυνληκτικότητα, τον οδηγεί και τον κατευθύνει στην αφομοίωση και σύμμιξη των ετερογενών αισθητικών του υλικών. Χωρίς αυτή την ικανότητα, δεν θα γινόταν δυνατον να πετυχαίνει την αρμονική συνένωση και συνλειτουργία, με φυσικό τρόπο, όλων αυτών των τόσο διαφορετικών κινηματογραφικών μορφών, σε μίαν ενιαία και συνεκτική, αλλά οπωσδήποτε μικτή και «ανοιχτή» στην πολυσημία της κατασκευής.

Με τον τίτλο «8 γυναίκες κατηγορούνται», το γνωστό, αν και αρκετά παλιωμένο και κάπως ξεπερασμένο θεατρικό έργο του Robert Thomas, παίζεται αρκετά συχνά και στην Ελλάδα και σημειώνει, τις περισσότερες φορές, εμπορική επιτυχία.

Ήτοι διαθέτουν ένα αυθεντικά μικτό χαρακτήρα: αστυνομική πλοκή και μετεωρισμός χαρακτηριστικός του θρίλερ, κοινωνική κριτική και στοιχεία μουσικής κωμωδίας, που, βέβαια, εξυπηρετούν, με την ηθελημένη ετερογένειά τους, ένα είδος κριτικής αποδόμησης των μύθων της αστικής κοινωνίας και οικογένειας και παρουσιάζει μεγάλες αναλογίες με την μπρεχτική αποστασιοποίηση.

Ήτοι υποβοηθείται από τα τραγούδια και τους χορούς, που με τον ιδιαίτερο, κάθε φορά τόνο τους και την απόσταση που παίρνουν από τα δράματα, συντελούν στο κλίμα αποστασιοποίησης,

8 γυναίκες, έγχρωμη, 103', (2002) Σκηνοθεσία: François Ozon, **Σενάριο:** François Ozon, Marina de Van, από το θεατρικό έργο του Robert Thomas, **Φωτογραφία:** Jeanne Lapoirie, **Μοντάζ:** Laurence Bawedin, **Ήχος:** Pierre Gamet, **Κοστούμια:** Pascaline Chavanne, **Σκηνικά:** Arnaud de Moléron, **Μουσική:** Krishna Levy, **Ερμηνείες:** Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Emmanuelle Béart, Danielle Darrieux, Virginie Ledoyen, Firmine Richard, Ludivine Sagnier, **Παραγωγή:** Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Mars Films, **Παγκόσμια εκμετάλλευση:** Celluloid Dreams, **Διανομή για την Ελλάδα:** Rosebud.

Η ελευθερία να πειραματίζεσαι, αντλώντας από το λαϊκό πολιτισμό (έναν αποκλειστικώς διάλογο με τον François Ozon)

A.ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Από το Sitcom (1998) μέχρι τις 8 γυναίκες (2001), έχω την εντύπωση ότι, από την άποψη της μορφής και της κατασκευής, υπάρχει μια ορισμένη συνέχεια, αλλά συγχρόνως, από ταινία σε ταινία η μορφή και η δομή γίνονται όλο και πιο σημαντικές για σας, ενώ, από την άποψη των θεμάτων, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες σταθερές που επαναλαμβάνονται, με τον ένα τρόπο ή τον άλλο. Διαπιστώνω επίσης στον κινηματογράφο σας ένα είδος αποστασιοποίησης, που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις 8 γυναίκες, και παίρνει τα χαρακτηριστικά ή ακόμη και το ύφος μιας

παρωδίας. Παρωδία σε σχέση π.χ. με το θρίλερ ή τη μουσική κωμωδία κ.λπ. Συνυπάρχουν και αλληλοσυνδέονται, δηλαδή, μ'έναν ιδιαίτερο τρόπο, σε κάποιες ταινίες σας και ιδίως στις 8 γυναίκες διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Ποια είναι η άποψή σας για όλα αυτά;

F.OZON: Ναι, έτσι θα πρέπει να έχουν τα πράγματα σε σχέση με τις σταθερές, που διαπιστώνετε ότι υπάρχουν, ή την όλο και μεγαλύτερη, από ταινία σε ταινία, έγνοια, ίσως, και φροντίδα για τη μορφή και την κατασκευή ή ακόμη σε σχέση με την αποστασιοποίη-



ση ή την παρωδία, που διακρίνατε ιδίως στις 8 γυναίκες. Εγώ, από μεριά μου, δεν έβαλα στον εαυτό μου πολλά ερωτήματα, μπορώ να πω ότι αναζήτησα την ευχαρίστησή μου, πρώτα απ' όλα, ό, τι αγαπώ στον κινηματογράφο, που είναι το πιο σπουδαίο πράγμα: μ'αρέσει, όντως, να περνάω από το ένα είδος κινηματογράφου στο άλλο, να εκπλήσσω τον ίδιο τον εαυτό μου και τους θεατές και να δοκιμάζω να πειραματιστώ πάνω σε κάτι καινούργιο. Με ενδιέφερε και με διασκέδαζε να βάλω στοιχεία μουσικής κωμωδίας σ' ένα αστυνομικό έργο αλλά Αγκάθα Κρίστι, να παίξω με τα είδη, να παίξω με την εικόνα των ηθοποιών, να κάνω μια ταινία πάνω στα πρόσωπα, αλλά ακόμη και πάνω στον κινηματογράφο : να μιλήσω, δηλαδή, ταυτόχρονα, και δημιουργικά, για «πρόσωπα», που είναι μπλεγμένα σε μια αστυνομική ιστορία, χωρίς, συγχρόνως να ξεχνώ, ούτε μια στιγμή, ότι παίζονται από γυναίκες ηθοποιούς αστέρια, ότι πρόκειται, για την Ιζαμπέλ Υπέρ, την Κατρίν Ντενέβ, την Φανύ Αρντάν, που οι δύο πρώτες είναι λίγο «αντίπαλες» μέσα στην ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου και οι δύο τελευταίες έπαιξαν σε ταινίες του Φρανσουά Τρουφώ...

Α.Π.: Η Ντανιέλ Νταριέ, η Κατρίν Ντενέβ, με τη μεγάλη κινηματογραφική ιστορία της, η καθεμία, και τις τόσες πολλές ταινίες της, που κι οι δύο έπαιξαν στις τόσο ενδιαφέρουσες μουσικές κωμωδίες του Ζακ Ντεμού, η Ιζαμπέλ Υπέρ, η Φανύ Αρντάν, η Εμανουέλ Μπεάρ με τη δική τους ιστορία, αλλά και κάποιες άλλες...

Φ.Ο.: Ακριβώς. Επιθυμούσα και επεδίωξα να τα βάλω όλα αυτά μέσα στην ταινία, που να έχει, έτσι, πολλά επίπεδα και να αγγίζει ένα ευρύ κοινό. Η ταινία, πιστεύω, ότι γνώρισε τόση επιτυχία, γιατί κάθε κατηγορία θεατών βρήκε σ'αυτήν πράγματα που την ενδιέφεραν: το λαϊκό κοινό την αστυνομική ίντριγκα, ένα άλλο κοινό τις ηθοποιούς-αστέρια, οι κινηματογραφόφιλοι, πιο πολύπλοκοι, όπως κι εγώ, αλλά και απαιτητικοί, τις διάφορες σημάνσεις και κρυμμένες σημασίες και όλα τα άλλα που λέγαμε.

Α.Π.: Η επιτυχία της ταινίας σας, έχω την άποψη ότι οφείλεται, σε μεγάλο, τουλάχιστον, βαθμό, στην ισορροπία που καταφέρατε να δώσετε σ'όλα αυτά τα στοιχεία και τα επίπεδα που προαναφέρατε. Σε σχέση επίσης με τις θεματικές σταθερές, νομίζω ότι ορισμένα συγκεκριμένα θέματα ξανάρχονται σχεδόν αυτόματα και ενστικτωδώς, επειδή το απαιτεί η γενικότερη φορά που ακολουθείτε, η δυναμική και η κατεύθυνση που δίνετε σε μια ταινία. Το θέμα π.χ. του θανάτου του πατέρα, με διάφορες παραλλαγές, που έχουν να κάνουν με το ύψος,



ξέχωρα, κάθε ταινίας, ξανάρχεται, μ'αυτόν τον ενστικτώδη τρόπο, σχεδόν χωρίς να το έχετε θελήσει, αρκετές φορές, στον κινηματογράφο σας, όπως στο *Sitcom* (1998), στο *Κάτω απ'την άμμο* (2000) ή, με παιγνιώδη τρόπο, στις *8 γυναίκες* (2001).

Φ.Ο.: Έχετε δίκιο όταν λέτε ότι τα θέματα επανέρχονται ενστικτωδώς, σχεδόν χωρίς να το θέλω ή να το αντιλαμβάνομαι άμεσα, όπως το θέμα του θανάτου ή της απουσίας του πατέρα. Αυτό οφείλεται, ίσως, στη βαθύτερη επιθυμία μου να νιώσω και να δω τι θα μπορούσε να ήταν ο κόσμος χωρίς τους άντρες. Ο πατέρας πεθαίνει, «απουσιάζει» ή εξαφανίζεται, όπως στο *Κάτω απ'την άμμο*, όπου η Ράμπλικ ξαναχτίζει τη ζωή της με αφετηρία αυτή την απουσία. Είναι γιατί αυτό το θέμα μ'ενδιαφέρει, δεδομένου ότι ζούμε σε μια κοινωνία, όπου μέσα στην οικογένεια ο ρόλος του πατέρα μετατίθεται και αλλάζει και φαίνεται να κερδίζει και να αναδειχίνεται ο θηλυκός και ο μητρικός «πόλος».

Α.Π.: Σ'ένα δεύτερο ή ένα τρίτο επίπεδο, αισθανόμαστε μέσα στις πρόσφατες ταινίες σας και ιδίως στις *8 γυναίκες*, μιαν ανάληψη, που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε «ταξικού χαρακτήρα», για παράδειγμα οι ρόλοι των δύο υπηρετριών και ιδίως της μαύρης υπηρετριάς, στη σχέση τους με τις κυρίες τους, ή ακόμη οι οικονομικού τύπου σχέσεις εξάρτησης ανάμεσα τους. Αυτή η ανάληψη γίνεται, μερικές φορές -όπως στις *8 γυναίκες*- με όρους σχεδόν εγγειανούς: η «σκιάβα» και η «κυρία» της και οι σαδομα-

ζοχιστικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσά τους... Επιμένετε επίσης πάνω στη σεξουαλική αμφιβολία, αμφιρέπια και ακαθοριστία ορισμένων από αυτές τις γυναίκες, που περνούν σχετικά εύκολα από την ετεροφυλοφιλία στην ομοφυλοφιλία, και στο παιχνίδι ανάμεσα στις δύο αυτές καταστάσεις... Κι ακόμη στον τρόπο που μια κοινωνική τάξη και στην περίπτωση μας η αστική τάξη τα βλέπει και τα αντιμετωπίζει όλα αυτά: υπάρχουν δύο μέτρα και δύο σταθμά, διαφορετικές είναι οι αντιδράσεις, όταν αποκαλύπτεται η ομοφυλοφιλία της μαύρης υπηρετριάς, από αυτές τις αμοιβαίες, πολύ πιο μετριασμένες αντιδράσεις, μπροστά στην περιεργή ομοφυλοφιλική έλξη που υπάρχει ανάμεσα στη λευκή υπηρετρία - Εμανουέλ Μπεάρ - και στην κυρία της - Κατρίν Ντενέβ... Όλα αυτά, φυσικά, δεν υπήρχαν στο θεατρικό έργο του Ρομπέρ Τομά, που διασκεύασατε κι είναι αυτά που παρουσιάζουν, από κινηματογραφική άποψη, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

Φ.Ο.: Ναι, έχετε δίκιο. Ορισμένοι λένε ότι οι ταινίες μου είναι αποσυνδεδεμένες - άσχετες με - από τη σημερινή πραγματικότητα, αλλά εγώ έχω την εντύπωση ότι όχι, πιστεύω αντιθέτως ότι μιλώ για τη σύγχρονη πραγματικότητα, μιλώ, πράγματι, για τις τάξεις. Κι είναι αλήθεια ότι στο έργο του Τομά δεν υπήρχε καθόλου αυτή η διάσταση. Άλλαξα πολύ τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα: για τη σχέση κυρίας - υπηρετριάς π.χ. εμπνεύστηκα από τον Ζενέ, γιατί ο ρόλος της υπηρετριάς δεν είχε τίποτα το ξεχωριστό κι όταν τον πρότεινα στην Εμανουέλ Μπεάρ δεν της άρεσε και είχε δίκιο. Δοκίμασα έτσι να δώσω μια πιο μυστηριώδη διάσταση σ'αυτό το πρόσωπο...

Α.Π.: Γ'αυτό το λόγο, τοποθετήσατε, επίσης, τις βασικές σκηνές ανάμεσα στην υπηρετρία και την κυρία της, μέσα σ'ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, σ'ένα σκηνικό με την προσωπογραφία, τη φωτογραφία . Το πρόσωπο, έτσι, της υπηρετριάς γίνεται πιο μυστηριώδες, οι σχέσεις με την κυρία της, έχουν κάτι το αινιγματικό, ενώ οι σχέσεις ορισμένων άλλων προσώπων είναι γενικά πιο ξεκάθαρες.

Φ.Ο.: Ναι, ακριβώς. Αυτά όλα κάνουν τον αρχικό, στο θεατρικό, τουλάχιστον, έργο, ασήμαντο ρόλο της υπηρετριάς, πραγματικά πιο ενδιαφέροντα, πιο δυνατά και μυστηριώδη: επιθυμεί να πάρει τη θέση της κυρίας της κ.λπ.

Α.Π.: Στα χρόνια των σπουδών σας, όταν προετοιμαζόσαστε ως σκηνοθέτης και όταν ολοκληρώνατε την «εκπαίδευσή» σας, ποιες ήταν οι κατηγορίες κινηματογράφου και ποιοι οι σκηνοθέτες που σας ενδιέφεραν;

Φ.Ο.: Όταν σπούδαζα στη σχολή κινηματογράφου FEMIS, ένωθα πολύ άσχημα, γιατί καταλάβαινα ότι αγαπούσα δύο αντιθετικές και αντινομικές μορφές κινηματογράφου: έναν κινηματογράφο υπερβολικά ρεαλιστικό (η νεορεαλιστικό), δηλαδή, που έτεινε προς τον νατουραλισμό, ταινίες π.χ. του νεορεαλιστή Ροσελίνι ή του Μωρίς Πιαλά, από τη μια μεριά, και από την άλλη, έναν κινηματογράφο πιο επεξεργασμένο δομικά και στιλιστικά, ταινίες π.χ. του Μαξ Οφύλς κ.ά. Ταυτόχρονα, δηλαδή, με γοήτευαν ένας ρεαλιστικός κινηματογράφος και ένας άλλος βρασιμμένος στην κατασκευή και στη μορφή και δεν ήξερα ποιος ήμουν, τι ήθελα και τι θα έκανα. Αργότερα, ανακάλυψα τον Φασπίντερ και ξάφνου κατάλαβα ότι στον κινηματογράφο του κατάφερνε να συνδέει αυτές τις δύο κατηγορίες κινηματογράφου: έκανε, δηλαδή, έναν κινηματογράφο που μιλούσε για τη σύγχρονη του πραγματικότητα, στις ταινίες του της δεκαετίας του 1970 και, συγχρόνως, χρησιμοποιούσε μίαν επεξεργασμένη στιλιστικά μορφή και οι δύο αυτές κατηγορίες κάθε άλλο παρά ήταν ασύμβατες, δεν ήταν η μία εναντίον της άλλης.

Ο Φασπίντερ πετύχαινε να ενώνει τις δύο αυτές κατηγορίες και να δημιουργεί ένα άλλο (μικτό) είδος κινηματογράφου. Βλέποντας διάφορες ταινίες του Φασπίντερ συνειδητοποίησα ότι κι εγώ μπορώ 'αποδεχτώ και τους δύο έρωτες μου για δύο διαφορετικές μορφές κινηματογράφου και να βρω το δρόμο μου προς αυτή την κατεύθυνση.

Α.Π.: Στις τελευταίες σας ταινίες, όπως, άλλωστε, και μ'άλλο τρόπο, στις ταινίες του Φασπίντερ, γίνεται όλο και πιο έκδηλη και φανερή μια σχεδόν μπρεχτικό χαρακτήρα αποστασιοποίηση. Πρέπει, μάλιστα, να προσθέσουμε την ταξική ανάλυση και το παρωδιακό ύφος που υποβοηθούν, αλλά και υποβοηθούνται από αυτή τη διαδικασία αποστασιοποίησης και λαμβάνουν, έτσι, με λειτουργικό τρόπο, χώρα. Εντοπίζουμε ακόμη, όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, το γεγονός ότι οι ηθοποιοί παίζουν, στις ταινίες σας, εκτός από ένα συγκεκριμένο πρόσωπο μέσα στην ίδια την κινηματογραφική μυθοπλασία, και τον εαυτό τους, τον ιδιαίτερό τους ρόλο, την ιδιαίτερη αφήγησή τους σαν προκαθορισμένοι ηθοποιοί. Είναι ακριβώς αυτός ο σπάνιος ισορροπημένος συνθετικός χαρακτήρας, που παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο και ξεχωριστό ενδιαφέρον...

Φ.Ο.: Ναι, ακριβώς, αυτοί είναι οι μηχανισμοί και οι τρόποι που επεμβαίνουν, στην κατασκευή, τη δομή και τη μορφή των ταινιών. Πραγματικά, κι εγώ, μ'ένα τρόπο ανάλογο μ'εκείνου του Φασπίντερ ενδιαφερόμαι να δημιουργήσω ένα είδος αποστασιοποίησης, με την έννοια: να κάνω το θεατή πιο ευφυή, δηλαδή, να του δώσω τη δυνατότητα να σκεφτεί πως βρίσκεται μπροστά σε μια ταινία, δεν βλέπει μονάχα μια ιστορία, έχει κι ο ίδιος μια θέση σε σχέση μ'αυτό που βλέπει κι οφείλει να πάρει θέση για όσα βλέπει στην οθόνη. Για μένα αυτό είναι κάτι το σπουδαίο: είναι ένας τρόπος να δίνεις μια θέση στο θεατή, να του πεις ότι υπάρχει κι έχει τις δικές του συγκινήσεις και δεν βρίσκεται εκεί για να (υπο)δέχεται μονάχα και να προσλαμβάνει παθητικά, όπως μπροστά σε μίαν αμερικανική ταινία, που τον «χτυπούν» στο κεφάλι και του λένε: νά αυτό είναι άσπρο, αυτό είναι μαύρο, να τι πρέπει να σκέφτεσαι...

Α.Π.: Και ανάμεσα σε δυο κινηματογραφιστές, που έκαναν, μ'ένα προσωπικό τρόπο, μουσικές κωμωδίες, όπως ο Αλβίν Ρενάι, από τη μια μεριά και ο Ζακ Ντεμού, από την άλλη,

ποιόν θα λέγατε ότι προτιμάτε;

Φ.Ο.: Νομίζω ότι μου αρέσουν κι οι δύο, αλλά κατά κάποιον τρόπο, αισθάνομαι πιο κοντά στον Αλβίν Ρενάι, που δεν σταματά να πειραματίζεται και να προσπαθεί να επινοήσει, κάθε φορά, μια καινούργια μορφή κινηματογράφου. Με το *Γνωρίζουμε το τραγούδι*, π.χ. παίρνει μια παλιά γαλλική κλασική κωμωδία και τη μεταμορφώνει σε κάτι τελείως διαφορετικό και σύγχρονο...

Α.Π.: Παίρνει παλιά θεατρικά έργα αρκετά ξεπερασμένα όπως π.χ. στο *Μελό* και δημιουργεί κάτι καινούργιο, όπως, άλλωστε, και εσείς με τις 8 γυναίκες...

Φ.Ο.: Ναι, ακριβώς. Μετά ήλνε διάφοροι πως είναι εύκολο, αλλά, στην αρχή, όταν όλα βρίσκονται ακόμη στο χαρτί, τέτοια σχέδια παρουσιάζουν πολλή δυσκολία και μοιάζουν πολύ παράξενα και δεν ξέρεις καθόλου αν όλα θα πάνε καλά και θα πετύχουν. Αισθάνομαι, γι'αυτούς τους λόγους, πιο κόντα, όπως σας είπα στον Αλβίν Ρενάι. Ο Ζακ Ντεμού, από τη μεριά του, δεχόταν περισσότερο επιδράσεις από την αμερικανική μουσική κωμωδία και όλο και προσπαθούσε να δώσει στο γαλλικό κινηματογράφο τη δυνατότητα να κάνει μουσικές κωμωδίες. Εργαζόταν περισσότερο μέσα στην κατεύθυνση του αμερικανικού κινηματογράφου, ενώ εγώ αισθάνομαι πραγματικά πιο κοντά στην σχεδόν επιστημονική εργασία του Αλβίν Ρενάι, που δεν παύει να πειραματίζεται και ν'αναζητά καινούργιες μορφές...

Α.Π.: Σε ορισμένες, μάλιστα, ταινίες σας υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές σε ταινίες του Αλβίν Ρενάι...

Φ.Ο.: Ναι, πράγματι. Στην πρώτη, ήδη, ταινία μου μεγάλου μήκους *Sitcom*, όπως εντοπίσατε, υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές στην ταινία του Αλβίν Ρενάι *Ο θείος μου απ'την Αμερική*. Μ'αρέσουν πολύ οι δύο ταινίες του *Smoking* (*Καπνίζοντας*). Το *Smoking* (*Μη Καπνίζοντας*) που είναι πάνω σ'ένα δυνητικό κινηματογράφο... Οι γάλλοι κριτικοί τον σέβονται, αλλά δεν ξέρουν πάντοτε τι να σκεφτούν, δεν είναι πολύ εύκολο γι'αυτούς...

Α.Π.: Μετά από τα σημαντικά ντοκιμαντέρ του και τις τέσσερις πρώτες ταινίες του μεγάλου μήκους - από τη *Χιροσίμα αγάπη μου* μέχρι την ταινία του *Ο πόλεμος τελείωσε*, που κι αυτές, δεν μπορεί να πει κανείς ότι κατανοήθηκαν πραγματικά - και με αφετηρία, ιδίως την ταινία του *Σ'αγατώ, σ'αγατώ*, μου φαίνεται ότι νιώθουν ότι δεν καταλαβαίνουν καλά τι κάνει, μοιάζουν σαν απροσανατόλιστοι μπροστά στις ταινίες του κι αυτό δεν συμβαίνει, βέβαια, μονάχα στη Γαλλία, με τους γάλλους κριτικούς, αλλά και σε άλλες χώρες...



Φ.Ο.: Ακόμη και σήμερα δεν ξέρουν τι ακριβώς να σκεφτούν για ταινίες όπως Καπνίζοντας, Μη Καπνίζοντας. Διαισθάνονται, ξέρουν στο βάθος ότι είναι καλές ταινίες, αλλά πιστεύουν ότι δεν αντιστοιχούν στην ιδέα που έχουν για το γαλλικό κινηματογράφο...

Α.Π.: Αυτό προέρχεται ίσως από το γεγονός ότι ο Αλβίν Ρεναί δεν συνδέεται άμεσα με το γαλλικό «νέο κύμα». Και εσείς, πιστεύω, άλλωστε, παίρνετε ορισμένες αποστάσεις από το «νέο κύμα»...

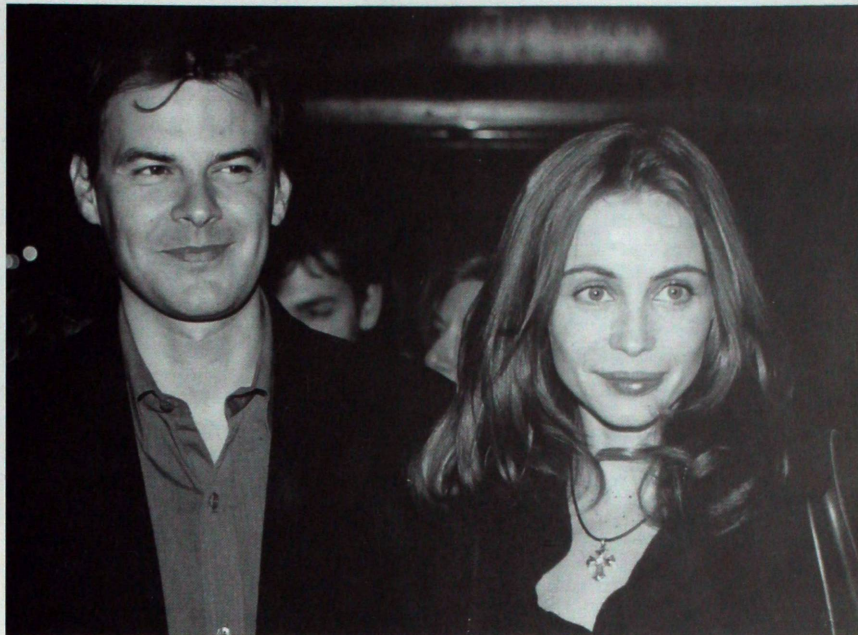
Φ.Ο.: Οπωσδήποτε. Αυτό είναι βέβαιο. Ο Ρεναί κάνει, εξάλλου, αρκετές αναφορές στα κόμικς, στο λαϊκό πολιτισμό, ενώ οι σκηνοθέτες του «νέου κύματος» όχι. Αυτοί ενδιαφέρονται ιδίως για τον Μπαλζάκ, τους φιλοσόφους, τους ποιητές, τη ζωγραφική: ας σκεφτούμε π.χ ταινίες του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ...

Α.Π.: Ενδιαφέρονται για τον αμερικανικό κινηματογράφο και, συγχρόνως, για το νεορρεαλισμό κυρίως του Ροσσελίνι. Είναι ένα παράδοξο μικτό πρότυπο...

Φ.Ο.: Ακριβώς. Είναι άρα κάτι πιο γοητευτικό, ενώ ο Ρεναί εργάζεται μ'έναν πιο οξυγόνο τρόπο πάνω σε κάτι το πειραματικό, αλλά, ταυτόχρονα, με αφετηρία το λαϊκό πολιτισμό. Και εμένα επίσης θα μου άρεσε να δούλευα, π.χ., πάνω στα γαλλικά ελαφρά ή λαϊκά τραγούδια. Είναι κι αυτό σημαντικό. Είναι κι αυτό ένας τρόπος να εκφραστούν καινούργια πράγματα στον κινηματογράφο, όπως και η κλασική λογοτεχνία ή ο κλασικός κινηματογράφος χρησίμευαν ως ενάσματα και αφετηρίες για νέα «δρομολόγια».

Α.Π.: Και που τοποθετείτε την εργασία σας σε σχέση με τους διάφορους άλλους σκηνοθέτες των δύο πιο πρόσφατων γενιών, που είναι πολύ ενεργοί, σήμερα, όπως, π.χ. ο ενδιαφέρων Αρνώ Ντυπλεσέν ή ορισμένοι άλλοι;

Φ.Ο.: Νομίζω ότι ο Αρνώ Ντυπλεσέν είναι πραγματικά απόγονος του «νέου κύματος». Σχετίζεται και συνδέεται άμεσα με το «νέο κύμα», κυρίως με τον Γκοντάρ και τον Τρυφώ - όχι, όμως, με ταινίες τους, που έχουν αναφορές στο λαϊκό πολιτισμό - κι ακόμη αναφέρεται, ως διανοούμενος που είναι, σε ορισμένες δύσκολες ταινίες του Ρεναί. Εγώ, από τη μεριά μου, πιστεύω ότι έχω απελευθερωθεί, κατά κάποιο τρόπο, από το βάρος του «νέου κύματος». Αισθάνομαι πιο ελεύθερος ώστε να δέχομαι διαφορετικές επιδράσεις. Κι αυτό είναι ένα γενικότερο φαινόμενο, που το εντοπίζουμε, όταν προσεγγίζουμε το σημερινό γαλλικό κινηματογράφο: αισθανόμαστε πιο ελεύθεροι σε σχέση με το παρελθόν. Μπορούν να μας ελίκουν και να μας επηρεάζουν διαφορετι-



κές μορφές κινηματογράφου: ο ασιατικός, π.χ., μαζί με τον ευρωπαϊκό, αλλά και, ενδεχομένως, ο αμερικανικός κινηματογράφος και διεκδικούμε όλες αυτές τις επιδράσεις, αλλά δεν τις ιεραρχούμε όπως προηγουμένως, γιατί, όπως ξέρετε η γαλλική κριτική είχε και έχει ακόμη την τάση να ιεραρχεί και να ταξινομεί. Για αυτό το λόγο, πολλοί γάλλοι κινηματογραφιστές ένοιωσαν «αιχμαλωτισμένοι». Υπάρχει μια ολόκληρη γενιά από «θυσιασμένους» κινηματογραφιστές, όπως ο Ταβερνιέ, ο Αλβίν Κορνώ, ο Κλωντ Μιλλέρ, που έχουν μια αρκετά δύσκολη θέση, μέσα στο γαλλικό κινηματογράφο, γιατί βρίσκονται ανάμεσα στο «νέο κύμα» και εμάς, που είμαστε πολύ πιο ελεύθεροι και, κατά κάποιο τρόπο, πιο αναγνωρισμένοι.

Α.Π.: Υπάρχουν ορισμένοι κινηματογραφιστές αυτής εδώ της εποχής, με τους οποίους αισθανόμαστε πιο κοντά;

Φ.Ο.: Αισθάνομαι πιο κοντά σ'ένα κινηματογραφιστή όπως ο Πιερ Ντενί, που μπορεί να τον ελκύουν και να τον επηρεάζουν τόσο ο ασιατικός, όσο και ο αμερικανικός κινηματογράφος, και να κατάρχεται από το «νέο κύμα», αλλά που πειραματίζεται κι αυτός, ο Μπρυνό Ντυμόν, άλλος ένας που πειραματίζεται, ο Γκασπάρ Νοέ, που τον βρίσκω κι αυτόν ενδιαφέροντα. Δεν μπορώ να πω ότι είναι ένα «νέο κύμα», αλλά αποτελούν δυνατές ατομικότητες, που, με κάποιο τρόπο, αναγνωρίζονται περισσότερο στο εξωτερικό παρά στην ίδια τη Γαλλία. Και ο δικός μου ο κινηματογράφος, εξάλλου, αναγνωρίζεται περισσότερο από την

ξένη παρά από τη γαλλική κριτική.

Α.Π.: Το ντοκιμαντέρ σας ενδιαφέρει; Είχατε στο παρελθόν, νομίζω, μια ορισμένη εμπειρία... Θα μπορούσατε, αν υπήρχαν θέματα που να σας ενδιέφεραν, να σκηνοθετήσετε και ορισμένα ντοκιμαντέρ;

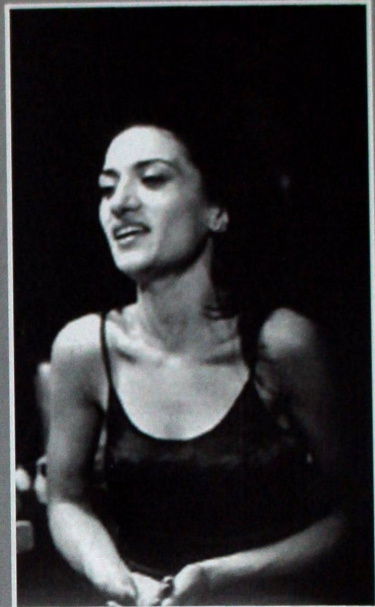
Φ.Ο.: Ήταν δυστυχώς μια άτυχη εμπειρία, γιατί δεν είχα την ελευθερία που ήθελα. Το θεωρώ ρεπορτάζ παρά ντοκιμαντέρ. Με ενδιαφέρει, όμως, πολύ, το ντοκιμαντέρ, παρόλο που έμαθα να λειτουργώ περισσότερο σε σχέση με τον μυθοπλασιακό κινηματογράφο. Οι 8 γυναίκες, άλλωστε, δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα ντοκιμαντέρ πάνω στις 8 γυναίκες ηθοποιούς;

Α.Π.: Έχετε κάποιο καινούργιο σχέδιο για ταινία;

Φ.Ο.: Αρχίζω σε δυο μήνες τα γυρίσματα μιας καινούργιας ταινίας με τη Σαρλότ Ράμπλιγκ. Είναι μια ταινία πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η επιτυχία των 8 γυναικών, ευτυχώς, μου δίνει τη μεγάλη ελευθερία, για πολλά χρόνια, να κάνω αυτό που θέλω. Και είναι μια επιτυχία που έρχεται ακριβώς την εποχή που την χρειαζόμαστε, γιατί η επόμενη αυτή ταινία είναι πολύ πιο δύσκολη, πολύ πιο «εγκεφαλική» πάνω στο θέμα πως «δημιουργείται» ένα έργο: πρόκειται για ένα συγγραφέα που γράφει ένα βιβλίο και μπαίνει το ζήτημα πως εμπνέεται από το πραγματικό. Είναι, δηλαδή, μια ταινία πάνω στη φαντασία, πάνω στη δημιουργία.

Α.Π.: Σας ευχαριστώ πολύ.

Φ.Ο.: Και εγώ σας ευχαριστώ γι'αυτόν το διάλογο.



Σουΐνγκ και ο κινηματογράφος του Toni Gatlif ή ο διαπολιτισμικός διάλογος ενάντια στον ισοπεδωμένο παγκοσμιοποιημένο κόσμο

Ο Τόνι Γκάτλιφ, τσιγγάνος με ανδαλουσιάνικες ρίζες και καταβολές, γεννημένος το 1948 στο Αλγέρι, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια, διέσχισε την έρημο της ζωής του μετανάστη από αραβική χώρα, στη Γαλλία, τη δεκαετία του 1960, για να περάσει στο θέατρο, όπου έπαιξε διάφορους ρόλους, μετά από σύσταση του μεγάλου γάλλου ηθοποιού Μισέλ Σιμόν. Το 1975, γύρισε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Το κεφάλι σ'ερείπια* (*La Tête en ruine*) και το 1978, τη δεύτερη *La Terre au ventre*. Το 1981, με τη μικρού μήκους ταινία του Τσιγγάνικο τραγούδι (*Canto Gitano*), αρχίζει την ουσιαστικής σημασίας προσέγγιση τσιγγάνικων θεμάτων, ενώ η ταινία του 1982, *Corre Gitano*, τον δείχνει απόλυτα, ήδη, συνειδητο-

ποιημένο και, με ένα όλο και πιο ιδιόρρυθμο και προσωπικό ύφος γύρισε μια σειρά ταινιών, που επιχειρούν να καταγράψουν τις διάφορες πτυχές και τις δυνατές «στιγμές» του πολιτισμού των τσιγγάνων.

Οι ταινίες αυτές, αφιερωμένες στο ξεχωριστό πλούτο και την ποικιλία του τσιγγάνικου πολιτισμού, έχουν ως αφετηρία και «κέντρο» τους τις διάφορες τσιγγάνικες μουσικές, που ταυτίζονται με τη βαθύτερη ουσία και την αρχέτυπη έννοια αυτού του πολιτισμού: σ'αυτή την κατηγορία ανήκουν ταινίες, όπως το *Corre Gitano*, που αναφέραμε προηγουμένως, και ύστερα ένα είδος τριλογίας, *Οι Πρίγκιπες* (*Les Princes*), 1983, *Latcho Drom*, 1993 και *Υπάρχουν ακόμα γελαστοί τσιγ-*

γάνοι (*Cadjo Dilo*), 1997, ενώ, αργότερα, ακολούθησε ένα άνοιγμα στην ανδαλουσιάνικη μουσική και τον πολιτισμό και ταυτόχρονα ένα αφιέρωμα στη Μεσόγειο που είναι κι αυτή μέρος ενός ευρύτερου συνόλου *Vengo*, 2000.

Η πιο πρόσφατη ταινία του Σουΐνγκ (*Swing*), 2002, ανήκει και αυτή στην προηγούμενη κατηγορία. Διηγείται, με λιτότητα, αλλά και ποιητική διάθεση την ιστορία ενός παιδιού 10 περίπου χρόνων, που με το παιδικό βλέμμα του, καθαρό και «χωρίς προκαταλήψεις αντίκρου σε έναν κόσμο που δεν γνωρίζει», όπως γράφει ο σκηνοθέτης, γυρεύοντας ν'αγοράσει μια κιθάρα, έρχεται σ'επαφή με τους νομάδες τσιγγάνους (*manouches*) και την τζαζ μουσική τους, που αρχίζει να μαθαίνει και ν'αγαπά με πάθος, ενώ, παράλληλα, γίνεται φίλος με μια μικρή, συνομήλική του τσιγγάνα, τη Σουΐνγκ. Ένας δεξιοτέχνης της κιθάρας, του δίνει μαθήματα και τον οδηγεί στο δρόμο μνήσης του σ'αυτήν την τσιγγανική μουσική και σ'αυτόν τον περιθωριοποιημένο τσιγγάνικο πολιτισμό, ενώ η Σουΐνγκ τον μαθαίνει τις ελεύθερες κινήσεις και χειρονομίες της φιλίας και της αγάπης. Όπως γράφει ο κινηματογραφιστής: «Η μουσική αποτελεί το σύνδεσμο... Η μουσική είναι αυτή η ελευθερία που μου δίνει την έμπνευση να φτιάχνω τις ταινίες μου, την έμπνευση να βγω να συναντήσω τους άλλους ανθρώπους. Η ταινία αυτή δεν θα μπορούσε να γίνει χωρίς τη μουσική. Συμβολίζει την ελευθερία ενός παιδιού όπως η Σουΐνγκ.»

Όλες οι ταινίες αυτής της κατηγορίας σηματοδοτούνται από συναντήσεις. Ένας *Cadjo* (Μη τσιγγάνος) συναντιέται με τον τσιγ-



γάνικο πολιτισμό και διάφορα πρόσωπα - τσιγγάνους που φέρουν αυτό τον πολιτισμό και λίγο ή πολύ επιθυμούν να τον μεταδώσουν και σε άλλους ανθρώπους. Αυτές οι συναντήσεις έχουν ένα αναζωογονητικό, αλλά και ανατρεπτικό χαρακτήρα, γιατί στο τέλος, μετά από συγκρούσεις και άλλες περιπέτειες, γίνεται δυνατή, τουλάχιστον συμβολικά, μια αμοιβαία προσέγγιση και κατανόηση ανάμεσα σε ανθρώπους διαφορετικούς, από πολιτιστική άποψη. Δημιουργείται, δηλαδή, η δυνατότητα για ένα διαπολιτισμικό διάλογο, μέσα από τους δύο πολιτισμούς, μέσα από τη μουσική, μέσα από την ίδια την αγωνία και το άγχος που γεννάει η επιθυμία να πλησιάσεις τον άλλο και να σε πλησιάσει ο άλλος. Αυτή όλη η διαδικασία έχει ένα ξεκάθαρο ανατρεπτικό χαρακτήρα, γιατί αντιστρατεύεται μίαν παγιωμένη από τις ισοπεδωτικές εξουσίες τάξη πραγμάτων, που, όχι μόνον αμφισβητείται, μ'αυτό τον τρόπο, αλλά, γίνεται δυνατόν να διαλυθεί, μέσα από μια συλλογική συνειδητοποίηση της ολοκληρωτικής, ρατσιστικής και καταπιεστικής της λειτουργίας.

Από την άλλη μεριά, διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν ταινίες του Τόνι Γκατλίφ, όπως αυτή που έχει ως θέμα της την ανεργία, *Gaspard et Robinson*, 1990 και έπειτα μια πραγματικά σημαντική ταινία, διασκευή από ένα έργο του *Le Clezio, Mondo*, που έχει για πρωταγωνιστή ένα παιδί, όπως και η Σουίνγκ η πιο πρόσφατη ταινία του, που έχει στοιχεία και από τις δύο πάρα πάνω κατηγορίες του κινηματογράφου του. Οι ταινίες αυτές ασκούν άμεσα ή έμμεσα κοινωνική κριτική και φαίνεται ότι συνεχίζουν, και συγχρόνως, ανανεώνουν

την ποιητική ρεαλιστική (Ζαν Βιγκό, Ζαν Ρενουάρ) ή νεορεαλιστική παράδοση του κινηματογράφου.

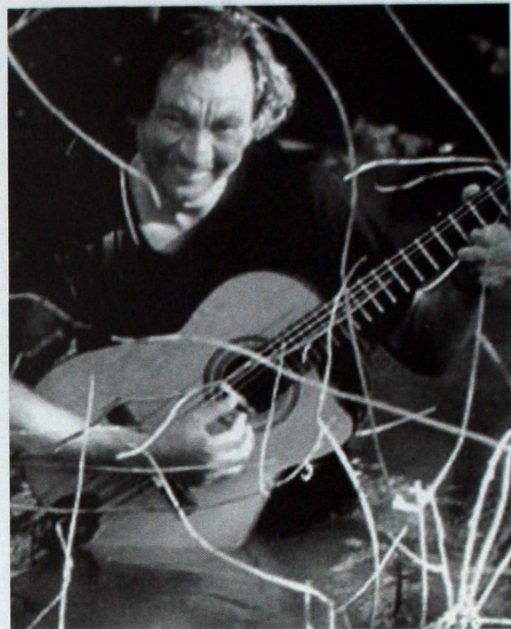
Πιστεύω ότι, τελικά, ο Τόνι Γκατλίφ ανήκει σε μια κατηγορία ανατρεπτικών κινηματογραφιστών για τα διάφορων τύπων εξουσιαστικά συστήματα, που, πρέπει να τινίσω ότι ο καθένας τους, στην εποχή του, μαθαίνει να «αντιστέκεται», με τις ταινίες που κάνει, σε αυτά, αντλώντας τα απαραίτητα στοιχεία και υλικά από ζωντανά ακόμη και δραστικά πολιτισμικά στρώματα: «αντιστασιακοί» εκτός από τον Ζαν Βιγκό, ή τον Ζαν Ρενουάρ, θα μπορούσαν ακόμη να χαρακτηριστούν ορισμένοι από τους νεορεαλιστές και όχι

μόναχο ιταλοί, αλλά και ινδοί και σήμερα ιρανοί ή αργεντινοί σκηνοθέτες.

Θα ήταν απαραίτητο να προσθέσουμε ακόμη τους ντοκιμαντερίστες Γιόρις Ίβενς, Ανρι Στορκ, Λυκ ντε Ες, Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν, Αρτεβάζιτ Πελεσιάν, τους μεγάλους ανανεωτές επαναστάτες σκηνοθέτες Λουκίνο Βισκόντι, Μικελάντζελο Αντονιόνι, Αλθαίν Ρεναί, Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, τους βραζιλιάνους κινηματογραφιστές του σινεμα νοβο: Νέλσον Περέιρα Ντος Σάντος (*Vidas secas, Tenda dos milagres*), τον Γκλάουμπερ Ρόσα (Η γη σε έκσταση, Αντόνιο Ντας Μόρτες), τον Ρουί Γκουέρρα (Η πτώση) και ορισμένους άλλους...



Κινηματογραφική διαπολιτισμικότητα και ανατροπή (ένας αποκλειστικός διάλογος με τον Toni Gatlif)



Α.ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Είχα την τύχη να δω πολλές από τις ταινίες σας, είτε στη Γαλλία, όπου έμενα για πολλά χρόνια, είτε σε διάφορα φεστιβάλ και αφιερώματα. Γνωρίζω, έτσι, αρκετά καλά, μπορώ να πω, η κινηματογραφική σας «σύμπαν». Έχω την εντύπωση ότι θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στον κινηματογράφο σας δύο ειδών ταινίες: από τη μια μεριά, αυτές που είναι αφιερωμένες στον πολιτισμό των τσιγγάνων (είναι μάλλον και οι πιο πολλές), που βρίσκει την πιο πλούσια και γόνιμη έκφρασή του στις τσιγγάνικες μουσικές, και από την άλλη, ταινίες που αφιερώσατε σε διάφορα κοινωνικά, κυρίως, προβλήματα, όπως η ανεργία, η μετανάστευση, μ'άλλα λόγια, στους φτωχούς και καταφρονεμένους αυτού του κόσμου.

T.GATLIF: Είμαι απόλυτα σύμφωνος μαζί σας. Γενικά ενδιαφέρομαι για ανθρώπους που χάνουν κάτι, όπως οι άνεργοι στην ταινία μου *Gaspard et Robinson* ή οι τσιγγάνοι που τους αφιέρωσα είκοσι χρόνια εργασίας, έρευνας και ταξιδιών, που χρειάζονταν για να γυριστούν όλες αυτές οι ταινίες που αναφέρατε προηγουμένως. Και στη μία και στην άλλη περίπτωση, πάντως, πρόκειται για ανθρώπους που χάνουν κάτι, μέσα στις κοινωνίες μας που γίνονται όλο και πιο σκληρές και συγχρόνως εκφυλίζονται, γιατί έχασαν ήδη τις παραδόσεις τους. Τις παραδόσεις σήμερα σχεδόν κανένας δεν τις διατηρεί και πρέπει κανείς για να τις βρει, να τις ψάξει στις βιβλιοθήκες. Ήταν, μάλιστα, παραδόσεις που συνυπήρχαν για χιλιάδες χρόνια, εδώ και σαράντα χρόνια δεν υπάρχουν πια. Για να γίνει η κατάσταση πραγμάτων πιο αρεστή στον «πολιτισμό», για να γίνουμε όλοι «πολιτισμένοι», δεν οργανώνουμε πια γιορτές στους δρόμους, όπως συνέβαινε προηγουμένως στην Ελλάδα ή στη Γαλλία, δε μιλάμε πια τις γλώσσες των δια-

φόρων περιοχών, με το πρόσχημα να ενώσουν όλο τον κόσμο πολιτικά σ'ένα κράτος. Και έτσι «απαλλοτριωμένοι» από αυτούς τους πολιτισμούς, συνεχίζουμε να αγνοούμε τη δύναμη που έχουν και την επίδραση που ασκούν οι διάφοροι πληθυσμοί, ο ένας πάνω στον άλλο. Οι ταινίες μου μιλούν για όλα αυτά. Το βλέπουμε σήμερα πολύ πιο καθαρά: κατάργησαν σχεδόν τα πάντα, κράτησαν την εθνική γιορτή 14 Ιουλίου, το Πάσχα, τα Χριστούγεννα, κάποιες άλλες θρησκευτικές γιορτές...

Α.Π.: Κατάργησαν κυρίως τις λαϊκές γιορτές, που αρκετές καταγόταν από το Μεσαίωνα - το βλέπουμε, ήδη, στον *Ραμπελαί* - ή την *Αναγέννηση*, αν όχι από πιο παλιά, σ'όλη σχεδόν την Ευρώπη, γι'αυτό το λόγο αναφέρθηκα, προηγουμένως στη Βραζιλία και στις λαϊκές γιορτές της, όπου, τα καρναβάλια ή διάφορες μουσικοχορευτικές και άλλες εκδηλώσεις παραμένουν, παρά την έντονη, σ'ορισμένες, τουλάχιστον, περιοχές της χώρας, εμπορευματοποίηση και θεαματικοποίηση, πραγματικά ζωντανές...

T.G.: Η βρετονική, η οξιτανική γλώσσα και οι διάφορες άλλες περιφερειακές γλώσσες είχαν μια εξαιρετική δύναμη μέσα στους διάφορους πολιτισμούς και σήμερα σχεδόν τις κατάργησαν. Πολύ λίγοι μιλούν σήμερα τη βρετονική γλώσσα, πολύ λίγοι την αλσατική, σχεδόν κανένας την οξιτανική και το ίδιο συμβαίνει και με τα καταλάνικα: στη Γαλλία πολύ λίγοι τα μιλούν, εκτός από την Καταλονία. Τα καταλάνικα τα μιλούν σήμερα οι τσιγγάνοι, όχι οι γάλλοι καταλάνοι. Τα αλσατικά δεν τα μιλούν οι αλσατές, αλλά οι ατσίγγανοι. Όλοι αυτοί είναι οι αποφρασμένοι θεματοφύλακες αυτών των γλώσσων και των ξεχασμένων πολιτισμών τους.

Και το μουσικό πολιτισμό των αγροτών της Ρουμανίας τον κατέχουν σήμερα οι τσιγγάνοι. Τους πολιτισμούς αυτούς και τις γλώσσες αυτές που φύλαξαν, οι τσιγγάνοι, σαν θεματοφύλακες τους, οι «πολιτισμένοι» αντί να τους προφυλάξουν, θέλουν να τους σβήσουν, όπως και όλους τους άλλους.

Α.Π.: Αυτά που λέτε είναι πολύ σημαντικά. Καταλαβαίνουμε, έτσι, καλύτερα ακόμη, το εύρος που αποκτούν οι προσπάθειές σας να καταγράψετε και να αποδώσετε, με δημιουργικό τρόπο, όλον αυτό το σπάνιο πολιτισμικό πλούτο. Βλέποντας τις ταινίες σας, κατανοούμε επίσης ότι, ίσως, ο πολιτισμός των τροβαδούρων, να συνεχίζεται από κάποιους τσιγγάνους... Ο πολιτισμός των τροβαδούρων, που είναι μέρος ενός ευρύτερου πολιτισμικού «σύμπαντος»: αυτού των διαφόρων μεσογειακών λαών, που συνυπήρξαν για αιώνες και χιλιετίες, όλοι μαζί, επιδρώντας ο ένας πάνω στον άλλο.

T.G.: Και όλα αυτά δεν είναι αρχαϊκά και χαμένα στο παρελθόν, αλλά ζωντανά και σημερινά.

Α.Π.: Εχούν μάλιστα απήχηση σ'όλο και περισσότερα στρώματα ανθρώπων και έτσι εξηγείται η μεγάλη επιτυχία των γνήσιων και αυθεντικών μουσικών του κόσμου, που ξεπερνούν τα σύνορα και κυκλοφορούν, με φυσικό τρόπο, σε ολόκληρο τον κόσμο. Αλλά ας επιστρέψουμε στον κινηματογράφο. Θα θέλατε να μιλήσουμε λίγο περισσότερο για τις

ταινίες που γυρίσατε, που δεν εντάσσονται στους τσιγγάνικους κύκλους: για το Gaspard et Robinson, για το Mondo και για ορισμένες άλλες.

T.G.: Τις ταινίες αυτές τις έκανα, γιατί με ενδιέφεραν πολύ οι απορριγμένοι, οι παραμελημένοι κι εγκαταλελειμμένοι από το σύστημα και από τις κοινωνίες: άνεργοι, μετανάστες, φτωχοί. Ο νεορεαλισμός, αυτός ο ποιητικός ρεαλισμός μέμπνούν και με ωθούν να τους πλησιώσω και να τους καταλάβω καλύτερα. Όπως οι ιταλοί νεορεαλιστές, στην εποχή τους, αλλά, με διαφορετικούς τρόπους, ενδιαφέρομαι για τα προβλήματα και την ζωή αυτών των φτωχών ανθρώπων. Στην εποχή μας, φαίνεται ότι δεν νοιάζονται σχεδόν καθόλου για τους φτωχούς. Τους ενδιαφέρουν διάφορες βλακειές, ή οι νέες τεχνολογίες, τα ηλεκτρονικά μέσα, οι εξουσίες. Έτσι η ζωή δεν είναι μέσα σ'αυτές τις ταινίες, «λείπει». Μοιάζουν ρομποτοποιημένες, ολόκληρα μηχανοποιημένες.

A.Π.: Και ορισμένοι ιρανοί κινηματογραφιστές βρίσκονται σε ανάλογη με σας θέση και επηρεάζονται από τις θέσεις των νεορεαλιστών, παρόλο ότι είναι δύσκολο να μιλήσουν για τέτοια θέματα, εξαιτίας της λογοκρισίας, του καθεστώτος που υπάρχει στο Ιράν...

T. G.: Δεν υπάρχουν άλλα πράγματα. Δεν έχουν άλλες δυνατότητες...

A.Π.: Στον κινηματογράφο που κάνετε, διαισθάνομαι, σαν ιστορικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, ότι έχετε δεχτεί επιδράσεις από έναν ποιητή κινηματογραφιστή και επαναστάτη, νεορεαλιστή πριν από τον νεορεαλισμό, τον Ζαν Βιγκό, ή από ορισμένες ταινίες του Ζαν Ρενουάρ, η αγάπη σας για τον μεγάλο ηθοποιό Μισέλ Σιμόν και τον Μπουντύ, που γλύτωσε απ'τα νερά, δεν είναι τυχαία...

T.G.: Έτσι ακριβώς έχουν τα πράγματα. Συμφωνώ απόλυτα μαζί σας. Υπάρχει, εξάλλου, σε μένα κάτι από την ανατρεπτική πλευρά του Ζαν Βιγκό. Δεν μπορώ να μην είμαι ανατρεπτικός. Αν δεν ήμουν ανατρεπτικός, θα ήμουν ένας καλός μαθητής. Δεν είμαι ένας καλός μαθητής. Δεν είμαι ένας τύπος που πάει ίσια μπροστά του. Οι ταινίες μου είναι σαν τις τσιγγάνικες μουσικές, που έχουν φάλτσες νότες. Μεγάλοι συνθέτες και μουσικοί, όπως ο Μπέλα Μπάρτοκ και ο Γεχούντι Μενουχίν ενδιαφέρθηκαν για αυτές τις μουσικές, γιατί τόσο δεξιοτέχνες και τόσο εξαιρετικοί μουσικοί κατάφερναν να περνούν εξαιρετικές συγκινήσεις, παίζοντας φάλτσες νότες. Και το

υπογραμμίζω: είναι μουσικές που δεν γράφονται, αλλά έχουν πάντα φάλτσες νότες. Είναι χάρη σε αυτές τις φάλτσες νότες που είναι ενδιαφέρουσες οι μουσικές. Και οι ταινίες μου είναι ενδιαφέρουσες χάρη στις φάλτσες νότες τους.

A.Π.: Αυτό που λέτε για τις τσιγγάνικες μουσικές ισχύει και για τις διάφορες νέγρικές μουσικές, που και αυτές είναι μουσικές που χρησιμοποιούν φάλτσες νότες...

T.G.: Γιατί είναι ανατρεπτικές. Όλες αυτές οι τσιγγάνικες, οι νέγρικές και άλλες λαϊκές μουσικές έχουν ένα κριτικό, διεκδικητικό και ανατρεπτικό χαρακτήρα.

A.Π.: Έχω την άποψη ότι ανήκετε σε μια διαχρονική τάση «αντιστασιακών» κινηματογραφιστών, που, θα μπορούσα να χαρακτηρίσω ανατρεπτική, σε σχέση με τα κακώς κείμενα αυτού του κόσμου, τη συσσωρευμένη αδικία, τους διάφορους ρατσισμούς, γιατί ο καθένας τους, στην εποχή του, αντιστέκεται, με τις ταινίες του, στις εξουσίες, που ευθύνονται για όλα αυτά.

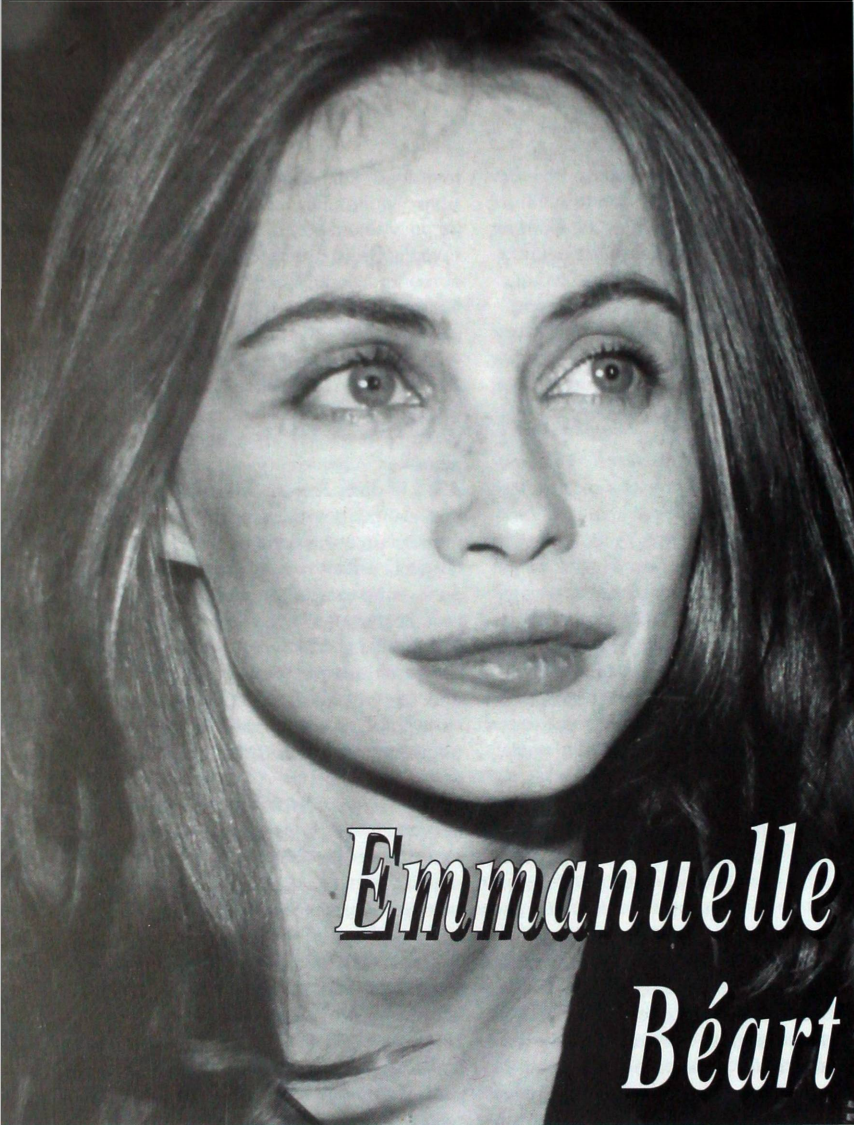
T.G.: Συμφωνώ μαζί σας. Ανήκω κι εγώ σ'αυτή την κατηγορία, που αναφέρατε των «αντιστασιακών» κινηματογραφιστών. Κάνω ταινίες για ένα λαό που δεν ενδιαφέρει παρά μονάχα λίγους σχετικά ανθρώπους, 50.000.000 ανθρώπους. Αυτά τα εκατομμύρια, φυσικά, δεν είναι σχεδόν τίποτα μπροστά στα πολλά δισεκατομμύρια. Κανένας σχεδόν δεν ενδιαφέρεται για αυτόν το λαό, ούτε οι πολιτικοί, ούτε διάφοροι άλλοι. Έτσι οι ταινίες μου, μιλώντας γι'αυτόν το λαό και για τον πολιτισμό του, τη μουσική του, που ενδιαφέρουν αυτά τα 50.000.000 ανθρώπους γίνονται μοναδικές. Γιατί αν δεν υπήρχαν, στα είκοσι τελευταία χρόνια, ούτε το Latchodrome, ούτε το Vengo, ούτε το Swing, θα διαπιστώναμε μια έλλειψη, ένα κενό μέσα στον παγκόσμιο

πολιτισμό, και, φυσικά μέσα στον τσιγγάνικο πολιτισμό, αφού οι ταινίες μου μετρούν ιδιαίτερα, με τις αυθεντικές καταγραφές τους αυτού του πολιτισμού και αυτού του λαού. Και, χάρη στην αυθεντικότητά τους, νομίζω ότι συνδέονται με τον Ζαν Βιγκό, ή τον Ρόμπερτ Φλάδερτ του Νανούκ του Βορρά, τον Ζαν Ρενουάρ της ταινίας ιδίως *Μια μέρα στην εξοχή*, ή ακόμη τον Λουκίνο Βισκόντι της ταινίας *Η γη τρέμει* και μ'ορισμένους άλλους επίσης...

A.Π.: Ο αριθμός των ανθρώπων, όμως, που ενδιαφέρονται για τις ταινίες σας, πιστεύω ότι αυξάνει και είναι δυνατόν να αυξηθεί, μελλοντικά, ακόμη περισσότερο. Κι αυτό μπορεί να συμβεί για όλους τους λόγους, που αναφέραμε και προηγουμένως στο διάλογό μας, αλλά ακόμη και γιατί αυτές οι ταινίες εμπεριέχουν πολλές ντοκιμαντερίστικου χαρακτήρα καταγραφές πάνω σε σημαντικές πολιτισμικές πραγματικότητες που κινδυνεύουν να σβήσουν ή να τις καταργήσουν... Και, νομίζω ότι στην πολιτισμική παγκοσμιοποίηση, δεν μπορείς να αντισταθείς, ούτε με εθνικιστικούς απομονωτισμούς, ούτε με ευρωπαϊκοκεντρικούς εκσυγχρονισμούς, αλλά με διαπολιτισμικό διάλογο και βαθύτερη γνώση των διάφορων πολιτισμών και σ'αυτόν τον ουσιαστικό διάλογο, οι ταινίες σας μπορούν πολλά να μας προσφέρουν.

T.G.: Ναι, ακριβώς. Όταν θα τις προβάλουν, μετά, ας πούμε, από πενήντα χρόνια, τότε δεν θάχει σημασία ότι είναι ταινίες του Tony Gatlif, που, άλλωστε, δεν θα υπάρχει πια, αλλά ότι είναι μια σειρά από τσιγγάνικες ταινίες που, με όση γίνονται περισσότερη δημιουργική αυθεντικότητα και ενθουσιασμό, κατέγραψαν τις ποικίλες πολιτισμικές μουσικές εκφράσεις του τσιγγάνικου λαού.





Emmanuelle Béart

Συνέντευξη στη Νανά Κυριαζή

Συναντήσαμε την Εμμανουέλ Μπεάρ και την Κατρίν Κορσινί στο φετινό, 3ο φεστιβάλ του Γαλλικού Κινηματογράφου. Μούσα και σκηνοθέτης σε μια από κοινού συζήτηση για την «Πρόβα»: τη νέα ταινία της Κ.Κορσινί, για την έντονη, καταστροφική σχέση μεταξύ δύο φίλων. Ίδανική πρωταγωνίστρια η πανέμορφη Ε.Μπεάρ, σε αιχμαλωτίζει με την εκφραστικότητά του λόγου της, όταν συνομιλεί και εξηγεί, και παράλληλα, η Κ.Κορσινί σε κερδίζει με την αναλυτικότητα και αμεσότητα της σκέψης της. Και οι δύο μαζί δείχνουν να επικοινωνούν και να καταλαβαίνονται μεταξύ τους άψογα, κάτι που φάνηκε και στη συνεργασία τους, στο δυναμικό αποτέλεσμα της ταινίας...

-Θα εστιάσουμε στην ταινία, την «Πρόβα». Πως θα χαρακτηρίζατε ξεχωριστά τους δύο χαρακτήρες, τις δύο γυναίκες, της ταινίας;

Κ.Κ. Θα έλεγα ότι στην ουσία αυτοί οι δύο χαρακτήρες αποτελούν τα δύο μέρη ενός συνόλου. Έχουμε τη σκοτεινή και τη φωτεινή πλευρά της ίδιας οντότητας. Η μια, η Λουίζ, οπισθοδρομεί, και η άλλη, η Ναταλί, προχωρεί προς το φως. Και οι δύο μαζί αποτελούν ένα σύνολο, μια

ολότητα και γι'αυτό μάλιστα λειτουργούν σαν ένας μαγνήτης με δύο πόλους, αλληλοελκούνται και αλληλοαπωθούνται. Είναι σαν δύο νευρώσεις που έχουν αγκιστρωθεί η μια από την άλλη, έχουν ανάγκη η μια την άλλη, και ταυτόχρονα προσπαθούν να αποφεύγουν η μια την άλλη.

-Υπάρχει, θα λέγαμε, ένα αντιθετικό μοντέλο στα πρόσωπα των δύο γυναικών στην ταινία: από τη μια μεριά ομορ-

φιά/ταλέντο αλλά έλλειψη αυτοσυμείδησης και από την άλλη, λιγότερη ίσως ομορφιά/ταλέντο αλλά επίγνωση της ίδιας και της κατάστασης. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε λοιπόν ότι το αντικείμενο του πόθου πρέπει να είναι πάντα «αθώο» και να μας ξεφεύγει πάντα;

Ε.Μ. (γελάει) Δεν θα απαντήσω εγώ, γιατί φαίνεται οι ηθοποιοί είναι εντελώς ηλίθιοι άνθρωποι, οπότε θα αφήσω τη σκηνοθέτη να πάρει το λόγο... Αστειεύομαι. Πιστεύω ότι αυτό που μπορεί να χωρίσει τους ανθρώπους σε κατηγορίες είναι διαφορετικής φύσεως. Νομίζω ότι σε όλους υπάρχει κάτι το έμφυτο και κάτι το επίκτητο, αλλά παράλληλα υπάρχει και μια θετική ενέργεια σε μερικούς ανθρώπους που τους οδηγεί προς τη ζωή, χωρίς να αποκλείουμε κάποιες δύσκολες στιγμές. Κάποιοι άλλοι αντίθετα έχουν ένα ένστικτο καταστροφής, που και αυτό δεν αποκλείει την ευτυχία κάποια στιγμή, αλλά δεν έχουν επίσης και την αίσθηση των ορίων. Κάποια στιγμή σχεδόν μοιραία, υπερβαίνουν αυτά τα όρια και χάνονται από μόνοι τους σχεδόν. Οπότε, δεν είναι τελικά τόσο θέμα ομορφιάς και ταλέντου. Εγώ θα το τοποθετούσα αλλιώς, στην θετική ενέργεια και την καταστροφική τάση που έχουν οι μεν και οι δε αντίστοιχα. Αυτά είναι για μένα τα ατού της ζωής πολύ περισσότερο απ'το ταλέντο.

Κ.Κ. Είναι αλήθεια ότι υπάρχει ένα διπλό σχήμα, ένα δίπολο, που δεν το είχα σκεφτεί με αυτή την έννοια. Είναι αλήθεια ότι η Λουίζ είναι πιο εγκεφαλική, ενώ η Ναταλί είναι πιο ενστικτώδης. Πράγματι, κατά κάποιο τρόπο, δεν έχει συνειδητοποιήσει τον εαυτό της. Υπάρχει πραγματικά μια «αθωότητα», που εμφανίζεται στα εφηβικά της χρόνια, όπου εκεί δεν υπάρχει αυτή η «διαστροφή» σχεδόν, που αποκτά με το πέρασμα του χρόνου, βλέποντας ότι αυτό που προκαλεί στους άλλους, της αρέσει. Απλά, δεν ξέρει ακριβώς τι να το κάνει αυτό το πράγμα, δεν το χειρίζεται τόσο καλά. Και το βλέπουμε αυτό με τον άντρα/εραστή της και με τον σκηνοθέτη. Αντίθετα η Λουίζ, μέσα στην ματαιώσή της, την πικρία της, έχει ένα κόσμο πολύ πιο οροθετημένο. Άρα, κάτι που το διαχειρίζεται όντως συνειδητά και πιο καλά, ενώ η Ναταλί είναι πιο αρεστή και πολύ πιο ανοιχτή σε έναν πολύ ευρύτερο ορίζοντα. Αλλά ούτε και η ίδια ξέρει ακριβώς τι να κάνει με το ταλέντο της, την ομορφιά της. Εξάλλου αυτά δεν είναι κεκτημένα, είναι πάρα πολύ ρευστά ή εφήμερα. Είναι λοιπόν πολύ ενδιαφέρουσα η ερώτησή σας γιατί γεννάει νέες σκέψεις...

-Προς το τέλος της ταινίας βλέπουμε τη Ναταλί να είναι πολύ άρρωστη και -προς έκπληξη όλων- η Λουίζ για αρκετή ώρα δεν αφήνει να την πάρουν στο νοσοκομείο. Γιατί το κάνει αυτό; Φοβάται ότι θα τη χάσει;

Ε.Μ. Δεν γνωρίζω ακριβώς, αλλά αυτό που μπορώ να πω είναι ότι αυτή τη σκηνή, ως ηθοποιός, τη βίωσα ως την πραγματική ερωτική σκηνή της ταινίας. Η Λουίζ δεν ανοίγει την πόρτα, η Ναταλί δεν ζητάει να την ανοίξει. Άρα υπάρχει αυτή η οικειότητα μεταξύ τους, και εγώ έτσι την αισθάνθηκα και έτσι την έπαιξα. Και πιστεύω ότι υπάρχει στη Ναταλί αυτή η γυναικεία ανάγκη να εξαντλήσει τα πράγματα, να πάει μέχρι τέρμα, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει θάνατος. Κι αυτό είναι εντελώς γυναικείο γνώρισμα κατά τη γνώμη μου. Κάποια στιγμή ειπώθηκε ότι αυτή θα μπορούσε να είναι μια ιστορία ανάμεσα σε δύο άντρες, αντίστοιχα. Δεν συμφωνώ απολύτως, γιατί εκεί ακριβώς διαφέρουν οι γυναίκες, διότι έχουν το κουράγιο να πάνε μέχρι τέρμα. Οι άντρες θα είχαν καταλήξει ίσως πιο βίαια, θα έπαιζαν ξύλο ίσως... και δεν θα είχαν δεχθεί να το βιώσουν έτσι, να πλησιάσουν τόσο πολύ το θάνατο.

Κ.Κ. Ίσως είναι αυτός ο θάνατος που έχει μέσα της η Λουίζ, ώστε καταφέρνει να ρίξει το «πέπλο» του πάνω στη Ναταλί, εκείνη την κρίσιμη στιγμή. Ζουν και οι δύο μαζί μια φάση απόλυτης οπισθοδρόμησης με την ψυχολογική έννοια. Βρίσκονται και οι δύο κουκουλωμένες στο κρεβάτι και υπάρχει κάτι το εμβρυακό σχεδόν εκεί, σε αυτή τη σκηνή. Ίσως λοιπόν αυτά είναι δύο πράγματα που παλεύουν μέσα μου, αλλά πάντα επικρατεί το ένστικτο ζωής στο τέλος. Έτσι και η Ναταλί καταφέρνει να αποτινάξει αυτό τον ασφυκτικό «κλοιό» που την κατα-



Katrin Corsini

πιέζει, καταφέρνει να τον ξεφορτωθεί και βγαίνει από αυτή την εμπειρία πιο δυνατή.

-Είναι τελικά η ταινία ένα «ψυχολογικό δράμα», όπως το έχουν χαρακτηρίσει, ή όχι; Γιατί, στην ταινία, βλέπουμε πως οι χαρακτήρες κάνουν πολλές φορές κάποια πράγματα «αψυχολόγητα». Είναι μια ταινία που κάνει ανάλυση χαρακτήρων τελικά, ή ανήκει στην παράδοση ταινιών όπως του Μπρεσόν, όπου προτιμούσε να κρύβει αρκετό μέρος από την ψυχολογία του χαρακτήρα, ώστε να το συμπληρώνει ο θεατής;

Κ.Κ. Είναι περισσότερο ένα αρχαίο δράμα, μια τραγωδία και όχι τόσο ψυχολογική ανάλυση. Νομίζω ότι υπάρχουν λογικά πράγματα στη ζωή αλλά και πολλές φορές υπάρχουν και συμπεριφορές εντελώς ακατανόητες, όπου δεν ξέρεις γιατί ο άλλος είπε ή έκανε αυτό, και τότε βρίσκεσαι αντιμέτωπος με ένα απύθμενο χάσμα. Οπότε, θα μιλούσα περισσότερο για «ενορμήσεις», που οδηγούν μοιραία σε συγκρούσεις. Γι'αυτό άλλωστε και στην ταινία κάθε στιγμή υπάρχει ένας ρυθμός πάρα πολύ έντονος, που έχει να κάνει με αυτή την πάλη και τη σύγκρουση μεταξύ ενορμήσεων, πολύ περισσότερο από μια ψυχολογική ανάλυση ή κάτι το δομημένο πάνω σε μια ψυχολογική προσέγγιση.

Ε.Μ. Και, πιστεύω, αυτό το «αψυχολόγητο» είναι που τελικά τροφοδοτεί την επιθυμία και τον πόθο. Για να παραθέσω και μια φράση του Λακάν, που λέει «Ο,τι

είναι γνωστό, είναι πεθαμένο για την επιθυμία!»

-Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι βλέπουμε ένα θεατρικό έργο μέσα στην ταινία. Γιατί επιλέξατε να παρουσιάσετε θέατρο;

Κ.Κ. Μου φάνηκε πιο αληθινό να αναδείξω δύο τύπους που θα είναι μαγεμένοι εντελώς από το θέατρο. Η επιλογή του θεάτρου λοιπόν μου φάνηκε πιο ρεαλιστική. Επίσης, στο θέατρο, ο ηθοποιός είναι πιο ελεύθερος, επιλέγει πιο ελεύθερα τις κινήσεις του, είναι περισσότερο κύριος του εαυτού του και του παιχνιδιού γενικότερα. Ταυτόχρονα, αντιμετωπίζει κάτι πιο δύσκολο και πιο δυνατό. Και όλο αυτό μαζί πιο έντονο.

Ε.Μ. Είναι επίσης ένα πρόσφορο έδαφος για να δείξει κανείς όλη τη δύσκολη εργασία που συντελείται επί σκηνής. Για το ρόλο της Λουίλου, για παράδειγμα, (σημ. που υποδύεται η Εμ.Μπεάρ μέσα στην ταινία ως Ναταλί) η Ναταλί χρησιμοποιεί αυτό που της δίνει ο σκηνοθέτης και βλέπουμε όλη την εργασία που συντελείται κατά τη διάρκεια της πρόβας. Ενώ στον κινηματογράφο, τα πράγματα είναι πολύ πιο γρήγορα, πιο στιγμιαία ίσως. Επίσης, ήταν μια ευκαιρία και η δυνατότητα να εμφανιστεί όλο αυτό το επαγγελματικό κομμάτι, το μέρος της εργασίας που γίνεται από τον ηθοποιό. Εξάλλου, η Ναταλί είναι ηθοποιός του θεάτρου και έχει τα πάντα να μάθει!



Συνέντευξη του Jean-Pierre Améris για την ταινία « Έτσι είναι η ζωή »

στον Γιάννη Καραμπήσο

Γ.Κ. Κάνοντας την ταινία καταλήξατε μήπως στο ότι η ιδέα και η σκέψη του θανάτου μπορεί να είναι ευεργετική για τη ζωή των ανθρώπων; Η επίγνωση της θνητότητας μας βοηθάει; Το σκεπτόσασταν από πριν ή κάνοντας την ταινία σας ήρθε η ιδέα;

Ρ.Α. Η ιδέα μου ήρθε κατά τη διάρκεια της περιόδου που πέρασα σ'αυτό το αληθινό «σπίτι». Υπάρχει πραγματικά αυτό το σπίτι, δεν είναι της φαντασίας μου. Έζησα ένα χρόνο εκεί μέσα και άντλησα τόσα πολλά πράγματα, απ'αυτήν την εμπειρία, που μου ήρθε η ιδέα και η όρεξη να κάνω την ταινία. Βρήκα εκεί τόση ανθρωπιά, τόση αγάπη, τόση όρεξη για τη ζωή, που ήθελα να το πω. Κατά κάποιο τρόπο έτσι τράφηκε η ταινία μου. Ο χρόνος που πέρασα εκεί μέσα με οδήγησε σ'αυτήν την ανακάλυψη. Κι η ανακάλυψη αυτή με οδήγησε στην ανάγκη να αφηγηθώ όλα αυτά τα θετικά πράγματα. Δεν ξέρω τι θα είχε συμβεί αν εκεί αντί για την αγάπη, την ανθρωπιά, την όρεξη για ζωή, είχα ανακαλύψει μόνο οδύνη και πόνο. Ίσως να μην είχα κάνει την ταινία. Το καταπληκτικό όμως ήταν ότι ανακάλυψα αυτά ακριβώς τα πράγματα.

Γ.Κ. Πέρα απ'το γεγονός αυτό, ότι εκεί ανακαλύψατε ανθρωπιά κι όχι οδύνη, σήμερα, μετά την εμπειρία της ταινίας, πιστεύετε ότι επίγνωση της θνητότητας είναι ούτως ή άλλως ευεργετική (είτε φρέ-

ρει μέσα της ανθρωπιά είτε οδύνη); Είναι απαραίτητο δηλαδή οι άνθρωποι να συνειδητοποιούν ότι πρέπει να ζήσουν έγκαιρα, ν'αποκτήσουν εμπειρίες, γιατί αλλιώς θα πάει χαμένη η ζωή τους; Κι είναι απαραίτητη αυτή η επίγνωση για το δυτικό πολιτισμό μας, αφού σήμερα έχουμε απωθήσει την ιδέα αυτή του φόβου όπως και του ίδιου του θανάτου;

Ρ.Α. Κατ'αρχάς, πρέπει να σας πω ότι δυσκολεύομαι με τις γενικότητες και τις γενικεύσεις. Δεν είχα σκοπό να δώσω ένα μάθημα, μια διδαχή οποιουδήποτε είδους. Η ταινία αυτή δεν αποτελεί ένα μάθημα ζωής, δεν λέει πώς πρέπει να είμαστε απέναντι στο θάνατο και στην ιδέα του. Ήθελα απλώς να διηγηθώ μια εμπειρία, όπως την έζησε ο ήρωας. Δηλαδή, η εμπειρία της ανακάλυψης της συλλογικότητας, της κοινότητας. Βέβαια, προκύπτουν κάποιες συζητήσεις και σκέψεις. Αλλά αυτό που κυρίως θέλησα να κάνω ήταν να διηγηθώ μια ιστορία, μια εμπειρία σχέσεων μέσα σ'αυτό το περιεργο, ασυνήθιστο χώρο. Αλλά είμαι λίγο δύσπιστος απέναντι στις γενικεύσεις. Αυτό που σίγουρα μπορεί να πει κανείς είναι ότι σήμερα κρύβουμε το θάνατο στις κοινωνίες μας. Και το αποτέλεσμα είναι ότι όταν πια ο θάνατος έρθει, στερούμαστε κάθε μέσου αντιμετώπισης αυτού του συμβάντος. Μας αφήνει εντελώς άοπλους. Πολλοί άνθρωποι εί-

να εντελώς μόνοι τους, τους αφήνουμε σε οικους, νοσοκομεία, δεν ξέρουμε τι να τους κάνουμε. Ζούμε σε μια κοινωνία της διαφήμισης, δηλαδή νομίζουμε ότι οφείλουμε να είμαστε όπως δείχνουν όλες αυτές οι διαφημιστικές εικόνες. Πρέπει να είμαστε υγιείς, αποδοτικοί, όμορφοι, πλούσιοι κτλ. Πρόκειται για μια κοινωνία της αποδοτικότητας. Και ίσως να θέλησα να δείξω σε αντίθεση μ'αυτήν την πραγματικότητα, πόσο εύηλωτος είναι ο άνθρωπος και το σώμα του, ότι απέχουμε στην πραγματικότητα πολύ απ'αυτό που προσπαθούμε να προβάλουμε υπό την επήρεια των διαφημιστικών εικόνων. Η ταινία είναι ίσως μια μικρή αντίδραση σ'αυτό που μας κατακλύζει σήμερα, κι αν όχι αντίδραση, τότε ίσως καθρέφτης που αντικατοπτρίζει αυτόν τον κόσμο που μας περιβάλλει και που τόσο πολύ απέχει απ'την ευάλωτη πραγματικότητα του ανθρώπου.

Γ.Κ. Ασάξομαι απόλυτα αυτά που λέτε. Πιστεύετε όμως ότι η τέχνη πρέπει να επιμένει στην ενασχόληση με τη θεματολογία του θανάτου, που την έχει αφήσει στην άκρη γενικά; Μπορούν ταινίες τέτοιας θεματολογίας να προκαλέσουν και αισθητική συγκίνηση ή μόνο ένα ταρακούνημα, ένα σοκ στο θεατή; Μήπως τελικά πετυχαίνουν (παρ'ότι εσείς δεν το επιδιώξατε αυτό) μόνο τη διδαχή και ο θεατής τρομάζει και αποστασιοποιείται από την ταινία;

Ρ.Α. Στη Γαλλία η ταινία γνώρισε μια σχετική σημαντική επιτυχία. Υπήρξαν πολλές συζητήσεις με ανθρώπους που είδαν την ταινία. Το παράδοξο ήταν ότι ένιωθε στο κοινό σχεδόν μια ανακούφιση: «επιτέλους μιλάμε γι αυτό, μπορούμε να το συζητήσουμε». Οι άνθρωποι έβγαζαν τα απωθημένα τους κατά κάποιο τρόπο. Διηγούνταν πένθη, ασθένειες κτλ. Είχε την εντύπωση ότι πολλοί από μας κρύβουμε τα γεγονότα αυτά, σαν από ντροπή (η ντροπή της ασθένειας, του θανάτου). Τελικά όμως οι άνθρωποι υποφέρουν από την ανάγκη τους να κρύψουν αυτό που τους συμβαίνει. Π.χ., πολλές φορές ζεις ένα πένθος και οι άλλοι δεν σε καλούν, γιατί δεν θέλουν να έχουν στο τραπέζι τους κάποιον που πονάει, που υποφέρει. Οπότε λειτουργεί σχεδόν ως κάθαρση αυτή η ταινία. Είναι σαν να νιώθουμε ότι μπορούμε επιτέλους να κλάψουμε κανονικά, σαν άνθρωποι. Γνωρίζω και πολλούς που δεν την είδαν, και μου είπαν «η ταινία σου σίγουρα είναι πολύ καλή, αλλά εγώ δεν μπορώ να πάω να τη δω». Κι άλλοι που μπήκαν προκατειλημμένοι, με φόβο, αλλά βγήκαν λέ-



γοντας ότι τελικά η ταινία τους έδωσε όρεξη για τη ζωή, άρα είχε μια θετική πλευρά. Κι αυτός ήταν ο σκοπός: το να κατευθυνθούμε σε κάποια σκοτεινά σημεία της ζωής, του είναι μας, για να ξαναβρούμε μια θετική αντιμετώπιση των πραγμάτων. Κι πιστεύω ότι υπάρχουν πολλά άλλα σκοτεινά σημεία που μας δείχνουν καθημερινά και τα οποία είναι πολύ πιο σκοτεινά απ'αυτήν την ταινία.

Γ.Κ. Στην αρχή και στο τέλος της ταινίας υπήρχαν οι εικόνες της Παναγίας, δηλαδή κάποια χριστιανικά σύμβολα. Ποια είναι η άποψή σας για το ρόλο της μεταφυσικής στη ζωή μας; Πιστεύετε στο Θεό;

Ρ.Α. Εγώ προσωπικά πιστεύω. Γι'αυτό ίσως έβαλα και τα σύμβολα αυτά, για να υπάρχει και αυτή η ελπίδα, αλλά πολύ διακριτικά. Θα παρατηρήσατε ίσως ότι δεν υπάρχουν συζητήσεις μεταξύ των χαρακτήρων της ταινίας περί Θεού ή του θέματος αυτού γενικότερα. Δεν το προσεγγίζουμε καθόλου. Το διαπίστωσα εγώ ο ίδιος, πηγαίνοντας να ζήσω σε ένα τέτοιο ίδρυμα. Είναι περίεργο, αλλά οι άνθρωποι αυτό το θέμα δεν το συζητούν καθόλου όταν έχουν φτάσει σ'αυτό το σημείο, τόσο κοντά στο θάνατο. Παραδόξως, οι συζητήσεις έχουν να κάνουν με πάρα πολύ απτά και πεζά πράγματα. Αν θα είναι αρκετά καλός ο καιρός για να βγουν στο μπαλκόνι το απόγευμα, αν θα πιουν καφέ, αν θα πονούν λιγότερο, τέτοια πράγματα, πολύ απτά και συγκεκριμένα. Για μένα ο κινηματογράφος πρέπει να είναι έτσι, να μιλά για απτά και συγκεκριμένα πράγματα. Γι' αυτό μ'αρέσει ο Μπρεσόν, απ'αυτήν την άποψη. Γιατί μπορεί να έχει πρόσβαση στο πνευματικό επίπεδο, αλλά μέσω απτών, πεζών πραγμάτων, κινήσεων του σώματος κτλ. Διαπίστωσα επίσης ότι αυτό που λέμε «συνοδεία», ο τρόπος δηλαδή που ακολουθούν και βοηθούν οι άνθρωποι τους άλλους όταν είναι στις τελευταίες στιγμές τους, δεν είναι λόγια παρηγοριάς, δεν είναι συζητήσεις. Είναι κινήσεις. Περνάει μέσω του σώματος αυτή η βοήθεια, η θαλπωρή που χαρίζεται. Και περνάει μ'αυτόν τον τρόπο.

Γ.Κ. Ποια ήταν η συμμετοχή της σεναριογράφου,

Καρολίν Μποταρό, στην ταινία; Είχατε κι άλλες συνεργασίες μαζί της στο παρελθόν;

Ρ.Α. Ναι. Έχω κάνει ως τώρα τέσσερις ταινίες και στις τρεις εξ αυτών συνεργάστηκα με την Καρολίν.

Γ.Κ. Ποιο ήταν το θέμα των τριών προηγούμενων ταινιών σας;

Ρ.Α. Η πρώτη ήταν ιστορική, για την εποχή της κυβέρνησης Βισύ στη Γαλλία, στο 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ταινία αφορά ένα νεαρό ζευγάρι. Ο άντρας είναι δάσκαλος την εποχή που όλοι δέχονταν μεγάλες πιέσεις. Η δεύτερη είναι μια αληθινή ιστορία, ένας νεαρός που πηγαίνει στο Παρίσι με πολλές ελπίδες και φιλοδοξίες και καταλήγει άστεγος. Αναγκάζεται να κατηγορήσει ο ίδιος τον εαυτό του για ένα έγκλημα που δεν έχει διαπράξει, για να μπορέσει να βρει κάπου άσυλο. Για την ταινία αυτή πήρα το βραβείο των κριτικών το 1996. Η τρίτη ταινία είχε να κάνει με νεαρές εφήβους, μια ταινία για τους νέους και τις δικές τους ανησυχίες. Φαίνεται ότι και εγώ και η σεναριογράφος ελκόμαστε απ'ό,τι έχει να κάνει με την οδύνη, τον πόνο γενικά. Αλλά αυτή η τελευταία ταινία ήταν η πιο «φωτεινή» από τις τέσσερις. Και οι δύο είχαμε την εντύπωση ότι κάναμε την πιο χαρούμενη ταινία μας ως τώρα.

Γ.Κ. Θα θέλαμε να δούμε και τις υπόλοιπες ταινίες σας. Σας συχαίρω για την τόλη σας να ασχοληθείτε με το θέμα αυτό.

Ρ.Α. Σας ευχαριστώ πολύ. ■



Συνέντευξη του Christian Carion

για την ταινία « Ένα χελιδόκι έφερε την άνοιξη »

στον Γιάννη Καραμπιτοσ

Γ.Κ. Είναι η πρώτη σας μεγάλου μήκους ταινία κι έχει ως θέμα της την αγροτική ζωή. Η γεωργία είναι δημοφιλής σήμερα στη Γαλλία;

Σ.Σ. Όχι, και τόσο πολύ. Βρίσκεται σε ύφεση ως επάγγελμα.

Γ.Κ. Είναι αγροτική χώρα η Γαλλία;

Σ.Σ. Όχι με την έννοια ότι πολλός κόσμος ασχολείται με τον τομέα αυτόν. Εξακολουθεί όμως να είναι μια χώρα, όπου οι άνθρωποι έχουν αγροτική συνείδηση.

Γ.Κ. Εγώ πάντως πιστεύω ότι η ταινία μιλάει για πάρα πολλά πράγματα κι ότι το αγροτικό ζήτημα ήταν μόνο η αφορμή. Δεν θεωρώ ότι αναδεικνύουμε την ταινία, όταν μιλάμε μόνο για τη διαμάχη μεταξύ μηχανής και ανθρώπου ή για τη διαμάχη πόλης και υπαίθρου. Νομίζω ότι ουσιαστικά αναφέρεται στο φόβο του θανάτου, των γηρατειών, και η δεύτερη ταινία που είδα μέσα σε μια μέρα, γαλλική, μαζί με το «Έτσι είναι η Ζωή» του Αμερίς που προβάλλει αυτό το θέμα, την επίγνωση της θνητότητας και την επίδραση που έχει αυτή πάνω στον άνθρωπο, ότι δηλαδή μπορεί να είναι ευεργετική η επίγνωση αυτή της θνητότητας.

Σ.Σ. Σεναριακά, η ταινία περιελάμβανε πολύ περισσότερα στοιχεία παρμένα απ'την αγροτική ζωή της γαλλικής υπαίθρου. Όταν όμως άρχισα τα γυρίσματα, αφαίρεσα πολλά απ'αυτά τα στοιχεία, γιατί δεν πρόσφεραν κάτι στο ευρύ κοινό, αφορούσαν μόνο τον δικό μου κόσμο, ενώ εγώ ήθελα να κάνω κάτι πιο παγκόσμιο, κάτι που ν' απευθύνεται και σ'άλλο κόσμο πέρα απ' τον αγροτικό. Φυσικά, όταν περάσαμε πια απ'το στάδιο του γραφίσματος στο στάδιο του γυρίσματος και μπήκαν στη μέση οι ηθοποιοί και

τα αισθήματα, αυτό που προέκυψε ήταν κάτι καινούριο, που δεν μπορούσα να το προσδιορίσω ακριβώς στην αρχή... έμπαινε το προσωπικό στοιχείο του κάθε ηθοποιού. Έτσι, περάσαμε στο στάδιο όπου ο φόβος των γηρατειών και του θανάτου άρχισε να αποκτά πολύ μεγάλη σημασία. Το έχω ζήσει κι εγώ προσωπικά. Ζούμε σε μια κοινωνία που δεν θέλει να το σκέφτεται. Όμως νομίζω ότι κακώς αντιδρούμε έτσι. Η εξοικείωση μ'αυτά τα θέματα μας αποφέρει τελικά καλά στοιχεία και παίρνουμε σωστότερες αποφάσεις.

Γ.Κ. Τίθεται όμως κι ένα δεύτερο ζήτημα, όχι αυτό της μοναξιάς, αλλά της αντιμετώπισης των δύσκολων συνθηκών, του κόπου που χρειάζεται για πολλά πράγματα στη ζωή μας, όπως φαίνεται στην περίπτωση της κοπέλας. Αποφεύγουμε τον κόπο πολλές φορές. Μήπως όμως είναι απαραίτητος για την εντιμότητα, για την αξιοπρέπεια και για την ευτυχία μας, ακόμα;

Σ.Σ. Πράγματι, όσον αφορά στον κόπο, το βλέπουμε π.χ. τη στιγμή που η πρωταγωνίστρια μιλάει με τη μητέρα της και της λέει «το αποφάσισα, είναι κάτι που θέλω...». Αλλά όπως βλέπουμε, το πληρώνει αυτό το όνειρο ακριβά. Ξεριζώνεται απ'τη ζωή της στο Παρίσι και φεύγει για να ζήσει στην εξοχή. Προσωπικά πιστεύω ότι τα όνειρα δεν μοιράζονται. Πρέπει να τα ζεις μόνος σου. Το ζήτημα είναι να θέσεις στον εαυτό σου το γνωστό ερώτημα: τι είναι πιο σημαντικό, το περιβάλλον μου, αυτοί που μ'αγαπούν, ή το να ζήσω το όνειρό μου; Δεν γίνεται να το μοιράσεις, ή το ένα να κάνεις ή το άλλο. Μερικές φορές, βέβαια, όταν έχεις εκπληρώσει το όνειρό σου, φτάνεις σε ένα σημείο που λες «αυτό ήταν, το όνειρό μου πραγματοποιήθηκε. Τι κάνω τώρα;». Τότε θυμάσαι ξανά τις αντιδράσεις του κοντινού σου περιβάλλοντος και αναρωτιέσαι «έκανα το σωστό; Πήρα τελικά τη σωστή απόφαση;».

Κ.Κ. Χρειαζόμαστε τη μεταφυσική, το Θεό, σ'όλη αυτήν την προσπάθεια; Πιστεύετε στο Θεό;

Σ.Σ. Δεν πιστεύω, αν και θα ήθελα πολύ. Δεν μπορώ όμως. Ο Μισέλ Σερό είναι πολύ θρησκόος και κάναμε μεγάλες συζητήσεις γύρω απ'αυτό το θέμα. Βρίσκω

όμως πολύ ανθρώπινο και πολύ συγκινητικό το ότι κάποιος που βρίσκεται ένα βήμα πριν το θάνατο, ακόμα κι αν δεν πιστεύει πριν, μπορεί να προσηλυτιστεί. Οι άνθρωποι λίγο πριν το τέλος, στρέφονται στο Θεό. Και μπορεί αυτή η αλλαγή της πίστης να είναι αληθινή.

Κ.Κ. Βλέπουμε στην ταινία ότι υπάρχει έντονη αντίθεση της μητέρας στην επιλογή της κόρης της. Μπορούμε να πούμε ότι η ίδια αντίθεση υπήρξε κι απ'την πλευρά της δικής σας μητέρας στην επιλογή σας να γίνετε σκηνοθέτης;

Σ.Σ. Νομίζω ότι οι γονείς προσπαθούν πολύ για τα παιδιά τους, ονειρεύονται γι'αυτά το καλύτερο δυνατό μέλλον. Γι'αυτό τα σπρώχνουν σε πράγματα, σπουδές κτλ., που θεωρούν ότι θα τους κάνουν καλό. Στην ταινία έρχεται μια στιγμή που η μητέρα συνειδητοποιεί ότι αυτό που είχε ονειρευτεί για την κόρη της, δεν ισχύει, όχι γιατί δεν πέτυχε η ίδια, αλλά γιατί η κόρη της δεν είναι ευτυχισμένη, ήταν λάθος επιλογή. Πονάει αυτό το πράγμα. Εγώ προσωπικά είπα στους γονείς μου ότι θέλω να γίνω σκηνοθέτης (μεγάλωσα σε ένα μικρό χωριουδάκι διακοσιών κατοίκων κι αυτό στην αρχή ακούστηκε τουλάχιστον τρελό), αλλά τους το είπα μια φορά μόνο, όχι δεύτερη.

Κ.Κ. Στην επόμενη ταινία σας σκέφτεστε ν'ασχοληθείτε ξανά μ'αυτό το περιβάλλον, το αγροτικό;

Σ.Σ. Δεν θέλω να κάνω τη συνέχεια της ταινίας, γιατί γενικά το δεύτερο μέρος δεν είναι ποτέ τόσο καλό όσο το πρώτο. Ακόμη, δεν θέλω να μου κολλήσουν την ετικέτα του «σκηνοθέτη της αγροτικής ζωής». Έχω στα σκαριά κάποια σχέδια που ανυπομονώ να ολοκληρώσω. Νομίζω ότι είναι πιθανόν να επανέρθω αργότερα, κάνοντας όμως κάτι διαφορετικό. Εξάλλου, αυτά ήταν τα παιδικά μου χρόνια και δεν ξεχνιούνται εύκολα.

Κ.Κ. Βλέπουμε την κοπέλα κάποια στιγμή να απαντάει πολύ σκληρά στο Σερό («γερο-μαλάκα, ούτε εσύ καταλαβαίνεις κάποια πράγματα» κτλ). Παρ'όλ'αυτά, καθώς γυρίζει στο Παρίσι, μέσα στο αυτοκίνητο έχω την εντύπωση ότι βαριέται, ότι ίσως πράττει ενάντια στη θέλησή της. Είναι απλά μια αφορμή ο θάνατος του φι-



λου κόντρα στον εγωισμό της; Δηλαδή, αρνιόταν να παραδεχτεί ότι ήθελε να γυρίσει, και βρήκε αυτή την αφορμή ή αναγκάζεται να το κάνει λόγω του θανάτου του φίλου του;

С.С. Πρώτα-πρώτα θα ήθελα να επιστήσω την προσοχή στο ότι το Παρίσι εμφανίζεται δύο φορές στην ταινία. Στην αρχή βλέπουμε τη φριχτή πλευρά του Παρισιού, την κίνηση, το θόρυβο. Όταν γυρίζει μετά τον τσακωμό, βλέπουμε την όμορφη άποψη της πόλης, το Παρίσι τη νύχτα... Είναι καταπληκτική αυτή η πόλη στη μία η ώρα τα χαράματα, όταν δεν έχει κίνηση κι αυτοκίνητα. Επίσης, το Παρίσι ενσαρκώνεται στη μορφή του Ζεράρ, που είναι ερωτευμένος. Δηλαδή, μάλλον ευχάριστα είναι τα πράγματα σ'αυτήν την πόλη. Και πιστεύω ότι αν δεν είχε χτυπήσει το τηλέφωνο, ίσως θα κατέληγε να κάνει διακοπές, το γύρο της Νορμανδίας ή κάτι τέτοιο.

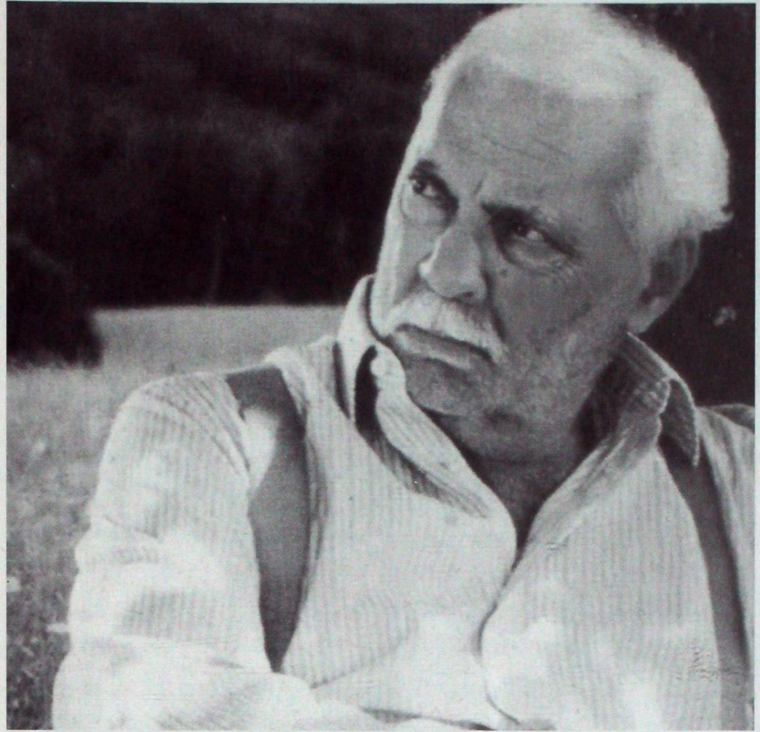
Κ.Κ. Σκεφτήκατε καθόλου σ'αυτό το σημείο να πεθαίνει ο Σερό και όχι ο φίλος του;

С.С. Ποτέ. Αντίθετα, μ'άρεσε πολύ η ιδέα να κάνω το κοινό να πιστέψει ότι ήταν αυτός που πέθανε.

Κ.Κ. Ήταν ένας θεατής που είχε βγει έξω τη στιγμή εκείνη του τηλεφώνου. Μπήκε μέσα και με ρώτησε τι είχε γίνει. Του απάντησα ότι είχε πεθάνει ο γέρος, εκτός αν είχε πεθάνει ο φίλος της. Του είπα μάλιστα ότι η κοπέλα τον είχε αποκαλέσει και γερο-μαλάκα.

С.С. (γέλια) Στην αρχή, ήθελα να κάνω μια σκηνή χωρίς καθόλου λέξεις. Έτσι, αυτή η στιγμή που το κοινό αναρωτιέται «ποιος πέθανε», όπου κανείς δεν μιλάει, μου άρεσε πολύ. Επίσης και κάτι άλλο που προσπάθησα να κάνω: την πρώτη φορά που βλέπουμε τη φωτογραφία, γελάμε. Τη δεύτερη φορά, όμως, το γέλιο κόβεται. Πιστεύω λοιπόν ότι η δύναμη του κινηματογράφου είναι να ενώνει τους ανθρώπους. Έτσι, όταν μας γενιούνται διάφορα συναισθήματα εκεί, νιώθουμε την ανάγκη να τα μοιραστούμε με τους διπλανούς μας. Για παράδειγμα, η διαπίστωση «α! τελικά δεν πέθανε αυτός!», είναι κάτι που θέλεις να μοιραστείς με το διπλανό σου. Ελπίζω να το κατάφερα αυτό. Αυτή είναι και η μεγάλη διαφορά με την τηλεόραση. Στην τηλεόραση είσαι μόνος σου, ενώ στον κινηματογράφο πηγαίνεις, βρίσκεσαι με πολλούς άλλους για να δείτε όλοι μαζί μια ταινία. Κι αυτό το φαινόμενο είναι παγκόσμιο.

Κ.Κ. Πιστεύετε ότι είναι ανακουφιστικό ν'ανακαλύπτεις ότι δεν πρόκειται για το



θάνατο αυτού που νόμιζες, αλλά για κάποιον άλλο;

С.С. Είναι διαστροφικό, έτσι; Και παράξενο. Από τις πρώτες προβολές φάνηκε αυτό. Ήρθε μια κυρία και μου είπε, «καλός ήταν ο Σερό, και χάρηκα πολύ που δεν ήταν αυτός που πέθανε!». Μου άρεσε που έπαιξα μ'αυτήν την αμφιβολία.

Κ.Κ. Υπάρχει ερωτική ιστορία ανάμεσα στο γέρο και στην κοπέλα;

С.С. Για την κοπέλα δεν υπάρχει κάτι τέτοιο, ποτέ. Αυτός όμως εμπλέκεται, τη βάζει σε μια κατάσταση που να τον έχει ανάγκη, της βάζει μουσική που άκουγε στο παρελθόν, χτίζει μια γέφυρα με τις παλιές του αγάπες. Κάποια στιγμή όμως, όταν έρχεται αντιμέτωπος με την επιθυμία του, τρομοκρατείται. Τρέμει, δηλαδή ακόμα και στην ιδέα ότι μπορεί να θέλει να σφιξει στην αγκαλιά του μια όμορφη γυναίκα, γι'αυτό υψώνει έναν τοίχο ανάμεσά τους. Από τη στιγμή που το αποφασίζει, όμως, αρχίζει να τη θεωρεί πλέον κόρη του, γι'αυτό της φέρνει το άημπομ με τις φωτογραφίες, σαν διαδοχή της προηγούμενης κατάστασης. Εγώ δεν πιστεύω ότι δεν έγινε κάτι ανάμεσά τους λόγω ηλικίας, δεν είναι αυτό το εμπόδιο. Λόγω νοοτροπίας, ίσως, ναί.

Κ.Κ. Η συνεργασία σας με τον Μισέλ Σερό;

С.С. Στην οικογένειά μου ο Σερό ήταν ο

αγαπημένος μας ηθοποιός. Τον θεωρούσαμε πάντα έναν από τους καλύτερους ηθοποιούς της Γαλλίας. Είναι επόμενο να είμαι πάρα πολύ περήφανος που ένας ηθοποιός σαν κι αυτόν παίζει στην ταινία μου. Και η κοπέλα βέβαια, η Μαρτίλντ Σενιέ, είναι μεγάλη ηθοποιός, φοβερή παρουσία.

Κ.Κ. Πρέπει να σας πω ότι στην αρχή ήμουν προκατειλημμένος λόγω του ότι ήταν αγροτικό το θέμα. Αλλά τελικά η ταινία αποδείχτηκε ότι αφορά όλους το θέμα της.

С.С. Όταν την έκανα, δεν μπορούσα να το φανταστώ αυτό. Αλλά όταν μετά παρουσίασα το έργο μου, είδα ότι λειτουργούσε. Τα σχόλια ήταν θετικά για την ταινία κι αυτό με χαροποίη ιδιαίτερα - όχι βέβαια για τα λεφτά. Απλώς σκοπός του κάθε καλλιτέχνη είναι να μπορέσει να αγγίξει την καρδιά όσο το δυνατόν περισσότερων ανθρώπων. Πραγματικά, το να πας να δεις μια ταινία με αγροτικό θέμα, δεν είναι ότι πιο ενδιαφέρον. Ο κόσμος βασικά πήγε να δει το Σερό και τη Σενιέ. Μετά το τέλος της προβολής, όμως, έφυγαν ξέροντας δυο - τρία πραγματάκια για το αγροτικό περιβάλλον και την αγροτική ζωή. Αυτό με κάνει πολύ περήφανο.

Κ.Κ. Σας ευχαριστώ πολύ.

С.С. Κι εγώ.



Το κίνημα της Nouvelle Vague

της Εύας Στεφανή

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 μια νέα τάση κάνει την εμφάνισή της στον κινηματογράφο σε χώρες όπως Γαλλία, Ιαπωνία, Ισπανία, Καναδάς, Βραζιλία. Το νέο αυτό ρεύμα κινηματογραφικής παραγωγής στρέφεται ενάντια στον παραδοσιακό αφηγηματικό κινηματογράφο της προηγούμενης γενιάς, ενώ παράλληλα αναζητά τρόπους δημιουργίας μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας. Το γνωστότερο απ'αυτά τα κινήματα είναι η Γαλλική Nouvelle Vague (Νέο Κύμα). Ο όρος NV χρησιμοποιήθηκε αρχικά στα τέλη της δεκαετίας του '50 από τον Francois Giroud, συντάκτη της κεντροαριστερής εφημερίδας «L' Express», αναφερόμενος στη νεολοιία της εποχής. Συνδέθηκε όμως γρήγορα με τον κινηματογρά-

φο ιδιαίτερα μετά την εισπρακτική επιτυχία της ταινίας του Roger Vadim «Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα».

Οι εκπρόσωποι της NV εμφανίζονται στην αρχή γράφοντας άρθρα για τον κινηματογράφο στο περιοδικό Cahiers du Cinema (Κινηματογραφικά Τετράδια), ιδρυτής του οποίου ήταν ο Andre Bazin και ο Jacques Doniol-Vaicroze, με το οποίο εξαπολύουν δριμύτατες επιθέσεις στο γαλλικό κινηματογραφικό κατεστημένο. Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette είναι μερικά από τα ονόματα των συνεργατών των Cahiers που προχώρησαν αργότερα από τη θεωρία στην πράξη, δηλαδή στη δημιουργία ταινιών. Η επίθεση των συντακτών των Cahiers

απευθυνόταν στον μεταπολεμικό «ποιοτικό» κινηματογράφο των Clair, Clement, Clouzot, Autant-Lara, Cayatte και Allegret με το επιχείρημα ότι ο κινηματογράφος αυτός δεν ήταν παρά η μέτρια μεταφορά εξίσου μέτριων λογοτεχνικών έργων που διασκευάζονταν σε ακόμα πιο μέτρια κινηματογραφικά σενάρια, όπως αυτά των Aurenche, Bost και Spaak, γνωστών σεναριογράφων της εποχής. Μ'αυτόν τον τρόπο, οι δυνατότητες του κινηματογράφου περιοριζόνταν στην καλλιτεπρή μεταφορά αυτών των μυθιστορημάτων χωρίς καμιά εξέλιξη ή διεύρυνση όσον αφορά στην κινηματογραφική γλώσσα. Ο Goddard γράφει «Οι κινήσεις της μηχανής σας είναι άσχημες γιατί οι διάλογοί σας είναι άθλιοι. Με λίγα λόγια δεν ξέρετε να κάνετε κινηματογράφο γιατί δεν ξέρετε καν τι είναι». Αντίθετα οι σκηνοθέτες της NV δηλώνανε τον άμετρο ενθουσιασμό τους για γαλλικούς σκηνοθέτες που θεωρούσαν από το γαλλικό εμπορικό κινηματογράφο της εποχής κάπως ξεπερασμένοι όπως οι Renoir, Vigo, Gance, Cocteau, Bresson και Τατί καθώς και για κάποιους σκηνοθέτες του αμερικανικού κινηματογράφου (Hawks, Lang, Hitchcock, Preminger, Fuller, Ford, Minnelli, Ray κ.α).

Διαμόρφωσαν έτσι μια θεωρία σχετική με τον σκηνοθέτη-δημιουργό (auteur) κατά την οποία auteur ήταν εκείνος που έβαζε τη δική του προσωπική σφραγίδα σε κάθε έργο, δημιουργούσε τη δική του κινηματογραφική γραφή, παρακάμπτοντας τους φραγμούς του συστήματος. Ο Truffaut στο άρθρο του «Une Certaine Tendance Du Cinema Francais», 1954, κάνει μια δριμύτατη επίθεση εναντίον σκηνοθετών όπως ο Clement ή ο Clouzot, στο επονομαζόμενο «σινεμά του μπαμπά» (cinema du papa) όπου ο πρωταγωνιστής ήταν ο σεναριογράφος, ενώ ο σκηνοθέτης απλώς «προσέθετε» εικόνες χωρίς να παίζει το ρόλο «δημιουργού». Σε συνδυασμό με την θεωρία του Astruc για την «κάμερα-στυλό», που κατοχύρωνε τον κινηματογράφο ως αυτόνομο ευέλικτο εκφραστικό μέσο με δικούς του κώδικες ο σκηνοθέτης-δημιουργός είναι αυτός που προτείνει τη δική του «κινηματογραφική» γραφή, που είναι έκφραση της κοσμοαντίληψής του. Ο Truffaut έλεγε χαρακτηριστικά ότι «δεν υπάρχουν έργα παρά μόνο δημιουργοί». Η θεωρία του auteur έρχεται σε αντίθεση με την αντίληψη του σκηνοθέτη ως ενός απλού εκτελεστή σεναρίου, ανυψώνοντάς τον στη θέση του καλλιτέχνη, δηλαδή του δημιουργού. Στη θέση αυτού του συμβατικού και μεγαλόστομου κινηματογράφου «του μπα-

μπά», οι νέοι κινηματογραφιστές αντιπροτείνουν ένα διαφορετικό κινηματογράφο ελεύθερο, οξύ και παιγνιώδη που επιχειρεί να ελευθερώσει την κινηματογραφική γλώσσα από οποιαδήποτε σύμβαση εξερευνώντας την ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου.

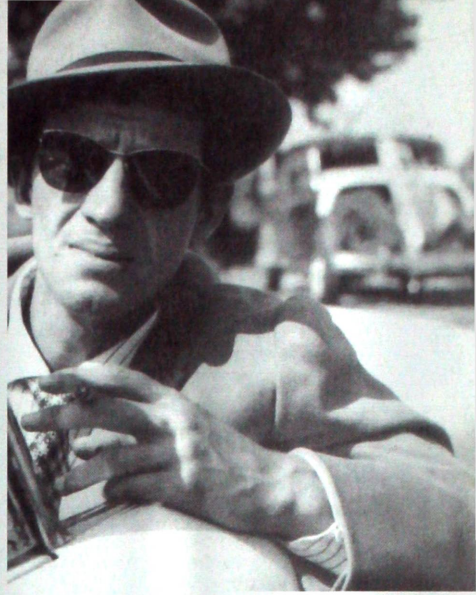
Η ΝV συνδέεται άμεσα με την άνοδο του «Νέου Μυθιστορήματος», ενός λογοτεχνικού ρεύματος που έθετε σε αμφισβήτηση τους υπάρχοντες λογοτεχνικούς κανόνες και την αυστηρότητα στη διαγραφή των χαρακτήρων και της πλοκής ενώ έθετε τις βάσεις για μια πιο ελεύθερη αντισυμβατική γραφή. Εκπρόσωποι αυτής της νέας τάσης ήταν ο Γκριγιέ, ο Μπιτόρ, η Σαρότ. Το «cinema verite» του ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή Jean Rouch υπήρξε επίσης μία από τις βασικές επιρροές της ΝV και η ελευθερία στη γραφή που εισήγαγον οι νέοι σκηνοθέτες, συνδέεται άμεσα με τον «χειροποίητο» κινηματογράφο του Rouch.

Το 1959 θεωρείται η χρονιά που ξεκινά η Nouvelle Vague. Τρεις ταινίες κάνουν την εμφάνισή τους εκείνη τη χρονιά, το «Με κομμένη την ανάσα» (A bout de Souffle) του Γκοντάρ, «Τα τετρακόσια χτυπήματα» (Les quatre cents coups) του Τρυφώ που πήρε και το βραβείο σκηνοθεσίας στις Κάννες το 1960, και το «Χιροσίμα, αγάπη μου» (Hiroshima mon amour) του Resnais. Η ταινία «Με κομμένη την ανάσα» του Γκοντάρ είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα γραφής Nouvelle Vague (κάμερα στο χέρι που κινείται αδιάκοπα, μακριά σε διάρκεια πλάνα, jump cuts, freeze frame, γύρισμα σε εξωτερικούς, φυσικούς χώρους, χαμηλός προϋπολογισμός, φυσικοί φωτισμοί αυτοσχεδιασμός στην υπόθεση και στο διάλογο, πειραματισμός στον ήχο). Το σενάριο βασίστηκε σε μια ιδέα του Τρυφώ ενώ διευθυντής φωτογραφίας είναι ο Raoul Coutard, συνεργάτης του Γκοντάρ και σε άλλες ταινίες και ένας από τους πιο ερμητικούς διευθυντές φωτογραφίας της Nouvelle Vague. Η ιστορία αφορά στην ερωτική, αμήχανη και αμφιθυμική σχέση δύο νέων, μιας αμερικανίδας (Jean Seberg) κι ενός γάλλου (Jean-Paul Belmondo) στο Παρίσι. Αποπνέει πολλές από τις θεωρητικές ανησυχίες αυτής της περιόδου και της συγκεκριμένης γενιάς (πχ υπαρξισμός) αλλά τις χειρίζεται με χιούμορ και παιγνιώδη διάθεση ενώ ταυτόχρονα έχει πολλές αναφορές στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Άλλες ταινίες του Γκοντάρ αυτής της περιόδου είναι «Alphaville», «Pierrot le fou», «Weekend», «Deux ou trois choses que je sais

d'elle» και πάρα πολλές άλλες.

Η ταινία «Τα τετρακόσια χτυπήματα» του Τρυφώ εκτυλλίσεται επίσης στους δρόμους του Παρισιού. Η ιστορία έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Ένα νεαρό αγόρι μέσα από τις συγκρούσεις με το περιβάλλον του μεινται στον κόσμο των μεγάλων. Ο Τρυφώ εγκαινιάζει έναν αγαπημένο του ήρωα, τον Antoine Doinel που τον υποδύεται Jean-Pierre Leaud. Η κινηματογράφιση θυμίζει το κινηματογραφικό στυλ του Renoir και του Welles με τα μακριά σε διάρκεια πλάνα και με τη μηχανή σε συνεχή κίνηση. Επίσης πολλές είναι οι αναφορές στο Jean Vigo και ιδιαίτερα στο έργο του «Zero de Conduite». Το «Χιροσίμα, αγάπη μου» του Resnais, σε σενάριο Marguerite Duras, μέσα από μια ερωτική ιστορία διαπραγματεύεται το θέμα της ιστορικής μνήμης και την επιρροή που έχει στην διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας και της ανθρώπινης επικοινωνίας, ζήτημα που είχε ήδη θίξει και στο ντοκυμαντέρ «Νύχτα και ομίχλη» (Nuit et Bruillard, 1955). Ο Resnais, παρότι συνδέεται ηλικιακά με τους σκηνοθέτες του «κινηματογράφου ποιότητας» προς τον οποίο επιτέθηκαν οι συνεργάτες του Cahiers, και παρότι βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε σενάρια που είναι έργα γνωστών συγγραφέων της εποχής, έρχεται σε ρήξη με το «cinema du papa» αφού χρησιμοποιεί μια πολύ προσωπική, αιρετική κινηματογραφική φόρμα.

Κυριαρχεί η αντίληψη ότι υπάρχουν δύο σημαντικές περιόδους στη Nouvelle Vague. Η πρώτη (1958-62) είναι η εποχή των μεγάλων πειραματισμών όσον αφορά στην κινηματογραφική φόρμα ενώ η δεύτερη (1966-1968) θεωρείται η πιο πολιτικά προσανατολισμένη περίοδος με σημαντική την παρουσία του Godard ▶



«Deux ou trois choses que je sais d'elle» 1966, «Weekend» 1967, «La Chinoise» 1967). Εκτός από τους σκηνοθέτες της 1^{ης} V που αναφέρθηκαν υπήρχαν και άλλοι όπως ο Chris Marker (La Jete), η Agnes Varda (που κατά πολλούς θεωρείται η μητέρα της ΝV εξαιτίας της ταινίας της «La Pointe Courte», 1955). Αυτοί μαζί με τον Resnais αποτελούσαν την αριστερή όχθη του κινήματος και εξέφραζαν μια έντονη αριστερή πολιτική στάση. Υπήρχαν επίσης και ιδιαίτερες περιπτώσεις κινηματογραφιστών όπως ο Jacques Demy που δεν ανήκαν στην ομάδα των Cahiers αλλά επηρέασαν με την παρουσία τους τη ΝV. Η ταινία του Demy «Lola» (1961) έγινε δεκτή με μεγάλο ενθουσιασμό από τους πρωτοπόρους της ΝV ενώ η πρωταγωνίστρια της ταινίας Anouk Aimee υπήρξε μαζί με τον Belmondo και τον Leaud από τους πιο αγαπημένους ηθοποιούς του κινήματος.

Σε μια προσπάθεια καθορισμού του κινηματογραφικού ύφους που υιοθέτησαν, λίγο έως πολύ, οι σκηνοθέτες της ΝV παρατηρούμε τα εξής βασικά στοιχεία:

- Εναντίωση στη λουστραρισμένη, ψεύτικη εικόνα της γαλλικής κινηματογραφικής παραγωγής με την υιοθέτηση ενός οπτικού στυλ που στηρίζεται στη φυσικότητα και στην τραχύτητα στην κινηματογράφηση. Αυτό συνεπάγεται γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, πολύ συχνά στους δρόμους της πόλης και χρήση φυσικών φωτισμών. Ο τρόπος αυτός κινηματογράφησης θυμίζει την αισθητική των αισθητικών των ταινιών του ιταλικού ρεαλισμού με τη διαφορά ότι οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague είναι πολύ πιο

ακραίοι και τολμηροί στη χρήση της κάμερας (π.χ. panoramic που φτάνουν σε 360 μοίρες στο «Jules et Jim» του Τρυφώ). Αυτή η καινούργια τάση συνδέεται με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, συγκεκριμένα με τη δημιουργία της ελαφριάς φορητής κάμερας Eclair που δίνει τα χέρια των οπερατέρ αφού αποδεσμεύονται από το τρίποδο και έχουν μεγαλύτερη ελευθερία κίνησης.

- Σενάρια που δεν είναι μεταφορές λογοτεχνικών έργων αλλά κείμενα που αναφέρονται στην σύγχρονη πραγματικότητα με χαλαρή αφηγηματική δομή και ρευστότητα στη διαγραφή των χαρακτήρων. Οι ήρωες είναι συχνά αντιφατικοί, διφορούμενοι εκφράζοντας έτσι το δυσνόητο της ανθρώπινης φύσης.

- Υιοθέτηση ενός νατουραλιστικού ύφους στον τρόπο που παίζουν οι ηθοποιοί με παράλληλη ενθάρρυνση της πρακτικής του αυτοσχεδιασμού.

- Ελλειπτικό μοντάζ που καταλύει την ψευδαίσθηση της γραμμικής συνέχειας στην αφήγηση, παραβίαση των ρακόρ και συχνή χρήση του Jump cut, τεχνικής που καταστρέφει τη χωρική και χρονική ενότητα της οπτικής εμπειρίας. Συγχρόνως υπενθυμίζει στο θεατή ότι αυτό που βλέπει δεν είναι παρά μια κατασκευή και όχι μια «φέτα ζωής».

- Πλήνα μεγάλης διάρκειας ακολουθώντας την παράδοση σκηνοθετών που θαυμάζουν (Minnelli, Preminger, Mizoguchi).

- Αναφορές, άλλοτε πιο σαφείς και άλλοτε υπονοούμενες, στον κινηματογράφο και στις ταινίες που τους αρέσουν μέσα στην ίδια την ταινία, αυτό που σήμερα ονομάζουμε διακειμενικότητα.

- Χαλαρή αφηγηματική δομή όπου δεν κυριαρχεί η σχέση αίτιου-αιτιατού αλλά η ρευστότητα της πραγματικότητας.

- Ξαφνικές ανατροπές στην αφήγηση αλλά και στη φύση των ήρώων.

- Αμφίσημο τέλος («Τετρακόσια χτυπήματα», «Με κομμένη την ανάσα»)

- Παιγνιώδης διάθεση, ελαφρότητα και χιούμορ στην αφήγηση που δεν αναιρεί την τραγικότητα των καταστάσεων αλλά την επιτείνει.

- Χαμηλός προϋπολογισμός, πράγμα που προσδιόρισε και την αισθητική των ταινιών (γυρίσματα όχι σε στούντιο, μικρότερη χρήση σκηνικών).

- Συλλογικότητα στην παραγωγή ταινιών, δηλαδή συχνή συνεργασία μεταξύ των σκηνοθετών, ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια, σε διαφορετικούς κάθε φορά ρόλους και ειδικότητες.

Η σημασία που έχει η ΝV στην ιστορία του κινηματογράφου και η επιρροή που είχε στις νεώτερες γενιές κινηματογραφιστών είναι τεράστια. Παρότι το κίνημα αυτό δημιουργήθηκε πριν από 40 περίπου χρόνια οι αναζητήσεις όσον αφορά στην κινηματογραφική φόρμα, η ρευστότητα της διήγησης, η τραχύτητα της κινηματογράφησης, η εναντίωση στην καλλιτέπεια άρα και στο θάνατο της εικόνας, κάνουν αυτές τις ταινίες να φαίνονται πρωτοποριακές έως και σήμερα.

Στις μέρες μας, σε μία περίοδο γενικότερου συντηρητισμού και κυριαρχίας του ορθού λόγου, η ΝV μας επαναφέρει στην ουσία του κινηματογραφικού μέσου, υπενθυμίζοντάς μας ότι ο κινηματογράφος είναι ζωντανός και παλλόμενος μόνο όταν θέτει σε αμφισβήτηση τις κινηματογραφικές συμβάσεις και τους κανόνες, και αναζητά συνεχώς νέους τρόπους γραφής. ■

Η Εύα Στεφανή είναι σκηνοθέτης και διδάσκει στο τμήμα θεατρικών σπουδών του πανεπιστημίου Αθηνών

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Cook, David (1990), A HISTORY OF NARRATIVE FILM, New York: W.W. Norton & Company,
- Cook, Pam & Bernink Mieke (eds) (1999) THE CINEMA BOOK, London: The British Film Institute,
- Marie, Michel (1997) LA NOUVELLE VAGUE, Paris: Editions Nathan,
- Ρίντερ, Κίθ (200) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (1895-1975), Αθήνα: Αιγόκερως,
- Sklar, Robert (1993) FILM, AN INTERNATIONAL HISTORY OF THE MEDIUM, London: Thames & Hudson,
- Truffaut, Francois (1954) "Un Certain Tendence du cinema francais", δόϊ "Cahiers du cinema" 31



Σύγχρονος Γαλλικός Κινηματογράφος

της Γιάννας Σαρρή

Ο Γαλλικός Κινηματογράφος αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση - εκτός του Hollywood - υγιούς κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία παράγει σταθερό και αυξανόμενο αριθμό ταινιών κάθε χρόνο, προσφέρει ταινίες με προοπτικές για διεθνή επιτυχία (blockbusters), παράγει ταινίες μεγάλου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και δημιουργεί κινηματογραφικά κινήματα και ρεύματα. Επίσης, δίνει τροφή στους ακαδημαϊκούς ώστε να ερευνηθούν τους τρόπους με τους οποίους έχει καταφέρει να αντιμετωπίσει το Hollywood, αλλά παράλληλα και να εισβάλει με σημαντικό αριθμό ταινιών στην Αμερικάνικη αγορά. Η Γαλλική Κινηματογραφική Βιομηχανία πρέπει να μελετηθεί από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες για να γίνει φανερό πού οφείλεται αυτή η επιτυχία αλλά και με ποιούς τρόπους έχει επιτευχθεί.

Ιστορικά, αυτή η αναγέννηση ξεκίνησε στη δεκαετία του 1980 και έχει ως κύριο εκφραστή της τον υπουργό Πολιτισμού της Γαλλίας, τον Jack Lang. Οι πρωτοβουλίες του στόχευαν στο όραμά του να

συνυπάρξει ο κινηματογράφος τόσο ως μορφή τέχνης όσο και ως ανταγωνιστική βιομηχανία. Τα βήματα που ακολούθησε ήταν απλά και εύκολα. Καταρχήν, αποφάσισε να σπάσει το μονοπώλιο της εταιρείας παραγωγής Gaumont-Pathe. Με τον τρόπο αυτό, άνοιξε το δρόμο σε μικρότερες εταιρείες να μπουν στο χώρο της παραγωγής και να κάνουν ταινίες με χαμηλότερο κόστος, πειραματικές, πρωτώντας νέα ταλέντα και ηθοποιούς. Έπειτα, οι επαρχιακοί κινηματογράφοι επειδή αποτελούσαν μια ανεκμετάλλευτη πηγή θεατών και αιθουσών, παρέμεναν αποκλεισμένοι από τις καλλιτεχνικές ταινίες, οι οποίες έβρισκαν διανομή κατά κύριο λόγο στους παρισινούς κινηματογράφους. Έτσι, δημιουργήθηκε το ADRC (agence pour le développement régional du cinéma), μια επιτροπή για να βοηθήσει στην προώθηση των γαλλικών ταινιών στην περιφέρεια.

Σημαντική ήταν και η βοήθεια της κυβέρνησης, αφού εκτός από την ύπαρξη του ισχυρού οργανισμού του Γαλλικού Κέντρου Κινηματογράφου (CNC), μέρος της



Η αδελφότητα των λύκων

φορολογίας πηγαίνει απευθείας στην κινηματογραφική βιομηχανία. Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί η ύπαρξη δύο διαφορετικών οργανισμών, οι οποίοι διανέμουν αυτά τα έσοδα στις ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού (compte de soutien financier de l'industrie des programmes audiovisuelles), αλλά και στις ποιοτικές (avance sur recettes). Αυτές οι κυβερνητικές παρεμβάσεις ήταν σημαντικές για την ανάπτυξη του κινηματογράφου. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο ήταν ότι οι οικονομικοί αυτοί σχεδιασμοί δεν παρα-



Ξανακερδισμένος Χρόνος

γκωνίστηκαν για το καλό κάποιων άλλων. Με βάση αυτόν τον προγραμματισμό αλλά και με την ήδη υπάρχουσα ακαδημαϊκή υποδομή και ιστορία, ο Γαλλικός Κινηματογράφος βρήκε πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθεί. Έτσι, αυξήθηκαν οι κινηματογραφικές παραγωγές που προορίζονταν τόσο για την εσωτερική αγορά όσο και για το εξωτερικό. Από τη μια μεριά, οι κινηματογράφοι και τα τηλεοπτικά κανάλια υποχρεώθηκαν να προβάλλουν συγκεκριμένο αριθμό γαλλικών ταινιών. Από την άλλη, η δημιουργία της Unifrance ενίσχυσε την προώθηση και την πώληση των εγχώριων ταινιών στις ξένες αγορές. Αυτό έγινε εφικτό με τους εξής δύο τρόπους. Το βάρος καταρχήν έπεσε στα διάφορα κινηματογραφικά φεστιβάλ όπου γίνονταν προώθηση των ταινιών. Ο δημιουργός μαζί με εκπροσώπους της Unifrance ταξιδεύουν και ξοδεύουν χρόνο για να «πουλήσουν» τις ταινίες τους. Σημαντικό βάρος δόθηκε επίσης στα ανά τον κόσμο Γαλλικά Ινστι-

τούτα, τα οποία διαχειρίζονται κονδύλια για να διοργανώνουν φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου, δίνοντας την ευκαιρία σε ένα πλατύτερο κοινό να έρθει σε επαφή με τις νέες γαλλικές ταινίες. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι μέσα στο περασμένο έτος, σαράντα ταινίες μεγάλου μήκους είχαν πουληθεί σε περισσότερες από δέκα χώρες, πριν την επίσημη προεμιέρα τους στη Γαλλία, σε αντίθεση με τα προηγούμενα χρόνια κατά τα οποία ένας μέσος όρος δεκαπέντε ταινιών είχε την τύχη να ακολουθήσει διεθνή καριέρα. Η Γαλλική Κινηματογραφική Βιομηχανία έχει κατορθώσει να επιζήσει από τον «πόλεμο» του Hollywood, επειδή από τη μια παράγει σταθερό αριθμό ταινιών κάθε χρόνο, που απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό εκτός των γαλλικών συνόρων, αλλά από την άλλη διατηρεί και τη φήμη του ποιοτικού κινηματογράφου, που έχει αποκτήσει από το παρελθόν με κινηματογραφικά ρεύματα όπως η Nouvelle Vague.

Κάθε χρόνο προγραμματίζονται συγκεκριμένες παραγωγές που θα εξαχθούν στο εξωτερικό και θα μπορέσουν να ανταποκριθούν στα αντίστοιχα αμερικάνικα blockbusters. Οι ταινίες αυτές στοχεύουν να πάρουν λίγη από την «πίτα» της παγκόσμιας αγοράς και το πετυχαίνουν σε μεγάλο βαθμό. Το 2002 ήταν η σειρά της ταινίας *Le destin fabuleux d' Amelie Poulain*, (2001), του *La pacte de lousps*, (2001), αλλά και των 8 Γυναικών, (2002), οι οποίες γνώρισαν παγκόσμια εισπρακτική επιτυχία και όχι μόνο. Στην πρώτη, ο καταξιωμένος σκηνοθέτης χρησιμοποίησε το Παρίσι ως πόλο έλξης των απανταχού θαυμαστών της πόλης και του μύθου που τη συνοδεύει. Κάτι τέτοιο όμως δεν θα ήταν αρκετό, αν η παραγωγή δεν συνοδευόταν από την άρτια και ευφυή σκηνοθεσία, καθώς και το ευρηματικό σενάριο. Στη δεύτερη, (*La pacte de lousps*), ο σκοπός ήταν να δημιουργηθεί μια ταινία με πολλή και εντυπωσιακά ειδικά εφέ αλλά που να συνοδεύεται από την κληρονομιά των ευρωπαϊκών ταινιών εποχής. Στην τρίτη, (8 Γυναίκες), εκτός από το όνομα του François Ozon, ο οποίος έχει καταξιωθεί στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο, το εντυπωσιακό καστ αποτελούσε από μόνο του διαφήμιση για την ταινία. Αλλά και τις προηγούμενες χρονιές, οι πετυχημένες *Asterix et Obelix contre Cesar*, (1999), *Ινδοκίνα*, (1992) και *Πορφύρα Ποτάμια*, (2000), έχουν κατορθώσει να εισχωρήσουν και στην αγορά της Αμερικής.

Παράλληλα με αυτές τις εμπορικές επιτυχίες, η γαλλική βιομηχανία δεν έχει σταματήσει να προσφέρει καλλιτεχνικές ταινίες που απευθύνονται σε ένα πιο απαιτητικό και εξειδικευμένο κοινό, δημιουργώντας έτσι ρεύματα τα οποία καθεμιά τους τη σύγχρονη ευρωπαϊκή



Ξανακερδισμένος Χρόνος

πραγματικότητα. Αν και οι γαλλικές ταινίες έχουν κατηγορηθεί για μια άνευ λόγου φλυαρία, αυτή η μομφή δεν είναι παρά μια απλοστευτική προσέγγιση ενός κινηματογραφικού είδους, ο οποίος δεν στηρίζεται ούτε στον ακριβό -από άποψη κόστους- εντυπωσιασμό ούτε στην ευκολία σε επίπεδο ουσίας και καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ένα από τα δημοφιλέστερα είδη του σύγχρονου Γαλλικού Κινηματογράφου είναι οι ταινίες εποχής ή ιστορικές. Αυτό το είδος ταινιών είναι αντιπροσωπευτικό της ευρωπαϊκής κουλτούρας και για το λόγο αυτό έχει απήχηση εκτός των ευρωπαϊκών συνόρων. Εκτός της φετινής επιτυχίας της ταινίας *La racte des loups*, (2001), η οποία εξυμνητούσε περισσότερο την οικονομική πλευρά της βιομηχανίας αυτής, υπάρχουν παραδείγματα όπως η *Βασίλισσα Μαργκό*, (1994), η οποία αποτέλεσε μια ταινία με εξαιρετικό κινηματογραφικό ενδιαφέρον. Ενώ απεικόνιζε τα γεγονότα της νύχτας του Αγίου Βαρθολομαίου, παράλληλα κατάφερε να καταγράψει τις προσωπικές ιστορίες των ηρώων και τις συγκρούσεις της εποχής. Τα μινιμαλιστικά σκηνικά, η ρεαλιστική σκηνοθεσία, το καστ των ηθοποιών, η ακριβή παραγωγή και το σενάριο, έδωσαν ένα αποτέλεσμα πολυσήμαντο έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί από τη μια να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες της ταινίας και από την άλλη να γνωρίσει με λεπτομέρειες και ακριβείς περιγραφές μια από τις πιο αιματηρές νύχτες στην ευρωπαϊκή ιστορία. Με έναν περίεργο τρόπο, η κόπια της ταινίας που διανεμήθηκε από την Miramax - η οποία είχε αγοράσει τα δικαιώματα της ταινίας- ήταν κατά μισή ώρα μικρότερη της κανονικής, αλλοιώνοντας σε μεγάλο βαθμό το σενάριο της ταινίας αλλά και την ποιότητα της εικόνας.

Το παράδειγμα του Ξανακερδισμένου Χρόνου, (1999), του Ραούλ Ρουίζ είναι χαρακτηριστικό για τις ταινίες του είδους. Φτιάχνοντας μια από τις ακριβότερες γαλλικές παραγωγές, με ένα επίτευξιμο σπουδαίων ηθοποιών, δεν δίστασαν να γυρίσουν την ταινία παρόλο που απευθυνόταν σε ένα περιορισμένο κοινό. Δεν γνωρίζουμε αν υπάρχει ανάλογο προηγούμενο στην κινηματογραφική βιομηχανία κατά το οποίο να διακινδυνεύονται τεράστια οικονομικά ποσά για χάρη και μόνο του καλλιτεχνικού αποτελέσματος και όχι της εμπορικής απήχησης που θα έχει στην αγορά. Τα παραπάνω παραδείγματα και κινήσεις αποδεικνύουν το ρόλο και τη σημασία του



Βασίλισσα Μαργκό

Γαλλικού Κινηματογράφου στην παγκόσμια αγορά. Εκτός από τις ιστορικές ταινίες, ο Γαλλικός Κινηματογράφος συνέβαλλε στο ουσιαστικά ευρωπαϊκό είδος του κοινωνικού ρεαλισμού. Το είδος αυτό αναφέρεται στη σύγχρονη ζωή με ήρωες συχνά νέους, οι οποίοι προσπαθούν να επιβιώσουν στις μεγαλουπόλεις εξού και η μεγάλη απήχηση των ταινιών αυτών στο ευρύ κοινό. Το *Chacun cherche son chat*, (1996), και το *La vie revêe des anges*, (1998), είναι μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, τα οποία έκαναν επιτυχημένη καριέρα εκτός Γαλλίας. Το πρώτο κέρδισε την καθολική αποδοχή του αμερικάνικου κοινού, καθώς σκιαγραφούσε τη ζωή σε ένα *quartier* του Παρισιού, και είχε στο στόχαστρο του τη ζωή απλών ανθρώπων που βιώνουν καθημερινά προβλήματα. Αν και το θέμα ήταν απλοϊκό -μια νέα κοπέλα ψάχνει τη γάτα της-, ο ταλαντούχος σκηνοθέτης Σεντρίκ Κλαπίς κατάφερε να απεικονίσει με ρεαλισμό τις σύγχρονες συν-

θήκες ζωής και να προσεγγίσει με οικείο για το θεατή τρόπο, ένα καθημερινό όσο και αστέιο θέμα.

Η δεύτερη ταινία, (*La vie revêe des anges*), εκτός της θερμής υποδοχής και των βραβείων που πήρε στο Φεστιβάλ των Καννών, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους. Δύο νέες κοπέλες έρχονται αντιμέτωπες με την ανεργία και τις ανθρώπινες σχέσεις στη Λιλή, μια πόλη της Γαλλίας γνωστή για την ανεργία και τα κοινωνικά της προβλήματα.

Το κύριο χαρακτηριστικό των ταινιών αυτών είναι ότι απευθύνονται σε ένα κοινό που αντιμετωπίζει στην καθημερινότητά του παρόμοια προβλήματα με αυτά των πρωταγωνιστών. Το είδος αυτό έδωσε τη δυνατότητα σε νέους δημιουργούς και ηθοποιούς να αναδείξουν το ταλέντο τους. Η χρήση της κάμερας στο χέρι, αλλά και της DV κάμερας, έδωσαν ευκαιρίες στις μικρότερες εταιρείες παραγωγής, που είναι σε θέση να ανταπεξέλθουν οικονομικά σε παραγωγές χαμηλού κόστους.

Το μέλλον του Γαλλικού Κινηματογράφου κάθε άλλο παρά δυσόλινο προδιαγράφεται. Οι γαλλικές ταινίες κάθε χρόνο κατακλύζουν οθόενα και περισσότερο τις κινηματογραφικές αίθουσες όλου του κόσμου και βρίσκουν καινούριους υποστηρικτές. Ίσως η χροιά που έρχεται, να είναι μια καλή αφορμή για να κερδίσουν ακόμα περισσότερους θεατές, αφού οι ταινίες του Χόλυγουντ θα έχουν μοναδικό τους σκοπό να διαφημίσουν τις «αμερικάνικες αξίες» απέναντι στους απανταχού «αντι-αμερικανούς» τρομοκράτες. Δεν θα μπορούσαμε να φανταστούμε καλύτερη χρονική στιγμή για τη δημιουργία του Eurowood με αφετηρία τις προσπάθειες της Γαλλικής Κινηματογραφικής Βιομηχανίας. ■



Βασίλισσα Μαργκό

ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΚΕΣ

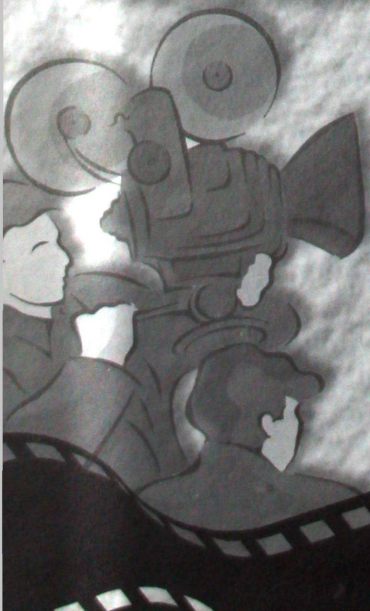
Το γενικό κλίμα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, από μυθοπλαστική και αφηγηματική άποψη, έχει πλέον βελτιωθεί σε σύγκριση με παλαιότερες εποχές, γιατί έχουν απονήσει ορισμένες αγκυλώσεις και εμμονές σε θεματικό-αισθητικές επιλογές που βάραιναν για πολλά χρόνια το "Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο". Δεν υπάρχει σήμερα προσήλωση σε δόγματα και θεωρητικά ή ιδεολογικά σχήματα (προοδευτικά ή συντηρητικά). Ο λαϊκίστικος, δογματικός και δοξαστικός αριστερός λόγος έχει καταποντιστεί (άποψη που σχηματικά ονομαζόταν "η τέχνη για το λαό"). Έχει υποχωρήσει αισθητά και ο αντίποδας της παραπάνω άποψης, δηλαδή τα κενά φορμαλιστικά παιχνίδια και ο υπερπρωτοποριακός, αφηρημένος ποιητικός κινηματογράφος (αναφερόμαστε στην άποψη "η τέχνη για την τέχνη").

☛ Η ανάγκη για ρεαλιστικές, αφηγηματικές μυθοπλασίες

Για να έχει ο ελληνικός κινηματογράφος επαφή με το κοινό που πηγαίνει σινεμά, για να είναι δημιουργικός, ουσιαστικός, ζωντανός και σύγχρονος, έχει ανάγκη από ζωντανά, μοντέρνα κι ενδιαφέροντα θέματα, που να απασχολούν τους σημερινούς ανθρώπους. Έχει ανάγκη από επιλογή σύγχρονων θεμάτων που να έχουν σχέση με την πραγματικότητα (εννοούμενη σε όβλες της τις μορφές: κοινωνική, κοινωνικοπολιτική, πολιτιστική, ατομική, ψυχολογική, ηθική, σεξουαλική). Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει ανάγκη τη στροφή προς ταινίες ανεπτυγμένης μυθοπλασίας, οι οποίες να θέτουν τα προβλήματα της κοινωνικής και ψυχολογικής ζωής των σύγχρονων ανθρώπων, δηλαδή προβλήματα πολιτικο-οικονομικά, υπαρξιακά, κλπ, είτε ατομικά, είτε κοινωνικά. Το αίτημα της ενδυνάμωσης της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με την πραγματικότητα είναι ζωτικής σημασίας. Είναι ένας έμμεσος τρόπος να διατυπωθεί η αναγκαιότητα θεματικής-σεναριακής στροφής και σύνδεσης με την πραγματικότητα των πολιτισμικών, ιδεολογικών, κοινωνικών προβλημάτων ή με την πραγματικότητα του ατόμου, με την υπαρξιακή της διάσταση (π.χ. σεξουαλικότητα, ορμές κι επιθυμίες του σύγχρονου ανθρώπου). Χρειάζεται επίσης, κατά συνέπεια, οι ελληνικές ταινίες να διηγούνται ιστορίες. Αυτό δεν είναι κάτι αυτονόητο, αλλά προϋποθέτει την ωρίμανση και την κατάκτηση μιας ορισμένης αφηγηματικής και μυθοπλαστικής ικανότητας. Χρειάζονται και ζητούνται ανεπτυγμένες μυθοπλασίες, που να αφηγούνται ιστορίες με χαρακτηριστές, εξέλιξη και δραματουργία. Το πλάσιμο των χαρακτήρων και η μυθοπλαστική-αφηγηματική ανέλιξη, η αίσθηση των δραματουργικών κορυφώσεων και η αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος, είναι ζητούμενα. Στον κινηματογράφο τα πρόσωπα ήταν ανέκαθεν η βάση της μυθοπλασίας: από τους χαρακτήρες, τις μεταξύ τους σχέσεις, την αλληλεπίδραση και την εξέλιξη τους, από τη σχέση τους με το περιβάλλον, δημιουργείται ο μύθος, η υπόθεση, η ιστορία που μας γοητεύει και μας παρασύρει. Ως ένα βαθμό, ζητούμενο για τον ελληνικό κινηματογράφο είναι να κατακτηθεί η αφηγηματική δεξιότητα. Η αφηγηματική ικανότητα, για πολλές ελληνικές ταινίες, δεν είναι ακόμη κάτι δεδομένο. Η απόκτηση αφηγηματικού σφρίγγου, δηλαδή δύναμης και ζωντανιάς στην αφήγηση, η πειτουργική χρήση των τεχνικών και των μεθόδων της αφήγησης, είναι κάτι που χρειάζεται οπωσδήποτε στον ελληνικό κινηματογράφο.

☛ Η μυθοπλασία και οι βετεράνοι κινηματογραφιστές

Τη ροπή προς τη μυθοπλασία και την αφηγηματική δεξιότητα έχουν κατακτήσει ορισμένοι παλιότεροι σκηνοθέτες. Οι πρώτοι δάσκαλοι, ανάμεσα τους, ήταν ο Βούλγαρης και ο Δαμιανός. Μερικοί άλλοι είναι ο Κακογιάννης, ο Παπατά-



Εο σημερινός Ελληνικός Κινηματογράφος

του Θόδωρου Σούμα



κης, ο Αγγελόπουλος, ο Νικολαΐδης, ο Πανουσόπουλος, ο Περάκης, η Μαρκετάκη, ο Θωμόπουλος, ο Σερντάρης, ο Κόρρας, ο Λυκουρέσης, ο Βεργίσης, ο Βαφέας κ.α.

Ο Βούλγαρης πετυχαίνει τους στόχους του κάθε φορά που καταπιάνεται ρεαλιστικά με τα βιώματα των ηρώων, συνηθισμένων ανθρώπων τους οποίους κατορθώνει να μεταπλάσει σε χαρακτήρες, καθώς και με τη χαμηλότονη περιγραφή των καθημερινών εμπειριών τους ("Όλα είναι δρόμος", "Ήσυχες μέρες του Αυγούστου", "Το προξενίο της Άννας", "Η Φανέλα με το εννιά" κ.α.). Στον Βούλγαρη ταιριάζει η συναισθηματική, βιωματική προσέγγιση των προσώπων.

Ο Παναγιωτόπουλος κάνει τελευταία ένα σινεμά πιο ενδιαφέρον, γιατί δεν δεσμεύεται από το φορμαλισμό και τις ισχνές σεναριακές βάσεις της εποχής του "Βαριετέ", και στηρίζεται πλέον σε σενάρια με ανθρωποκεντρικό και αφηγηματικό καμβά, με υπόσταση δανεισμένη από τη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία ("Όνειρεύομαι τους φίλους μου" από το Νόηλα. "Ο Εργένης" από το Ραφτόπουλο, "Αυτή η νύχτα μένει" από τον Θ. Αλεξανδρή) ή από μια σπουδαία κινηματογραφική ιστορία ("Beautiful people" από την "Περιφρόνηση" του Godard).

Το "Αυτή η νύχτα μένει" αφηγείται μια απλή ιστορία με αρχή, μέση και τέλος (κάτι όχι πολύ συνηθισμένο για τον Παναγιωτόπουλο), δηλαδή με αφηγηματική ανέλιξη. Η ταινία έχει συναισθηματικό πάθος, έχει όμως και ρεαλισμό: ζωγραφίζει με έντονα χρώματα ορισμένους νεοελληνικούς χώρους, ξεκινώντας από μια αθηναϊκή γειτονιά και φτάνοντας ως τη Β. Ελλάδα, στα σκυλάδικα, τα άντρα της πηληβείας, λαϊκής διασκέδασης. Το φιλμ συνδυάζει την περιπλάνηση, τον έρωτα, την περιπέτεια και το ρεαλισμό, και είναι πιο μυθοπλαστικό από τα προηγούμενα φιλμ του σκηνοθέτη.

Η τελευταία του ταινία "Beautiful people" συνεχίζει το μυθοπλαστικό δρόμο που άνοιξε με τον Εργένη (δίνεται έμφραση στην ιστορία). Το "Beautiful people" θέτει, με ακρίβεια, οδυνηρή παρατηρητικότητα και κυνισμό, το θέμα της αντρικής, φαλλικής εξουσίας που βασίζεται στη δύναμη και τον πλούτο, και της γοητείας που ασκεί στις γυναίκες. Η ματιά του Παναγιωτόπουλου είναι απομυθοποιητική και σκεπτικιστική, ξεγυμνώνει τους ισχυρούς, αυταρχικούς άντρες και τις φαλλοκρατούμενες γυναίκες, χωρίς ενδοιασμούς. Τα αδηφάγα, καταναλωτικά θηλυκά γυρίζουν την πλάτη και περιφρονούν το αδύναμο αρσενικό και στρέφονται προς τον ισχυρό και πάμπλουτο φαλλοκράτη. Το φιλμ θέτει, χωρίς αναστολές και ωραιοποιήσεις, το ζήτημα της σαγήνης της οικονομικής, πολιτικής και φαλλικής εξουσίας. Είναι πικρό, δυσκολοχώνευτο, φτιαγμένο από πολλές μικρές, εκφραστικές πινελιές (διατηρεί κάτι από τη λειτουργική αφαίρεση του παλιότερου Παναγιωτόπουλου). Η σύλληψη των εικόνων και η σκηνοθεσία τους είναι μελετημένη και εμπνευσμένη. Ο Παναγιωτόπουλος κυριαρχεί πλήρως στα εκφραστικά μέσα του, ζωγραφίζοντας - σχεδόν εμπρεσιονιστικά- έναν ολόκληρο μικρόκοσμο, την ανώτερη κοινωνία της Μυκόνου και αποδίδοντας τον εσωτερικό αναβρασμό της. Ο Τσιώλης δημιουργεί, εδώ και χρόνια, εύθυμες, ευδαιμονιστικές κι ολοζώντανες ταινίες περιπλάνησης των γραφικών και συμπαθητικών προσώπων του, στο κλασικό ελληνικό τοπίο. Αυτή η γεμάτη φως και δροσιά συλλογή του Τσιώλη, ξεκινά το 1988 με τους "Ακαταμάχητους εραστές", συνεχίζει με τον "Έρωτα στη χουρμαδιά" και το "Παρακαλώ γυναίκες μην κλαίτε" και φθάνει σήμερα ως το κεφάλαιο "Άς περιμένουν οι γυναίκες". Οι ταινίες του είναι φτιαγμένες με πολύ χιούμορ, μπρίο, ηδονισμό, ζεστασιά, φρεσκάδα και ανεξάντητο αυθορμητισμό.

Βασιλική



👉 Τα κινηματογραφικά είδη

Αξίζουν να αναφερθούν, εκτός του Σταύρου Τσιώλη, και ορισμένοι άλλοι δοκιμασμένοι και ενδιαφέροντες σκηνοθέτες, προσανατολισμένοι στις μικρές και οικονομικές παραγωγές, που έχουν να επιδείξουν αξιόλογο ή νεωτεριστικό έργο: Ο Κόρρας, κυρίως ο Σταύρος Τορνές, ο Αβδελιώδης, η Γαβαλά, ο Σπετσιώτης και σήμερα οι νεότεροι Φάγκρας, Άγγελος Φραντζής, Πάνος Κούτρας κ.α. (αρκετοί από αυτούς δουλεύουν πλέον με ψηφιακή κάμερα). Επίσης, σημαντικό γεγονός είναι ότι εδώ και καιρό έχουν κάνει την εμφάνισή τους στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, ταινίες ειδών. Τα είδη που έχουν εμφανιστεί, χοντρικά, είναι:

α) αστυνομικό: "Η εποχή των δολοφόνων" και η "Κλειστή στροφή" του Γραμματικού, "Η αναμέτρηση" και "Στη σκιά του φόβου" του Καρμπίδη κ.α. (Ο πρώτος διδάσας στο νέο ελληνικό κινηματογράφο, είναι ο Σερντάρης

Όλα είναι δρόμος



Ας περιμένουν οι γυναίκες



Safe-sex

αναπόφευκτες κοινωνικές προεκτάσεις, παρόλα αυτά βουλιάζουν, συνήθως, στην πεζότητα. Δεν έχουν την οξύτητα και την καυστικότητα των ιταλικών ερωτικών κωμωδιών στυλ Ντίνο Ρίζι για παράδειγμα, δεν κάνουν σάτυρα των κοινωνικών τρόπων.

Αντίθετα, προτείνουν τη μετρίτερη εκδοχή του σεξισμού στον κινηματογράφο. Ακολουθούν τη δομή των σκετς που υπάρχει στα σίριαλ. Η επεξεργασία της εικόνας, του πλάνου και του σκηνοθετικού ύψους είναι υποβαθμισμένα και γι' αυτό περιορίζονται στην τηλεοπτική χρήση του λόγου: γεμάτα από τηλεοπτικές ή επιθεωρησιακές ατάκες, από καθημερινές, λεκτικές χυδαιότητες της τρέχουσας γλώσσας. Κυριαρχεί γενικά ένας χονδροειδής νατουραλισμός, που πολλές φορές συνυπάρχει με μια έντονη αίσθηση κίτς.

Τα φιλμ αυτά κατάφεραν να φέρουν ένα μεγάλο μέρος του κοινού της τηλεόρασης στις αίθουσες και να αναζωογονήσουν οικονομικά ένα μέρος των ελληνικών παραγωγών. Έσπρωξαν νέους θεατές προς τις υπόλοιπες, πιο φιλόδοξες καλλιτεχνικά ελληνικές ταινίες και προς το διεθνή κινηματογράφο που προβάλεται στα σινεμά.

Η ταινία-φαινόμενο αυτής της τάσης, με την τεράστια εισπρακτική επιτυχία, ήταν το "Safe sex". Άλλες του ίδιου είδους: "Η αγάπη είναι ελέφαντας", το "Ροζ ολτοαχώς", "Ο καλύτερος μου φίλος" με βιντεοκλιπάρδικη σκηνοθεσία και μοντάζ, "Τα βίτσια γυναικών", "Εφάπαξ" και κατά ένα μέρος το "Ένας κι ένας" κ.α.

Ο Θόδωρος Σούμας είναι σκηνοθέτης, κριτικός κιν/φρου και συγγραφέας.

Πρόσφατα κυκλοφόρησε το λογοτεχνικό του βιβλίο με τίτλο «Η Κλαίρη και η θάλασσα».

■ με την αυθεντικότετη "Ληστεία στην Αθήνα".

■ **β) Πολιτικό θρίλερ:** "Ο ρεπόρτερ" του Θωμόπουλου, "Το τελευταίο στοιχείο" του Ζυρίνη, "Ο κλιός" του Κουτσουμή κ.α. (Ο δάσκαλος του είδους υπήρξε ο Δ. Θέος με το περιφρημο "Κιέριον").

■ **γ) Φανταστικός κινηματογράφος:** "Μαγεμένοι" του Καρυπίδη, "Τα σημάδια της νύχτας" του Κοκκινόπουλου, "Έραστές στη μηχανή του χρόνου" του Παναγιωτάτου.

■ **δ) Road movies:** π.χ. οι ταινίες του Τσιώλη

■ **ε) Κωμωδίες:** Τα φιλμ του Περάκη, τα δύο τελευταία του Γκορίτσα ("Βαλκανιζατέρ" "Μπραζιλέρο"), οι τρεις γυναικείες κομεντί της Μαλέα (Ο οργανισμός της αγελάδας, "Η διακριτική γοητεία των αρσενικών", "Ριζότο") κ.α.

■ **στ) τέλος, φιλμ που έχουν για βασικό άξονα τον έρωτα:** του Δαμιανού ("Μέχρι το πλοίο", "Ευδοκία"), του Κούνδουρου (Vortex, "Μικρές Αφροδίτες", "Μπορντέλο"), του Παπατάκη ("Οι Βοσκοί" αλλά και δύο γαλλικές ταινίες), του Νικοηλιάδη ("Ευρυδική ΒΑ 2037", "Singapore Sling", "Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου"), του Πανουσόπουλου ("Μανία", "Οι απέναντι", "Μ'αγαπάς", "Μια μέρα τη νύχτα"), του Παναγιωτάτου ("Η νύχτα με τη Σιλένα", "Μοναξιά μου όλα").

■ Ακόμη, οι ταινίες "Ηλεκτρικός Άγγελος" του Ρεντζή, "Ήταν ένας ήσυχος θάνατος" της Λιάππα, "Περί έρωτος" και "Το μαγικό γυαλί" της Γαβαλά, "Η διακριτική γοητεία των αρσενικών" της Μαλέα, "Μη μου άπτου" του Γιατζουζάκη, "Καμμιά συμπάθεια για το διάβολο" του Αθανίτη, "Σώσε με" του Τζίτζη, "Δέσποινα" του Γκορίτσα κ.α.

■ Ένα νεότερο είδος που συνδυάζει, με σχηματικό τρόπο, την κωμωδία με τον ερωτισμό και που πραγματοποίησε μια μαζική, σχεδόν ισοπεδωτική εμφάνιση στο κινηματογραφικό στερέραμα μετά τη διανομή του "Safe sex", είναι η σεξοκωμωδία. Συνήθως οι σύγχρονες ελληνικές σεξοκωμωδίες ακολουθούν συγκεκριμένους αισθητικούς κανόνες που αποσκοπούν στη σίγουρη εμπορική επιτυχία. Πρόκειται για φάρσες (μερικές φορές γελοίες ή χυδαίες), που

■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με

■ την κωμωδία με τον ερωτισμό και που πραγματοποίησε μια μαζική, σχεδόν ισοπεδωτική εμφάνιση στο κινηματογραφικό στερέραμα μετά τη διανομή του "Safe sex", είναι η σεξοκωμωδία. Συνήθως οι σύγχρονες ελληνικές σεξοκωμωδίες ακολουθούν συγκεκριμένους αισθητικούς κανόνες που αποσκοπούν στη σίγουρη εμπορική επιτυχία. Πρόκειται για φάρσες (μερικές φορές γελοίες ή χυδαίες), που

■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με

■ την κωμωδία με τον ερωτισμό και που πραγματοποίησε μια μαζική, σχεδόν ισοπεδωτική εμφάνιση στο κινηματογραφικό στερέραμα μετά τη διανομή του "Safe sex", είναι η σεξοκωμωδία. Συνήθως οι σύγχρονες ελληνικές σεξοκωμωδίες ακολουθούν συγκεκριμένους αισθητικούς κανόνες που αποσκοπούν στη σίγουρη εμπορική επιτυχία. Πρόκειται για φάρσες (μερικές φορές γελοίες ή χυδαίες), που

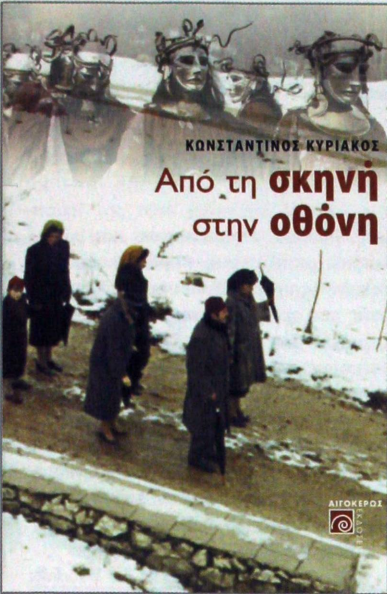
■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με

■ την κωμωδία με τον ερωτισμό και που πραγματοποίησε μια μαζική, σχεδόν ισοπεδωτική εμφάνιση στο κινηματογραφικό στερέραμα μετά τη διανομή του "Safe sex", είναι η σεξοκωμωδία. Συνήθως οι σύγχρονες ελληνικές σεξοκωμωδίες ακολουθούν συγκεκριμένους αισθητικούς κανόνες που αποσκοπούν στη σίγουρη εμπορική επιτυχία. Πρόκειται για φάρσες (μερικές φορές γελοίες ή χυδαίες), που

■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με

■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με

■ για να είναι "in" και να αρέσουν στο πλατύ κοινό, υιοθετούν μια στάση καταναλωτική απέναντι στο σεξ, δηλαδή σεξ εμπορευματοποιημένο. Με άλλα λόγια, ο χειρισμός του σεξ και των αθυροστομιών ακολουθεί τη μόδα. Οι ταινίες αυτές είναι απλοϊκές, χοντροκομμένες, αισθητικά άκομφες, χωρίς διακριτικότητα και ευγένεια, είτε στη σκηνοθεσία, είτε στη σύλληψη, είτε στη μορφή. Ενώ θα μπορούσαν να είναι αιχμηρές και ηθικο-ιδεολογικά προκλητικές ταινίες, λόγω της επιλογής τοημρών ερωτικών θεμάτων με



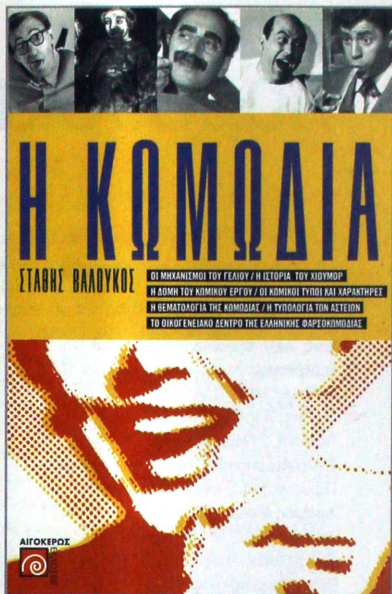
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ
**Από τη σκηνή
 στην οθόνη**

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ
**Ένας άνθρωπος
 παντός καιρού**

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



Η ΚΩΜΩΔΙΑ

ΣΤΑΘΗΣ ΒΑΛΟΥΚΟΓΛΟΥ
 ΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΓΕΛΙΟΥ / Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΩΜΩΔΟΥ
 Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΩΜΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ / ΟΙ ΚΩΜΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΙΣ
 Η ΒΕΒΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ / Η ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΑΣΤΕΙΩΝ
 ΤΟ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΑΡΣΟΚΟΜΩΔΙΑΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ
**ΘΕΩΡΙΕΣ
 ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**
 Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ
 ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ
 ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ
 ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ, 1895-1927

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ
**Διαφορετικότητα
 και
 Ερωτισμός**

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Ther Πόουλος Παζολάτος
**Ο Κινηματογράφος
 της Πόησης**

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



Ινγκμαρ Μπέργκμαν
Κραυγές και ψίθυροι
Από τη ζωή των μαριονετών

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



Λουίς Μπουνιουέλι
 Σοτρίορ Νταλί
Ο Ανδαλουσιανός σκύλος
Φεδερικό Γκαρθία Λόρκα
Ταξίδι στη σελήνη

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ



Ζαν Λικ Γκοντάρ
Ο τρελός Πιερό
Πάθος
Όνομα Κάρμεν
Χαίρε, Μαρία

ΑΙΓΟΚΕΡΟΣ
 ΕΚΔΟΣΕΙΣ

παρουσίαση DVD/VHS

A.I. Τεχνητή νοημοσύνη
(A.I. Artificial Intelligence) 5/10
του Στίβεν Σπίλμπεργκ

Έτος: 2001 **Ετ.Παραγωγή:** Warner Bros
Ετ.Διανομής: Audio Visual **Διάρκεια:** 140 λεπτά
Παίζουν: Χάλεϊ Τζόελ Όσμεντ, Τζούντι Λο, Γουίλιαμ Χαρτ, Φράνσις Ο' Κόννορ
Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι **Άλλες γλώσσες:** Γερμανικά (6.1) Ισπανικά (6.1) **Χρώμα:** ναι
Αριθμός δίσκων: 2 **Πλευρές:** 1 **Στρώσεις:** 2
Αναμορφικό: 1.78:1 **Τετραγόνο:** 4:3: όχι
Ηχος: Dolby Digital (EX 6.1) **ΤΗΧ:** Όχι
Extra: Κινηματογραφικά τρέιλερ, φιλομορφία συντελεστών, "Making of", ντοκιμαντέρ με παρασκήνιο από τα γυρίσματα (σχεδιασμός, οπτικά και ηχητικά εφέ, οι ρόλοι, η μουσική της ταινίας), συνέντευξη του Σ. Σπίλμπεργκ, επίσκεψη στα εργαστήρια του Σταν Γουίνστον, συνεντεύξεις με τους τεχνικούς της ILM, storyboard, σκίτσα, φωτογραφίες, επιπλέον έξιτρα μέσω DVD-ROM.

Δυστυχώς το A.I. ήταν ένα μεγαλόπνοο σχέδιο, που ατύχησε να δει την ολοκλήρωσή του στα χέρια του σκηνοθέτη που το εμπνεύστηκε. Ο Στάντλεϊ Κιούμπρικ,

επιπέδου του Κιούμπρικ, που η κάθε ταινία του αποτελεί αντικείμενο μελέτης για το σύνολο της έβδομης τέχνης. Στα χέρια, λοιπόν, του γνωστού μας Στίβεν Σπίλμπεργκ, αμβλύνονται οι αιχμές που το σενάριο περιέχει, παρά την εξαιρετική ερμηνεία του γνωστού μας και από την «Έκτη αίσθηση» μικρού πρωταγωνιστή. Η ταινία μετατρέπεται στη συναισθηματική, σχεδόν δακρύβρεκτη σε σημεία σημεία, προσπάθεια ενός ανδροειδούς να αποδείξει πως αγαπάει πράγματι τη «μητέρα» του, τη γυναίκα δηλαδή που το αγόρασε ως υποκατάστατο του προσωρινά εξαφανισμένου γιου της, ενώ αποτελεί ταυτόχρονα μια μεταμοντέρνα αλληγορία εμπνευσμένη από τον Πινόκιο. Το πραγματικά ενδιαφέρον σημείο της είναι περισσότερο η κάπως μελοδραματική περιγραφή του φινάλε και πολύ περισσότερο οι σκηνές όπου συναντάει τον Μέντορα του και καταστρέφει μία ολόκληρη σειρά από ρέπλικες του ίδιου, διεκδικώντας τη μοναδικότητα του ως «γιος της μητέρας του». Επίσης, η βαρβαρότητα με την οποία, οι φυσικά "κακοί" τεχνοφοβικοί καταστρέφουν τα ρομπότ, σε κάνει πραγματικά στιγμές-στιγμές να ανακαλύπτεις μέσα σε αυτές τις εικόνες, την άγρια, δαιμονική σχεδόν, πλευρά της καταστροφής, την οποία το ανθρώπινο ον μπορεί, να απελευθερώσει στους ομοίους του και τη φύση, πόσο μάλλον στα φαινομενικά «άψυχα» δημιουργήματα του. Όλα αυτά, μέσα σε ένα όργιο φωτιάς, πανοραμικών πλάνων που θυμίζουν Μάντ Μαξ, ευρυγώνιων φακών και γρήγορου αντιθετικού μοντάζ. Ανδροειδή-συναισθήματα, άνθρωποι-φόβος, καταστροφή. Ίδου η πλήρης αντιστροφή! Ένας Κιούμπρικ με το γνωστό μαύρο σαρκασμό του θα μπορούσε ίσως να φτάσει πιο βαθιά από την απλή τοποθέτηση του αϊά Φίλιπ Κ. Ντικ ερωτήματος «έχουν τα ανδροειδή όνειρα για ηλεκτρικά πρόβητα»; Πιστεύουμε πως ίσως έφτανε να αγιάξει τον πυρήνα ενός τέτοιου ερωτήματος, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και πυρήνας του προβλήματος της αυτονομής της τεχνολογίας από τον άνθρωπο. Εάν τα ρομπότ συναισθάνονται με παραπλήσιο με τον ανθρώπινο τρόπο, δεν έχουν ίσα δικαιώματα, τουλάχιστον κοιτώντας μέσα από το πρίσμα της ορθής στάσης, με το κυρίαρχο βιολογικό είδος του πλανήτη μας; Κι αν ναι, τότε μήπως κάποια στιγμή βρεθούν πάνω στην υδρόγειο δύο είδη, τα οποία θα χρειάζονται

μία γλώσσα επικοινωνίας και κατανοήσης μεταξύ τους, παρά εύκολες λύσεις όπως την αμοιβαία υποδούλωση του ενός από το άλλο ή την αμοιβαία καταστροφή. Σε αυτά τα ερωτήματα πιστεύουμε πως ο Σπίλμπεργκ δεν πετυχαίνει να εμβαθύνει και δημιουργεί αντί για το ζωντανό σώμα μιας τεράστιας φιλοσοφικοκινηματογραφικής εμπειρίας, ένα από τα αγαπημένα του αϊά δύστυχως πολύ "εμπορικά" και "παραμυθένια" μελοδράματα!

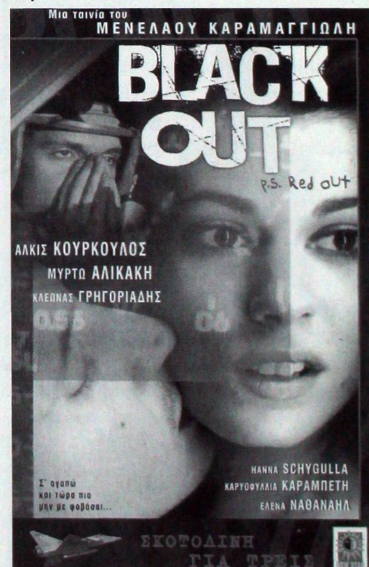
Αξιολόγηση DVD 6/10

G.P.

Black out (VHS) 6/10

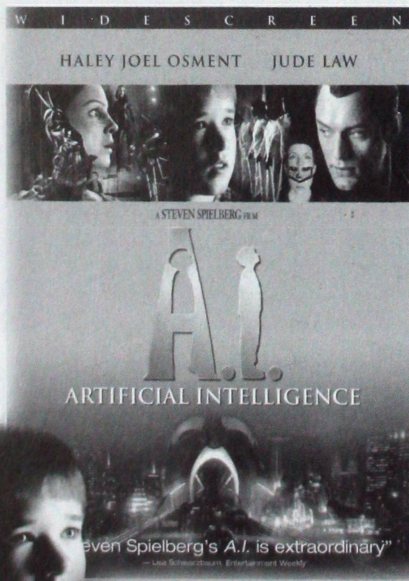
του Μενέλαου Καραμαγγιώλη

Έτος: 1998 **Ετ.Παραγωγή:** EKK, PAUSILYRON FILM
Ετ.Διανομής: New Star
Παίζουν: Άλκης Κούρκουλος, Μυρτώ Αλικακή, Κλέωνας Γρηγοριάδης, Χάνα Σγκούλα, Καρυσούλλια Καραμπέτη, Έλενα Ναθαναήλ
Διάρκεια: 160 λεπτά.



Μεγαλειώδη, φιλόδοξη και ακριβή παραγωγή, που εντυπωσιάζει με την αισθητική της, όσο και συγχύζει με το χαοτικό της σενάριο και μοντάζ.

Η Μαρία ενώ θρηνεί ακόμα για το χαμό του αγαπημένου της (που ήταν πιλότος και σκοτώθηκε σε ένα «θερμό επεισόδιο» στον αέρα), ανακαλύπτει κασέτες με ηχογραφημένα του μηνύματα. Το γεγονός αυτό της προκαλεί μεγάλη αναστάτωση και σύντομα τη ρίχνει σε ένα σκοτεινό παιχνίδι αναζητήσεων και ζωφερών αποκαλύψεων. Βασισμένη σε μια καλή αρχική



«αποδήμησε εις τους ουρανούς» προτού προλάβει να δημιουργήσει την, ίσως, κορυφαία ταινία του -αν μπορεί κανείς να πει κάτι τέτοιο για έναν σκηνοθέτη του

ιδέα, από εκεί και πέρα η ταινία ξεφεύγει από τον έλεγχο και αποτελεί ένα πομπόρι της τότε επίκαιρης ειδησεογραφίας (Ίμια, σατανιστές), ταινιών όπως το Top Gun(!) αλλά και οδοκλήρου του κινηματογράφου του Κισλόφσκι. Προσθέτοντας σε όλα αυτά τους ξένους star (όπως τη Χάνα Σιγκούλα), που η παρουσία τους στην ταινία ήταν μεν αναγκαία λόγω συμπαραγωγής αλλά άτοπη και άκαιρη δε, και το άρρυθμο μοντάζ, που έχει κάποιες επαναλήψεις και παλινδρομήσεις, το κομμάτι που μένει να δει κανείς έχει να κάνει με την αισθητική.

Η ταινία προσφέρει εντυπωσιακές σκηνές αερομαχίας, τέτοιες που δεν έχουν γυριστεί μέχρι τώρα στην Ελλάδα, και εξαιρετική φωτογραφία. Το ίδιο το θέμα της ταινίας άλλωστε, ασχολείται έντονα με την τέχνη της φωτογραφίας, αφού η Μαρία αποτελεί το μοντέλο ενός ιδιόρρυθμου φωτογράφου, που εμπλέκεται κι αυτός στο μυστήριο του θανάτου του πιλότου. Οι φωτογραφίες της Μαρίας με φόντο τα ψευδεπίλεκτα μοτίβα του '60, ανήκουν στις δυνατές, εικαστικά, σκηνές της ταινίας. Το συνολικό αποτέλεσμα όμως είναι άνισο και η διάρκεια της ταινίας κουραστική. Έχει επίσης προβληθεί στην κρατική τηλεόραση σε επεισόδια, που είναι ίσως τελικά ένας πετυχημένος τρόπος για να την παρακολουθήσει και να την απολαύσει κανείς.

N.K.

Πίσω πόρτα (VHS) 6.5/10 του Γιώργου Τσεμπερόπουλου

Έτος: 1998 **Ετ.Παραγωγή:** Ideefixe, EKK, Alpha TV, Rosebud SA, NETMED (Filmnet) SA, JBA Production (Γαλλία) FILMNEX (Ρουμανία) και TNT.
Ετ.Διανομή: New Star
Παίζουν: Αντώνης Καφετζόπουλος, Χάρης Σώζος, Αλεξανδρινή Σικελιανού, Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Κωσταντίνος Παπαδημητρίου.

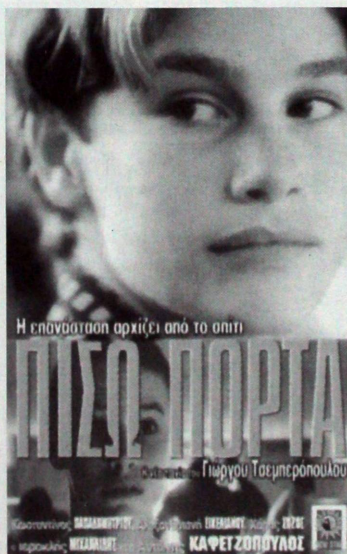
Η «Πίσω πόρτα» του Γ.Τσεμπερόπουλου, μαζί με το «Peppermint» και το «Τέλος εποχής», ανήκει στην κατηγορία των ελληνοκινημάτων που προσπαθούν να αποδώσουν το κοινωνικό και πολιτικό κλίμα μιας άλλης εποχής της ελληνικής ιστορικής πραγματικότητας. Μεταφερόμαστε, λοιπόν, στην Αθήνα του 1966, όπου μια νέα εποχή φαίνεται να αρχίζει. Στη δεκαετία αυτή, πολλαπλασιάζονται οι πολυκατοικίες, έρχεται στην Ελλάδα το κίνημα των χίπις και η πολιτική ζωή είναι ασταθής και ταραχώδης. Ο δεκατριώνχρονος Δημήτρης (Κωσταντίνος Παπαδημητρίου), γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας, βλέπει τον

εργολάβο πατέρα του, του οποίου όνειρο ήταν να χτίσει ψηλά κτίρια, να πεθαίνει στην οικοδομή του. Χωρίς μελοδραματισμούς, παρουσιάζεται στη συνέχεια η προσπάθεια του Δημήτρη να ξεπεράσει το τραγικό γεγονός και να αντιμετωπίσει τη σύνθετη πραγματικότητα που έρχεται. Από τη μια πλευρά, πρέπει να αντεπεξέλθει στο γεγονός ότι η μητέρα του (Αλεξανδρινή Σικελιανού) παντρεύεται τον καλύτερο φίλο του πατέρα του, δικηγόρο και μετέπειτα δήμαρχο της Αθήνας, Απόστολο Δέδε (Χάρης Σώζος). Από την άλλη, έχει να περάσει το δύσκολο στάδιο της εφηβείας, να αντιμετωπίσει τα πρώτα ερωτικά σκιρτήματα και, τέλος, να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα που γεννιούνται σε μια εποχή έντονων προβληματισμών.

Η «Πίσω πόρτα» είναι μια ταινία η οποία, αν και έχει άμεσες πολιτικές αναφορές, αποφεύγει την ακριβή καταγραφή των πολιτικών γεγονότων. Ο Τσεμπερόπουλος προτιμά να παρουσιάσει την προσωπική ιστορία του Δημήτρη ως την ενηλικίωση, μέχρι δηλαδή το πραξικόπημα του '67, όταν το αγόρι, ώριμο παιδί, είναι σε θέση να κρίνει και να πράξει ανεπηρέαστο.

Βέβαια, η ταινία δεν έχει να προσφέρει κάποια καινοτομία. Διηγείται με εξαιρετικά απλό τρόπο μια ιστορία που κυλάει ευχάριστα, μέσα από καλές ερμηνείες, και καταφέρνει να μας συγκινήσει όχι τόσο εξαιτίας της νοσταλγικής διάθεσης του σκηνοθέτη, όσο κυρίως εξαιτίας της τάσης του να αποδώσει την ιστορία με αρκετό χιούμορ και απλότητα.

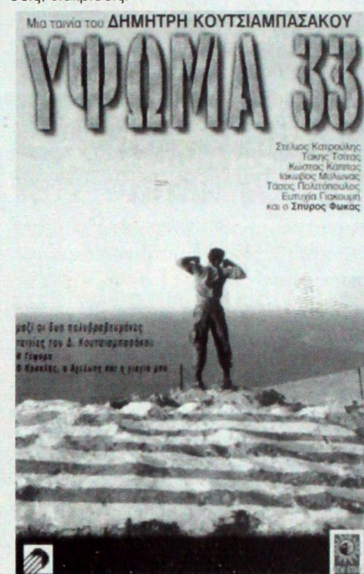
A.K.



Υψωμα 33 6/10

του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου

Έτος: 1998 **Ετ.Παραγωγή:** EKK, Λευτέρης Παυλόπουλος, EPT A.E.
Ετ.Διανομή: New Star
Παίζουν: Στέλιος Καρούλης, Τάκης Τσίπας, Κώστας Κάππας, Ιάκωβος Μυλωνάς, Σπύρος Φωκάς.
Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Ελληνικά
Χρώμα: Ναι **Τετράγωνο 4:3:** Ναι **Dolby Digital**
Extra: Τρέιλερ ταινίας, βιογραφίες, φιλμογραφίες, επιλογή ενοτήτων, photo gallery, 2 ταινίες μικρού μήκους του Δημ. Κουτσιαμπασάκου, σκόλια, δηλώσεις, διακρίσεις.



Οι μυστηριώδεις εμφανίσεις μιας όμορφης βοσκοπούλας μονοπωλούν το ενδιαφέρον των στρατιωτών κάποιου ακριτικού φυλακίου στο Αιγαίο. Παράλληλα, τα εξοντωτικά "καψώνια" στα οποία υποβάλλει ο έφεδρος αξιωματικός Θεόδωρος Καλαμπόκας τον «νέο», Ηλία Χρηστάκο, διχάζουν τους υπολοίπους. Συμπαθητική ταινία μικρού μήκους που αποτυπώνει με χιούμορ και πύριμο το ιδιότυπο περιβάλλον του στρατιωτικού μικρόκοσμου και της κουλτούρας του. Ο Ηλίας Χρηστάκος, το ιεραρχικά κατώτερο μέλος της μικρής κοινωνίας του φυλακίου, αποτελεί τον άξονα γύρω από τον οποίο θα δοκιμασθούν οι συνειδήσεις και οι ευαισθησίες των υπολοίπων και που μοιραία θα οδηγήσει στην αναπάντεχη (αλλά μάλλον απροετοίμαστη) κλιμάκωση. Η απολαυστική τελευταία σεκάνς απορρίπτει την στείρα ιεράρχηση που υπαγορεύει ο στρατός και εξυμνεί με ποιητική ευαισθησία τις έννοιες της σύμπνοιας και της συντροφικότητας. Μίνι ενστάσεις για τις ερμηνείες, ενώ από

παρουσίαση DVD/VHS

σεναριακή άποψη, ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας (ο Ηλίας Χρηστάκος) θα μπορούσε να αναπτυχθεί ομαλότερα, γεγονός που θα ωφελούσε την ταινία και από άποψη συνοχής. Βελτιώσεις επιδέχονται οι τομείς του ήχου και της μουσικής επένδυσης.

Ο Ηρακλής, ο Αχελώος
και η γιαγιά μου 8/10

Παρόν και παρελθόν, μύθος και ιστορία, παράδοση και εκσυγχρονισμός, ζωή και θάνατος έρχονται να αντιπαρεθούν, μέσα από τις αφηγήσεις της 88χρονης Δήμητρας Κουτσιμαπασάκου και με φόντο τα έργα εκτροπής του Αχελώου που θα επηρεάσουν την γύρω περιοχή. Αμεσότητα, θυρισμός, μεστή αφηγηματική ανάπτυξη και σκηνοθετική αρτιότητα χαρακτηρίζουν το θαυμάσιο αυτό ντοκιμαντέρ που καταγράφει με δέος και νοσταλγία ένα κομμάτι τής ελληνικής υπαίθρου που πρόκειται να αλλιάξει ανεπίστροφα. Γυρισμένο στη γενέτειρα του σκηνοθέτη.

Η Γέφυρα 7/10

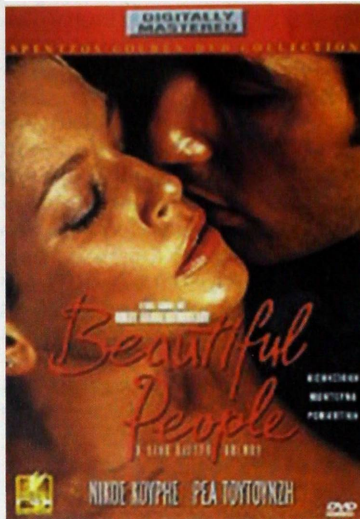
Η εμμονή ενός εφήβου με μια πανέμορφη ταχυδακτυλουργό τής τηλεόρασης, τον οδηγεί σε... βαθιά νερά. Πολλυ κοντά στο ύψος του Δεκάλογου του Κισλόφσκι, και με πανέμορφη ασπρόμαυρη φωτογραφία, ο Κουτσιμαπασάκος περιγράφει την ενστικτώδη αναζήτηση ενός εφήβου για ερωτική έκφραση, μέσα σε μια έντονα ονειρική ατμόσφαιρα. Βασανιστικά μεγάλης διάρκειας το εισαγωγικό τρέιλερ τής βιντεοκασέτας!

K.K.

Beautiful People 7/10

του Νίκου Παναγιωτόπουλου

Έτος: 2001 **Επ.Παραγωγή:** Μαριάννα Φιλμς
Επ.Διανομή: Σπέντζος Film Home Video
Διάρκεια: 105 λεπτά
Παίζουν: Νίκος Κουρής, Ρέα Τουτουνζή, Αθνή Μαξίμου, Ρένος Μάνης, Φωτεινή Μπαξεβάνη, Γιάννης Βόγλης, Τάκης Ζαχαράτος
Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Ελληνικά
Άλλες γλώσσες: - **Χρώμα:** Ναι **Αριθμός δίσκων:** 1
Πλευρές: 1 **Στρώσεις:** 1 **Τετράγωνο:** 4:3 **Ναι**
Dolby Digital (Surround) THX: Όχι
Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ, "Making of".
Μετά το «Αυτή η Νύχτα Μένει» ο Ν.Παναγιωτόπουλος σε πολύ μικρό διάστημα για τα ελληνικά δεδομένα ξαναχτυπά (ήδη ετοιμάζει και νέα ταινία). Στο «Beautiful People» μια ταινία που είναι επηρεασμένη από την «Περιφρόνηση» του Γκοττάρ (1963) -γι'αυτό και το κατάσπρω ντεκόρ- αποπειράται να μας καταδείξει



την κενότητα της μεγαλοαστικής τάξης που η επαφή με αυτήν του αρχιτέκτονα που υποδύεται ο Νίκος Κουρής (Ανδρέας) οδηγεί τη σύζυγό του Ρέα Τουτουνζή (Ρέα) στη περιφρόνηση του. Κυνικός εκπρόσωπος της μεγαλοαστικής τάξης που όλα τα αγοράζει με το χρήμα ο πολύ καλός Γιάννης Βόγλης που περιτριγυρίζεται από διάφορους μαϊντανούς μεταξύ των οποίων και ένας αποτυχημένος Αμερικάνος σκηνοθέτης που θέλει να γυρίσει μια εκδοχή της επιστροφής του Οδυσσέα σε μια άπιστη Πηνελόπη. Απουσία συναισθήματος κυριαρχεί σε ένα κόσμο που δεν έχει τίποτα να δώσει και που από το δημιουργό της ταινίας δίνεται εύστοχα σε γενικές γραμμές, ενώ μερικές φορές επιφανειακά και υποτονικά. Επίσης δεν αξιοποιούνται όσο έπρεπε ευρήματα όπως αυτό του θερμού επεισοδίου με τους Τούρκους. Θαυμάσια η φωτογραφία του Άρη Σταύρου σε μια ταινία που ικανοποιεί χωρίς όμως να καταφέρει να μας απογειώσει όπως η πολύ καλή «Αυτή η Νύχτα Μένει».

Η ποιότητας της εικόνας του dvd είναι πολύ καλή σε τετράγωνο κάδρο και ο ήχος που είναι τετρακάναλος χωρίς να είναι τίποτα το ιδιαίτερο ικανοποιητικός. Αξιολόγηση dvd: 7/10

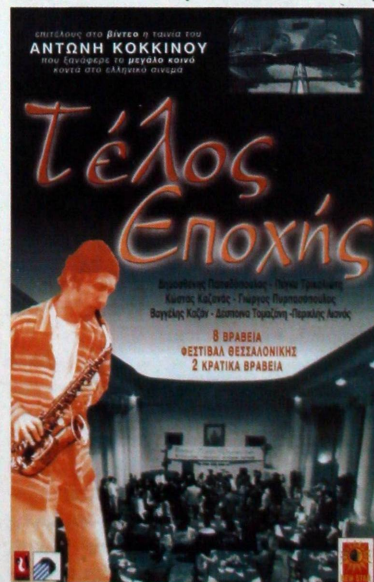
G.K

Τέλος Εποχής (VHS) 7/10

του Αντώνη Κόκκινου

Έτος: 1994 **Επ.Παραγωγή:** EEK, Hyperion productions, A. Κόκκινος
Εταιρία Διανομής: New Star **Διάρκεια:** 98 λεπτά
Παίζουν: Δημοσθένης Παπαδόπουλος, Γιώργος Πυρπασόπουλος, Κώστας Καζάν, Δέσποινα Τομαζάκη, Πέγκυ Τρικαλιώτη.

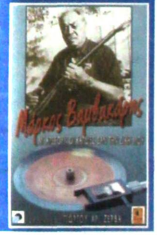
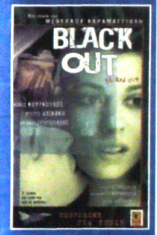
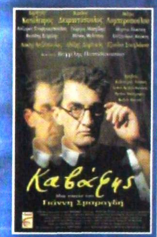
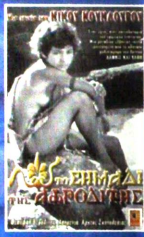
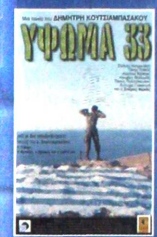
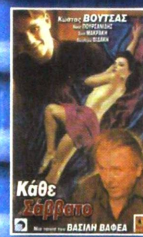
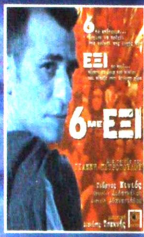
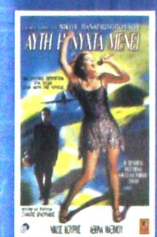
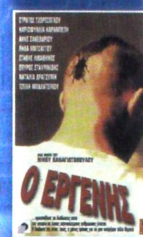
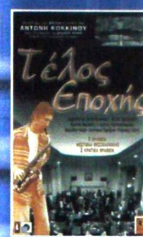
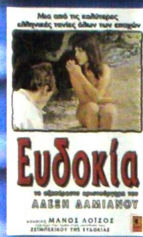
Το «Τέλος Εποχής» του Αντώνη Κόκκινου και αγαπήθηκε πολύ και παραμένει μια αγαπητή ταινία, αποδεικνύοντας ότι ο νέος ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να προσελκύσει ένα μεγάλο κοινό. Ο λόγος δεν είναι μόνο τα 8 βραβεία που απέσπασε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1994 (συμπεριλαμβανομένου και του Βραβείου Καλύτερης ταινίας), αλλά μάλλον η αμεσότητα και η απλότητα τόσο του σεναρίου της ταινίας όσο και της δομής της. Από το πρώτο κιάλια πλάνο γνωρίζουμε τον Χρήστο, ένα παιδί από την επαρχία, που έρχεται να φοιτήσει στην τελευταία τάξη του Α Γυμνασίου της Πλάκας εν έτει 1969. Μία τυχαία αναφορά στο ροκ συγκρότημα των Troggs τον βοηθά να μπει σε μια τετραμελή παρέα αγοριών και όλοι μαζί να γνωρίσουν τον έρωτα, να αποχαιρετήσουν την δεκαετία του '60 και ακόμη, να αντισταθούν με το δικό τους τρόπο στο κατεστημένο της εποχής, ανεβάζοντας σε σχολική παράσταση το «Ρινόκερο» του Ιονέσκο. Το «τέλος εποχής» του '60 βρίσκει την Ελλάδα φυλακισμένη. Η χούντα έχει πλέον εδραιωθεί ως καθεστώς, εξοντώνει κάθε πολιτικό αντίπαλο και περιορίζει πνευματικά την νεολαία επιβάλλοντας την καθαρεύουσα και αποκλείοντας κάθε ξενόφερτο στοιχείο. Σε μια τέτοια εποχή, όμως, οι δυνάστες δεν μπορούν να ελέγξουν την έκρηξη του νεοφερμένου τότε ροκ αλλά και την επίδραση του στη ζωή μιας εφηβικής παρέας, όπως είναι αυτή της ταινίας. Ωστόσο, ο τρόπος που βιώνουν την εφηβεία και οι προβληματισμοί αυτών των νέων μοιάζουν να μην αλλιώνονται από τις εκάστοτε πολιτικές



Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

από τη NEW STAR

σε VHS και σύντομα σε DVD



παρουσίαση DVD/VHS

και κοινωνικές συνθήκες. Μέσα από ένα πετυχημένο ψυχογράφημα των κύριων προσώπων, οι πρωταγωνιστές αναδεικνύονται σε αυτόνομες προσωπικότητες που δένονται, χάνονται με το πέρασμα των χρόνων για να ξαναβρεθούν στο τέλος μαζί. Ο Χρήστος, ένα σοβαρό παιδί, ψυχραίνεται τελικά με τον αυταρχικό και επιπόλαιο Γιώργο, χάνονται μεταξύ τους και στο τέλος της ταινίας ξαναβρίσκονται με έναν μάλλον δυσάρεστο τρόπο.

Συμπερασματικά, ο σκηνοθέτης απεικονίζει με ρεαλιστικό τρόπο μια παρέα παιδιών που, όπως όλα τα παιδιά της ηλικίας τους, προσπαθούν να αποδράσουν από την ασφυκτική πραγματικότητα και τον απατηλό κόσμο των μεγάλων. Η αμεσότητα των ερμηνειών σε συνδυασμό με την ίδια την ιδιосυγκρασία των χαρακτήρων καθιστούν τον θεατή έκτο μέλος της παρέας, που συμπάσχει με τους ήρωες, μοιράζεται το φόβο τους για το μέλλον και τις ενochές τους για τις πράξεις τους. Παράλληλα, καθημερινοί και ειδικρικές διάλογοι εντείνουν αυτό τον ρεαλισμό. Η φωτογραφία, το ασπρόμαυρο φιλμ και τα πλάνα στα σοκάκια της Πλάκας μας μεταφέρουν στο κλίμα της εποχής. Καθώς σ'όλη την ταινία ένα μέλος της παρέας, μεγάλος πια, αναπολεί το παρελθόν μέσα από έγχρωμα πλάνα, η ταινία μετατρέπεται σε ένα μεγάλο φλας μπακ με αρχή, μέση και τέλος. Ο αφηγητής (Πυρπασόπουλος) θυμάται τα σχολικά του χρόνια, ενώ οδηγεί στους δρόμους της Αθήνας και κατευθύνεται σ'ένα μάλλον δυσάρεστο προορισμό. Αυτή ακριβώς η πορεία με το αυτοκίνητο συμβαδίζει με την πορεία της παρέας μέσα στο χρόνο. Η επιτυχία του φιλμ έγκειται στο γεγονός ότι βιώνουμε την ιστορία άλλοτε μέσα από τα μάτια των συμμαθητών και άλλοτε από μια άλλη οπτική γωνία, αυτή του ώριμου αφηγητή. Όμως, όπως και να δούμε το «Τέλος Εποχής» σημασία έχει ότι έχουμε να κάνουμε με μια ταινία που παρά την μελαγχολία που προκαλεί, περνάει διαχρονικά μηνύματα.

Ιωάννα Σέττα

Αγέλαστος πέτρα 9/10

του Φίλιππου Κουτσαφτή

Έτος: 2001. **Ερ.Διανομή:** Audio Visual
Διάρκεια: 84 λεπτά **Πρωταγωνιστές:**
Περιοχή: 2 **Γλώσσα ταινίας:** Ελληνικά
Άλλες γλώσσες: Χρώμα: Ναι **Αριθμός δίσκων:** 1
Πλευρές: 1 **Στρώσεις:** 1 **Τετράγωνο:** 4:3: Ναι **Dolby Digital:** (Mono) THX: Όχι

Extra: Βιογραφικό σκηνοθέτη, κριτικές.

Χαιρόμαστε ιδιαίτερα που μια εταιρεία της ποιότητας της Audio Visual ανέλαβε



να κυκλοφορήσει σε dvd μία από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες των τελευταίων χρόνων.

Μπορεί να είναι ντοκιμαντέρ αλλά βλέπεται με την ίδια ευχαρίστηση όπως μια ταινία fiction. Είναι μια συναρπαστική περιήγηση σε αρχαιολογικούς τόπους και κτίρια της Ελευσίνας και μια εξίσου συναρπαστική παρακολούθηση και διεξόδηση για δέκα περίπου χρόνια (σταδιακά), στη ζωή κάποιων ανθρώπων, απ'αυτούς που δεν θα βλέπαμε ποτέ στον κινηματογράφο αλλά ούτε και σε κάποιο παράθυρο της τηλεόρασης, κάποιο talk show ή bar-big brother, αλλά αν είχαμε την τύχη θα τους βλέπαμε σε κάποιο ανοιχτό παράθυρο η καθισμένους στην εξώπορτα του σπιτιού τους. Ο Φίλιππος Κουτσαφτής όμως μας φέρνει σε επαφή, μας γνωρίζει αυτούς τους ανθρώπους και έναν εξέχοντα -μεταξύ αυτών- τον πλάνητα Παναγιώτη Φαρμάκη -που τώρα δεν ζει- όπως και πολλοί άλλοι από τους ήρωες (εδώ η λέξη μπορεί άνετα να χρησιμοποιηθεί και κυριολεκτικά) αλλά και από τα κτίρια αυτής της ταινίας, μας ανοίγει «ένα παράθυρο στο κόσμο» κάνοντας πράξη τη ρήση του Αντρέ Μπαζέν. Η «Αγέλαστος Πέτρα» κάνει την ψυχή του ανθρώπου να γελαίει και αποτελεί ευτυχισμένη συγκυρία για τον κριτικό που λίγες φορές του δίνεται η ευκαιρία να εμπνεύσει τη γραφή του κάτω από την επήρεια ενός εμπνευσμένου έργου τέχνης. Η μελαγχολία που γεννάει το πέρασμα του χρόνου, η γλυκόπικρη αίσθηση που δημιουργεί η επενέργεια της μνήμης, η αποτύπωση τους σε κάποια μέτρα φιλμ για να γίνουν και αυτά με τη σειρά τους μνήμη, πρόσωπα, κτίρια, φιλμ όλα μνήμη μιας «αβάσταχτης ελαφρότητας του εί-

ναι» που σήμερα είναι και αίριο δεν είναι, και που πολλές φορές οι πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας της μεγαλειώδους του ξεχνάμε, όχι όλοι -όπως αυτοί της «Αγέλαστος Πέτρας»- και ευτυχώς. Πολύ καλή ποιότητα εικόνας, ήχος μονοφωνικός αλλά....

Αξιολόγηση dvd: 10/10

Συναίσθημα: 10'

Γ.Κ.

Το πείραμα

(Das Experiment) 7/10

του Όλιβερ Χιρσμπιγκελ

Έτος: 2001 **Ερ.Παραγωγή:** Fanes film

Ερ.Διανομή: Προοπτική **Διάρκεια:** 114 λεπτά

Παίζουν: Μόριτς Μπλάμπραου, Κρίστιαν

Μπέρκερ, Όλιβερ Στοκόφσκι, Στέφαν Σαζ

Περιοχή: 2 **Γλώσσα ταινίας:** Γερμανικά

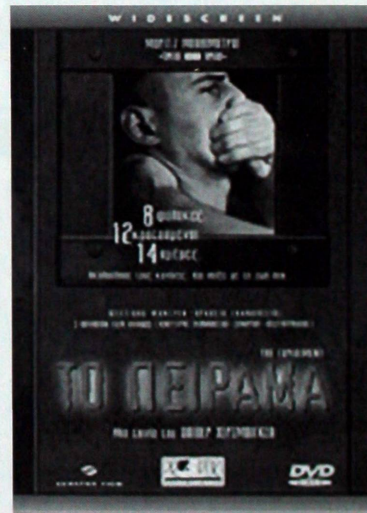
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι **Χρώμα:** Ναι

Αριθμός δίσκων: 1 **Πλευρές:** 1 **Στρώσεις:** 2

Πλαίσιο εικόνας, αναμορφικό: 1.78:1

Τετράγωνο: 4:3 Όχι **Dolby Digital:** (5.1)

Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ, σκηνές που κόπηκαν, οι συνεντεύξεις των συμμετεχόντων στο πείραμα.



Έν έτει 1971, στο πανεπιστήμιο Στάνφορντ των Η.Π.Α. πραγματοποιήθηκε ένα πείραμα, το οποίο θα βοηθούσε στην παρατήρηση της συμπεριφοράς συνηθισμένων ανθρώπων στις συνθήκες της φυλακής. Οι συμμετέχοντες χωρίστηκαν σε ομάδες δεσμοφυλάκων και κρατουμένων, και καθοδηγούμενοι από το επιστημονικό προσωπικό του πανεπιστημίου, ανέλαβαν τα καθήκοντά τους σε μια προσομοίωση φυλακής. Μετά από λίγες μέρες, όμως, οι συμπεριφορές των ανθρώπων-πειραματόζων παρουσίασαν αποκλίσεις με αποτέλεσμα να αποφασιστεί η διακοπή του πειράματος. Με αφορμή τα

γεγονότα αυτά, ο γερμανός σκηνοθέτης πλάθει μια δική του εκδοχή της ιστορίας, με βάση την απλή παραδοχή ότι το πείραμα συνεχίζεται. Επιχειρεί, λοιπόν, ένα αναλυτικό ταξίδι στα άδυτα της ανθρωπίνης ψυχουσύνθεσης, αποκαλύπτοντάς μας τη φρίκη που πιστεύει ότι κρύβεται εκεί. Οι δεσμοφύλακες εμφανίζονται σαδιστικές τάσεις με ολέθριες συνέπειες, ενώ οι κρατούμενοι αγγίζουν τα όρια της ψύχωσης, εξαιτίας της καταπίεσης του εγκλεισμού. Οι υπεύθυνοι για την ομαλή διεξαγωγή του πειράματος, παρακολουθούν αδρανείς τις εξελίξεις χωρίς να σημάνουν συναγερμό ποτέ, βυθισμένοι στα διεφθαρμένα όνειρά τους για τη δόξα που ακολουθεί ένα τέτοιο επιτυχημένο εγχείρημα. Η εξωτερική βοήθεια, από την άλλη πλευρά, μοιάζει πολύ μακρινή και τελικά ανύπαρκτη, αφού η βιτρίνα μιλά για ένα αθώο επιστημονικό πείραμα. Μόνο οι συμμετέχοντες αφήνονται να οδηγηθούν από τα ίδια τους τα αλλοιωμένα μυαλά στο εκρηκτικό φινάλε, κατά το οποίο η ωμή βία απελευθερώνεται. Τις ακραίες αυτές καταστάσεις αποτυπώνει έξυπνα στο φακό ο σκηνοθέτης με τη χρήση κοντινών κυρίως πλάνων και γωνιών λήψης, που δημιουργούν κλειστοφοβικά συναισθήματα, με αποτέλεσμα ο θεατής να ταυτίζεται και να συμπάσχει με τα «θύματα» του πειράματος ακόμα και στις αποτροπιαστικές σκηνές του τέλους. Η ταύτιση επιτυγχάνεται και με την συναισθηματική ανάλυση του κύριου χαρακτήρα, που δεν είναι άλλος από τον εκπληκτικό Μόρις Μπλάιμπτρού «Τρέξε Λόλα Τρέξε». Σε όλα τα επίπεδα, πρόκειται για μια ιδιαίτερα προσεγμένη ταινία, προγραμματισμένη για να σοκάρει και να ταρακουνήσει το εφησυχασμένο μάτι του μέσου θεατή, αλλά και να προειδοποιήσει σε επίπεδο ιδεών για τα όρια της δύναμης επιβολής στο όνομα της επιστήμης.

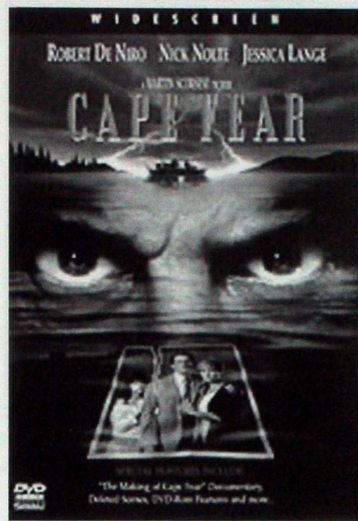
Αξιολόγηση DVD 8/10

Γ.Μ.

Το ακρωτήριο του φόβου 8/10 του Μάρτιν Σκορτσέζε

Έτος: 1991 **Ετ.Παραγωγή:** Universal
Ετ.Διανομή: Προοπτική **Διάρκεια:** 123 λεπτά
Παίζουν: Ρόμπερτ ντε Νίρο,
Τζούλιετ Λιούσι, Νικ Νόλτι, Τζέσικα Λανγκ
Περιοχή: 2 **Γλώσσα ταινίας:** Αγγλικά
Ελληνικοί υπόπλοι: Ναι
Άλλες γλώσσες: Γερμανικά(4.0) Ισπανικά(4.0)
Ιταλικά(4.0) Γαλλικά(4.0)
Χρώμα: Ναι **Αριθμός δίσκων:** 2
Πλευρές: 1 **Στρώσεις:** 2 **Αναμορφωτικό:** 2,35:1
Τετράγωνο 4:3: Όχι **Dolby Digital (5.1):** THX: Όχι
Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφι-

κά/φιλμογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, "Making off", σκηνές που κόπηκαν, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, μηχανικά και οπτικά εφέ, φωτογραφίες, οι τίτλοι της αρχής, επίπλεον έξτρα μέσω DVD-ROM Special Edition



Ρημίκ μιας παλιότερης ταινίας που κυκλοφόρησε και αυτή σε dvd με πρωταγωνιστές τον Ρόμπερτ Μήτσαμ και τον Γκρέγκορι Πεκ που και οι δύο χρησιμοποιήθηκαν από τον Μάρτιν Σκορτσέζε σε αυτή την εκδοχή που αναμφισβήτητα βάζει τα γαυλιά στην παλιότερη παραγωγή που μοιάζει αδύναμη, άτονη και μη πειστική. Ο Σκορτσέζε πραγματοποιεί εκείνες τις αλλαγές που απαιτούνται για να δημιουργηθεί μια συναρπαστική ταινία παρόλο που το υπερφίαλο τέλος μειώνει κάπως την αξία της. Ο καλός και ο κακός της ταινίας δεν έχουν τόσο μεγάλη διαφορά, αν και όσο εξελίσσεται η ταινία η ταύτιση με τον καλό και την άμοιρη οικογένειά του καθίσταται αναπόφευκτη. Οι εμμονές του Σκορτσέζε που για άλλη μια φορά κοινοποιούνται στο θεατή με όχημα έναν από τους αγαπημένους του ηθοποιούς τον Ρόμπερτ ντε Νίρο που έχει καταντήσει πια κοινοτυπία η επανάληψη της διαπίστωσης ότι έδωσε ρεσιτάλ ηθοποιίας, αγγίζουν τα όρια του αντιφεμισμού τουλάχιστον με τον τρόπο που περιγράφει τη σχέση του επικίνδунου αποφυλακισθέντα με την κόρη του μη κάνοντας το καθήκον του απέναντί του, διορισμένου συνηγόρου του στη δική του για απόπειρα βιασμού πριν 14 χρόνια και την όμορφη γυναίκα του. Η κόρη περιγράφεται ως αφελής, ευκολόπιστη και λίγο ως νυμφίδιο και η γυναίκα ως ιδιαίτερα στερημένη σεξουαλικά που παρόλο το φόβο της μήλλον δεν θα αντιστέκταν για πολύ στα χάρδια του επίδοξου

βιαστή της.

Μπορεί κατά τον Σκορτσέζε και ένα μεγάλο μέρος των θεατών να είναι ένα εύστοχο και ειρωνικό σχόλιο κατά των συνθηκών της ζωής των μεσοαστών όμως κατά τη γνώμη μας αποτελεί και μια επικίνδυνη ακροβασία παρόμοια με εκείνη που υπήρχε και στον «Ταξίτζη» που υποδηλώνει ένα υποδόσκοντα μισογυνισμό του Σκορτσέζε.

Κατά τα άλλα το «Ακρωτήρι του Φόβου» πετυχαίνει τους στόχους του, αποτελεί μία από τις καλύτερες ταινίες της δεκαετίας και η έκδοση σε dvd με την πολύ καλή ανάλυση της εικόνας και τον πάρα πολύ καλό ήχο που ίσως υπερτονίζει λίγο τα εφέ, είναι άψογη και συστήνεται ανεπιφύλακτα.

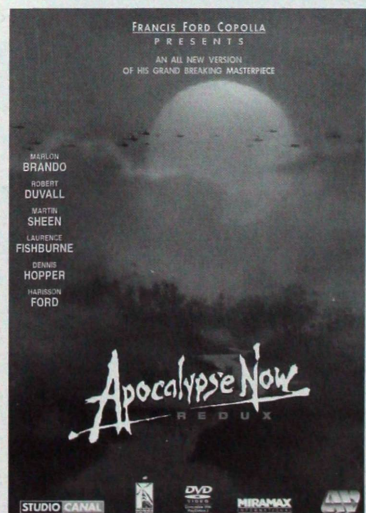
Όσον αφορά τη πρώτη εκδοχή της ταινίας πρόκειται για μία αδιάφορη και πολύ χαμηλού βεληνεκούς ταινία που σου δημιουργεί πολλές στιγμές την απορία γιατί γίνεται ότι γίνεται.

Αξιολόγηση dvd: 9/10

Γ.Κ.

Αποκάλυψη τώρα: Redux 10/10 του Φράνσις Φορντ Κόπολα

Έτος: 2001 **Ετ.Παραγωγή:** Zoetrope Studios/
Audio Visual **Ετ.Διανομή:** Audio Visual
Διάρκεια: 194 λεπτά
Παίζουν: Μάρτιν Σιν, Μάρλον Μπράντο,
Ρόμπερτ Ντιβάλ, Ντένις Χόπερ,
Λόρενς Φίσιμπερν
Περιοχή: 2 **Γλώσσα ταινίας:** Αγγλικά
Ελληνικοί υπόπλοι: Ναι **Χρώμα:** Ναι
Αριθμός δίσκων: 1 **Πλευρές:** 1
Στρώσεις: 2 **Αναμορφωτικό:** 2,00:1
Τετράγωνο 4:3: Όχι **Dolby Digital (5.1):** THX: Όχι
Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ, ο βομβαρδισμός του κρησφύγετου του Κερτζ (με σκόλιο ή χωρίς)



Η ταινία του Φράνσις Φορντ Κόπολα πάλευε πριν κάμποσα χρόνια όταν παίχτηκε στη πρώτη εκδοχή της να πείσει και τους πιο δύσπιστους (βλέπε αριστερούς) για το αν είναι μια ταινία για το Βιετνάμ ή μια αντιπολεμική ταινία, χωρίς πάντα να τα καταφέρνει.

Σήμερα δεν δυσκολεύεται να κερδίσει μια θέση μέσα στις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών όχι τόσο εξαιτίας των σκηνών που προστέθηκαν που δεν την κάνουν ούτε καλύτερη ούτε χειρότερη, ίσως πιο φλύαρη, αλλά εξαιτίας της κινηματογραφικής ανομβρίας που επικράτησε τις τελευταίες δεκαετίες. Κανείς δεν ασχοιόταν σήμερα για το αν η Αποκάλυψη στόχευε στην εποχή της να πουλιώσει το αμερικάνικο τραύμα ή αν είναι μια θεαματική ταινία και αν είναι δηλαδή τι πειράζει, όλοι αναγνωρίζουν σε αυτή μία αναμφισβήτητη μεγάλη ταινία υπεράνω πάσης αμφισβήτησης. Έχουν γραφτεί τόσα γι' αυτήν που δεν θα τα επαναλάβουμε. Δεν είναι ότι δεν γεννάει προβληματισμούς, ερωτηματικά ή και αντιρρήσεις. Αλλά όλα αυτά με ένα μαγικό τρόπο, χρεώνονται τελικά στα υπέρ της όπως συμβαίνει με κάθε πραγματικό αριστούργημα του κινηματογράφου. Χαιρόμαστε για την έκδοση της Αποκάλυψης σε dvd που εννοείται ότι δεν μπορεί να λείπει από τη ταινιοθήκη κανενός. Η ποιότητα εικόνας και ήχου είναι καταπληκτική, αλλά από τα extra περιμέναμε κάτι παραπάνω από το βομβαρδισμό του καταφυγίου του Κούρτς με ή χωρίς σχολιασμό. Αξιολόγηση dvd: 10/10

G.K.

Ερωτική Επιθυμία 8/10 του Γουόνγκ Καρ Γουάι

Έτος: 2000 **Ετ.Παραγωγή:** Block 2 Pictures
Ετ.Διανομή: Προοπτική **Διάρκεια:** 95 λεπτά
Παίζουν: Τόνι Λερούγκ, Μάγκι Τσενγκ
Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Κινεζικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι **Άλλες γλώσσες:**
Ισπανικά(5.1) Γαλλικά(5.1) **Χρώμα:** Ναι
Αριθμός δίσκων: 2 **Πλευρές:** 1 **Στρώσεις:** 2
Αναμορφικό: 1.78:1 **Τετράγωνο:** 4:3 **Όχι**
Dolby Digital (5.1) THX: Όχι
Extra: Κινηματογραφικά τρέιλερ, τίτzer, βιογραφικά συντελεστών, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, συνεντεύξεις με το σκηνοθέτη και άλλους συντελεστές, σκηνές που κόπηκαν, εναλλακτικό φινάλε, αφίσες και διαφημιστικό υλικό, φωτογραφίες, κοστούμια, βραβεία, συνταγές μαγειρικής, το soundtrack με σημειώσεις για τη μουσική της ταινίας, επιπλέον έξιτρα μέσω DVD-ROM (Webblink, wallpaper κ.ά.)

Ο Γουόνγκ Καρ Γουάι τολμάει εκεί που κανείς άλλος σύγχρονος δημιουργός δεν τόλμησε. Μετά την αριστουργηματική



«Σύντομη Συνάντηση» του Ντέιβιντ Λιν και το επίσης αριστουργηματικό «Σέξου» του μεγάλου Λουκίνο Βισκόντι έρχεται ο σκηνοθέτης από το Χονγκ-Κόγκ να προσεγγίσει το θέμα του ανοδοκλήρωτου έρωτα με περισσή φινέτσα και δεξιοτεχνία. Με μια μουσική διακριτική και υποβλητική που επανέρχεται συνεχώς (ένα βαλς σε ρόλο λάιτ-μοτίβ), με χρήση της αργής κίνησης και της υποδειγματικής εκμετάλλευσης των κλειστών χώρων ο Γουόνγκ-Καρ Γουάι δεν χρειάζεται ούτε το γυμνό ούτε καν το φίλι για να καταφέρει να μας βάλει στην καταπληκτική, μοναδική, απείρως μελαγχολική ατμόσφαιρα αυτού του κομψοτεχνήματος. Δεν χρειάζεται να δείξει ούτε τους μοιχούς συζύγους, ενώ με λεπτές πινελιές περιγράφει άψογα την περιρρέουσα ατμόσφαιρα των γεγόνων, συναδέλφων και φίλων και την κοινωνική κατάσταση εκείνης της ιστορικής συγκυρίας.

Έτσι πετυχαίνει να δημιουργήσει την ταινία που δεν θέλεις να τελειώσει, για να αναβληθεί η έλευση του διαβλητόμενου μελαγχολικού τέλους που και η συνέχεια της ταινίας μέχρι το 1972 -που προτείνει στα extra στο εναλλακτικό τέλος ο Καρ Γουάι -δεν κατάφερε να αποτρέψει.

Καταπληκτικοί οι ιδιαίτερα αισθησιακοί οι πρωταγωνιστές της «Ερωτικής Επιθυμίας» ξεπέρασαν και τους εαυτούς τους τους οποίους μετέτρεψαν σε αισθητικά, αισθησιακά και ερωτικά όντα μεγάλου διαμετρήματος. Θα θυμόμαστε πολλά χρόνια μετά, την αίσθηση που μας άφησε αυτή η ατμοσφαιρικότατη ταινία, και θα μας γεννάει παρόμοια συναισθήματα με εκείνα που μας άφησαν όλοι οι ανεκπλήρωτοι έρωτες που τόσο μας σημάδεψαν και μας άφησαν την περιβόητη εκείνη

γλυκόπικτη γεύση, που μόνο με το βιολογικό μας τέλος θα παύσει να επενεργεί.

Ο Γουόνγκ-Καρ Γουάι δεν έκανε ένα αριστούργημα όπως έκαναν οι 2 διάσημοι προκάτοχοί του, όμως σε πολύ δύσκολους καιρούς χωρίς ιδιαίτερη ερωτική ατμόσφαιρα στη ζωή των ανθρώπων και με την επιθυμία απωθημένη και εξορισμένη στο πυρ το εξώτερον, η δικιά του έστω ανεκπλήρωτη «ερωτική επιθυμία» αποτελεί μιαν όαση συναισθήματος σε περιοχές όπου απουσιάζει σχεδόν τελείως. Αξιολόγηση dvd: 9/10

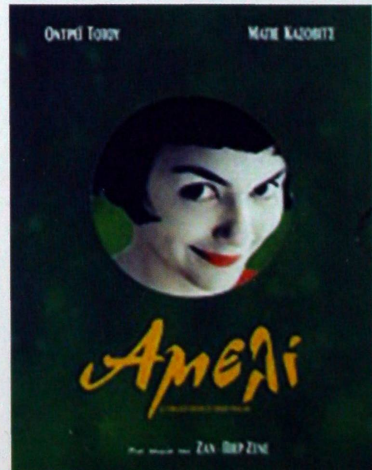
G.K.

Αμελί 8/10

του Ζαν-Πιέρ Ζενέ

Έτος: 2001 **Ετ.Παραγωγή:** UGC Images
Ετ.Διανομή: Προοπτική **Διάρκεια:** 117 λεπτά
Παίζουν: Οντρέι Τοσιού, Μαπέ Κασοβίτς, Ρούφους, Ιζαμπέλ Ναβί, Τζαμέλ Ντριμπούτ, Ουρμπέν Κανσελιέ, Σερζ Μερλέν
Περιοχή: 2 **Γλώσσα ταινίας:** Γαλλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι **Χρώμα:** Ναι
Αριθμός δίσκων: 2 **Πλευρές:** 1 **Στρώσεις:** 2
Αναμορφικό: 2.35:1 **Τετράγωνο:** 4:3 **Όχι**
Dolby Digital (5.1) DTS (5.1) THX: Όχι
Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ και τίτzer, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, "Making of", η παρουσίαση της ταινίας, συνέντευξη με το σκηνοθέτη, storyboard, screen test, γκριμάτσες της ηρωίδας, φωτογραφίες, αφίσες. **Σημείωση:** όλα τα έξτρα διαθέτουν ελληνικούς υπότιτλους.

Η ταινία που μάγεψε τους θεατές όλου του κόσμου και γέμισε αισιοδοξία τις ψυχές όσων την είδαν κυκλοφορεί τώρα και σε dvd. Για το αν αξίζει να το αποκτήσετε έχουμε ήδη απαντήσει. Και μια και ξεκινήσαμε ανάποδα να συμπληρώσουμε ότι η εικόνα και ήχος (dts ή dolby digital 5.1) είναι καταπληκτικά και τα extra που αφθονούν έχουν όλα ελληνικούς υπότιτλους. Ο Ζαν-Πιέρ Ζενέ μετά το πολύ



καθό «Delicatessen» και το συμπαιθητικό «Η Πόλη των Χαμένων Παιδιών» με την «Αμελί» πιάνει την καλή κόνοντας μια ταινία που ξεπέρασε οδοφάνερα τις προθέσεις του και κάλυψε μερικές ανομολόγητες ανάγκες των θεατών, που παρόλο που κοπιάζουν πολλές φορές να απομακρύνουν το συναίσθημα, τη τρυφερότητα και την ευαισθησία από τη ζωή τους γιατί τους απορρυθμίζουν, αυτά βρίσκουν ευκαιρία και τρυπώνουν από το παράθυρο και ένα τέτοιο παράθυρο είναι η τέχνη που λαμπρός της εκπρόσωπος τείνει να γίνει ο και ο κινηματογράφος. Σύγχρονο παραμύθι, μικροαστικός κινηματογράφος, αυτό που θέλει ο μέσος θεατής γαρνιρισμένο με μπόλικη δόση συναισθήματος για μια επιτυχημένη συνταγή που έσπασε τα ταμεία, χάρη αισιοδοξίας σε ένα εντελώς απαισιόδοξο κόσμο είναι η Αμελί; Μπορεί να είναι και αυτά. Σίγουρα όμως είναι η ώθηση στους ανθρώπους να δουν τον κόσμο και από άλλη οπτική γωνία που θα αναδείξει αυτή τη μαγεία που ο καθένας έχει βαθιά μέσα του και που ταινίες σαν την Αμελί βοηθούν να βγει στην επιφάνεια και γιατί όχι με μια υποστήριξη απ'αυτόν τον ίδιο εαυτό τον τόσο υποτιμημένο, αυτόν τον μη αξιοποιημένο με τις τόσες δυνατότητες και ικανότητες, να παραμείνουν σε αυτή.

Αν αυτή η συνταγή πέτυχε ανέλπιστα τόσο πολύ ας ευχηθούμε να αξιοποιηθεί αυτή την επιτυχία ο δημιουργός της γι'ακόμη καλύτερες ευρωπαϊκές ταινίες και κυρίως για περισσότερο διαφορετικές απ'αυτές του τρέχοντος σωρού ταινίες.

Αξιολόγηση dvd: 9/10

Γ.Κ.

τουλάχιστον να τού αναγνωρίσει το αυτονόητο πως, αν μη τι άλλο, είναι ένας σκηνοθέτης μεγάλων παραγωγών. Προσέξτε τί κατάφερε να πετύχει: αξιοποιώντας έναν συνδυασμό μελοδράματος, μπουλβάρ, ερωτικής ιστορίας, μιούζικαλ και κωμωδίας, πέτυχε ένα αποτέλεσμα που λειτουργεί ως ενιαίο σύνολο και όχι ως αθροιστική σχέση των μερών του. Η μελαγχρινή, εδώ, Νικόλη Κίντμαν, είναι πιο εκθαμβωτική από ποτέ, ενώ ο Γιούαν ΜακΓρέγκορ πείθει ως ο ερωτευμένος

μποέμ της παρέας του Τουλούζ- Λωτρέκ. Στο πρώτο εικοσάλεπτο της ταινίας, παρακολουθούμε μια εντυπωσιακή επίδειξη χρήσης της κάμερας (πολλοπλήρες λήψεις, ψηφιδωτή αφήγηση) μέσα από την εικόνα, που με την υπερβολή της κίνησης και τα εντυπωσιακά της χρώματα, αναπλάθει την ουσία του Μουλέν Ρουζ της Μπελ - Έποκ).

Ένας αριστοκράτης θέλει να κάνει δική του την πιο γοητευτική χορεύτρια του Μουλέν Ρουζ - έχουμε κάποιες έμμεσες

Μουλέν Ρουζ 7/10
του Μπαζ Λούρμαν

Έτος: 2001 **Ετ.Παραγωγή:** Bazmark Films
Ετ.Διανομής: Odeon **Διάρκεια:** 123 λεπτά
Παίζουν: Νικόλη Κίντμαν,
Γιούαν ΜακΓρέγκορ, Τζον Λευγκούζαμο
Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι **Άλλες Γλώσσες:** Γαλλικά (5.1 & DTS) **Χρώμα:** Ναι **Αριθμός δίσκων:** 2
Πλευρές: 1 **Στρώσεις:** 2 **Αναμορφικό:** 2,35:1
Τετράγωνο 4:3: Όχι **Dolby Digital (5.1) THX:** Όχι
Εκτρα: Σκολισμός από συντελεστές, δυνατότητα να εισαγάγει ο χρήστης πληροφοριακά κλιπ στη ροή της ταινίας, "Making of", παρασκήνιο από τα γυρίσματα (σχεδιασμός παραγωγής, χορευτικά, μουσική), συνεντεύξεις με συντελεστές, σκηνές που κόπηκαν, διαφημιστικό υλικό, κρυμμένα εξτρα (κόκκινος μύλος)

Ό,τι και να πει κάποιος για τον Μπαζ Λούρμαν του "Μουλέν Ρουζ", θα πρέπει

ΟΜΙΛΟΣ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΗΧΟΥ & ΕΙΚΟΝΑΣ

the VIDEO RAMA

Μετά το σινεμά
η Α' προβολή
στο... σπίτι σας!

Απολαύστε
το ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
σε VIDEO
και DVD

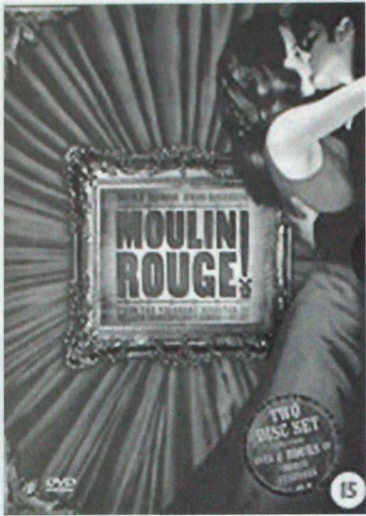
ΑΝΑΚΑΛΥΨΤΕ ΕΝΑ VIDEO RAMA ΚΟΝΤΑ ΣΑΣ:

ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ Λ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 194 ΤΗΛ: 010-64.55.431
ΨΥΧΙΚΟ ΚΑΤΕΧΑΚΗ 69 & ΑΝΤΙΣΣΕΝ 4 ΤΗΛ: 010-69.13.058

ΑΧΑΡΝΩΝ ΑΧΑΡΝΩΝ 223-227 ΤΗΛ: 010-86.74.224 • **ΚΑΛΛΙΘΕΑ:** ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ Α. ΘΗΕΣΣΙ 158 ΤΗΛ: 010-95.95.990
ΚΟΥΚΑΚΙ ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ Α. ΘΗΕΣΣΙ 28 ΤΗΛ: 010-95.37.107 • **ΚΟΛΩΝΟΣ** ΛΕΝΟΡΜΑΝ 213 ΤΗΛ: 010-51.57.407
ΠΑΤΗΣΙΩΝ ΑΓ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ 47 ΤΗΛ: 010-82.29.898 • **ΚΥΨΕΛΗ** ΑΓ. ΖΩΝΗΣ 86 ΤΗΛ: 010-86.29.345
ΚΥΨΕΛΗ ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΣ ΑΓ. ΖΩΝΗΣ 38 ΤΗΛ: 010-86.58.603 • **ΣΕΠΟΛΙΑ** ΔΥΡΡΑΧΙΟΥ 74 - 76 ΤΗΛ: 010-51.57.408
Ν. ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ ΔΕΚΕΛΕΙΑΣ 87-89 ΤΗΛ: 010-25.83.544 • **Ν.ΣΜΥΡΝΗ** ΝΤΙΛΙΑΣΤΗΡΑ 115 ΤΗΛ: 010-94.10.970

www.videorama.gr • E-mail: info@videorama.gr

ΕΝ ΟΙΚΙΑΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΒΔΟΜΑΔΑ



αφηγηματικές αναφορές στον «Κουρέα της Σιβηρίας» και τα χρήματα που είναι αυτά που μπορούν να σώσουν την αίθουσα από το να πουληθεί και να αηλιάξει χέρια. Αυτή όμως ερωτεύεται έναν νεαρό βρετανό μποέμ συγγραφέα και από εκεί και πέρα το πλόγο έχει το ... δράμα. Η χορεύτρια είναι βαριά άρρωστη, στα πρόθυρα του θανάτου -άρα δεν μπορούμε να σας υποσχεθούμε χάπι-έντ- και τα πάντα δείχνουν ότι η ταινία οδεύει σε μια πιο σκοτεινή κατάληξη, από όσο, ίσως, θα προτιμούσε ο μέσος θεατής. Η κινηματογράφηση, όπως σε όλα τα μεγάλα μιούζικαλ, διανθίζεται από μουσική και τραγούδια, ενώ εμείς θέλουμε να σταθούμε στη μεγαλειώδη σιμουλιτανέ εκτέλεση του «Show must go on» των Queen, που τραγουδούν ο διευθυντής-ιμπρεσάριος, η χορεύτρια και αρκετοί άλλοι χαρακτήρες, όταν η ταινία φτάνει σε δραματική κορύφωση. Η χρήση δε σύγχρονων τραγουδιών της ποπ στην περιγραφή μιας άλλης εποχής, τονίζει ακόμα περισσότερο το πληθωρικό ονειροφαντασιακό ταξίδι, στο οποίο σε βάζει η ταινία, ως σύνθεση συνοδική, και μας κάνει να αναμένουμε με ενδιαφέρον την κάθαρση του τέλους, κυρίως για την εξερεύνηση της αισθητικής της κατάληξης. Παρόλο που δε θα μπορούσαμε να θεωρηθούμε ως παραδοσιακοί φαν του χολιγουντιανού αμερικανικού κινηματογράφου, το Μουλέν Ρουζ σου μεταφέρει, όπως ένα καυτό φιλή ή ένα άρωμα, το χρώμα μιας ρομαντικά ιδωμένης εποχής και σε κάνει να αναμένεις, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, την επόμενη σκηνοθετική δουλειά του.

Αξιολόγηση DVD 8/10

Θέλημα και Λουίζ 9/10

του Ρίντλεϊ Σκοτ

Έτος: 1991 Ερ.Παραγωγή: MGM

Διάρκεια: 124 λεπτά

Παίζουν: Σούζαν Σάραντον, Τζίνα Ντέιβις, Χάρβεϊ Καϊτέλ, Μπραντ

Περιοχή: 2 Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά

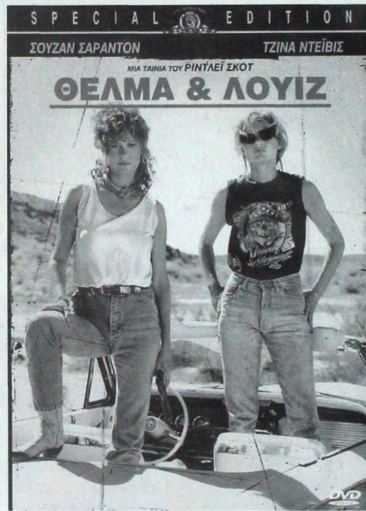
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι Χρώμα: Ναι

Αριθμός δίσκων: 1 Πλευρές: 1 Στρώσεις: 2

Αναμορφικό: 2,35:1 Τετράγωνο 4:3: Όχι

Dolby Digital (5.1) THX: Όχι

Extra: Κινηματογραφικό τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, δύο τρόποι σχολασμού, σκηνές που κόπηκαν, "Making of", παρασκήνιο από τα γυρίσματα, εναλλακτικό φινάλε, storyboard, φωτογραφίες, βιντεοκλίπ



Το Θέλημα και Λουίζ αποτελεί κατά τη γνώμη μας μαζί με το Μπλέντντ Ράνερ και το Άλιεν τις καλύτερες ταινίες ενός αντιφατικού δημιουργού του Ρίντλεϊ Σκοτ. Με αρκετές ακροβασίες σε σεναριακό και σκηνοθετικό επίπεδο που καταφέρνουν να ισορροπήσουν τελικά, με έναν από τους πιο ενδιαφέροντες ανταγωνιστικούς ρόλους αυτόν του Χάρβεϊ Καϊτέλ και πολλούς δευτερεύοντες καλά δουλεμένους, με δύο πάρα πολύ καλές ερμηνείες της Σούζαν Σάραντον και της Τζίνα Ντέιβις και ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και πρωτότυπα σενάρια των τελευταίων χρόνων γραμμένο από μια «ερασιτέχνη» που δοκίμαξε για πρώτη φορά, πέτυχε να διχάσει τους θεατές για τι αν είναι μια αυθεντικά φεμινιστική ταινία ή μια χολιγουντιανή ψευτοφεμινιστική ταινία.

Για άλλη μια φορά σε μια ταινία συνυπάρχουν ένα ριζοσπαστικό φεμινιστικό σενάριο και ένα αντρικό σκηνοθετικό βλέμμα με ότι παρενέργειες έχει αυτό. Ο Ρίντλεϊ Σκοτ προσπάθησε να ξεπεράσει την αντίφαση και τα κατάφερε ικανο-

ποιητικά. Όταν οι ίδιες οι γυναίκες έχουν παραιτηθεί από καιρό και όχι μόνο στη τέχνη φοβάμαι, από την προσπάθεια ανάπτυξης ενός γυναικείου βλέμματος, τι να κάνει ο καημένος ο Ρίντλεϊ Σκοτ, που δεν είναι και ο πιο κατάλληλος από άποψη ιδεολογίας εδώ που τα λέμε να το κάνει. Πάντως θα είχε πολύ ενδιαφέρον αν η ίδια η Κάιλι Κούρι που από όσο ξέρουμε είχε δηλώσει ότι θα ήθελε να κάνει η ίδια την ταινία, το έκανε τελικά.

Το Θέλημα και Λουίζ κερδίζει εντέλει τις εντυπώσεις σε κάθε επίπεδο. Σεναριακό, σκηνοθετικό, μουσικό. Ένα καταπληκτικό όσο και εντυπωσιακό τέλος, η απόδραση προς την ελευθερία συντελούμενη με μια βουτιά θανάτου από τις δύο ηρωίδες μπορεί να αφήνει κάποια υποψία δημαγωγίας, κάποια μικρή γεύση, αλλά τελικά μας πείθει, μας συνεπαίρνει. Λίγες φορές ο σύγχρονος κινηματογράφος έχει καταφέρει να μας γεννήσει τόσο δυνατά συναισθήματα. Αξίζει ένα μπράβο στο Ρίντλεϊ Σκοτ που όταν θέλει ή όταν του βγαίνει, λίγοι σύγχρονοι σκηνοθέτες μπορούν να τον συναγωνιστούν.

Η εικόνα και ο ήχος του dvd πάρα πολύ καλοί.

Αξιολόγηση dvd: 10/10

Γ.Κ.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ

Η Μόνικα Μπελούτσι, η «Μαλένα» του Τσρνάτορε, πριν ακόμα γίνει πολύ γνωστή παίζει ένα μικρό ρόλο σε μια πασίγνωστη ταινία, ως μια θηλυκή βρुकόλακας. Ποια ήταν η ταινία;

2 αναγνώστες θα κερδίσουν από μια βιντεοκασέτα «**Το ταξίδι της Φελίτσια**» και μια «**Άνοιξε τα μάτια**». Και οι 2 βιντεοκασέτες είναι προσφορά του βιντεοκλάμπ **VIDEORAMA**

Η σωστή απάντηση του προηγούμενου διαγωνισμού είναι «Το Hustler». Οι νικητές είναι η Χριστίνα Κασσιανού, Α.Καλαμάκι και η Σοφία Αργυρόπαις, Ν.Σμύρνη.

Στην ταινία «Τέλος Εποχής», ένα συγκριμένο ροκ τραγούδι είναι χαρακτηριστικό σε όλη την ιστορία και στο μυαλό του πρωταγωνιστή. Ποιο είναι αυτό και από ποιο συγκρότημα;

2 αναγνώστες θα κερδίσουν από ένα dvd «**Υψωμα 33**» Και τα 2 dvd είναι προσφορά της εταιρείας **NEW STAR**

Η σωστή απάντηση του προηγούμενου διαγωνισμού είναι «Το πρόσωπο της Μέδουσας». Οι νικητές είναι Η Ελένη Ορφανίδου, Δικηγορικά Γλυφάδας και ο Φώτης Δημητρακάκης, Αθήνα.

Γ.Ρ

τα Καλύτερα DVD

ΜΕΡΟΣ Α'

TOP 20

ΕΝΟΙΚΙΑΖΟΜΕΝΩΝ
ΤΑΙΝΙΩΝ VIDEO

1. Σε εχθρικό έδαφος
2. Κατ'οίκον παρενόχληση
3. Οι Άλλοι
4. Κεί Πάξ
5. Βαριά Ερωτευμένοι
6. Εφράπαξ
7. Μην πεις λέξη
8. Αμερικαν Πάι 2
9. Ένας ιππότης
μαύρα χάλια
10. Το ζευγάρι
της χρονιάς
11. Η εκδίκηση της ξανθιάς
12. Ο Χάρι Πότερ
και η φιλοσοφική λίθος
13. Μουλέν Ρουζ
14. Το Γυάλινο σπίτι
15. Επισκέπτης
από την κόλαση
16. Το πείραμα
17. Τζουράσικ Παρκ 3
18. Η Έπαυλη
19. Στη ράχη
του διαβόλου
20. Η μάχη του Δράκου

TOP 20

ΕΝΟΙΚΙΑΖΟΜΕΝΩΝ
ΤΑΙΝΙΩΝ DVD

1. Οι Άλλοι
2. Κατ'οίκον παρενόχληση
3. Κ'εί Παξ
4. Το Γυάλινο σπίτι
5. Εφράπαξ
6. Μην πεις λέξη
7. Ο Χάρι Πότερ
και η φιλοσοφική λίθος
8. Ο
9. Αμερικαν Πάι 2
10. Στη ράχη
του διαβόλου
11. Μουλέν Ρουζ
12. Τζουράσικ Παρκ 3
13. Το ζευγάρι
της χρονιάς
14. Το πείραμα
15. Χαμένος κόσμος
16. Απειλή στον Άρη
17. Σκληρό καρύδι
18. Σκέτο ζώον
19. Ο Έβδομος
πάπυρος (α μέρος)
20. Αποκάλυψη τώρα
Ρέντουξ

1. 1922

Σκηνοθετών, 135 λεπτά, **Έτος**: 1978, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/Infolab, **Πρωταγωνιστές**: Βασίλης Λάγγος, Αντιγόνη Αμανίτου, Μπέτυ Βαλάση, Όλγα Τουρνάκη, Βασίλης Κολλοβάς, Γιάνης Ροζάκης, **Σκηνοθεσία**: Νίκος Κούνδουρος, **Εικόνα**: Pan&Scan 4:3, **Ήχος**: Ελληνικά PCM Mono, **Δ./Π./Σ.**: 1/1/1, **Πρ.Παρ.**: Τρέιλερ από άλλες παραγωγές.

2. 2001: ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ (2001: A SPACE ODYSSEY)

Επιστημονική Φαντασία, 143 λεπτά, **Έτος**: 1968, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Κιρ Ντούλια, Γκάρι Λόγκουντ, **Σκηνοθεσία**: Στάνλεϊ Κιούμπρικ, **Εικόνα**: Αναμορφωτικό: 2,35:1, **Ήχος**: Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.**: 1/1/2, **Πρ.Παρ.**: Κινηματογραφικό τρέιλερ.

3. ΑΓΓΕΛΟΣ

Κοινωνικό, 120 λεπτά, **Έτος**: 1982, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/Water Beager, **Πρωταγωνιστές**: Μιχαήλ Μανιάτης, Διονύσης Ξάνθος, Ελένη Κούρκουλα, Κατερίνα Χέλη, **Σκηνοθεσία**: Γιώργος Κατακουζηνός, **Εικόνα**: 4:3, **Ήχος**: PCM (Mono), **Δ./Π./Σ.**: 1/1/1, **Πρ.Παρ.**:-

4. ΑΓΕΛΑΣΤΟΣ ΠΕΤΡΑ

Ντοκιμαντέρ, 84 λεπτά, **Έτος**: 2001, **Ετ.Διανομή**: Audio Visual, **Σκηνοθεσία**: Φίλιππος Κουτσαφάρης, **Εικόνα**: 4:3, **Ήχος**: Dolby Digital (Mono), **Δ./Π./Σ.**: 1/1/1, **Πρ.Παρ.**: Βιογραφικό σκηνοθέτη, κριτικές.

5. ΑΔΕΛΦΑΤΟ ΤΩΝ ΙΠΠΟΤΩΝ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ (JABBERWOCKY)

Κωμωδία, 101 λεπτά, **Έτος**: 1977, Python Films/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές**: Μάικλ Παβλιν, Τζον ΛεΜεζουρίε, Γουόρεν Μίτσελ, **Σκηνοθεσία**: Τέρι Γκίλιαμ, **Εικόνα**: Αναμορφωτικό: 1,78:1, **Ήχος**: Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Πρ.Παρ.**: Κινηματογραφικό τρέιλερ, σχολιασμός από συντελεστές, storyboard, αφίσες.

6. ΑΔΕΛΦΑΤΟ ΤΩΝ ΙΠΠΟΤΩΝ ΤΗΣ ΕΛΕΙΝΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ (Monty Python and the Holy Grail)

Κωμωδία, 86 λεπτά, **Έτος**: 1975, Python Films/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές**: Τζον Κλιζ, Γκράχαμ Τσάμπαν, Μάικλ Παβλιν, **Σκηνοθεσία**: Τέρι Γκίλιαμ, Τέρι Τζόουνς, **Εικόνα**: Αναμορφωτικό: 1,78:1, **Ήχος**: Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.**: 2/1/2, **Πρ.Παρ.**: Κινηματογραφικό τρέιλερ, σχολιασμός από συντελεστές, χιουμοριστικά σποτ, τραγούδια sing-along, αφιέρωμα του BBC, σκίτσα, φωτογραφίες, αφίσες, Κυκλοφορεί τον Ιούλιο.

7. ΑΒΥΣΣΟΣ, Η

Επιστημονική Φαντασία, 163 λεπτά, **Έτος**: 1993, Fox (20th Century Fox)/Odéon, **Πρωταγωνιστές**: Εντ Χάρρις, Μαίρη Ελιζαμπέτ Μαστραντόνιο, Μάικ Μπιν, Τομπ Γκραφ, **Σκηνοθεσία**: Τζέιμς Κάμερον, **Εικόνα**: Letterbox 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.**: 2/1/2, **Πρ.Παρ.**: Τρία τρέιλερ, βιογραφικά/φιτμπογραφία συντελεστών, σχολιασμός, πληροφορίες για την παραγωγή, σκίτσα, φωτογραφίες, τα εφέ, αρχική ιδέα, τελικό σενάριο, storyboard (773 σκίτσα) 'Making of', 10λεπτο φιλμάκι από τα γυρίσματα, μία σκηνή σε πολλαπλή γωνία θέασης, παιχνίδια για DVD-ROM THX Special Edition.

8. ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΤΟΥ ΕΞΕΡΣΕ, Ο (STRANGERS ON A TRAIN)

Αστυνομικό, 97 λεπτά, **Έτος**: 1951, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Φάρλεϊ Γκρέιντζερ, Ρουθ Ρόμαν, Ρόμπερτ Γουόκερ, **Σκηνοθεσία**: Άλφ-



Εβδομάδα από 17 έως 23 Ιουνίου 2002
Τα στοιχεία αντιλήθηκαν
από τα κάτωθι καταστήματα **Videorama**:

ΚΥΨΕΛΗ- ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΣ ΑΓΙΑΣ ΖΩΝΗΣ 38 ΤΗΛ.010-8658603

ΚΥΨΕΛΗ - ΑΓΙΑΣ ΖΩΝΗΣ 86 ΤΗΛ.010-8629345

ΨΥΧΙΚΟ - ΚΑΤΕΧΑΚΗ 69 & ΑΝΤΕΡΣΕΝ 4 ΤΗΛ.010-6913058

Ν.ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ - Λ.ΔΕΚΕΛΕΙΑΣ 87-89 ΤΗΛ.010-2583544

ΑΧΑΡΝΩΝ- ΑΧΑΡΝΩΝ 223-227 ΤΗΛ. 010-8674224

ΠΑΤΗΣΙΩΝ- ΑΓΙΟΥ ΜΕΛΕΤΙΟΥ 47 ΤΗΛ.010-8229898

ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ - Λ.ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 194 ΤΗΛ. 010-6455431

ΚΑΛΛΙΘΕΑ- ΘΗΣΕΩΣ 158 ΤΗΛ. 010-9595990

ΚΟΛΩΝΟΣ - ΛΕΝΟΡΜΑΝ 213 ΤΗΛ. 010- 5157407

ΣΕΠΟΛΙΑ - ΔΥΡΡΑΧΙΟΥ 74-76 ΤΗΛ. 010-5157408

ΚΟΥΚΑΚΙ- ΘΗΣΕΩΣ 28 ΤΗΛ. 010-9537107

ρεντ Χίτσκοκ, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3 **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ο Χίτσκοκ σε επίκαιρα της εποχής, δύο εκδοχές της ταινίας: αμερικανική (97 λεπτά) και βρετανική (99 λεπτά).

9. ΑΔΙΑΦΘΟΡΟΙ, ΟΙ (UNTOUCHABLES, THE)

Περιπέτεια, 115 λεπτά, **Έτος:** 1987, Paramount/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Κέβιν Κόσνερ, Σον Κόνερι, Άντι Γκαρσία, Ρόμερτ ντε Νίρο, **Σκηνοθεσία:** Μπρίαν ντε Πάλμα, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ

10. ΑΔΙΣΤΑΚΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ (FACE/OFF)

Θρίλερ, 134 λεπτά, **Έτος:** 1997, Touchstone/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Τζον Τραβόλτα, Νικόλαος Κέιτζ, Τζέιν Άλεν, Τζίνα Γκεράον, **Σκηνοθεσία:** Τζον Γου, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, κλιπ με τίς σκηνές δράσης, βιογραφικά συντελεστών Special Edition

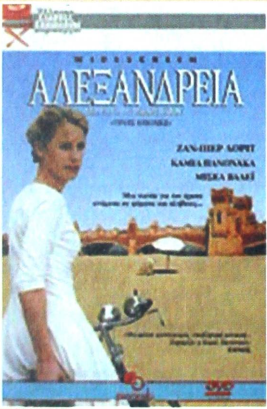
11. ΔΙΧΜΑΛΩΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ, Η (SEACHERS, THE)

Γουέστερν, 114 λεπτά, **Έτος:** 1956, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Τζον Γουέιν, Τζέφρι Χάντερ, Βέρα Μάιτς, Νάταλι Γουντ, **Σκηνοθεσία:** Τζον Φορντ, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, φιλμάρια της Warner (on location και συνεντεύξεις των Τζέφρι Χάντερ και Νάταλι Γουντ)

12. ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ, ΤΟ (CAPE FEAR)

Θρίλερ, 123 λεπτά, **Έτος:** 1991 Universal/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Νικ Νόττι, Τζέικα Λανγκ, Ρόμερτ ντε Νίρο, Τζούλιετ Λιούις, **Σκηνοθεσία:** Μάρτιν Σκορσέζε, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιμιογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, "Making of", σκηνές που κόπηκαν, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, μηχανικά και οπτικά εφέ, φωτογραφίες, οι τίτλοι της αρχής, επιπλέον έξτρα μέσω DVD-ROM Special Edition

13. ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ



Κοινωνικό, 112 λεπτά, **Έτος:** 2001, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Μισέλ Βαλέι, Καμίλ Πανονάκι, Σιλβία ντε Σάντις, Αγγέλως Αντωνόπουλος, Ειρήνη Ιγγλέση, **Σκηνοθεσία:** Μαρία Ηλίου, **Εικόνα:** Letterbox: 1,85:1, **Ήχος:** Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

14. ΑΛΙΕΝ, Ο ΕΠΙΒΑΤΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ (ALIEN)

Τρόμου, 112 λεπτά, **Έτος:** 1979, Fox (20th Century Fox)/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Σιγκούρνι Γουίλερ, Τομ Σκέρμιτ, Χάρι Ντιν Στάντον, Τζον Χαρτ, Άνν Χολμ, **Σκηνοθεσία:** Ριντνείλ Σκοτ, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ και τηλεοπτικά σποτ, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, δέκα σκηνές που κόπηκαν, φωτογραφίες, storyboard, διαφημιστικό υλικό, γυρίσματα, ξεχωριστά audio tracks THX

15. ΟΙ ΑΛΛΟΙ (THE OTHERS)

Θρίλερ, 100 λεπτά, **Έτος:** 2001, Le Studio Canal(+)/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Νικόλ Κίντμαν, Φιονούλα Φίλαναγκαν, Κρίστοφερ Έκλεστον, Ελίν Κάσι-ντι, **Σκηνοθεσία:** Άλεχάντρο Αμεναγιά, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, τίτρες, συνεντεύξεις συντελεστών, παρασκήνιο από τα γυρίσματα

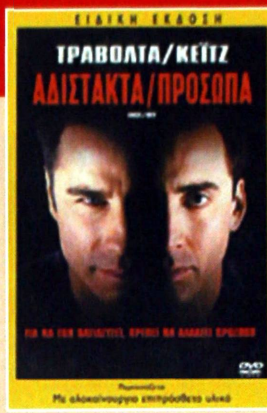
16. ΑΜΑΤΕΟΥΣ (AMATEURS)

Εποχής, 153 λεπτά, **Έτος:** 1984, Orion/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Φ.Μάρει Άμπραμ, Τομ Χαϊλς, Ελιζαμπέτ Μπεριτζ, Σάιμον Κάλθοου, **Σκηνοθεσία:** Μίλος Φόρμαν, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

17. ΑΜΕΛΙ (Fabuleux Destin D' Amélie Poulain, Le)

Κομεντί, 117 λεπτά, **Έτος:** 2001, UGC Images/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Οντρέι Τοτου, Ματιέ Κασοβίτς, Ρούφως, Ιζαμπελ Ναβτι, Τζαμέλ Ντεμπούζ, Ουμπρέν Κανσέλι, Σερζ Μερλέν, **Σκηνοθεσία:** Ζαν Πιερ Ζενέ, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ και τίτρες, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, "Making of", η παρουσίαση της ταινίας, συνέντευξη με το σκηνοθέτη, storyboard, screen test, γκρίμτσες της ηρωίδας, φωτογραφίες, αφίσες **Σημείωση:** όλα τα έξτρα διαθέτουν ελληνικούς υπότιτλους.

18. AMERICAN BEAUTY



Κοινωνικό, 117 λεπτά, **Έτος:** 1999, Dreamworks/Videosonic, **Πρωταγωνιστές:** Κέβιν Σπέισι, Ανέτ Μπέινινγκ, Πίτερ Γκάλαγκερ, Τόρα Μπερς, **Σκηνοθεσία:** Σαμ Μέντες, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, σχολιασμός από το σκηνοθέτη και το σεναριογράφο, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, storyboard

19. ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΕΝΟΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ (ANATOMY OF A MURDER)

Κοινωνικό, 154 λεπτά, **Έτος:** 1959, Columbia/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τζέιμς Στιούαρτ, Λι Ρέμικ, Μπεν Γκαζάρτα, Άρθουρ Ο' Κόνελ, **Σκηνοθεσία:** Οτο Πρέμινγκερ, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Dolby Digital (Mono), **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, διαφημιστικά τρέιλερ άλλων ταινιών, φιμιογραφία συντελεστών, αφίσες, διαφημιστικό υλικό, φωτογραφίες.

20. ΑΝΑΤΡΟΠΕΣ (ALL THE RAGE)

Κοινωνικό, 154 λεπτά, **Έτος:** 1959, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τζέιμς Στιούαρτ, Λι Ρέμικ, Μπεν Γκαζάρτα, Άρθουρ Ο'Κόνελ, **Σκηνοθεσία:** Οτο Πρέμινγκερ, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, διαφημιστικά τρέιλερ άλλων ταινιών, φιμιογραφία συντελεστών, αφίσες, διαφημιστικό υλικό, φωτογραφίες.

21. ΑΝΘΡΩΠΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ, Ο (FRENCH CONNECTION, THE)

Αστυνομικό, 99 λεπτά, **Έτος:** 1971, 20th Century Fox/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Τζιν Χάκμαν, Φερνάντο Ρέι, Ροί Σάντερ, **Σκηνοθεσία:** Γουίλιαμ Φρίνκντιν, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 3/1/2, **Πρ.Παρ.:** The French Connection: Κινηματογραφικό τρέιλερ, δύο τρόποι σχολιασμού από το σκηνοθέτη και τους πρωταγωνιστές, "Making of", ένα ντοκιμαντέρ του BBC, σκηνές που κόπηκαν, φωτογραφίες, αφίσες.

22. ΑΝΘΡΩΠΙΚΟ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ, Ο (FRENCH CONNECTION II, THE)

Αστυνομικό, 114 λεπτά, **Έτος:** 1975, 20th Century Fox/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Τζιν Χάκμαν, Φερνάντο Ρέι, Μπεντράφ Φρεσόν, **Σκηνοθεσία:** Τζον Φρανκενχάιμερ, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Stereo, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικά τρέιλερ, δύο τρόποι σχολιασμού από το σκηνοθέτη και το παραγωγό, φωτογραφίες.

23. ANNY (ANNIE)

Μιούζικαλ, 122 λεπτά, **Έτος:** 1982, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Άλμπερτ Φίνεϊ, Κάρολ Μπερνέτ, Αϊθίν Κουίν, **Σκηνοθεσία:** Τζον Χιούστον, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιμιογραφία συντελεστών, διαφημιστικό υλικό, δυνατότητα να ακουστεί χωριστά το soundtrack

24. ΑΝΤΡΕΣ ΜΕ ΤΑ ΟΛΑ ΤΟΥΣ (FULL MONTY, THE)

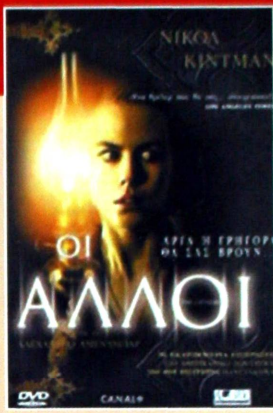
Κωμωδία, 88 λεπτά, **Έτος:** 1997, Fox (20th Century Fox)/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Ρόμερτ Καρλάιτ, Τομ Γουίλκινσον, Μαρκ Άντι, **Σκηνοθεσία:** Πίτερ Κατα-νώ, **Εικόνα:** Αναμορφική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ

25. ΑΟΥΤΛΑΝΤ (OUTLAND)

Επιστημονική φαντασία, 105 λεπτά, **Έτος:** 1981, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Σον Κόνερι, Πίτερ Μπόιθ, **Σκηνοθεσία:** Πίτερ Χάιλαμ, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Explore the galaxy με βιογραφικά συντελεστών, στοιχεία για την παραγωγή, πληροφορίες για το σύστημα Introvision με το οποίο πραγματοποιήθηκαν πολλά από τα εφέ, κινηματογραφικό τρέιλερ.

26. ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΩΡΑ: REDUX (APOCALYPSE NOW: REDUX)

Σκηνοθετών, 194 λεπτά, **Έτος:** 2001, Zoetrope Studios/ Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μάρτιν Σιν Μάρλον Μπράντο, Ρόμερτ Ντιβάλ, Ντένις Χόπερ, Λόρενς Φόισπερν, **Σκηνοθεσία:** Φράνσις Φορντ Κόπολα, **Εικόνα:** Αναμορφική 2,00:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ο βομβαρδισμός του κρησφύγετου του Κερτζ (με σχόλιο ή χωρίς).



27. ΑΠΟΜΕΙΝΑΡΙΑ ΜΙΑΣ ΜΕΡΑΣ, (TA REMAINS OF THE DAY, THE)

Κοινωνικό, 129 λεπτά, Έτος: 1993, Columbia/Προοπτική, Πρωταγωνιστές: Αντονι Χόπκινς, Έμα Τόμσον, Τζέιμς Φοξ, Χιου Γκραντ, Σκηνοθεσία: Τζέιμς Λιβόρι, Εικόνα: Αναμορφωτική 2.35:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/2, Πρ.Παρ.: τρέιλερ, φιλμιογραφία συντελεστών, σχολιασμός από συντελεστές, σκηνές που κόπηκαν, 'making of', παρασκήνιο από τα γυρίσματα

28. ΑΡΣΕΝΙΑΟΙ ΕΠΙΠΤΕΝΤΑΙ, ΟΙ (MARS ATTACKS!)

Σάτιρα, 102 λεπτά, Έτος: 1996, Warner Bros./Audio Visual, Πρωταγωνιστές: Τζακ Νικόλοσον, Γκλεν Κλόουζ, Πιρς Μπρόναν, Ντάνι ντε Βίτο, Σκηνοθεσία: Τιμ Μπάρτον, Εικόνα: Αναμορφωτική 2.35:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/1, Πρ.Παρ.: Βιογραφικά συντελεστών, στοιχεία για την παραγωγή, κινηματογραφικό τρέιλερ.

29. ΑΡΙΖΟΝΑ ΤΣΟΥΝΙΟΡ (RAISING ARIZONA)

Κωμωδία, 91 λεπτά, Έτος: 1987, Circle Films Inc./Odeon, Πρωταγωνιστές: Νικόλας Κέιτζ, Χόλι Χάντερ, Τζον Γκούντμαν, Γουίλιαμ Φορσάθ, Σκηνοθεσία: Τζοελ Κοέν, Εικόνα: Αναμορφωτική 1.78:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital Surround, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/2, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικό τρέιλερ.

30. ΑΡΣΕΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΛΙΑ ΔΑΝΤΕΛΑ (ARSENIC AND OLD LACE)

Κωμωδία, 114 λεπτά, Έτος: 1944, Warner Bros./Audio Visual, Πρωταγωνιστές: Κάρι Γκραντ, Πρισίλα Λίν, Ρέιμοντ Μάσι, Πίτερ Λόρε, Σκηνοθεσία: Φρανκ Κάπρα, Εικόνα: Pan&Scan 4:3, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital Mono, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/1, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικό τρέιλερ.

31. Ο ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΤΩΝ ΔΕΛΧΥΛΙΑΔΩΝ (ΜΕΡΟΣ Α) (LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING, THE)

Φαντασία, 178 λεπτά, Έτος: 2001, New Line/Audio Visual, Πρωταγωνιστές: Ελίιτσα Γουντ, Λιβ Τάιλερ, Σον Όστιν, Κέτ Μπλάντσετ, Ίαν ΜακΚέιην, Κριστοφερ Λι, Βίγκο Μόρτενσεν, Ίαν Χολμ, Μπίλι Μπίονι, Μπραντ Ντούριρ, Σκηνοθεσία: Πίτερ Τζάκσον, Εικόνα: Αναμορφωτικό 2.35:1, Ήχος: Dolby Digital (EX 6.1), Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 2/1/2, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικά τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, 'Making of', μίνι ντοκιμαντέρ, αποσπάσματα από το δεύτερο μέρος και από το video game, Βιντεοκλιπ.

32. ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ, ΟΙ (UNFORGIVEN)

Γουέστερν, 123 λεπτά, Έτος: 1992, Warner Bros./Audio Visual, Πρωταγωνιστές: Κλίντ Ίσγουντ, Τζιν Χάκμαν, Μόργκαν Φρίμαν, Ρίτσαρντ Χάρις, Σκηνοθεσία: Κλίντ Ίσγουντ, Εικόνα: Αναμορφωτική 2.35:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/2/1, Πρ.Παρ.: Βιογραφικά συντελεστών, Βραβεία και υποψηφιότητες για Όσκαρ και Χρυσές Σφαίρες.

33. (ΑΤΙΘΑΣΟΣ, Ο) (WILD ONE, THE)

Κοινωνικό, 76 λεπτά, Έτος: 1954, Columbia/Προοπτική, Πρωταγωνιστές: Μάρβον Μπράντο, Μαίρη Μέφρι, Λι Μάρβιν, Ρόμπερτ Κιθ, Σκηνοθεσία: Λάζλο Μπένεντεκ, Εικόνα: Pan&Scan 4:3, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital Mono, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/1, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικό τρέιλερ, επιλεγμένη φιλμιογραφία συντελεστών, φωτογραφίες.

34. BEAUTIFUL PEOPLE

Κοινωνικό, 105 λεπτά, Έτος: 2001, Μαριάννα Φιλμ/Σπέντζος Film Home Video, Πρωταγωνιστές: Νίκος Κουρής, Ρέα Τουτσουζή, Αθηνά Μαξίμου, Ρένος Μάντης, Στάθης Λιβαθνός, Φωτεινή Μπαξεβάνη, Γιάννης Βόγλης, Τάκης Ζαχαράτος, Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Εικόνα: 4:3, Ήχος: Dolby Digital Surround, Δ./Π./Σ.: 1/1/1, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικό τρέιλερ, 'Making of'.

35. BLADE RUNNER

Επιστημονική φαντασία, 112 λεπτά, Έτος: 1982, Warner Bros./Audio Visual, Πρωταγωνιστές: Χάρισον Φορντ, Ρούτγκερ Χάουερ, Σον Γιανγκ, Ντάρλιν Χάνα, Τζοάνα Κάσιντι, Σκηνοθεσία: Ριντνέϊ Σκοτ, Εικόνα: Αναμορφωτική 2.35:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital Surround, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/1

36. BOYS DON'T CRY

Κοινωνικό, 114 λεπτά, Έτος: 1999, Independent Film Channel/Odeon, Πρωταγωνιστές: Χλόη Σεβινί Χίφαρι Σουόν, Πίτερ Σάργκαρντ, Σκηνοθεσία: Κιμπερλί Πιρς, Εικόνα: Αναμορφωτική 1.78:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, Ελ.Υπ./Μετ.: Να/Όχι, Δ./Π./Σ.: 1/1/2, Πρ.Παρ.: Κινηματογραφικό τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, σχολιασμός από τη σκηνοθεσία, παρασκήνιο από τα γυρίσματα.

37. BRAVEHEART

Εποχής: 171 λεπτά, Έτος: 1995, Fox (20th Century Fox)/Odeon, Πρωταγωνιστές: Μελ Γκίμσον, Σοφί Μαρσό, Μπράιαν Κοξ, Σκηνοθεσία: Μελ Γκίμσον, Εικόνα: Αναμορφωτική 2.35:1, Ήχος: Αγγλικά Dolby Digital 5.1.

HIGH END ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ ΣΕ ΑΠΙΣΤΕΥΤΕΣ ΤΙΜΕΣ !

COMPACT - DIGITAL - REFLEX - MEDIUM FORMAT - ΒΙΝΤΕΟΚΑΜΕΡΕΣ ΨΗΦΙΑΚΕΣ - ΑΝΑΛΟΓΙΚΕΣ SCANNERS - PRINTERS - ΜΝΗΜΕΣ - DIGITAL ACCESSORIES



OLYMPUS CAMELIA E-20P

5,0 mega pixels,
2560x1920,
9-36mm (35-140mm),
f 2.0-2.4, 20-60cm Macro



Canon EOS D-60

6.3 mega pixels
3072 x 2048 pixels
CMOS-Chip
Canon EF lenses



Canon XL1S

3CCD CAMCORDER
XL Lens Mount System
16X optical zoom, 4:3-16:9,
4 audio chan. 16/12bit
Composite, S-video, DV in/out



SONY Cyber-shot DSC-F707

4 mega pixels, 2560x1920,
s: 9.7-48.5mm (38-190mm),
f 2.0-2.4, 2cm Macro



MINOLTA Dimage 7i

5,24 mega pixels,
2560x1920, lens: 28-200mm,
f 2.8/3.5, 13cm Macro

Canon EOS D-1



Canon PowerShot S40

4,13 mega pixels, 2272x1704,
lens: 7.1-21.3mm (35-105mm),
f 2.8-4.9, 10cm Macro



Canon PowerShot G2

4,0 mega pixels, 2272x1704,
lens: 7-21mm (34-102mm),
f 2.0-2.5, 6cm Macro



Nikon COOLPIX 5000

5,24 mega pixels, 2560x1920,
lens: 7.1-21.4mm (28-85mm),
f 2.8, 2-50cm Macro



Nikon SUPER COOLSCAN LS 8000ED

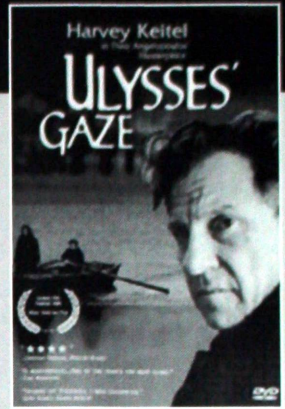
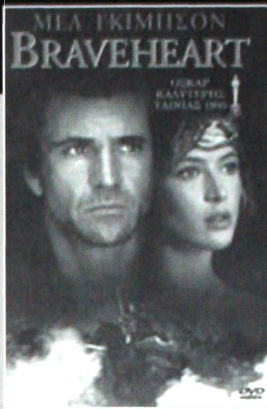
Τα μεγαλύτερα ονόματα του φωτογραφικού κόσμου: **Canon Nikon PENTAX OLYMPUS MINOLTA FUJIFILM CONTAX Leica SIGMA TEFNON Tokina TAMRON GOSSEN Mamiya AGFA SONY**

ΕΙΣΑΓΩΓΕΣ - ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΕΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΥ

ΠΩΛΗΣΗ ΧΟΝΔΡΙΚΗ - ΔΙΑΝΙΚΗ

ζωρτζ & Πατούσα 1, Πλατεία Κάνιγγος, 106 77 ΑΘΗΝΑ
Τηλ. 010 33 04 544 - 010 38 47 157, Fax 010 38 47 157





Ελ.Υπ./Μετ.: Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, σχολιασμός από το σκηνοθέτη 'Making of', ημίωρο ντοκιμαντέρ σε χωριστό DVD, Special Edition

38. ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ, ΤΟ (ULYSSES' GAZE)

Σκηνοθετών. 180 λεπτά, **Έτος:** 1995, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, **Πρωταγωνιστές:** Χάρβει Καϊτέλ, Μάγια Μόργκενστερν, Έρλαντ Γόζεφσον, **Σκηνοθεσία:** Θόδωρος Αγγελόπουλος, **Εικόνα:** Letterbox: 1.66:1, **Ήχος:** Ελληνικά Dolby Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Φιλμιογραφίες των πρώτων πρωταγωνιστών, δύο τρέιλερ /γαλλικά και αμερικανικό.

39. CHOCOLAT

Κορμεντί, 117 λεπτά, **Έτος:** 2000, Miramax/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Ζιλιέτ Μπινόσ, Τζόνι Ντεπ, Λένα Όλιβ, Άλφρεντ Μολίνα, Ρόμερτ Καρβιάι, Τζούντι Ντεντς, Κάρνι Αν Μος, **Σκηνοθεσία:** Λάσε Χάλστρομ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, σχολιασμός από συντελεστές, 'Making of', σκηνές που κόπηκαν, τα κοστουίμα της ταινίας.

40. ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΧΟΡΕΥΤΗΣ BILLY ELLIOT

Κοινωνικό, 117 λεπτά, **Έτος:** 2000, BBC/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Τζέιμι Μπελι, Γκάρι Λιούις, Τζούλι Γουότερς, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Ντάλτρι, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1 **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, πληροφορίες για την παραγωγή, 'making of'.

41. ΓΕΡΑΚΙ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ, ΤΟ (MALTESE FALCON, THE)

Αστυνομικό, 97 λεπτά, **Έτος:** 1941, Warner Bros/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ, Γκλιάντις Τζορτζ, Μαίρη Άστορ, Πίτερ Λόρε, **Σκηνοθεσία:** Τζον Χιούστον, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ντοκιμαντέρ ('Becoming Attractions: The Trailers of Humphrey Bogart').

42. ΓΕΦΥΡΑ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ ΚΒΑΪ, Η (BRIDGE ON THE RIVER KWAI, THE)

Πολεμικό, 155 λεπτά, **Έτος:** 1957, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Άλεκ Γκίνες, Γουίλιαμ Χόλντεν, Τζέιμς Ντόναλντ, Τζακ Χόκινς, **Σκηνοθεσία:** Ντέιβιντ Λιν, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 2.35:1 **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, 'Making of', ιστορικά στοιχεία, παιχνίδι με ερωτήσεις/απαντήσεις, δύο μίνι ντοκιμαντέρ, φωτογραφίες, screensaver, σύνδεση με δικτυακούς τόπους.

43. ΓΕΦΥΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΤΙΣΟΝ, ΟΙ (BRIDGES OF MADISON COUNTY, THE)

Κοινωνικό, 129 λεπτά, **Έτος:** 1995, Warner Bros/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μέρνι Στριπ, Κλίβτ Ίσγουντ, **Σκηνοθεσία:** Κλίβτ Ίσγουντ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά των δύο πρωταγωνιστών, πληροφορίες για την παραγωγή.

44. ΓΚΑΝΤΙ (GANDHI)

Κοινωνικό, 183 λεπτά, **Έτος:** 1982, Goldcrest Films International/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Μπεν Κίνγκσλεϊ, Κάντις Μπέργκεν, Έντουαρντ Φοξ, Τζον Γκίλγκουοντ, Μάρτιν Σιν, **Σκηνοθεσία:** Ρίτσαρντ Άτνεμπορο, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, σχολιασμός από το σκηνοθέτη και το μικρό πρωταγωνιστή, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, οι ηθοποιοί μιλούν για το σκηνοθέτη.

45. ΓΚΑΤΑΚΑ (GATTACA)

Επιστημονική Φαντασία, 106 λεπτά, **Έτος:** 1997, Columbia Tri-Star Video-onic, **Πρωταγωνιστές:** Ίθαν Χοκ, Ούμα Θέρμαν, Τζουλι Λο, Άλαν Άρκιν, **Σκηνοθεσία:** Αντουάν Φουκού, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά, Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ντοκιμαντέρ 'Making of', πόστερ, φωτογραφίες, σκηνές που κόπηκαν, φιλομογραφίες συντελεστών.

46. ΔΡ Τ ΚΑΙ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (DR T AND THE WOMEN)

Κορμεντί, 117 λεπτά, **Έτος:** 2000, Artisan Entertainment/Σπέντζος Film Home Video, **Πρωταγωνιστές:** Ρίτσαρντ Γκερ, Έλεν Χαντ, Λιβ Τάιλερ, Φάρα Φόσετ, Λόρα Ντερε, Σελίελ Λονγκ, **Σκηνοθεσία:** Ρόμερτ Όλτμαν, **Εικόνα:** 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

47. ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ, Ο (ANGEL HEART)

Θρίλερ, 108 λεπτά, **Έτος:** 1987, Carolco/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μίκι Ρουρκ, Ρόμερτ ντε Νίρο, Λίζα Μπρονέ, Σαρλότ Ράμπλινγκ, **Σκηνοθεσία:** Άλαν Πάρκερ, **Εικόνα:** Αγγλικά Letterbox 1.85:1, **Ήχος:** Dolby Digital (Surround), **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, σκηνές από την ταινία, συνεντεύξεις με συντελεστές.

48. ΔΕΚΑ ΕΝΤΟΛΕΣ, ΟΙ (TEN COMMANDMENTS, THE)

Σκηνοθετών, 222 λεπτά, **Έτος:** 1956, Paramount/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Τσαρλτον Ίστον, Γιούλι Μπρίνερ, Αν Μπέτζερ, Έντουαρντ Τσ. Ρόμινσον, Ιβόν

ντε Κάρλο, **Σκηνοθεσία:** Σεσίλ ντε Μίλ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Τρία κινηματογραφικά τρέιλερ.

49. ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΟΥ, ΤΑ

Κοινωνικό, 100 λεπτά, **Έτος:** 1993, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/Infolab, **Πρωταγωνιστές:** Χρήστος Ζορμπάς, Ντίνα Ανδρεοπούλου, Δημήτρης Παπαγιάννης, Γιώργος Κροντήρης, **Σκηνοθεσία:** Ντίνος Δημόπουλος, **Εικόνα:** Letterbox 1,85:1, **Ήχος:** Ελληνικά PCM Mono, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Τρέιλερ από άλλες παραγωγές.

50. ΔΗΜΙΟΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΠΙΕΡ, Ο (VEUVE DE SAINT-PIERRE, LA)

Κοινωνικό, 101 λεπτά, **Έτος:** 2000, Cinimaginaire Inc./Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Ζιλιέτ Μπινόσ, Ντανιέλ Οτέγι, Εμίρ Κουστουρίτσα, **Σκηνοθεσία:** Πατρίκ Λεκόντ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 2,35:1, **Ήχος:** Γαλλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, 'Making of', συνεντεύξεις.

51. ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ ΡΑΪΑΝ, Η (SAVING PRIVATE RYAN)

Πολεμικό, 169 λεπτά, **Έτος:** 1998, Dreamworks/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Τομ Χανκς, Τομ Σάιζμορ, Έντουαρντ Μίτερνς, Μπάρι Πέτερ, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Σπίλμπεργκ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, 'Making of' (μποτιλιζιμένο).

52. ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ, Ο (DEVIL'S ADVOCATE, THE)

Θρίλερ, 138 λεπτά, **Έτος:** 1997, Warner Bros/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Αλ Πλατινό, Κιάου Ρίβς, Σαρλιζ Θέρον, **Σκηνοθεσία:** Τέιλορ Χάκφορντ, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά ηθοποιών, στοιχεία για την παραγωγή, τα ντεκόρ, τα ερέ, πληροφορίες για τον Τζον Μίλτον και τα επτά θανάσια αμαρτήσων, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, κινηματογραφικό τρέιλερ, τηλεοπτικά σπώτ.

53. ΔΙΧΑΣΜΕΝΟ ΚΟΡΜΙ (BODY DOUBLE)

Θρίλερ, 109 λεπτά, **Έτος:** 1984, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Κρεγκ Γουόσον, Γκρεγκ Χένρι, Μέλνι Γκριφιθ, Ντέμπορα Σέιτον, **Σκηνοθεσία:** Μπράιαν ντε Πάλμα, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών.

54. ΔΟΚΤΩΡ ΖΙΒΑΓΚΟ (DOCTOR ZHIVAGO)

Εποχής, 192 λεπτά, **Έτος:** 1965, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Ρόντ Στάιγκερ, Τζέραλντιν Τσάπλιν, Άλεκ Γκίνες, Ομάρ Σαρπ, Τζούλι Κρίστι, **Σκηνοθεσία:** Ντέιβιντ Λιν, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 2/2/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, 'Making of', σχολιασμός από συντελεστές, μικρά ντοκιμαντέρ από τα γυρίσματα, συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών, δυνατότητα να ακουστεί μόνο το soundtrack, screen test, βραβεία.

55. ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ (BRAM STOKER'S DRACULA)

Σκηνοθετών, 123 λεπτά, **Έτος:** 1981, Warner Bros/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Γκάρνι Ολντμαν, Γουίνονα Ράιντερ, Αντονι Χόπκινς, Κιάου Ρίβς, **Σκηνοθεσία:** Φράνσις Φορντ Κόπολα, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, επιλεγμένη φιλομογραφία συντελεστών, ντοκιμαντέρ, πληροφορίες για το σχεδιασμό των κοστουιμών και μακέτες.

56. ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ, ΟΙ (CHARIOTS OF FIRE)

Εποχής, 118 λεπτά, **Έτος:** 1981, Warner Bros/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Μπεν Κροϋ, Ίαν Τσάρλσον, Ίαν Χολμ, Τζον Γκίλγκουοντ, **Σκηνοθεσία:** Χίου Χάντσον, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Stereo, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

57. ΔΡΟΜΟΣ ΠΙΑ ΤΟ ΣΠΙΤΙ, Ο (WO DE QIN MU QIN) (THE ROAD HOME)

Κοινωνικό, 86 λεπτά, **Έτος:** 1999, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Ζανγκ Ζιγί, Σου Χόνγκκλι, **Σκηνοθεσία:** Ζανγκ Γιμού, **Εικόνα:** Αναμορφωκό 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ./Π./Σ.:** 1/1/1, **58. ΔΥΟ ΚΑΠΝΙΣΜΕΝΕΣ ΚΑΝΝΕΣ**

(LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS)

Κωμωδία, 102 λεπτά, **Έτος**: 1998, Summit Entertainment/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές**: Τζέισον Φλέμινγκ, Ντέιβντ Φλέξερ, Νικ Μόραν, Στινγκ, **Σκηνοθεσία**: Γκάι Ρίτσι, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

59. ΕΠΙΛΕΞΟΣ, Ο (LIMEY, THE)

Αστυνομικό, 86 λεπτά, **Έτος**: 1999, Artisan Entertainment/Odeon, **Πρωταγωνιστές**: Τέρνερ Σταμπ, Πίτερ Φόντα, Λέσλι Αν Γουόρεν, Λούις Γκάσμαν, **Σκηνοθεσία**: Στίβεν Σόντερπεργκ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, συνεντεύξεις με τους συντελεστές.

60. ΕΚΔΙΚΗΤΗΣ ΕΚΤΟΣ ΝΟΜΟΥ, Ο (OUTLAW JOSEY WALES, THE)

Γουέστερν, 130 λεπτά, **Έτος**: 1976, Warner Bros/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Κλίβτ Ισγρουντ, Τσιφ Νταν Τζορτζ, Σόντρα Λόκε, **Σκηνοθεσία**: Κλίβτ Ισγρουντ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

61. ΕΚΤΗ ΑΙΣΘΗΣΗ, Η (SIXTH SENSE, THE)

Θρίλερ, 107 λεπτά, **Έτος**: 1999, Spyglass Entertainment/Odeon, **Πρωταγωνιστές**: Μπρους Γουίλις, Τόνι Κολετ, Ολίβια Γουίλιαμς, **Σκηνοθεσία**: Νάιτ Σάιμαλαν, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, δύο τηλεοπτικά τίτρες, βιογραφικά συντελεστών, σκίτσα της παραγωγής σε αντιπαράθεση με τα γυρίσματα (η σκηνη του εσπιτοριου) συνεντεύξεις με τους συντελεστές (σκηνοθεσία, παραγωγή, μουσική), σκηνές που κόπηκαν, συζήτηση με το σκηνοθέτη, τα 'κλειδιά' της ταινίας, η πρώτη 'ταινία τρόμου' του Σάιμαλαν διάρκειας ενάμιση λεπτού.

62. ΕΛΝΤΟΡΑΝΟ (EL DORADO)

Γουέστερν, 121 λεπτά, **Έτος**: 1967, **Πρωταγωνιστές**: Τζον Γουέιν, Ρόμπερτ Μίτσομ, Τζέιμς Κάν, **Σκηνοθεσία**: Χάουαρντ Χοκς, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

63. ΕΝΤΑΖΗ (HEAT)

Αστυνομικό, 164 λεπτά, **Έτος**: 1995, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Αλ Πατσίνο, Βαλ Κίλμερ, Ρόμπερτ ντε Νίρο, Τομ Σαϊζμορ, **Σκηνοθεσία**: Μάικλ Μαν, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

64. ΕΣΑΨΗ, Η (BODY HEAT)

Θρίλερ, 109 λεπτά, **Έτος**: 1981, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Γουίλιαμ Χαρτ, Καθλίν Τέρνερ, Ρίτσαρντ Κρένα, **Σκηνοθεσία**: Λόρενς Κάσταντ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά ηθοποιών και συντελεστών, πληροφορίες για την παραγωγή, κινηματογραφικό τρέιλερ.

65. ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ (EXCALIBUR)

Φαντασία, 135 λεπτά, **Έτος**: 1981, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Νάιτζελ Τέρι, Έλεν Μίρεν, Γκάμπριελ Μπερν, Λιάμα Νίσον, **Σκηνοθεσία**: Τζον Μπουρμάν, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

66. ΕΞΟΡΚΙΣΤΗΣ, Ο (EXORCIST, THE)

Τρόμου, 117 λεπτά, **Έτος**: 1973, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Έλεν Μπέρστιν, Μαξ φον Σίντοφ, Τζέισον Μίλερ, Λίντα Μπλερ, **Σκηνοθεσία**: Γουίλιαμ Φρίνγκιν, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Δίληπτη εισαγωγή στην ταινία με οικοδεσπότη το σκηνοθέτη.

67. ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ, Ο (TERMINATOR, THE)

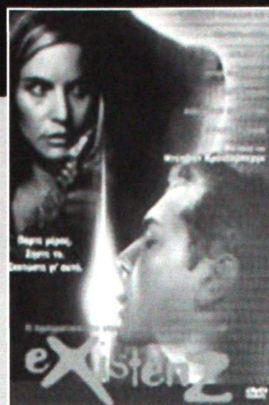
Επιστημονική Φαντασία, 103 λεπτά, **Έτος**: 1984, Hemdale Film Corporation Odeon, **Πρωταγωνιστές**: Αρνολντ Σβαρτσενέγκερ, Μάικλ Μπιν, Λίντα Χάμιλτον, Λανς Χένρικσεν, **Σκηνοθεσία**: Τζέιμς Κάμερον, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Τρία κινηματογραφικά τρέιλερ, δύο διαφημιστικά σποτ, Making of, σκηνές που κόπηκαν, φωτογραφίες (γυρίσματα, εφέ, διαφημιστικό υλικό), αρχικό treatment, σκίτσα και μέσω υπολογιστή (PC & Mac) όλο το treatment, σεβάριο (τέταρτη γραφή), σεβάριο γυρισμάτων (shooting script).

68. ΕΣΠΡΕΣ ΤΟΥ ΜΕΣΟΝΥΧΤΙΟΥ, ΤΟ (MIDNIGHT EXPRESS)

Θρίλερ, 116 λεπτά, **Έτος**: 1978, Columbia Tri-Star/Videoseonic, **Πρωταγωνιστές**: Μπραντ Ντέιβις, Τζον Χαρτ, Ράντι Κουέντ, **Σκηνοθεσία**: Άλαν Πάρκερ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, Pan&Scan 4:3, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Επιλεγμένη φιλμογραφία ηθοποιών και συντελεστών, 'Πώς γυρίστηκε', κινηματογραφικό τρέιλερ.

69. ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΧΩΡΙΣ ΑΙΤΙΑ (REBEL WITHOUT A CAUSE)

Κοινωνικό, 107 λεπτά, **Έτος**: 1955, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Νάταλι Γουτ, Τζέιμς Ντιν, Σαλ Μίνεο, Ντένις Χόπερ, **Σκηνοθεσία**: Νικόλας Ρέι, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, πα-



ρασκήνιο από τα γυρίσματα με συνεντεύξεις των Natalie Wood, Jim Backus, James Dean, ντοκιμαντέρ 'Re-discovering a Rebel' με τις σκηνές που κόπηκαν, το εναλλακτικό φινάλε και screen test.

70. ΕΠΑΦΗ (CONTACT)

Επιστημονική Φαντασία, 150 λεπτά, **Έτος**: 1997, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Τζόντι Φόστερ, Μάθιου ΜακΚόναχι, Τομ Σκέριτ, **Σκηνοθεσία**: Ρόμπερτ Ζεμκέις, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά ηθοποιών και συντελεστών, πληροφορίες για την παραγωγή, κινηματογραφικό τρέιλερ, σχολιασμός της ταινίας με τρεις διαφορετικούς τρόπους, 'Making of', Special Edition.

71. ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ ΚΑΛΑΧΑΝ, Ο (DIRTY HARRY)

Αστυνομικό, 98 λεπτά, **Έτος**: 1971, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Κλίβτ Ισγρουντ, Χάρι Γκουαρντίνο, Ρένι Σαντόνι, **Σκηνοθεσία**: Ντον Σίγκελ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** -

72. ΕΠΙΚΙΝΑΥΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (DANGEROUS LIAISONS)

Εποχής, 120 λεπτά, **Έτος**: 1988, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Γκλεν Κλόουζ, Τζον Μάλκοβιτς, Μισέλ Φάιφερ, Κιάνου Ριβς, **Σκηνοθεσία**: Στίβεν Φρίαρς, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά ηθοποιών και συντελεστών, πληροφορίες για την παραγωγή, ιστορικά στοιχεία για τη Γαλλία πριν από την Επανάσταση, βραβεία.

73. ΕΠΤΑ ΝΥΦΕΣ ΓΙΑ ΕΠΤΑ ΑΔΕΛΦΙΑ (SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS)

Μιούζικαλ, 98 λεπτά, **Έτος**: 1954, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές**: Χάουαρντ Κιθ, Ρας Τάμπλιν, Τζέιν Πάουελ, Τζερ Ρίτσαρντς, **Σκηνοθεσία**: Στάνλεϊ Ντόνεν, **Εικόνα**: Letterbox 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, 'Making of'.

74. ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟ ΚΟΡΙΤΣΙ, ΤΟ (WORKING GIRL)

Κομεντί, 109 λεπτά, **Έτος**: 1988, 20th Century Fox/Odeon, **Πρωταγωνιστές**: Χάρισον Φορντ, Σηκούρνι Γουίβερ, Μέλινα Γκριφιθ, Άλεκ Μπάλντνουντ, Τζόαν Κιούζακ, **Σκηνοθεσία**: Μάικ Νικόλς, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ.

75. ΕΡΙΝ ΜΠΡΟΚΟΒΙΤΣ (ERIN BROCKOVICH)

Κοινωνικό, 126 λεπτά, **Έτος**: 2000, Columbia Tri-Star/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές**: Τζούλια Ρόμπερτς, Άαρντ Εκχарт, Άλμπερτ Φίνει, Νόρμα Μαλντονάντο, Σκάρλετ Πόμερς, **Σκηνοθεσία**: Στίβεν Σόντερπεργκ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, Βιογραφικά/φιλμογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, 'Making of', η αθηναϊκή Έριν Μπρόκοβιτς, σκηνές που κόπηκαν, δυνατότητα να ακουστεί χωριστά το soundtrack.

76. ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΣ ΣΑΙΞΠΗΡ (SHAKESPEARE IN LOVE)

Εποχής, 119 λεπτά, **Έτος**: 1998, Universal/Ανεξάρτητη Εισαγωγή, **Πρωταγωνιστές**: Τζόζεφ Φάινς, Γκοίνεβ Πάλτρουου, Τζέφρι Ρας, Τζόντι Ντεντς, **Σκηνοθεσία**: Τζον Μάντεν, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, 21 τηλεοπτικά σποτ, 'Making of', ξεχωριστό φιλμάκι για τα κοστούμια, σκηνές που κόπηκαν, δύο διαφορετικοί τρόποι σχολιασμού.

77. EXISTENZ

Σκηνοθετών, 94 λεπτά, **Έτος**: 1999, Alliance/Odeon, **Πρωταγωνιστές**: Τζένιφερ Τζέισον Λι, Τζούλι Λο, Γουίλιεμ Νταφ, Ίαν Χολμ, **Σκηνοθεσία**: Ντέιβιντ Κρόνεμπεργκ, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

78. Z

Πολιτικό, 125 λεπτά, **Έτος**: 1969, Valoria Films/Ανεξάρτητη Εισαγωγή, **Πρωταγωνιστές**: Ρενάτο Σαλβατόρι, Ιβ Μοντάν, Ειρήνη Παπάμ, Ζαν Λουί Τρεντινάι, Ζακ Περέν, **Σκηνοθεσία**: Κώστας Γαβράς, **Εικόνα**: Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος**: Γαλλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.**: Να/Όχι, **Δ./Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλμογραφία συντελεστών, σχολιασμός,

συνέντευξη του Κώστα Γαβρά, φωτογραφίες, βραβεία, κριτικές.

79. ΖΑΡΝΤΟΖ (ZARDOZ)

Επιστημονική Φαντασία, 101 λεπτά, **Έτος:** 1973, **Πρωταγωνιστές:** Σον Κόνε-ρι, Σαρλότ Ράμπλινγκ, Σάρα Κέσελμαν, Σάηλ Αν Νιούτον, Τζον Αλντερτον, **Σκηνοθέτης:** Τζον Μπούρμαν, John Boorman Productions/Odeon, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Stereo, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ραδιοφωνικά σποτ, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, φωτογραφίες,

80. ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΑ, Η (VITA E BELLA, LA)

Σκηνοθετών, 112 λεπτά, **Έτος:** 1998, Miramax/Σπέντζος Film Home Video, **Πρωταγωνιστές:** Ρομπέρτο Μπενίνι, Νικολέτα Μπράσι, Τζιόρτζιο Κανταρίνι, **Σκηνοθεσία:** Ρομπέρτο Μπενίνι, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Ιταλικά PCM Stereo, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/1, **Πρόσθετες Παροχές:** -

81. ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΡΕ ΤΟ ΟΠΛΟ ΣΟΥ

Κοινωνικό, 82 λεπτά, **Έτος:** 1972, Ντίνος Κατσουρίδης ΕΠΕ/ Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Θανάσης Βέγγος, Έφη Ροδίτη, Βάσος Ανδρονίδης, **Σκηνοθεσία:** Ντίνος Κατσουρίδης, **Εικόνα:** 4:3, **Ήχος:** Ελληνικά Dolby Digital 5.1, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλήμογραφία συντελεστών, φωτογραφίες, συνεντεύξεις.

82. ΘΕΛΜΑ ΚΑΙ ΛΟΥΪΖ (THELMA & LOUISE)

Κοινωνικό, 124 λεπτά, **Έτος:** 1991, MGM/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Σούζαν Σαρντάντον, Τζίνα Ντρίβις, Χάρβεϊ Καϊτέτ, Μπρατ Πιτ, **Σκηνοθεσία:** Ρίντλεϊ Σκοτ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2,

83. ΘΕΛΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΑΜΑ ΣΟΥ

(Y TU MAMA TAMBIEN) (AND YOUR MOTHER TOO)

Κοινωνική, 101 λεπτά, **Έτος:** 2001, Anheo Producciones/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Μαρμπέλ Βερντού, Γκάελ Γκαρσία Μπερνάλ, Ντιέγκο Λούνα, **Σκηνοθεσία:** Αλφόνσο Κουαρόν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Ισπανικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, παρασκήνιο από τα γυρίσματα, συνεντεύξεις.

84. FARGO

Σκηνοθετών, 94 λεπτά, **Έτος:** 1996, Polygram/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Φράνσες ΜακΝτόρμαν, Γουίλιαμ Μέισι, Στιβ Μπιουσίμι, **Σκηνοθεσία:** Τζέιλ Κοέν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, δύο τρόποι σχολιασμού, σκηνές που κόπηκαν, "Making of", παρασκήνιο από τα γυρίσματα, εναλλάκτικο φινάλε, storyboard, φωτογραφίες, βιντεοκλίπ.

85. FIGHT CLUB

Σάτιρα, 133 λεπτά, **Έτος:** 1999, Fox (20th Century Fox)/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Εντουάρντο Νόρτον, Μπρατ Πιτ, Ελένα Μπόναμ Κάρτερ, **Σκηνοθεσία:** Ντέιβιντ Φιντσερ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital EX 6.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ ένα τίζερ, οι κανόνες του Fight Club, σχολιασμός, βιογραφικά/φιλήμογραφία συντελεστών, μουσικό βίντεο, διαφημιστικό υλικό, φωτογραφίες, σκίτσα, κοστούμια, σκηνές που κόπηκαν, παρασκήνιο από τα γυρίσματα και ειδικά επέ. Special Edition

86 FULL METAL JACKET

Πολεμικό, 112 λεπτά, **Έτος:** 1987, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μάθιου Μοντίν, Άνταμ Μπάντντον, Βίνσεντ Ντ' Ονόφριο, **Σκηνοθεσία:** Στάνλεϊ Κιούμπρικ, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

87. GRAND CANYON

Κοινωνικό, 129 λεπτά, **Έτος:** 1991, 20th Century Fox/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Ντάνι Γκλόβερ, Κέβιν Κλάν, Στιβ Μάρτιν, Μαίρη ΜακΝτόνεϊ, **Σκηνοθεσία:** Λόρενς Κάνταν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, παρασκήνιο από τα γυρίσματα.

88. HIGH FIDELITY

Κωμωδία, 109 λεπτά, **Έτος:** 2000, Touchstone/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Τζον Κιούζακ, Ίμπελ Χέιλε, Τοντ Λουίζ, Τζακ Μπλάκ, Λίζα Μπρονέ, Τζόαν Κιούζακ, Τιμ Ρόμπινς, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Φιάρς, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, συνεντεύξεις με τον Τζον Κιούζακ και τον Στίβεν Φιάρς, σκηνές που κόπηκαν.

89. ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ (ACCIDENTAL HERO)

Σάτιρα, 114 λεπτά, **Έτος:** 1992, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Ντάνις Χόφμαν, Άντι Γκαρσία, Τζίνα Ντρίβις, Τζόαν Κιούζακ, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Φιάρς, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, επιλεγμένη φιλήμογραφία συντελεστών, "making of".

90. INSIDER, THE

Κοινωνικό, 151 λεπτά, **Έτος:** 1999, Touchstone/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Άλ Παταίνο, Ράσελ Κρόου, Κρίστοφερ Πλάμερ, Λίντσεϊ Κρουζ, **Σκηνοθεσία:** Μάικλ



Μαν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

91. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ, Η (SOLDIER'S STORY, A)

Κοινωνικό, 97 λεπτά, **Έτος:** 1984, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Χάουαρντ Ε. Ρόλις, Άντολφ Σίξαρ, Άρτ Μπάσα, Ντένζελ Γουόσιγκτον, **Σκηνοθεσία:** Νόρμαν Τζούσον, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Σχολιασμός από το σκηνοθέτη, "A March to Freedom": ντοκιμαντέρ για τους έγχρωμους στρατιώτες του Β Παγκοσμίου Πολέμου.

92. JFK

Πολιτικό, 181 λεπτά, **Έτος:** 1991, **Πρωταγωνιστές:** Κέβιν Κόνερ, Κέβιν Μπέκον, Τόμι Λι Τζόουνς, Γκάρι Όλντμαν, Σία Σπέισεκ, **Σκηνοθεσία:** Όλιβερ Στόουν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

93. JURASSIC PARK

Επιστημονική Φαντασία, 123 λεπτά, **Έτος:** 1993, Universal/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Σαμ Νιλ, Λόρα Ντερν, Τζεφ Γκόλντμπλουμ, Ρίτσαρντ Ατένμπαρο, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Σπίλμπεργκ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, ένα τίζερ, βιογραφικά/φιλήμογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, φωτογραφίες, "making of", η εκγκλιπταίδια των δεινοσαύρων, Foley artists, βιντεοσκοπημένες συναυληθείσες συνθέσεις, σκίτσα της παραγωγής, η επιλογή των χώρων, μία σκηνή με την τεχνική του animatic, επιπλέον έξτρα μέσω DVD-ROM.

94. JURASSIC PARK 2:

Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ (LOST WORLD: JURASSIC PARK, THE)

Επιστημονική φαντασία, 129 λεπτά, **Έτος:** 1997, Universal/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τζεφ Γκόλντμπλουμ, Τζούλιαν Μουρ, Πιτ Ποσλογιούτ, **Σκηνοθεσία:** Στίβεν Σπίλμπεργκ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, ένα τίζερ, βιογραφικά/φιλήμογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, "making of", δύο σκηνές που κόπηκαν, η εκγκλιπταίδια των δεινοσαύρων, φωτογραφίες, σκίτσα, storyboards, επιπλέον έξτρα μέσω DVD-ROM.

95. ΚΑΖΑΜΠΛΑΝΚΑ (CASABLANCA)

Δράμα, 98 λεπτά, **Έτος:** 1942, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ, Ίνγκριτ Μπεργκμαν, Πολ Χένριντ, Πίτερ Λόρε, **Σκηνοθεσία:** Μάικλ Κέρτις, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, ντοκιμαντέρ με πρόσθετο φιλήμογραφικό υλικό που παραιοιζεί η λορίν Μπακόλ.

96. ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΤΑ ΗΤΑΝ ΥΠΕΡΧΟΛΙ (MAGNIFICENT SEVEN, THE)

Γουέστερν, 123 λεπτά, **Έτος:** 1960, MGM/Odeon, **Πρωταγωνιστές:** Γουίλ Μπρίνερ, Ελίθ Γουάλας, Στιβ ΜακΚουίν, Τσάρλι Μπρόνσον, **Σκηνοθεσία:** Τζον Στάρτζες, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, "Making of", σχολιασμός από τους συντελεστές, φωτογραφίες πρωταγωνιστών και από τα γυρίσματα. Special Edition

97. ΚΑΛΑ ΠΑΙΔΙΑ, ΤΑ (GOODFELLAS)

Σκηνοθετών, 139 λεπτά, **Έτος:** 1990, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Ρόμπερτ ντε Νίρο, Ρέι Λύνα, Τζο Πέα, Λορέν Μπράκο, **Σκηνοθεσία:** Μάρτιν Σκορτσέζε, **Εικόνα:** Letterbox 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά/φιλήμογραφία ηθοποιών και σκηνοθέτη, πληροφορίες για την παραγωγή, βραβεία, δύο κινηματογραφικά τρέιλερ.

98. ΚΑΛΛΙΠΟΛΗ 1915 (GALLIPOLI)

Σκηνοθετών, 107 λεπτά, **Έτος:** 1982, Australian Film Commission/Ανεξάρτητη Εισαγωγή, **Πρωταγωνιστές:** Μαρκ Λι, Χάρολντ Χόπκινς, Μελ Γκίμπσον, **Σκηνοθεσία:** Πίτερ Γουέιρ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2,35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναι/Όχι, **Δ./Π./Ζ.:** 1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, συνέντευξη με το σκηνοθέτη.

99. ΚΑΝΟΝΙΑ ΤΟΥ ΝΑΒΑΡΟΝΕ, ΤΑ (GUNS OF NAVARONE, THE)

Πολεμικό, 150 λεπτά, **Έτος:** 1961, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Γκρέγορι Πεκ, Ντέιβιντ Νίβεν, Άντονι Κουίν, Ειρήνη Παπάδ, **Σκηνοθεσία:** Τζέι Λι Τόμσον, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, Βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, σχολιασμός από το σκηνοθέτη, "Memories of Navarone" (ντοκιμαντέρ), πέντε φιλικόματα με παρασκήνιο από τα γυρίσματα.

100. ΚΑΠΟΙΟΣ ΝΑ ΜΕ ΠΡΟΣΕΧΕΙ (SOMEONE TO WATCH OVER ME)

Αστυνομικό, 102 λεπτά, **Έτος:** 1987, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τομ Μπρέντζερ, Μίμι Ρότζερς, Λορέν Μπράκο, Ανδρέας Κατσούλας, **Σκηνοθεσία:** Ρίντλεϊ Σκοτ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, Βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών.

101. ΚΑΡΜΕΝ (CARMEN)

Μουσικό, 149 λεπτά, **Έτος:** 1984, Gaumont International/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Χούλια Μιγκέλς, Πλάσινο Ντομίγγιο, Ρουτζέρο Ραϊμόντι, **Σκηνοθεσία:** Φραντσέσκο Ρόζι, **Εικόνα:** Letterbox, 1,66:1, **Ήχος:** Γαλλικά Dolby Digital Stereo, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

102. ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ, ΟΙ (RIGHT STUFF, THE)

Περιπέτεια, 153 λεπτά, **Έτος:** 1983, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Σκοτ Γκίλεν, Φρεντ Γουόρντ, Μπάρμπαρα Χέρσεϊ, Σαμ Σέπταρντ, Εντ Χάρης, Ντένις Κουέιντ, **Σκηνοθεσία:** Φίλιπ Κάουφμαν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** -

103. ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΗ ΚΟΙΛΑΔΑ, Η (MAN FROM LARAMIE, THE)

Γουέστερν, 98 λεπτά, **Έτος:** 1955, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τζέιμς Άγουαρτ, Άρθουρ Κένεντι, Κάθι Ο'Ντόνελ, **Σκηνοθεσία:** Άντονι Μαν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, αυθεντικό διαφημιστικό πόστερ.

104. ΚΙΤΡΙΝΟΣ ΠΡΑΚΤΩΡ ΤΟΥ ΧΟΝΓΚ ΚΟΝΓΚ, Ο (ENTER THE DRAGON)

Περιπέτεια, 91 λεπτά, **Έτος:** 1973, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μπρους Λι, Τζον Σάδον, Τζιμ Κέλι, **Σκηνοθεσία:** Ρόμπερτ Κλάουζ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** -

105. ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ, ΤΟ

Δράμα, 100 λεπτά, **Έτος:** 1956, Fox Lorber, **Πρωταγωνιστές:** Έλιθ Λαμπέτη, Δημήτρης Χορν, Γιώργος Φούντας, Ελένη Ζαφειρίου, Νότης Περγιάλης, **Σκηνοθεσία:** Μιχαήλ Κακογιάννης, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Ελληνικά PCM Mono, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Φιλμογραφία συντελεστών, βραβεία.

106. ΚΟΤΟΝ ΚΛΑΜΠ (COTTON CLUB)

Κοινωνικό, 123 λεπτά, **Έτος:** 1984, **Πρωταγωνιστές:** Ρίτσαρντ Γκιρ, Ντσίαν Λέιν, Γκρέγορι Χάινς, Μπομπ Χόκινς, Νικόλας Κέιτζ, **Σκηνοθεσία:** Φράνσις Φορντ Κοππόλα, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.85:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, Βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών.

107. ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ, ΤΟ (CLOCKWORK ORANGE, A)

Φαντασία, 131 λεπτά, **Έτος:** 1971, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Μάϊκκο ΜανΝτάουελ, Πάτρικ Μαγκι, Μάικλ Μπέιτς, **Σκηνοθεσία:** Στάνλεϊ Κιούμπρικ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.66:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

108. ΚΡΑΜΕΡ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΚΡΑΜΕΡ (KRAMER VS. KRAMER)

Κοινωνικό, 100 λεπτά, **Έτος:** 1979, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Ντάστιν Χόφμαν, Μέριλ Στριπ, Τζέιν Αλεξάντερ, Τζόμπετ Γουίλιαμς, **Σκηνοθεσία:** Ρόμπερτ Μπέντον, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, διαφημιστικό άλλων ταινιών, φιλομογραφία συντελεστών, "Making of".

109. ΚΡΙΣΤΙΝ (CHRISTINE)

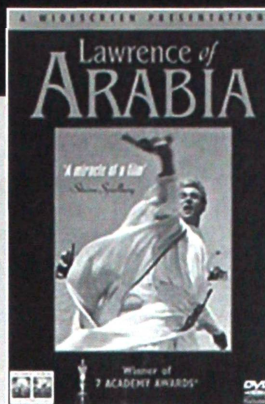
Θρίλερ, 106 λεπτά, **Έτος:** 1983, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Κιθ Γκρόρνον, Αλεξάνδρα Πολτ, Τζον Στόκγουελ, Χάρι Ντιν Στάντον, **Σκηνοθεσία:** Τζον Κάρπεντερ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Φιλμογραφία συντελεστών.

110. ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ, Ο (DEAD POETS SOCIETY)

Δράμα, 123 λεπτά, **Έτος:** 1989, Touchstone/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Ρόμπερτ Γουίλιαμς, Ρόμπερτ Σον Λίοναρτ, Ίθαν Χοκ, **Σκηνοθεσία:** Πίτερ Γουέιρ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,66:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** -

111. ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΣΑΝΓΚΑΗΣ, Η (LADY FROM SHANGHAI, THE)

Αστυνομικό, 84 λεπτά, **Έτος:** 1948, **Πρωταγωνιστές:** Ρίτα Χέγουορθ, Όρσον Γουέλς, Έβερετ Σλόαν **Εικόνα:** 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, φιλομογραφία συντελεστών, σχολιασμός από τον Πίτερ Μπογκνάνοβιτς, συνέντευξη με τον Π.Μπογκνάνοβιτς, αφίσες.



112. ΚΥΡΙΟΣ ΣΜΙΘ ΠΑΕΙ ΣΤΗΝ ΟΥΑΣΙΝΓΚΤΟΝ, Ο (MR SMITH GOES TO WASHINGTON)

Κοινωνικό, 125 λεπτά, **Έτος:** 1939, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Τζιν Άρθουρ, Τζέιμς Στιούαρτ, Κλιφτ Ρένις, **Σκηνοθεσία:** Φρανκ Κάπρα, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, σχολιασμός από τον Frank Capra Jr., διαφημιστικό υλικό, μίνι ντοκιμαντέρ: "Ο Frank Capra Jr. θυμάται".

113. ΚΥΡΙΟΣ ΤΖΟΟΥΝΣ, Ο (MR. JONES)

Δράμα, 109 λεπτά, **Έτος:** 1993, TriStar Pictures/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Ρίτσαρντ Γκιρ, Λένα Ο'Λην, Αν Μπράνκοφ, **Σκηνοθεσία:** Μάικ Φίνις, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** Βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών.

114. ΛΑΜΨΗ, Η (SHINING, THE)

Τρόμο, 115 λεπτά, **Έτος:** 1980, Warner Bros./Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Τζακ Νικόλσον, Σέλλεϊ Ντιβάλ, Ντάνι Λόιντ, Σκέιτμαν Κρόδερς, **Σκηνοθεσία:** Στάνλεϊ Κιούμπρικ, **Εικόνα:** Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5:1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, "Making of", σχολιασμός από τη Βιβιαν Κιούμπρικ.

115. ΛΙΑΜΑΝ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ, ΤΟ (ON THE WATERFRONT)

Κοινωνικό, 103 λεπτά, **Έτος:** 1954, **Πρωταγωνιστές:** Μάρλον Μπράντο, Καρλ Μάιντεν, Λι Τ.Κομπ, Ένα Μαρί Σεντ, Ρόντ Στάιγκερ, **Σκηνοθεσία:** Ηλίας Καζάν, **Εικόνα:** 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, φιλομογραφία συντελεστών, σχολιασμός από τον κριτικό Ρίτσαρντ Σιονελ και το βιογράφο του Καζάν, Τζεφ Πανγκ, συνέντευξη με τον Ηλία Καζάν, μίνι ντοκιμαντέρ, φωτογραφίες.

116. ΛΕΠΤΗ ΚΟΚΚΙΝΗ ΓΡΑΜΜΗ, Η (THIN RED LINE, HE)

Πολεμικό, 164 λεπτά, **Έτος:** 1998, Fox (20th Century Fox), **Πρωταγωνιστές:** Τζον Κιούζακ, Τζον Τραβόλτα, Τζορτζ Κλόουνι, Τζέιμς Καβίζελ, Σον Πεν, Αντριν Μπρόντι, Νικ Νόλτι, Ηλίας Κοτέας, **Σκηνοθεσία:** Τέρενς Μαϊκ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, τραγούδια της Μεληνιασ (audio).

117. ΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑ (SENSE AND SENSIBILITY)

Εποχή, 135 λεπτά, **Έτος:** 1995, Columbia Tri-Star/Videossonic, **Πρωταγωνιστές:** Έμα Τόμσον, Άλαν Ρίκαντ, Κέιτ Γουίνσλετ, **Σκηνοθεσία:** Ανγκ Λι, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1.78:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital surround, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/1, **Πρ.Παρ.:** -

118. ΛΟΛΙΤΑ (LOLITA)

Κοινωνικό, 147 λεπτά, **Έτος:** 1962, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Τζέιμς Μέισον, Σέλλεϊ Γουίντερς, Σου Λάιον, **Σκηνοθεσία:** Στάνλεϊ Κιούμπρικ, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,66:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital Mono, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

119. ΛΥΣΣΑΣΜΕΝΗ ΓΑΤΑ, Η (CAT ON A HOT TIN ROOM)

Κοινωνικό, 104 λεπτά, **Έτος:** 1958, MGM/Audio Visual, **Πρωταγωνιστές:** Ελίζαμπε Τέιλορ, Ποη Νιούμαν, Μπερλ Άιβς, Τζακ Κάρσον, **Σκηνοθεσία:** Ρίτσαρντ Μπρούκς, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 1,78:1, Pan&Scan 4:3, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**1/2/1, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ.

120. ΛΩΡΕΝΣ ΤΗΣ ΑΡΑΒΙΑΣ, Ο (LAWRENCE OF ARABIA)

Περιπέτεια, 218 λεπτά, **Έτος:** 1962, Columbia/Προοπτική, **Πρωταγωνιστές:** Πίτερ Ο' Τουλ, Άλεξ Γκίνες, Άντονι Κουίν, Τζακ Χόκινς, Ουάρ Σαρρίφ, **Σκηνοθεσία:** Ντέιβιντ Λιν, **Εικόνα:** Αναμορφωτική 2.35:1, **Ήχος:** Αγγλικά Dolby Digital 5.1, **Ελ.Υπ./Μετ.:** Ναυ/Οχι, **Δ.Π./Σ.:**2/1/2, **Πρ.Παρ.:** Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/φιλομογραφία συντελεστών, "Making of" (1989), παρασκήνιο, η διαφημιστική καμπάνια, η προεμέρα, ο Τ.Ε. Λόρενς, συνέντευξη με τον Σπλιμπεργκ, έξτρα μέσο DVD-ROM.

Γιάννης Καραμππίτσος

*Ελ.Υπ./Μετ.:Ελληνικοί Υπότιτλοι/Μεταγλώττιση

*Δ.Π./Σ.:Δίσκοι/Πληρές/Στρώσεις *Πρ.Παρ.:Πρόσθετες Παροχές

Τεχνολογία εν οψει

Βοηθώντας στην Επιλογή Συσκευής Εικόνας

Έναρχη ήταν, λοιπόν, τα τρία βασικά χρώματα, κόκκινο, πράσινο και μπλε (R,G,B), που από αυτά με κατάλληλη επεξεργασία προκύπτουν όλα τα άλλα χρώματα. Ο κάθε κατασκευαστής καταπιάνεται, δηλαδή, μ' αυτό που είναι το βασικό συστατικό ως standard, εφαρμόζοντας (χ) τεχνολογίες. Πρώτη επιλογή είναι οι παραδοσιακής τεχνολογίας συσκευές, οι γνωστές σε όλους μας τηλεοράσεις - καθοδικού σωλήνα CRT (Cathode Ray Tube) οι οποίες εξελίσσονται συνέχεια και τα πηγαίνουν θαυμάσια με την αναπαραγωγή των χρωμάτων μια και η τεχνολογία αυτή είναι πολύ ώριμη και κρατάει τα σκύπτρα του μεγαλύτερου καταναλωτικού προϊόντος. Αυτές υπάρχουν πλέον σε δύο βερσιόν, όσον αφορά στις σχέσεις πλευρών (aspect ratio), τις 4/3 (τετράγωνες) και τις 16/9 (wide screen). Σίγουρα θα είμαστε καλυμμένοι από μελλοντική πλευρά στην επιλογή 16/9, γιατί όλοι πλέον οι κατασκευαστές σ' αυτό το forma επενδύουν μια και έχουν σύμμαχο το μεγάλο μπαμπά, που δεν είναι κανείς άλλος από το γνωστό σε όλους μας κινηματογράφο. Εφαρμόζονται, βέβαια, πολλά τεχνάσματα απ' τους κατασκευαστές για να βλέπουμε τις συμβατικές εικόνες 4/3, όσο γίνεται σωστά. Πρέπει πλέον να πάρουμε απόφαση ότι το "forma" 16/9 (Wide Screen) θα είναι το μελλοντικό "standard" των επόμενων ετών. Ο παρακάτω υπολογισμός καλύπτει όλες τις συσκευές εικόνας: η εικόνα θα πρέπει να καλύπτει τουλάχιστον 30 μοίρες από κάθε πλευρά του πεδίου όρασης. Ως παράδειγμα αναφέρω: αν εστιάσετε το βλέμμα σας σ' ένα ακίνητο αντικείμενο πάνω στην οθόνη, αυτό που βλέπετε 30 μοίρες αριστερά και 30 μοίρες δεξιά, χωρίς να κουνιούνται καθόλου τα μάτια σας, είναι και το ζητούμενο πεδίο όρασης. Έχοντας, λοιπόν, ως δεδομένο το σύνολο των 60 μοιρών και χρησιμοποιώντας λίγο τριγωνομετρία, δηλαδή αν γνωρίζουμε το πλάτος της οθόνης μας, μπορούμε να βρούμε την ιδανική απόσταση θέασης. Αντιθέτως, αν έχουμε δεδομένη την απόσταση θέασης (που είναι το συνηθέστερο), μπορούμε να υπολογίσουμε το πλάτος. Για το ύψος της οθόνης ισχύουν τα παραπάνω, μόνο που το πεδίο όρασης είναι 15 μοίρες πάνω και 15 μοίρες κάτω, γι' αυτό και το "forma" 16/9 είναι ιδανικό για ξεκούραστη και απολαυστική θέαση. Θέλετε μεγαλύτερη οθόνη απ' αυτό; Μα φανταστείτε να κουνάτε τα μάτια σας πάνω - κάτω, δεξιά - αριστερά επί δύο (2) ώρες, που διαρκεί περίπου μία ταινία!

Και αν σας μπέρδεμα λίγο, όσον αφορά στους υπολογισμούς με τα μαθηματικά, η απόλυτα πρακτική και συνάμα συμβιβαστική λύση λέει ότι η θέση θέασης πρέπει να απέχει τουλάχιστον 2,5 φορές το μέγεθος του ύψους της οθόνης. Δοκιμάστε το και θα δικαιωθείτε.

Η τεχνολογία λοιπόν (CRT) ποικίλει όσον αφορά στις ίντσες συναντώντας από 5,5" έως 38". Αν απαιτήσουμε να καλύπτουν

πολλές λειτουργίες, το κόστος ανεβαίνει

λογαριθμικά θα λέγαμε, γι' αυτό δε θα πρέπει να ζητάμε πολλά καλούδια, γιατί το πιθανότερο είναι να βρούμε εκτός προϋπολογισμού.

Η επόμενη τεχνολογία αναφέρεται στην προβολική τηλεόραση (Back Projection) οπίσθιας προβολής. Κάτ' ουσία πρόκειται για ένα κουτί που μέσα της έχει ένα Projector LCD ή CRT (θα μιλήσουμε παρακάτω γι' αυτούς). Αυτή τη συναντάμε από 40" έως 60". Η των 40" αντιστοιχεί περίπου στο κόστος μιας αρκετά καλής 32άρας τεχνολογίας CRT, κλασικής TV, μόνο που η ποιότητα της εικόνας θα σας προβληματίσει λίγο ψάχνοντας την, καθώς και το κόστος αλλαγής της λυχνίας ή λυχνιών, που διαθέτει, μετά από κάποιες ώρες λειτουργίας. Επίσης, επειδή η προβολή γίνεται μέσα στο κουτί, πρέπει να σας απασχολήσει και ως όγκος, η θέαση δε θα πρέπει να αποκλίνει πάνω από τις 90 μοίρες, γιατί η οθόνη, που είναι κατασκευασμένη από υλικό "Fresnel", είναι μεγάλου κέρδους- περίπου 3 με 4 gain (μονάδα μέτρησης φωτισμού)- με συνέπεια την εντυπωσιακή φωτεινότητα, αν ξεφύγουμε όμως, χάνουμε την εικόνα.

Εάν θέλουμε σχετικά μεγάλη οθόνη για "Home Theater" (από 40 έως 60") με σχετικά μικρό κόστος, γύρω περίπου στα 1460 έως και 2900 euro, και με ικανοποιητική ανάλυση εικόνας, χωρίς όμως να φτάνει την τεχνολογία των συμβατικών τηλεοράσεων, προχωράμε στην αγορά:

Το κόστος των 2900 euro, αν το καθοσκεφτούμε, είναι περίπου 1.400.000 δρχ. και αυτομάτως φτάνουμε στο όριο ενός οικονομικού αλλά αρκετά ικανοποιητικού βιντεοπροβολέα τεχνολογίας LCD. Αυτός μπορεί να δώσει εικόνα από 30 έως και 200" περίπου, συνιστώμενος για καλύτερα αποτελέσματα κοντά στις 80 με 100". Ο όγκος είναι πολύ μικρός, φανταστείτε περίπου λίγο μικρότερο από μία σελίδα χαρτίου A4 και το πάχος του από 4 έως 8 cm. Τοποθετείται πάνω σ' ένα τραπέζι (Stand) ή στην οροφή, αν μας ενδιαφέρει η αισθητική του χώρου, προβάλλοντας σε ένα πανί 80-120", που είναι, φυσικά, και η οθόνη. Θα πρέπει να σας επισημάνω να προσέξετε κάποιες ιδιαιτερότητες όπως ότι σε τακτά χρονικά διαστήματα (περίπου 2000 με 2.500 ώρες) θέλει αλλαγή λυχνίας με κόστος 150 έως και 360 euro περίπου, καθώς επίσης και το κόστος καθαρισματος των LCDS ανα 5 με 6 μήνες, ανάλογα με τη χρήση.

Αυτή η επιλογή αναφέρεται στους απαιτητικούς και ψαγμένους, όσον αφορά στον οικιακό κινηματογράφο, γιατί ενδείκνυται πιο πολύ για ταινίες, συνδεδεμένοι με ένα video, ή στην καλύτερη περίπτωση με ένα DVD. Φυσικά μπορούμε να βλέπουμε και τηλεοπτικά κανάλια, όπως και υπολογιστή, υποστηρίζοντας τήν



απαιτούμενη ανάλυση. Συνοψίζοντας για τους LCD Projectors, λέμε ότι σήμερα είναι η βέλτιστη λύση για οικιακό κινηματογράφο μεσαίων οικονομικών απαιτήσεων και κριτηρίων, όσον αφορά στην ποιότητα της εικόνας.

Αν θέλουμε λοιπόν να αγγίξουμε την ποιότητα εικόνας της 25άρας συμβατικής τηλεόρασης, με την τεχνολογία LCD των projectors, θα πρέπει να κυμανθούμε περίπου κοστολογικά στα 7.300 euro, βλέποντας μια διαγώνιο 2,5 μέτρα, δηλ. 100". Μέσα σ' αυτό το όριο, φυσικά, υπάρχουν και λαμβάνουν μέρος και άλλες ακόμα τεχνολογίες, Projector και μη. Για παράδειγμα, μετά την τεχνολογία LCD, που σημαίνει (Liguit Crystal Display) και είναι 3 Panels από υλικό υγρών κρυστάλλων TFT (Thin Film Transistor) active matrix polysilicon, είναι η τεχνολογία DLP (Digital Light processor), που εφευρέθηκε κατ' ουσία από την αμερικάνικη TEXAS INSTRUMENTS, με τις ίδιες ωστόσο διαστάσεις. Ως αρχή λειτουργίας έχουμε έναν περιστροφικό δίσκο που δέχεται κάθε φορά ανάλογο με την ταχύτητα περιστροφής του (X) ποσότητα φωτός, αντανάκλωντας το προς το φακό και έχοντας ως αποτέλεσμα κατά πολλούς ικανοποιητικότερη ποιότητα εικόνας από την τεχνολογία LCD.

Συγκρίνοντας λίγο τις δύο αυτές τεχνολογίες, όσον αφορά στο αποτέλεσμα της εικόνας, στην περίπτωση των LCD έχουμε σχηματισμό εικόνας από μικρά τετραγωνάκια "Pixels" (X) διατομής και απόστασης, που δύνανται να γίνουν ορατά ανάλογο με την εφαρμογή του κατασκευαστή, από απόσταση περίπου ενός μέτρου θέασης. Στην περίπτωση των DLP, έχουμε, από την άλλη, εικονοστοιχεία "Pixels" αλλά δεν είναι ορατά ως τετραγωνάκια αλλά πυκνότητα οριζοντίων γραμμών ανάλογο με την υλοποίηση του κατασκευαστή, αν είναι δηλ. με 1 DMΤ (Τσιπάκια βελτίωσης εικόνας) ή 2 ή 3 - η ποιότητα ποικίλει. Τέλος, η DLP τεχνολογία ως νεότερη γενικά έχει να δώσει περισσότερα από την τεχνολογία LCD που στις απλές υλοποιήσεις τις αξίζει να πραγματοποιήσουμε την σύγκριση. Τέλος, η DLP τεχνολογία ως νεότερη γενικά έχει να δώσει περισσότερα από την τεχνολογία LCD ώστε στις απλές υλοποιήσεις της αξίζει να πραγματοποιήσουμε την σύγκριση.

Ίσως θα έπρεπε ως εισαγωγή στην τεχνολογία των προβολέων, να αρχίζαμε από τους CRT, τους λεγόμενους θρακούς, που είναι πρώτοι και άφθαστοι ακόμη σε ποιότητα εικόνας. Προχωρήσαμε, όμως, γιατί δυστυχώς δεν είναι τόσο διαδεδομένοι στο ευρύ κοινό, για αρκετούς λόγους όπως πχ όγκος (περίπου 60 cm έως 1 m μήκος), φωτεινότητα, συντήρηση, ρυθμίσεις σε τακτά χρονικά διαστήματα. Απ' την άλλη πλευρά όμως, θεωρούνται Hi End μηχανήματα για υλοποίηση "Home Theater" αλλά και επαγγελματικών κορυφαίων απαιτήσεων. Αποτελούνται από 3 monitors των 4,5,7 ή και 9", που εκπέμπουν το καθένα απ' αυτά στην οθόνη τα τρία γνωστά χρώματα RGB, κάνοντας το αποτέλεσμα σε συνδυασμό με μία ιδανική οθόνη διαγώνιου 100 ή και 200" εφάμιλλο της 25άρας συμβατικής τηλεόρασης!!!

Υπάρχουν, βέβαια, πολλά τεχνάσματα των κατασκευαστών, που χρησιμοποιούν για τη βελτίωση της εικόνας (για όλους τους βιντεοπροβολείς), όμως τα πιο καθιερωμένα μηχανήματα είναι οι Line Dumpers, διαπλασιαστές γραμμών, που πολλοί Projectors τους έχουν ενσωματωμένους - φυσικά με επιβαρυνόμενο το τελικό κόστος.

Δεν αναφερθήκαμε στους λόγους πλευράς της εικόνας για τους βιντεοπροβολείς, γιατί θεωρούμε δεδομένο ότι η επιλογή μας θα πρέπει να είναι standard, όσον αφορά στο 16/9, και να μην καταλήξουμε μετά από truck και ξεγελάσματα με μηχανήματα που δεν υποστηρίζει 16/9, επειδή ο πωλητής εφαρμόζει τη γνωστή πολιτική του εργοδότη (πουλάμε ό,τι έχουμε).



Προσοχή, λοιπόν -πρέπει να απαιτήσουμε να υποστηρίζει σε foudl version το 16/9 και όχι αναμορφικά ή με (x) τεχνάσματα, γιατί έχει σημασία το αποτέλεσμα της βέλτιστης ανάλυσης, αν είναι από τον κατασκευαστή με panel 16/9. Τελειώνοντας, πρέπει να πούμε ότι εφαρμόζονται και άλλες καινοτομίες βελτιστοποίησης της εικόνας σε όλους τους τύπους "projectors" όπως: προοδευτική σάρωση (progressive scan), για πολύ καλύτερα αποτελέσματα, που είναι συμβατό με ένα παλιό γνώριμο φίλο την HDTV (high definition tv), εικόνα υψηλής ευκρίνειας, με ανάλυση 1024 γραμμές, που είναι τα καινούργια Project των τηλεοπτικών σταθμών. Αρκεί να προσθέσουμε ότι στην Αμερική έχουν αρχίσει HDTV εκπομπές και όσον αφορά σ' εμάς, οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004 θα μεταδοθούν με αυτή την τεχνολογία, που είναι συνάμα και 16/9! Όψωμεθα!!!

Πιο πρόσφατος επισκέπτης είναι πάντα η τεχνολογία "PLASMA" και τα "Panel LCoS", που οι ρίζες τους προέρχονται από την τεχνολογία LCD. Πρόκειται για ψηφιακή τεχνολογία προβολής με διαγώνιο οθόνης 32 έως και 61", που σιγά-σιγά τείνουν να εκτοπίσουν τις κλασικές τηλεοράσεις. Για να γίνει όμως αυτό, θα πρέπει να συμβουν πολλά, όπως π χ να πέσει το κόστος, να αποκτήσουν δέκτη ενσωματωμένο γιατί είναι χωριστός, και πολλά άλλα καλούδια. Το ελκυστικό μ' αυτές είναι το ότι είναι πολύ slim, περίπου 7 έως 15 cm πάχος, και τοποθετούνται σαν κέδρο στον τοίχο με βέλτιστη ποιότητα εικόνας, φτάνοντας στα τελευταία μοντέλα τις επιδόσεις των κανονικών TV. Για την ώρα το κόστος είναι κοντά στα 7.500 ευρώ το μίνιμουμ και το μέγιστο περίπου στα 29.000 ευρώ!!! Σίγουρα εδώ βρίσκεται το μέλλον των τηλεοπτικών γεγονότων γιατί προσφέρουν πλέον συγκεντρωμένα πολλά καλούδια μαζί. Απαραίτητη προϋπόθεση, όμως, είναι να πέσει αισθητά το κόστος για να μπορέσουν να μπουν στην αγορά ως σύγχρονα καταναλωτικά προϊόντα που θα μπορεί να αγοράσει ο καθένας και όχι για τους λίγους που μπορούν αυτή την στιγμή. Ως αξιόλογους κατασκευαστές οθονών αξίζει να αναφέρουμε κάποιες πρωτοπόρες εταιρίες σαν τις FUJITSU, PIONNEER, NEC, SONY, PHILIPS, HITACHI, HANTAREX κτλ.

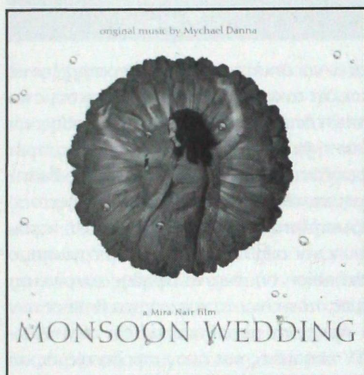
Πιστεύω να σας διαφώτισα αρκετά σχετικά με το τοπίο των νέων και διαφορετικών τεχνολογιών που υπάρχουν στο τομέα των εικονικών υλοποιήσεων. Επίσης, καλό είναι να θυμηθούμε μια γνωστή σύσταση: δεν ξεχνάμε ότι αγοράζουμε πάντα ένα προϊόν γνωρίζοντας ακριβώς τί θέλουμε από αυτό, σε συνάρτηση πάντα με τον αρχικό μας προϋπολογισμό.

Οι έγκυρες πηγές ενημέρωσης είναι αυτές των τεχνικών περιοδικών, τις οποίες πρέπει να παρακολουθούμε, προκειμένου να έχουμε μια σωστή επιλογή.....

■
Νίκος Παχής

SoundTracks

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΩΝΩΝ



Περικτικότητα και πολύ ενδιαφέρον είναι το σάουντρακ της ταινίας Ο Γάμος των Μουσώνων, με πρωτότυπη μουσική από τον κορυφαίο σύγχρονο συνθέτη Μάικλ Ντάνα. Με το πολυποικίλο μουσικό του ύφος, και σκορ στο ενεργητικό του όπως Η Παγοθύελλα (Ανγκ Λι), Exotica, Το Γλυκό Πεπρωμένο (Ατόμ Εγκογιάν), 8 MM (Τζόελ Σούμαχερ) κ.α., ο Μάικλ Ντάνα έχει φέρει μια μικρή επανάσταση στο χώρο της παγκόσμιας κινηματογραφικής μουσικής. Ο μοναδικός αλλά και ολόκληρα πρωτότυπος τρόπος με τον οποίο έχει καθιερώσει «ανατολικότερα» μουσικά ιδιώματα μέσα στο δυτικοκρατούμενο ύφος του διεθνούς film scoring, τον καθιστούσαν την «φυσική επιλογή» για τη μουσική της ταινίας αυτής, όπου η αντιπαράθεση μεταξύ παράδοσης και εκσυγχρονισμού, καθώς και η διείσδυση του δυτικού τρόπου σκέψης στην σύγχρονη ινδική κουλτούρα, αποτελούν κεντρικούς θεματικούς άξονες. Στο σάουντρακ του Γάμου των Μουσώνων, όμως, το τραγούδι είναι αυτό που έχει τον πρώτο λόγο ως το αναπόσπαστο στοιχείο της γλεντζέδικης κουλτούρας των «πουν-τζαμπι» αλλά και της μουσικής παράδοσης των Ινδών γενικότερα. Παραδοσιακά ινδικά τραγούδια, τραγούδια του γάμου, σύγχρονοι ποπ και χιπ ρυθμοί και ερωτοτραγούδα του Μπόλγουντ δημιουργούν ένα πολύχρωμο

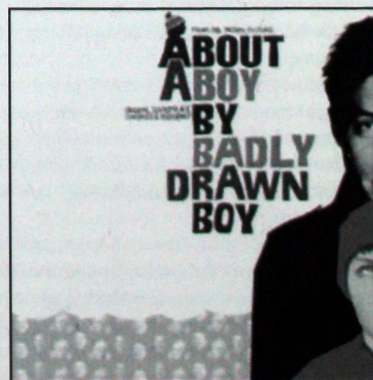
μουσικό μωσαϊκό που, όπως λέει και η σκηνοθέτης Μίρα Νάιρ, «...απονέμει φόρο τιμής στην Ινδία του σήμερα, που είναι περήφανη για τον εαυτό της, και απαλλαγμένη από τα συμπλέγματα κατωτερότητας που της δημιούργησαν τα αποικιοκρατικά καθεστώτα του παρελθόντος». Πολύ ξεχωριστές οι μουσικές παρουσίες του Mohammed Rafi με το νοσταλγικό Aaj Mausam Bada Beimann Hai (Today the weather plays tricks on me), του Sukhwinder Singh με το πρωτόγονο ρυθμικό Aaj Mera Jee Kardaa (Today my heart desires), της Midival Punditz με το ινδικό χιπ Fa-bric/Aaja Savariya (Come to me, my beloved) και του Nusrat Fateh Ali Khar με το Allah Hoo, ενώ το Aja Nachie (Come on dance) προσφέρει την ινδική απάντηση στους Boney M! Απολαυστικό το Zimpala Remix του Aaj Mera Jee Kardaa, όπως και τα δύο Fuse Boxes με παραλλαγές του βασικού θέματος παιγμένο στο ινδικό σιτάρ. Τρομερή η ευρηματικότητα του Μάικλ Ντάνα σε επίπεδο ανάπτυξης και παραλλαγών του μουσικού υλικού, μοναδική ευχέρεια στη χρήση του ηχοχρώματος και τρομερή ευελιξία στη δημιουργία ατμόσφαιρας. Πολύ εντυπωσιακά τα Baraat, Your good name, Banished. Παράδοση, φαντασία, συναίσθημα, λαχτάρα για ζωή αλλά και κρυμμένα μυστικά αποτελούν τον πανηγυρικό κόσμο του Γάμου των Μουσώνων, οι ήχοι του οποίου αναπαράγονται με μοναδικό τρόπο μέσα απ' αυτό το θαυμάσιο σάουντρακ.

Κώστας Κυριακίδης

ABOUT A BOY BADLY DRAWN BOY (XL Recordings/ Virgin)

Ο Badly Drawn Boy (κατά κόσμο Damon Cough) κατέπληξε τους πάντες με τα ευφύεστατα δείγματα σύγχρονης pop γραφής που περιέχονταν στο ντεμπούτο του album «The Hour Of The Bewilderbeast» που κυκλοφόρησε πριν από ενάμιση περπύου χρόνο, κέρδισε τους κριτικούς και το κοινό και έδωσε μια πνοή ανανέωσης

στην αρτηριοσκληρωτική βρετανική καθαριστική pop. Και ενώ όλοι κρατούσαν την ανάσα τους για το επόμενο δισκογραφικό βήμα του νέου μεγάλου pop τραγουδοποιού από το Μάντσεστερ, εκείνος τριπλάρει και επιστρέφει με ένα soundtrack (στην επερχόμενη ταινία των Paul και Chris Weitz όπου πρωταγωνιστεί ο Hugh Grant, About A Boy) όπου και τα περιθώρια καλλιτεχνικής ελευθερίας είναι συνήθως μεγαλύτερα και οι πραγματικές ικανότητες ενός μεγάλου ταλέντου έχουν τη δυνατότητα να αναδειχθούν στο έπακρο. Εδώ λοιπόν ο Damon Cough μοιράζει το album του ανάμεσα σε ορχηστρικές μινιατούρες που εξυπηρετούν τον τρόπο με τον οποίο το σκηνοθετικό δίδυμο έχει οραματιστεί την ταινία του και σε ολοκληρωμένα τραγούδια που αναδεικνύουν για ακόμα μια φορά το εύρος της φαντασίας του δημιουργού τους. Στις πρώτες ο ρόλος της μουσικής είναι κατά βάση διεκπεραιωτικός: κομμένη και ραμμένη στα μέτρα της διάρκειας και της συναισθηματικής (από-)φόρτισης των σεκάνς για τις οποίες προορίζεται, η ορχηστρική μουσική αυτού του soundtrack μοιάζει σαν να μην έχει γραφτεί με το μεράκι και την έμπνευση που διαπνέει το υπόλοιπο έργο του Badly Drawn Boy και θυμίζει τις γλυκερές μουσικές παρενθέσεις της πλειοψηφίας των ταινιών του Hollywood. Στο μεγαλύτερο ωστόσο μέρος του δίσκου ο Damon Cough έχει την ευκαιρία να γράψει τραγούδια. Και σ'αυτά ο Cough δύσκολα πέφτει έξω. Το πα-



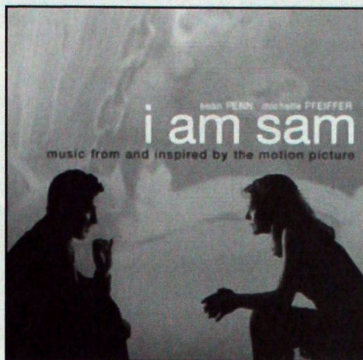
νέμορφο και πληθωρικό μελωδικό single «Silent Sigh», η αλή Elliott Smith μπαλάντα «Something To Talk About», το ψυχεδελικό βαθσάκι «Above You, Below Me» και το παλιμοδιτικό που μοιάζει σα να βγήκε κατευθείαν από βρετανική κομεντί της δεκαετίας του '60 «File Me Away» αποδεικνύουν ότι ο Damon Cough μπορεί να τα καταφέρει περίφημα όποια κι αν είναι η περίπτωση, όποιο κι αν είναι το ύφος με το οποίο πρόκειται να καταπιαστεί. Το αποτέλεσμα δεν είναι ούτε πομπώδες ούτε καινοτόμο. Η πλειοψηφία του soundtrack τούτου συνιστά μια συλλογή από φρέσκα και γλυκόπικρα τραγουδία, φτιαγμένα με πολύ καλό γούστο και πλαισιωμένα από θαυμάσιες -μα ποτέ περιττές- ενορχηστρώσεις από έγχορδα, πνευστά και κρουστά. Αν έλειπαν λοιπόν εκείνες οι φαινομενικά ημιτελείς (αλλά ενδεχομένως λειτουργικές στα πλαίσια τις ταινίας) ορχηστρικές συνθέσεις, θα μιλούσαμε για άλλο ένα εμπνευσμένο pop album από έναν από τους πιο χαρισματικούς pop τραγουδοποιούς στην Ευρώπη σήμερα.

Χρήστος Καρράς

I AM SAM

MUSIC FROM AND INSPIRED
BY THE MOTION PICTURE

Ίσως τελικά η επιλογή μερικών τραγουδιών από τα σπουδαιότερα της σύγχρονης μουσικής κουλτούρας να αποτελέσει σίγουρη κίνηση για την επένδυση μιας ταινίας, Σίγουρα όμως η επιλογή των ερμηνευτών για τη διασκευή τους είναι μια ριψοκίνδυνη υπόθεση. Στο εν λόγω σάουντρακ, το πρόβλημα αυτό αντιμετωπίστηκε αρκετά καλά. Δημιουργήθηκε,



λοιπόν, ένα άλμπουμ-αφιέρωμα σε ένα από τα πιο χαρισματικά συγκροτήματα του αιώνα μας, τους Μπιτλς, και επιτέχτηκαν καταξιωμένοι καλλιτέχνες για να εκτελέσουν τα κομμάτια των «δασκάλων» τους, ο καθένας με τον ιδιαίτερο, προσωπικό του χαρακτήρα. Αλήθεια, βέβαια, είναι ότι ο αρχικός στόχος του παραγωγού, σκηνοθέτη και εν μέρει σεναριογράφου, Τζέσι Νέλσον, ήταν να ντύσει την ταινία με τις αυθεντικές εκτελέσεις των τραγουδιών. Επειδή, όμως, για τη χρήση τους απαιτούνταν ένα πολύ μεγάλο χρηματικό ποσό, αποφάσισε να συγκεντρώσει σύγχρονους καλλιτέχνες που θα γνώριζαν τους Μπιτλς στις νεότερες γενιές ακροατών. Το γεγονός αυτό κάθε άλλο παρά ατυχές ήταν, καθώς η επιλογή των συντελεστών αποδείχθηκε αρκετά καλή, μια και κυριαρχεί μια αίσθηση συνοδική, όσον αφορά στην ποιότητα και στο ύφος των τραγουδιών. Συγκεκριμένα, ανήκουν ως επί το πλείστον στο χώρο ακουστικών μουσικών ειδών με κυρίαρχη τη φολκ, την κάντρι και φολκ-ροκ, τις μπαλάντες κ.α. και αυτό κυρίως το ύφος αποδίδουν με τα τραγουδία τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η Σέριλ Κρόου με το «Mother Natu-

re's Son», η Χίδερ Νόβα με το «We Can Work It Out», οι Μπιλκ Κρούους με το «Lucy's In The Sky With Diamonds», οι Νιλ και Λιάμ Φιν με το «Two Of Us», κ.α. Αναμφισβήτητα, οι καλύτερες εκτελέσεις είναι οι πέντε πρώτες των Έιμι Μαν-Μάικλ Πεν «Two Of Us», Σάρα Μακλάχαν «Blackbird», Ρούφους Γουέιν-ράιτ «Across The Universe» και του Έντι Βέντερς «You've Got To Hide Your Love Away», που βοηθούν το άλμπουμ να ξεκινήσει δυναμικά και πολλά υποσχόμενα. Επίσης, φέρνουν το κομμάτι στα μέτρα τους, χωρίς να αλλιάζουν τη βασική του ουσία, οι Στέρεοφονικς, «Don't Let Me Down», οι Γκράν-ντάντι, «Revolution», η Έιμι Μαν, «Lucy's In The Sky With Diamonds» και οι Δε Βάνις, «I'm Only Sleeping». Ανεπιτυχείς απόπειρες όμως να χαρακτηρίζονταν οι εκτελέσεις των Νικ Κέιβ, «Let It Be», και Πολ Γουέστερ-μπέργκ, «Nowhere Man», ενώ λίγο καλύτερες είναι των Τσόκλετ Τζίνιους, «Julia», Χάουι Ντέι, «Help», Μπεν Χάρτερ, «Strawberry Fields Forever», και του Μπεν Χολντς, «Golden Slumbers».

Το σάουντρακ, βέβαια, είχε επιτυχία καθώς πήρε τη θέση του στο Top - 30 του Μπίλμπορντ τη δεύτερη μόλις εβδομάδα της κυκλοφορίας του, ενώ μερίδιο από τις πωλήσεις θα δοθεί στο «LA Goal», μια μη κερδοσκοπική οργάνωση που προσφέρει τις υπηρεσίες της σε ενήλικες με διανοητική αναπηρία.

Αν και η μουσική των Μπιτλς αποτελεί το ιδανικό συμπλήρωμα μιας ευαίσθητης και συγκινητικής ταινίας, όπως το «I Am Sam», το συγκεκριμένο σάουντρακ απευθύνεται εξίσου στους φανατικούς οπαδούς του συγκροτήματος, μια και το ίδιο αποτελεί φόρο τιμής στους τέσσερις αυτούς κορυφαίους μουσικούς.

Μαριάντζελα Σαλιχού

Το Αφηγηματικό Εργαστήρι θα προχωρήσει και φέτος στη διοργάνωση σεμιναρίων που θα είναι ενταγμένα σε 4 θεματολογικές ενότητες με τους εξής τίτλους:

Θέατρο και κινηματογράφος, Φανταστικός κινηματογράφος,

Κινηματογράφος της Ετερότητας και Κινηματογράφος των δημιουργών.

Θα συνοδεύονται από προβολές που θα πραγματοποιούνται στην Ε.Τ.Ε.ΚΤ. (Βαλτετσίου 25) κάθε Τρίτη και Παρασκευή στις 19.00

Τα σεμινάρια θα ξεκινήσουν 20 Οκτωβρίου 2002 και θα ολοκληρωθούν στις 20 Μαΐου 2003.

Οι εισηγήσεις των σεμιναρίων θα γίνονται από κριτικούς, θεωρητικούς του κιν/φου, συγγραφείς και γενικότερα ανθρώπους της τέχνης.

Δηλώσεις συμμετοχής στο τηλέφωνο 010-5225157 καθημερινές 10.00-14.00.

Ήχος & Μουσική

στο Στάλκερ

του Κώστα Κυριακίδη



Οπως αναφέρει στο βιβλίο του Σμιλεύοντας το χρόνο, ο Ταρκόφσκι πίστευε ότι οι ταινίες δε χρειάζονται καθόλου μουσική και ότι οι οργανωμένοι με συνέπεια ήχοι (θόρυβοι) μιας ταινίας μπορούν να αποκτήσουν μουσική υπόσταση και να αποτελέσουν την αυθεντική μουσική του κινηματογράφου.

Το Στάλκερ ήταν η πρώτη ταινία στην οποία κινήθηκε προς αυτή την αισθητική κατεύθυνση, ελαχιστοποιώντας τη χρήση τής μουσικής (η μουσική του Αρτέμιεφ έχει διάρκεια μόλις 16 λεπτά, σε μια ταινία 155 λεπτών) και μεγιστοποιώντας τη εκφραστική αξία των ήχων του φυσικού περιβάλλοντος. Πριν εξετάσουμε πιο αναλυτικά τη χρήση του ήχου στο Στάλκερ, θεωρώ σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο αλλά και τη φιλοσοφική βάση τής ταινίας.

Βασισμένο στο μυθιστόρημα Πικνίκ στην άκρη του δρόμου των αδερφών Στρουγκάτσκι, το Στάλκερ περιγράφει το ταξίδι ενός Συγγραφέα, ενός Επιστήμονα και τού οδηγού τους (τού Στάλκερ) σε μια απαγορευμένη Ζώνη, όπου κάποιο αγνώστου ταυτότητος κοσμικό σώμα έχει προσγειωθεί. Απώτερος σκοπός τού ταξιδιού είναι η είσοδος στο "μαγικό δωμάτιο" όπου κάποιος μπορεί να πραγματοποιήσει την μεγαλύτερη επιθυμία του. Για τους τρεις ήρωες, όμως, το ταξίδι μετατρέπεται σ'ένα επίπονο και αγωνιώδες οδοιπορικό αυτογνωσίας.

Όπως εξήγησε σε μια συνέντευξή του ο Ταρκόφσκι, "όταν οι τρεις άντρες φτάνουν σ'αυτό το μέρος, έχοντας επαναπροσδιοριστεί τόσο ριζικά μέσα απ'την εμπειρία τού ταξιδιού, δεν μπορούν να βρουν τη δύναμη να μπουν στο μαγικό δωμάτιο. Έχουν συνειδητοποιήσει ότι η ηθική τους κάθε άλλο παρά τέλεια είναι, και έτσι

αδυνατούν να βρουν την δύναμη να πιστέψουν στον εαυτό τους. Όλα αυτά μέχρι την τελευταία σκηνή, όταν η γυναίκα του Στάλκερ εμφανίζεται στο καφενείο όπου οι τρεις άνδρες ξαποσταίνουν μετά το ταξίδι τους. Τους είναι δύσκολο να καταλάβουν γιατί αυτή η ταλαιπωρημένη γυναίκα, που έχει υποφέρει τόσα εξαιτίας τού άντρα της, που έχει αποκτήσει ένα άρρωστο παιδί απ'αυτόν, εξακολουθεί να τον αγαπά με την ίδια αυταπάρνηση. Αυτή η ανιδιοτελής αγάπη και η αφοσίωσή της αποτελεί το θαύμα που έρχεται να αντισταθεί στην έλλειψη πίστης, στην απογοήτευση και τον κυνισμό που αποτελούσαν ως αυτή τη στιγμή τα κύρια χαρακτηριστικά τής ζωής των τριών αντρών." Η βιοσιμότητα τής πίστης στο σύγχρονο πολιτισμό φαίνεται ότι αποτελεί τον κεντρικό άξονα προβληματισμού, τόσο στο Στάλκερ, όσο και στις δύο επόμενες και τελευταίες ταινίες του Ταρκόφσκι [Νοσταλγία (1982)

και Η Θυσία (1986)]. Εδώ αξίζει να σημειωθεί, ότι ο Ταρκόφσκι δεν ορίζει την έννοια τής πίστης στα πλαίσια μιας αυστηρά και μόνο θρησκευτικής διαδικασίας, αλλά την απεικονίζει ως μια υγιή προέκταση τής ευρύτερης ανθρώπινης πνευματικότητας. Στην πρώτη σεκάνς του Στάλκερ, η κάμερα με 3 αργόσυρτες κινήσεις σχηματίζει το σύμβολο του σταυρού: Αργή κίνηση προς τα εμπρός μέσα από μια μισάνοιχτη πόρτα (στο δωμάτιο του Στάλκερ), έπειτα γύρισμα από δεξιά προς τα αριστερά και στη συνέχεια από αριστερά προς τα δεξιά. Αυτές οι τρεις κινήσεις τής κάμερας πέρα απ'τη "θεϊκή σηματοδότηση" του χώρου τής ταινίας, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Αντουάν ντε Μπαέκ, σηματοδοτούν επίσης και την έναρξη ενός πνευματικού ταξιδιού ή καλύτερα ενός πνευματικού αγώνα. Η μισάνοιχτη πόρτα δεν είναι απλά η είσοδος στο άθλιο δωμάτιο του Στάλκερ, αλλά και η είσοδος στη σφαίρα ενός πνευματικού κόσμου με έντονα τα σημάδια τής παρακμής.

Τήν εποχή των γυρισμάτων του Στάλκερ ο Ταρκόφσκι ήταν έντονα επηρεασμένος από τη διδασκαλία Ζεν. Σ'ένα από τα γράμματά του, με ημερομηνία 28 Σεπτεμβρίου 1977, αναφέρει το παρακάτω απόσπασμα από σύγγραμμά του Λάο Τσου, ενός εκ των σημαντικότερων δασκάλων τού Ζεν: "Η αδυναμία είναι σημαντική και η δύναμη ασήμαντη. Ο άνθρωπος που έχει μεγαλώσει είναι δυνατός αλλά και ο ροζιασμένος. Όταν ένα δέντρο αναπτύσσεται, είναι ευλύγιστο και τρυφερό, όταν γίνει σκληρό και ξεραθεί πεθαίνει. Η ακαμψία και η δύναμη είναι σύντροφοι τού θανάτου. Η ευκαμψία και η αδυναμία είναι σημάδια τής φρεσκάδας τής ύπαρξης. Αυτό που έχει γίνει άκαμπο δε θα θριαμβεύσει." Ο χαρακτήρας τού Στάλκερ αποτελεί σ'ένα μεγάλο βαθμό την προσωποποίηση των βασικών αρχών τής διδασκαλίας Ζεν. Σ'ένα από τους εσωτερικούς του μονολόγους, κι ενώ προσεύχεται για να αποκτήσουν πίστη οι δύο άθλιοι άντρες, επαναλαμβάνει το πιο πάνω απόσπασμα από τον Λάο Τσου. Η αδυναμία και ο φόβος του για το μυστηριώδες ταξίδι αντικατοπτρίζει έμμεσα την ικανότητά του να έχει πίστη. Ο Στάλκερ πιστεύει στις μαγικές δυνάμεις τής Ζώνης, ενώ οι δύο άθλιοι άντρες μένουν σχετικά απαθείς.



Οδηγός στην
«Απαγορευμένη Ζώνη»

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, ο κομφουκιανισμός, ο ταιοϊσμός και κατ'επέκταση η διδασκαλία Ζεν, εκφράζουν μια διανοητική κατάσταση που βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το σύμπαν και αντιλαμβάνεται τον άνθρωπο ως εγγενές συστατικό τού φυσικού κόσμου που τον περιβάλλει. Και πράγματι, ο Στάλκερ νιώθει οικεία στο φυσικό περιβάλλον τής Ζώνης και δε διστάζει να ξαπλώσει μέσα στην πυκνή βλάστηση ή πάνω στο υγρό έδαφος. Απ'την άλλη, ο Καθηγητής επιλέγει να στέκεται όρθιος, ενώ ο συγγραφέας κάθεται πάνω στις ράγες τού τρένου. Αυτός είναι ο περίτεχνος τρόπος με τον οποίο ο Ταρκόφσκι συμβολίζει τρία διαφορετικά επίπεδα πίστης.

Επί πλέον, ο ταιοϊσμός ασχολείται με την απόκτηση τής μη συμβατικής γνώσης, με την πιο άμμεση κατανόηση τής ζωής πέρα απ'το Δυτικό μοντέλο σκέψης που αντιλαμβάνεται τη ζωή μ'ένα "οριζόντιο", παραστατικό τρόπο, βασιζόμενο σχεδόν αποκλειστικά στη σχέση αίτιου και αιτιατού. "Εδώ δεν υπάρχουν ευθείες γραμμές," λέει ο Στάλκερ καθώς προσανατολίζεται μέσα στη Ζώνη με βάση τις τυχαίες ρίψεις μιας βίδας δεμένης στην άκρη ενός μαντηλιού. Αυτή η εξουδετέρωση των φυσικών νόμων (η ευθεία γραμμή δεν είναι απαραίτητα και ο πιο σύντομος δρόμος) πέρα απ'το ότι ενισχύει το μυστήριο της Ζώνης, παραπέμπει στις αρχές και την πρακτική τής αρχαιότερης πηγής κινέζικης φιλοσοφίας: το Ι-Τσιγγκ ή

Βιβλίο των Αλλαγών (Book of Changes). Οι φιλόσοφοι τού Ι-Τσιγγκ υποστήριζαν ότι οι αποφάσεις που παίρνονται βάσει τυχαιών γεγονότων, όπως το στρίψιμο ενός νομίσματος, έχουν την ίδια εγκυρότητα μ'εκείνες που παίρνονται βάσει τής λογικής.

Μετά απ'αυτή την γενική αναφορά στο φιλοσοφικό πλαίσιο τού Στάλκερ, ας δούμε πιο αναλυτικά πώς ο Ταρκόφσκι χρησιμοποιεί τους ήχους (θορύβους) και τη μουσική για να υπογραμμίσει τους προβληματισμούς του σε σχέση με το θέμα τής πίστης στο σύγχρονο πολιτισμό. Ξεκινώντας απ'τους θορύβους, στο Στάλκερ χρησιμοποιούνται κυρίως τρεις τεχνικές: Η απόκρυψη των ηχητικών πηγών, η αλλοίωση τής "χωρικής ταυτότητας" των θορύβων και η μεταμόρφωση τους σε ηχητικά συμβάντα με μουσική υπόσταση.

Η απόκρυψη των ηχητικών πηγών έχει τη βάση της στην τεχνική ανατροπής των συμβατικών αρχών συγχρονισμού ήχου και εικόνας. Πιο συγκεκριμένα, και βάσει τής γενικότερης κινηματογραφικής σύμβασης, επειδή ως ακροατήριο θεωρούμε δεδομένη την ύπαρξη κάποιας πηγής για όλους τους ήχους που ακούμε απ'την ηχητική μπάντα, πιστεύουμε στην ύπαρξη αυτής τής πηγής ακόμα κι όταν αυτή δεν μας είναι αναγνωρίσιμη. Σε πολλά σημεία στο Στάλκερ, ο Ταρκόφσκι σκόπιμα αποκρύπτει τις πηγές πολλών ήχων (ακούμε αλλά δε βλέπουμε), κάνοντας έτσι έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην κινηματογραφική πίστη τού θεατή, ο οποίος αποδέχεται την ύπαρξη τού ήχου αν και δε βλέπει ή δεν αναγνωρίζει καν την πηγή του, και στη θρησκευτική πίστη η οποία προϋποθέτει την αποδοχή ενός αόρατου, πνευματικού κόσμου για την ύπαρξη τού οποίου δεν υπάρχουν χειροπιαστές αποδείξεις. Με άλλα λόγια, πιστεύουμε χωρίς να μπορούμε να εξηγήσουμε ή να αποδείξουμε. Αυτό το παράδοξο είναι μια απ' τις βασικότερες αρχές τής θρησκευτικής πίστης.

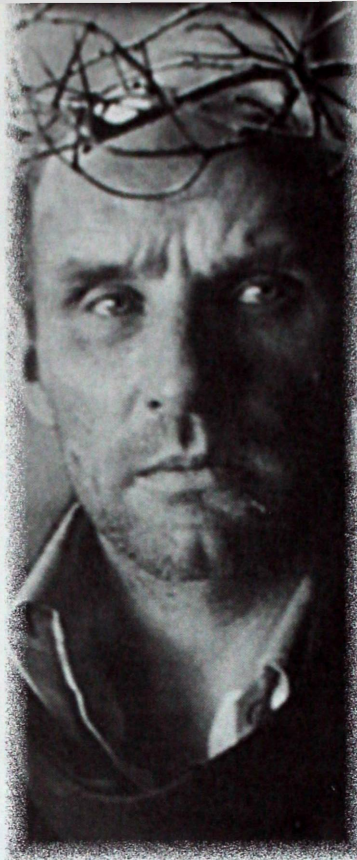
Στη σεκάνς τού "άνδρου τούνεϊ" μπορούμε να δούμε την πρακτική εφαρμογή των παραπάνω: Ο Στάλκερ κι ο Συγγραφέας κατεβαίνουν μια μεταλλική σκάλα στηριγμένη πάνω σ'ένα βράχο. Ακούμε τον ήχο τρεχόμενου νερού. Στο επόμενο πλάνο, η κάμερα αποκαλύπτει ένα αφρισμένο ποτάμι, ▶

ενώ ακούμε τον ήχο απ'τα πόδια των δύο ανδρών να προσγειώνονται στα βράχια.

Από μακριά, ο ισχνός ήχος ενός καταρράκτη. Ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Στάλκερ ακολουθείται από ένα επίσης κοντινό στο πρόσωπο του Συγγραφέα, ο οποίος είναι στραμμένος στην αντίθετη κατεύθυνση. Καθώς ο Συγγραφέας κινείται προς τα δεξιά, ένα απ'τα πιο γνώριμα Ταρκοφσκικά ηχητικά μοτίβα κάνει την εμφάνισή του: ο ρυθμικά ακανόνιστος ήχος από σταλαγματιές που πέφτουν πάνω σε μια υγρή μάζα. Η ένταση του ήχου υποδηλώνει ότι η πηγή του πρέπει να βρίσκεται πολύ κοντά στο Συγγραφέα, μια και είναι ίση με την ένταση του ήχου των βημάτων του. Τίποτα, όμως, πάνω στην οθόνη δεν μας διαφωτίζει σχετικά με την προέλευση του ήχου αυτού. Η αρκετά έντονη αντήχησή του, καθιστά τις σπηλιές στο βάθος του κάδρου ως πιθανή πηγή. Αυτή η εκδοχή, όμως, δεν δικαιολογεί και την έντασή του. Μόνο αν το πλάνο είχε γυριστεί απ'την διαμετρικά αντίθετη οπτική γωνία (μέσα απ'τις σπηλιές) θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν με συμβατικό τρόπο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ήχου αυτού, όχι, όμως, απαραίτητα και η προέλευσή του.

Καθώς η κάμερα συνεχίζει να κινείται προς τα δεξιά αρχίζει να αποκαλύπτει μια σειρά από σκουριασμένες λάμπες που κρέμονται από επίσης σκουριασμένα σύρματα. Ταυτόχρονα, ακούμε τον ήχο που θα έκανε κάποιο απ'τα σύρματα αν κουνιόταν, όλα όμως τα σύρματα που βλέπουμε παραμένουν ακίνητα. Σ'αυτό το σημείο, σχεδόν αναπάντεχα, η κάμερα αποκαλύπτει έναν ορμητικό καταρράκτη (η ως τώρα ένταση του ήχου υποδηλώνει ότι η πηγή του ήταν ακόμα μακριά). Η ένταση του ήχου του καταρράκτη δυναμώνει, υπερκαλύπτωντας τον ήχο απ'τις σταλαγματιές, η πηγή του οποίου δεν αποκαλύπτεται ποτέ (απόκρυψη). Επί πλάνο, ο ήχος απ'την κίνηση της σκουριασμένης λάμπας συνεχίζει να ακούγεται, χωρίς η κάμερα να αποκαλύπτει ποτέ την πηγή του (απόκρυψη).

Αυτοί οι μυστηριώδεις ήχοι που δεν μπορούν να δικαιολογηθούν με συμβατικό τρόπο, αποτελούν ένα μοναδικό μέσο επικοινωνίας μεταξύ σκη-



νοθέτη και ακροατηρίου. Όπως επισημαίνει η Όντρια Τρούπιν σ'ένα σχετικό της άρθρο, "η προσπάθεια του θεατή να αποκωδικοποιήσει τις σχέσεις που διέπουν τις ηχητικές συνθέσεις του Ταρκόφσκι, αντικατοπτρίζει την εσωτερική πάλη που βιώνουν οι πρωταγωνιστές στην αναζήτηση της χαμένης τους πίστης." Το μεγαλύτερο μέρος της σεκάνς του "άνυδρου τούνελ" είναι γυρισμένο σε ένα συνεχόμενο πλάνο διάρκειας 2 λεπτών και 30 δευτερολέπτων. Αυτή η επιλογή δεν είναι διόλου τυχαία. Ως γνωστόν, η μουσική και ο κινηματογράφος είναι χρονικές τέχνες. Απαιτούν, δηλαδή, τη συνδρομή του χρόνου (και της μνήμης) προκειμένου να 'συνθέσουν' και να εκφράσουν τα μηνύματά τους. Συνεπώς, η χρονική συνοχή που παρέχει το συνεχόμενο πλάνο επιτείνει την εντύπωση που προκαλούν τα ηχητικά συμβάντα στον θεατή. Με άλλα λόγια, αφού η σκηνή εκτυλίσσεται στα πλαίσια του "φυσικού χρόνου" και όχι στα πλαίσια του "κατασκευασμένου χρόνου" του μοντάζ, η ηχητική σύνθεση γίνεται πιο αληθινή, πιο πιστευτή. Η δεύτερη τεχνική που χρησιμοποιεί ο Ταρκόφσκι στο Στάλκερ είναι η αλλοίωση της "χωρικής ταυτότητας" των

ήχων. Με τον όρο "χωρική ταυτότητα" εννοούμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός ήχου, τα οποία μεταβάλλονται σε σχέση με την συγκεκριμένο περιβάλλον στο οποίο ο ήχος αυτός εμφανίζεται. Τα κυριότερα απ' αυτά είναι η ένταση του ήχου, η διάρκεια και η ένταση της αντήχησης (reverb) και το ηχόχρωμα. Τα παραπάνω γνωρίσματα, βοηθούν τον ακροατή να αντιληφθεί τον ήχο σε σχέση με την απόσταση στην οποία αυτός βρίσκεται και τον χώρο στον οποίο έχει παραχθεί ή ακούγεται. Όπως είδαμε προηγουμένως με τον ήχο από τις σταλαγματιές, δύο χαρακτηριστικά της χωρικής του ταυτότητας (διάρκεια και ένταση της αντήχησης) ήταν ασυμβατά με το φυσικό περιβάλλον στο οποίο ο ήχος εμφανίστηκε. Στην ίδια σκηνή, παρόλο που οι δύο άντρες κινούνται σε ανοιχτό χώρο, ο ήχος απ'τα βήματά τους και το τρίξιμο της μεταλλικής σκάλας έχουν μια αντήχηση που παραπέμπει στα ακουστικά χαρακτηριστικά ενός μεγάλου, κλειστού χώρου (π.χ. ενός τούνελ). Η συγκεκριμένη αντήχηση ακούγεται για πρώτη φορά και αποτελεί το ακουστικό σήμα κατατεθέν της αστυνομικοκρατούμενης Πόλης, το σημείο αφετηρίας των τριών ταξιδιωτών, το μέρος που εκφράζει την πνευματική αλλοτρίωση και τον εκφυλισμό (ο Ντε Μπαέκ την αποκαλεί Πόλη στο τέλος του χρόνου). Αποτελεί ένα απ'τα βασικά "ηχητικά μοτίβα" της ταινίας, και επανεμφανίζεται σε καιρία σημεία της πλοκής (στη σεκάνς του βαγονέτου, στο όνειρο του Στάλκερ) ακολουθώντας τους ταξιδιώτες ως εγγενές συστατικό της μοίρας τους, σαν το ηχητικό ισοδύναμο του προπατορικού αμαρτήματος, σαν οιωνός που προαναγγέλλει την ματαιότητα των προσπαθειών τους για πνευματική εξιλέωση. Στον πυρήνα αυτής της πολυεπίπεδης σε νοηματικό περιεχόμενο χρήσης του ήχου, βρίσκεται η λεπτομερής οργάνωση του κατά τα πρότυπα ενός μουσικού έργου. Οι θόρυβοι είναι επιλεγμένοι και τοποθετημένοι στην ηχητική σύνθεση, με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους που αφορούν την έκταση, την οργανική υφή, το ηχόχρωμα, το δυναμικό πεδίο ακόμα και το τονικό τους ύψος. Πιο συγκεκριμένα, ο ήχος του καταρράκτη στην αρχή του πλάνου μπορεί κάλλιστα να χαρακτηριστεί με βάση

τη μουσική ορολογία ως ένα πεντάλι (κρατημένος ήχος αποτελούμενος από έναν ή περισσότερους φθόγγους). Ο ρυθμικά ακανόνιστος ήχος των σταγόνων παραπέμπει σε ηχοχρωματικού χαρακτήρα έργα πρωτοποριακών συνθετών, γραμμένα με τεχνικές που δίνουν στο στοιχείο του τυχαίου πρωτεύοντα κατασκευαστικό ρόλο (Βίτολντ Λουτοσλάφσκι, Κριστόφ Πεντερέτσκι κα.). Οι ήχοι τής σκουριασμένης λάμπας έχουν σαφέστατο τονικό ύψος και η μελωδική τους γραμμή θα μπορούσε να αναλυθεί ακόμα και με τα πρότυπα τής τονικής αρμονίας. Επίσης, τη στιγμή που ο ήχος του καταρράκτη δυναμώνει (κρεσέντο), το "σόλο όργανο" (ο ήχος τής λάμπας) μετακινείται σε μια υψηλότερη 'περιοχή' προκειμένου να παραμείνει ακουστός. Τα τρία επίπεδα στα οποία κτίζεται η ηχητική σύνθεση καθώς και η συμπεριφορά των μεμονομένων ήχων, παραπέμπει σε κλασικά κατασκευαστικά μοντέλα μουσικής σύνθεσης (π.χ. πεντάλι-συνοδεία-μελωδία). Το πιο πάνω παράδειγμα αποτελεί την πρακτική εφαρμογή τής αισθητικής άποψης του Ταρκόφσκι, ότι "οι οργανωμένοι με συνέπεια φυσικοί ήχοι μιας ταινίας μπορούν να αποκτήσουν μουσική υπόσταση και να αποτελέσουν την αυθεντική μουσική του κινηματογράφου". Επί πλέον, το Στάλκερ ήταν η πρώτη ταινία στην οποία ο Ταρκόφσκι και ο συνθέτης Αρτέμιεφ πειραματίστηκαν με την ιδέα τής μεταμόρφωσης θορύβων σε ηχητικά συμβάντα με μουσική υπόσταση. Στην σεκάνς που οι τρεις άντρες ξεκινούν το ταξίδι για τη Ζώνη, οι θόρυβοι απ' τους τροχούς του βαγονέτου αντικαθίστανται σταδιακά από ηλεκτρονικούς ήχους με παρόμοιο ηχοχρώμα, διαρκώς μεταβαλλόμενα ακουστικά χαρακτηριστικά (κυριαρχεί και πάλι η "χωρική ταυτότητα" τής Πόλης) και σαφώς καθορισμένη ρυθμική αγωγή. Η υποβλητική ατμόσφαιρα που δημιουργείται προαναγγέλλει, μέσω του αμιγώς αφηρημένου πεδίου δράσης των ήχων, την υπερφυσική μετάβαση που επιχειρούν οι τρεις ταξιδιώτες τόσο σε σωματικό, όσο και σε πνευματικό επίπεδο.

Η βασική ιδέα για τη μουσική επένδυση στο Στάλκερ ήταν επίσης επηρεασμένη από την διδασκαλία Ζεν. Σύμφωνα με την Τατιάνα Εγκορόβα, στόχος του Αρτέμιεφ ήταν να προ-



σφέρει μια μουσική λύση στο ζήτημα τής ασυμβατότητας μεταξύ δυτικού και ανατολικού πολιτισμού, μέσω τής πρόσμιξης στοιχείων των δύο μουσικών παραδόσεων. Το βασικό θέμα συνδυάζει τον μεσαιωνικό ψαλμό Pulcherrima Rosa, γραμμένο από ανώνυμο Ιταλό συνθέτη του 14ου αιώνα και αφιερωμένο στην Παρθένη Μαρία, και μια σειρά αυτοσχεδιασμών στο ταρ, ένα πολυεθνικό ασιατικό όργανο. Η οργάνωση και η συμμετρία του ψαλμού, που εκπροσωπεί, φυσικά, δυτικά μουσικά πρότυπα, έρχεται να αντιπαρατεθεί με την ελεύθερη έκφραση τού αυτοσχεδιασμού, κύριο χαρακτηριστικό ανατολικών μουσικών παραδόσεων. Η αρμονική τους συνύπαρξη έρχεται να συμβολίσει την δυνατότητα αρμονικής συνύπαρξης των δύο πολιτισμών στο σύνολό τους. Το μουσικό θέμα, στην πλήρη του μορφή, εμφανίζεται τρεις φορές στη διάρκεια τού έργου: στους τίτλους αρχής, στη μέση περίπου τής ταινίας (στη σεκάνς τού ονείρου τού Στάλκερ), και προς το τέλος, όταν ο Στάλκερ σμίγει πάλι με την οικογένειά του. Η τοποθέτηση τού μουσικού θέματος στα συγκεκριμένα σημεία έχει συμβολική και μορφολογική σημα-

σία. Όπως είπαμε προηγουμένως, στην πρώτη σεκάνς τής ταινίας η κίνηση τής κάμερας σχημάτισε το σήμα τού σταυρού και προσδιόρισε έτσι τον φυσικό χώρο τής ταινίας σ'ένα θρησκευτικό επίπεδο. Παράλληλα, οι τρεις αυτές "μουσικές κινήσεις", προβάλλουν μια θεϊκή σηματοδότηση τού ακουστικού χώρου και συνενώνουν έτσι εικόνα και ήχο στην ίδια νοηματική σφαίρα. Επί πλέον, η επαναφορά τού μουσικού θέματος σε τακτά χρονικά διαστήματα λειτουργεί ως ενοποιητικό στοιχείο που προσανατολίζει το θεατή μέσα στην ταινία και, όπως λέει κι ο Ταρκόφσκι, "τού δίνει τη δυνατότητα για μια αλληλαγγμνή εντύπωση τού ίδιου υλικού, για κάτι που μοιάζει αλληλώτικο" (βλ. Σμιλεύοντας το χρόνο, σελ 214). Από τα παραπάνω προκύπτει σαφώς, ότι η χρήση τής μουσικής και των ήχων στο Στάλκερ, δεν εντάσσεται στα πλαίσια τής συμβατικής κινηματογραφικής πρακτικής. Παρά τα πενιχρά τεχνολογικά μέσα που είχε στη διάθεσή του, ο Ταρκόφσκι κατάφερε να δώσει νέες διαστάσεις στην νοηματική σχέση εικόνας και ήχου, αποκαλύπτοντας παράλληλα τη δυνατότητα τού soundtrack να λειτουργήσει ως αυτόνομο εκφραστικό μέσο. Πέρα από την αδιαμφισβήτητη αισθητική και καλλιτεχνική του αρτιότητα, το Στάλκερ έμελλε να αποκτήσει και προφητική αξία. Επτά χρόνια μετά την ολοκλήρωσή του, το 1986, η φανταστική Ζώνη των αδερφών Στρουκάτσκι γίνεται φριχτή πραγματικότητα, καθώς το ολοκαύτωμα τού Τσέρνομπιλ ερημώνει ένα μεγάλο μέρος τής Ουκρανίας και απειλεί σχεδόν όλο τον πλανήτη. ■

Ο Κώστας Κυριακίδης έχει σπουδάσει σύνθεση για τον κιν/φο στο Royal College of Music τού Λονδίνου. Έχει γράψει, μεταξύ άλλων, τη μουσική επένδυση για την ταινία Dog (2002 BAFTA Film Award). Διδάσκει σύνθεση για τον κιν/φο στο Εργαστήριο Ελευθέρων Σπουδών τού Κολλεγίου Αθηνών και το ωδείο "Μουσικοί Ορίζοντες". Για επικοινωνία: email: kzyriakidis@yahoo.gr, website:www.kostaskyriakidis.com, τηλ. 010 9313-390

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

της Στέλλας Στυλιανού

Στην Ελλάδα ανώτατη εκπαίδευση κινηματογράφου δεν υπάρχει. Μπορείτε όμως να απευθυνθείτε σε ιδιωτικά Ινστιτούτα Επαγγελματικής Κατάρτισης (Ι.Ι.Ε.Κ.), καθώς και Εργαστήρια Ελευθέρων Σπουδών. Υπάρχουν επίσης ιδιωτικές σχολές, (Σταυράκου, Παπαντωνοπούλου κ.α.) των οποίων τα διπλώματα επικυρώνει το Υπουργείο Πολιτισμού κατόπιν εξετάσεων. Πριν από δύο χρόνια όμως, αποφάσισε να σταματήσει την επικύρωση των διπλωμάτων τους, εν όψει ίδρυσης Ακαδημίας Κινηματογράφου. Η Σχολή Παπαντωνοπούλου προσέφυγε στον Άρειο Πάγο και αναμένεται εκδίκαση της υπόθεσης τον προσεχή Νοέμβριο. Ακαδημία Κινηματογράφου δεν ιδρύθηκε ποτέ.

ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ

Διεύθυνση: Πατησίων 65, 10433 Αθήνα, **Τηλ.** 010 8210124- 8237648,

Fax: 010 8211651 www.Stavrakos.gr **Διευθύντρια:** Μαρία Σταυράκου

Καθηγητές κατά το 2001-2002: Κώστας Αλεξάνδρου, Γιάννης Γαϊτάνος, Νίκος Γαρδέλης, Διονυσία Γιακουμή, Γιώργος Καββίας, Νίκος Κανάκης, Σπύρος Καραγιάννης, Χρήστος Κάρλος, Τούλα Κόκκαλη, Σταύρος Κωνσταντάρας, Διαμάντης Λεβεντάκος, Τάσος Παλασιόλης, Νίκος Παναγιώτοπουλος, Πάνος Παναγιωτούνης, Τάκης Παπαγιαννίδης, Ζιζή Παπαδάκη, Χαρά Πτεϊναράκη, Σπύρης Πλιάκος, Νεοκλής Σαρρής, Γιώργος Σκαλενάκης, Χρυσάνθος Σωτηρόπουλος, Αντώνης Τέμπο, Ελευθερία Τσαγλιώτη, Απόστολος Τσερωτάς, Ανδρέας Τύρος. **Ειδικότητες:** Σκηνοθεσίας, Εικονοηγητών - Φωτογράφων, Σκηνογραφίας και Σεναρίου **Διάρκεια σπουδών (για όλες τις ειδικότητες):** τρία (3) χρόνια

Μαθήματα α) σκηνοθεσίας: Αισθητική κινηματογράφου, ιστορία κινηματογράφου, ιστορία λογοτεχνίας-θεάτρου, τεχνική σεναρίου, μαζικά μέσα επικοινωνίας, ψυχοκοινωνιολογία κινηματογράφου, βασικές αρχές σκηνοθεσίας-ντεκουπάζ, ιστορία τέχνης - αισθητική της εικόνας, εφαρμοσμένη σκηνοθεσία, φωτογραφία κινηματογράφου και κινηματογραφική τεχνολογία (τεχνικές λήψης, τεχνικές φωτισμού, λήψεις), τεχνική επεξεργασίας φιλμ, ο ήχος στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, μοντάζ (θεωρία και πρακτικές εφαρμογές σε φιλμ 16m.m.), οργάνωση-διεύθυνση παραγωγής, σκριπτ-βοηθός σκηνοθέτης, τηλεσκηνοθεσία, τεχνολογία τηλεοπτικής παραγωγής (λείτουργια κάμερας, λείτουργια τηλεοπτικού στούντιο, επεξεργασία εικόνας, αναλογικό και ψηφιακό μοντάζ), το ντοκιμαντέρ, θεωρία εφαρμοσμένης σκηνοθεσίας. Τα μαθήματα αυτά συμπληρώνονται και με άλλα, καθώς και με ολοκληρωμένες πρακτικές ασκήσεις και εφαρμογές.

β) εικονοηγητών-φωτογράφων: Αισθητική κινηματογράφου, ιστορία κινηματογράφου, μαζικά μέσα επικοινωνίας, βασικές αρχές σκηνοθεσίας-ντεκουπάζ, ιστορία τέχνης-αισθητική εικόνας, εφαρμοσμένη σκηνοθεσία, φωτογραφία κινηματογράφου και κινηματογραφική τεχνολογία (τεχνικές λήψης, τεχνικές φωτισμού, λήψεις), τεχνική επεξεργασία φιλμ, ο ήχος στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, μοντάζ (θεωρία και πρακτικές εφαρμογές σε φιλμ 16m.m. και 35 m.m.), τηλεσκηνοθεσία, τεχνολογία τηλεοπτικής παραγωγής (λείτουργια κάμερας, λείτουργια τηλεοπτικού στούντιο, επεξεργασία εικόνας, αναλογικό και ψηφιακό μοντάζ), στατική φωτογραφία (λήψη, εμφάνιση, εκτύπωση).

γ) σκηνογραφίας: Ζωγραφική σύνθεση-ελεύθερο σχέδιο, ιστορία θεάτρου-λογοτεχνίας, θεατρολογία, σκηνογραφία (κατασκευή μακέτας, κατασκευή μάσκας, εκτελεστικό σχέδιο, ορολογία, ανάλυση έργου, μελέτη χώματος, είδη υλικών, πατίνες, απομιμήσεις, φροντιστηριακό υλικό), αισθητική και ιστορία κινηματογράφου, ιστορία της τέχνης, αρχιτεκτονικό σχέδιο, ρυθμιολογία, φωτογραφία, κατασκευαστικό σχέδιο.

δ) σεναρίου: Νέο τμήμα. Διάρκεια 30 εβδομάδες, 20 ώρες ανά εβδομάδα, απογευματινής, υποχρεωτικής παρακολούθησης. Οι σπουδαστές θα εγγραφούν κατόπιν επιλογής. **Διδασκόμμενα μαθήματα:** Δραματουργική ανά-

λυση όλων των ειδών σεναρίου στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, στοιχεία σκηνοθεσίας που αφορούν τις απαιτούμενες γνώσεις του σεναριογράφου, ιστορία κινηματογράφου και λογοτεχνίας, στοιχεία ψυχολογίας και κοινωνιολογίας, παρακολούθηση συγγραφής σεναρίου, προβολή και ανάλυση κινηματογραφικών ταινιών.

Εργαστηριακοί χώροι-εξοπλισμός: • Σύγχρονο στούντιο λήψης πλήρους εξοπλισμένο επαγγελματικών προδιαγραφών για κινηματογραφικές παραγωγές και παραγωγές βίντεο σε συστήματα BETA ΚΑΙ S VHS. • Τμήμα κινηματογραφικού μοντάζ. • Τμήμα ηλεκτρονικού μοντάζ. • Μηχανές κινηματογραφική λήψης 16 m.m. και 35 m.m. • Μαγνητόφωνα NAGRA. • Μηχανές προβολής 16 m.m. και 35 m.m. • Τεχνικό εξοπλισμό για τέσσερα κινηματογραφικά συνεργεία εσωτερικής και εξωτερικής λήψης. • Στούντιο λήψης και επεξεργασίας του ήχου για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, το ραδιόφωνο, εγγραφή και μίξη ήχου με επιπλέον σύστημα προβολής και μίξης για φιλμ 16 m.m. • Σκοτεινό θάλαμο. • Αίθουσα προβολής για ταινίες 16 m.m. (οπτική, μαγνητικό ήχου-διπλής μπάνας) και 35 m.m.

Βιβλιοθήκη: Διαθέτει εξειδικευμένα βιβλία και περιοδικά, συγγράμματα επιστημονικά, τεχνικά, κ.λ.π., ελληνικά και ξενόγλωσσα, γύρω από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση και από το χώρο των Τεχνών γενικότερα. Επίσης, βιβλία γενικότερο επιστημονικού και εγκυκλοπαιδικού ενδιαφέροντος, λογοτεχνικά, ιστορικά, κ.λ.π.

Βιντεοθήκη: Η σχολή διαθέτει μεγάλο αριθμό επιλεγμένων ταινιών του ελληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου που χρησιμοποιούνται κατά τη διδασκαλία των μαθημάτων.

Τίτλος: Κρατικό πτυχίο ισότιμο της ανώτερης εκπαίδευσης. Οι τελειόφοιτοι σπουδαστές συμμετέχουν στις διπλωματικές εξετάσεις της επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού.

ΣΧΟΛΗ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ ΠΑΠΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Διεύθυνση: Βερανζέρου 6, 10677, Αθήνα, **Τηλ.** 010 3816131-3817213

Fax: 010 3828923 **Διευθυντές:** Αθανάσιος Παπαντωνόπουλος και Νικόλαος Παπαντωνόπουλος. **Ειδικότητες:** Ηχοληψίας, Εικονοληψίας - Φωτογραφίας, Σκηνοθεσίας. **Διάρκεια σπουδών:** τρία (3) χρόνια, λειτούργουν και ταχύρρυθμα τμήματα μονοετούς και διετούς φοίτησης καθώς και σεμινάρια ολιγόμηνης διάρκειας. **Μαθήματα-ώρες διδασκαλίας:** 20-25 ώρες εβδομαδιαίως. **Προσφέρονται όλες οι εφαρμογές του ήχου:** για τηλεόραση, κινηματογράφο και ραδιόφωνο. Φωτογραφία, βίντεο, κινηματογραφική εικόνα και μοντάζ. Τα τεχνικά μαθήματα είναι τα ίδια με το τμήμα σκηνοθεσίας. Επίσης, η σχολή χρησιμοποιεί και εκπαιδεύει κατά αποκλειστικότητα στην Ελλάδα, την τεχνολογία QTVR της APPLE δημιουργώντας φωτογράφους ικανούς να κατασκευάσουν πανοραμικές εικόνες 360 μοιρών με συμβατική φωτογραφική τεχνολογία σε συνδυασμό με κομψότερη υψηλής ταχύτητας. Περισσότερες λεπτομέρειες για το πρόγραμμα σπουδών μπορεί να πάρει ο κάθε ενδιαφερόμενος από τα γραφεία της σχολής.

Εργαστηριακοί χώροι-εξοπλισμός: • Η σχολή διαθέτει φωτογραφικά

στούντιο. • Σκοτεινό θάλαμο. • Τηλεοπτικά στούντιο. • Editing suites. • Κινηματογραφικό πλάτο 500 τ.μ. • Ηχοληπτικά στούντιο-ψηφιακά. • Η Βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη της σχολής είναι στη διάθεση των σπουδαστών για μελέτη.

Διδάκτρα: Τα διδάκτρα διαφοροποιούνται ανάλογα με την ειδικότητα και τη διάρκεια σπουδών που θα επιλέξει ο ενδιαφερόμενος.

Τίτλος: Κρατικό πτυχίο ισότιμο της ανώτερης εκπαίδευσης. Οι τελειόφοιτοι σπουδαστές συμμετέχουν στις διπλωματικές εξετάσεις της επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού.

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΑΚΜΗ (ΙΙΕΚ)

Διεύθυνση: Κοδριγκτώνος 16, 11257 Αθήνα, Τηλ. 010 8832347, 8220409, 8224074, Fax: 010 8821803 **Διευθυντής Σπουδών:** Νώντας Σαρλής

Καθηγητές: Δημήτρης Βερνίκος, Λένα Βουδούρη, Ευθύμιος Χατζής, Άγγελος Κοβότσος, Μάρκος Χολέβας, Κώστας Αλεφάντης, Τατιάνα Μουζακίτη, Βάλη Κωνσταντοπούλου, Φίλιππος Κουτσαφτής, Δήμος Στρούμπος, Γιάννα Σπυροπούλου, Ορφέας Αντρέ, Ντίνος Βαμβακουσης, Γιάννης Μάρης, Άγγελος Αγγελόπουλος, Λάλη Κοντοθεοδώρου, Γιώργος Οικομίδης.

Ειδικότητες: Δημοσιογραφία, Ξεναγία, Παραγωγή, Σκηνοθεσία, Εικονοφήγηση, Μοντάζ, Επαγγελματικό Μακιιάζ.

Διάρκεια σπουδών: Δύο χρόνια για όλες τις ειδικότητες. Υπάρχουν και δύο προαιρετικά, μεταπτυχιακά εξάμηνα, κοινά για όλες τις ειδικότητες. Για τα τμήματα Δημοσιογραφίας και σκηνοθεσίας, η φοίτηση είναι τριετής με βάση το πρόγραμμα του Πανεπιστημίου «Queen Margaret» με το οποίο συνεργάζεται η σχολή.

Εργαστηριακό χώρο-εξοπλισμός: Όλες οι αίθουσες διδασκαλίας είναι εξοπλισμένες με video, monitor, projectors για slides, διαφάνειες κάθε είδους, μαγνητόφωνα κ.λπ. Το αμφιθέατρο της σχολής διαθέτει πλήρη εξοπλισμό προβολής σε φιλμ και βίντεο σε όλα τα formats. Επίσης η σχολή διαθέτει: δύο κιν/κές κάμερες 16 και 35 m.m., τρεις κάμερες βίντεο BETA SP, δύο ψηφιακές κάμερες, δύο κάμερες SVHS, πλήρη εξοπλισμό σε όλα τα είδη των φωτιστικών σωμάτων με όλα τα αξεσουάρ, πλήρως εξοπλισμένο πλάτο, σύστημα blue box, λήψης με πολυκάμερο σύστημα κ.λπ., εργαστήριο κιν/φικου μοντάζ με μοδιόλα 16,35 m.m., σουίτα αναλογικού μοντάζ, βίντεο, δέκα σουίτες ψηφιακού μοντάζ AVID, αίθουσα Η/Υ, internet room. **Βιβλιοθήκη και ταινιοθήκη:** Είναι στη διάθεση των σπουδαστών σε δανειστική βάση.

Τίτλος: Κρατικό, πιστοποιημένο από το Υπουργείο Παιδείας μετά από τελικές εξετάσεις πιστοποίησης που γίνονται από τον Οργανισμό Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης (ΟΕΕΚ). Οι απόφοιτοι των τμημάτων Δημοσιογραφίας και Σκηνοθεσίας αποκτούν bachelor της ειδικότητάς τους από το Πανεπιστήμιο «Queen Margaret».

FOCUS ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ-ΒΙΝΤΕΟ-ΗΧΟΥ

Διεύθυνση: Λεωφόρος Παπάγου 112, Ζωγράφου, Τηλ. 010 7750675

Fax: 010 7716194 **Διευθυντής:** Τάκης Ζερδεβάς

Καθηγητές Focus κατά το 2001-2002: Δημήτρης Ασιθιανάκης, Κώστας Δελιγιάννης, Νίκος Ευαγγελόπουλος, Απόστολος Ζερδεβάς, Τάκης Ζερδεβάς, Ελένη Μαλιγκούρα, Massimo Pizzocaro, Μαρία Ξεναρίου, Έλλη Στυλιανού, Μάκης Φάρος, Πέρλα Φιλιππίδου, Ελεάνα Χαβιαρά.

ΤΜΗΜΑ ΒΙΝΤΕΟ Διάρκεια σπουδών: τρία (3) χρόνια

Μαθήματα-ώρες διδασκαλίας: 240 ώρες το χρόνο. **1ο έτος:** Βασική τεχνική του βίντεο. Λήψεις-εικόνα, μοντάζ, ήχος, ασκήσεις και θέματα βιντεολήψεων καθ' όλη την διάρκεια της σχολικής περιόδου, αισθητική της κινούμενης εικόνας, εισαγωγή στο σενάριο, ιστορία βιντεοτέχνης. **2ο έτος:** Ανάλυση στα στάδια παραγωγής βιντεοταινίας, φωτισμός, στούντιο ήχου, διεύθυνση παραγωγής/script/casting, κλπ., σενάριο, σκηνοθεσία, κινηματογραφική γλώσσα, είδη και εφαρμογές της βιντεοτέχνης, ντοκυμαντέρ, τηλεόραση, διαφήμιση, μουσικά video clip, κοινωνικές και πολιτιστικές διαστάσεις φωτογραφίας και βίντεο, σημειολογία της φωτογραφίας. **3ο έτος:** Οι σπουδαστές επιλέγουν τα μαθήματα ειδίκευσής τους και προσανατολίζονται προς την παραγωγή ενός project.

Εργαστηριακό χώρο-εξοπλισμός: πέντε αίθουσες διδασκαλίας εξοπλισμένες με οπτικοακουστικά συστήματα προβολής και βίντεο, δύο ξεχωριστά στούντιο λήψεων φωτογραφίας και βίντεο εξοπλισμένα με εννέα μηχανές μεγάλου φορμά 10X12 1/2 και 13X18, 54 μονάδες φιλμ, με αξεσουάρ κλπ, φωτιστικά σώματα, οκτώ πλάτο λήψεων διαφημιστικής φωτογραφίας, ένα πλάτο λήψης μόδας και βίντεο και επτά βιντεοκάμερες Hi 8

& S-VHS. Επίσης, αίθουσα βίντεο μοντάζ εξοπλισμένη με επαγγελματικό σύστημα A/B roll της Panasonic, φορμά S-VHS, κονσόλα εφέ, μονάδα ψηφιακού μοντάζ, Η/Υ 3D, προγράμματα Premier, Light Wave, After Effects κλπ, σύστημα ψηφιακής επεξεργασίας εικόνας και βίντεο. Computer: Apple Macintosh Power PC 7100 - 8100 I Mac, Scanners, Εκτυπωτές A3 κλπ. **Προγράμματα:** Photoshop, Director, Premier, Media studio κ.α.

Βιβλιοθήκη: τεχνικά και καλλιτεχνικά βιβλία και ειδικός χώρος για μελέτη. **Διδάκτρα:** 3.660 ευρώ. Εγγραφή 600 ευρώ και τα υπόλοιπα σε έξι δόσεις.

ΔΗΜΟΣΙΟ Ι.Ε.Κ. ΧΑΪΔΑΡΙΟΥ

Διεύθυνση: Αγ. Τριάδος & Ρίμνι, Χαϊδάρη, Τηλ.: 010-5779570, 5779884, 5762255, Fax: 010-5779380 **Διευθυντής:** Γεώργιος Κόλλιας

Ειδικότητες: Εικονοφήγηση, ηχοληψίας και μοντάζ. **Διάρκεια σπουδών:** 4 εξάμηνα

Μαθήματα-ώρες διδασκαλίας: Εικονοφήγηση (Α' εξάμηνο 17 ώρες θεωρητικά και 8 εργαστηριακά) Αγγλικά, Η/Υ, ιστορία κιν/φρου, βασικές αρχές σκηνοθεσίας, μοντάζ, ήχος, παραγωγή, σενάριο. **(Β' εξάμηνο 15 Θ-10Ε)** ιστορία κιν/φρου, αισθητική εικόνας, Still Photography, φωτισμός, σενάριο. **(Γ' εξάμηνο 11Θ-14Ε)** ιστορία broadcasting ΜΜΕ, κάμερα-ηλεκτρονική, cinematography on location, φωτισμός, φίλτρα, χρώμα, φώτα, EFP camera. **(Δ' εξάμηνο 9Θ-16Ε)** ιστορία broadcasting, ηλεκτρονικά, κάμερα, φωτισμός, πλάτο, πολυκάμερα συστήματα/Live.

Ηχοληψίας (μηχανικός ήχου) (Α' εξάμηνο 23Θ-2Ε) Αγγλικά, Η/Υ, θεωρία AUDIO I, II, μουσική ανάλυση I, II, ακουστική I, II, θεωρία μουσικής/solfège, ιστορία μουσικής, ηλεκτρονικά, βιομηχανία μουσικής. **(Β' εξάμηνο 19Θ-6Ε)** Παραγωγή μουσικής για δισκογραφία, ηχοληψία I, II, βιομηχανία ραδιοφώνου-τηλεόρασης, κιν/φου, διαφήμισης, συντήρηση μηχανημάτων ήχου. **(Γ' εξάμηνο 11Θ-14Ε-Δ' εξάμηνο 11Θ-14Ε)** ηχοληψία, πρακτική επεξεργασία μίξης I, II, διπλωματική εργασία, βιομηχανία μουσική τεχνολογία I, II, μεθοδολογία ηχοληψίας συναυλιών I, II, ήχος για ραδιόφωνο-τηλεόραση, κιν/φο I, II, επεξεργασία/μίξη ήχου I, II, παραγωγή μουσικής για ράδιο, τηλεόραση, κιν/φο.

Μοντέρ (Α' εξάμηνο 15Θ-10Ε) Αγγλικά, Η/Υ, ιστορία κιν/φρου, βασικές αρχές σκηνοθεσίας, μοντάζ, ήχος, παραγωγή, σενάριο. **(Β' εξάμηνο 13Θ-12Ε)** αγγλικά, Η/Υ, ιστορία κιν/φρου, σενάριο, ηλεκτρονικά, Editing systems, μοντάζ ήχου/μουσικής. **(Γ' εξάμηνο 11Θ-14Ε)** Αγγλικά, ηλεκτρονικά, ιστορία broadcasting, συνδεσμολογία/systeming, off line editing/tape, off line editing/disc, EFP. **(Δ' εξάμηνο 11Θ-14Ε)** Αγγλικά, ιστορία broadcasting, συνδεσμολογία/systeming, on line editing/tape, vision control/color correction, DVE/FX, πολυκάμερα συστήματα/live, on line editing/disc.

Εργαστηριακό χώρο: Στούντιο ηχοληψίας, πλήρες τηλεοπτικό στούντιο (ψηφιακό), στούντιο φωτογραφίας και τέσσερα εργαστήρια Η/Υ.

Βιβλιοθήκη/βιντεοθήκη: Υπάρχουν, και η βιβλιοθήκη είναι δανειστική.

Διδάκτρα: Σύμφωνα με τους κανονισμούς του ΟΕΕΚ ανέρχονται στα 367 ευρώ για κάθε εξάμηνο. Για περισσότερες πληροφορίες επισκεφθείτε τη διεύθυνση www.oEEK.gr.

Τίτλος: Μετά την αποφοίτηση χορηγείται ΒΕΚ (Βεβαίωση Επαγγελματικής Κατάρτισης)

NEW YORK COLLEGE

Διεύθυνση: Λεωφ. Αμαλίας 38, Αθήνα, Τηλ.: 010-3225180, 3225961,

Fax: 010-3233337, www.nyc.gr. **Καθηγητές:** Παντελής Βούλιφαρης, Αντώνης Κόκκινος, Κώστας Κουτσομήτης.

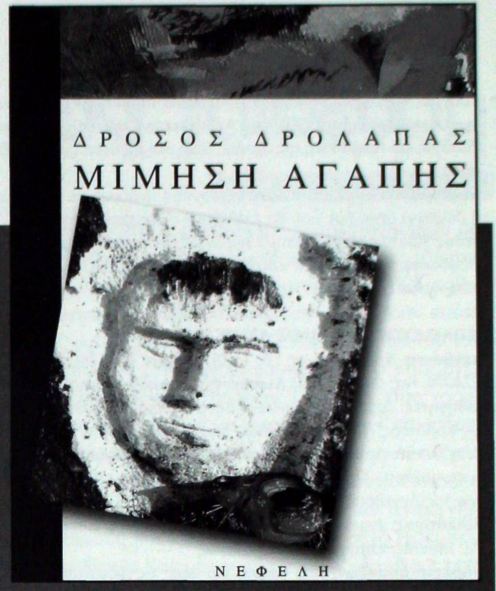
Μαθήματα (διδάσκονται στα αγγλικά): The art of animation, directing photography in cinematography, the field director in reality and documentary T.V., acting & directing on a film set, the fundamentals of directing, story analysis and development for film and movies for T.V., pre-production and production for film and T.V., art direction in the entertainment industry, the «pleasures» of evil on stage and screen, the camera operator in film and T.V., contemporary films and filmmakers, cinematography, sourcing creativity, documentary film, the history of cinema I, II.

Ακόμα, τα ΙΙΕΚ Μανώλα (τηλ. 010 8252105-6), ΙΙΕΚ Ξυλή (τηλ.010 8250212) και ΙΙΕΚ Όμηρος (τηλ. 010 3806166), ενδέχεται να προσφέρουν τις ειδικότητες του ηχοληπτή, εικονοφήγηση και μοντέρ τη νέα ακαδημαϊκή χρονιά. Για τη Θεσσαλονίκη οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να ζητούν πληροφορίες από τα ΙΕΚ Επανάμης (τηλ.0392 044960), ΙΕΚ Πυθαγόρα, (τηλ.0310 540615-6), ΙΕΚ Ξυλή, (τηλ. 0310 541085), και ΙΕΚ Παστέρ, (τηλ. 0310 527530).

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

στον Μιμη Τσακωνιάτη

Πάντα θαύμαζα τους δημιουργούς που ανεπηρέαστοι από τις κυρίαρχες αισθητικές σειρήνες και τάσεις, ακολουθούν το δικό τους προσωπικό δρόμο σε αναζήτηση μιας βαθύτερης αλήθειας. Αυτούς που διασχίζουν την πνευματική έρημο της κάθε εποχής και ανακαλύπτουν μυστικές οδούς με πηγές στις οποίες μετά και κάποιοι άλλοι με τη σειρά τους θα ξαποστάσουν λίγο και θα δροιστούν προκειμένου να συνεχίσουν το ατέρμονο ταξίδι... Κάπως έτσι αισθάνθηκα διαβάζοντας το βιβλίο του Δρόσου Δρόλαπα "Μίμηση Αγάπης" που κυκλοφόρησε πρόσφατα από τις Εκδόσεις Νεφέλη. Όσοι λοιπόν αγαπούν την Οδύσεια του νου και της ψυχής, ας πάρουν το ρίσκο σπεύδοντας στο βιβλιοπωλείο. Ενώ όσοι νομίζουν ότι έχουν φτάσει στον προορισμό τους, καλύτερα να το ξεχάσουν...



- Στο χώρο της τέχνης επικρατεί η αίσθηση ότι το να είσαι καλλιτέχνης, είναι κάτι πολύ σημαντικό. Εσύ νιώθεις συγγραφέας;

• Αν με αυτό εννοούμε ότι έχω καταπωθεί από κάποια αυτόνομη οντότητα, που με χειραγωγεί ώστε να φέρομαι σύμφωνα με εγκαθιδρυμένα αλλότρια πρότυπα, ικανοποιώντας έτσι τις κοινωνικές αξιώσεις περί του πώς οφείλει να είναι ένας συγγραφέας, τότε, ευτυχώς, δεν το έχω πάθει. Αν πάλλι είσαι ό,τι κάνεις, γιατί να μη δηλώσω υδραυλικός, αφού σήμερα άλλαξα μια βρύση;

- Αυτός είναι και ο λόγος που απεχθάνεσαι τη δημοσιότητα;

• Ναι, γιατί είναι πολύ εύκολο, με συνεχείς μικρές παραχωρήσεις, να βρεθείς εξάρτημα ενός μηχανισμού του οποίου δεν μπορείς να έχεις τον έλεγχο. Και το κακό είναι διπλό : πρώτον, εκτρέπεσαι από το αντικείμενο σου, και δεύτερον, οι βιογραφικές πληροφορίες μετατοπίζουν το κέντρο βάρους από το δημιουργήμα στον κατασκευαστή του, με συνέπεια να χρωματίζεται το έργο ανάλογο.

- Στο βιβλίο θίγεις το πρόβλημα της ασυμφωνίας του πιστεύω και των πράξεων. Αυτό που με εντυπωσιάζει από τότε που άρχισα να καταβαίνω την τέχνη, είναι ότι, δυστυχώς, αυτή αντί να κάνει τον "άνθρωπο" καλύτερο, τις περισσότερες φορές τον κάνει πολύ χειρότερο. Αυτό συμβαίνει επειδή και αυτή δεν είναι παρά ένα κλαδί του αρρωστημένου δέντρου που λέγεται κοινωνία μας;

• Η τέχνη για την τέχνη ισχύει στην ιδιωτική σφαίρα. Το έργο που προορίζεται για το κοινό, πρέπει να αξιολογείται με βάση την αναμενόμενη επίδραση -επι αγαθού ή μη- και την πρόθεση του καλλιτέχνη. Σε περίοδο λοιμού λαμβάνονται μέτρα που εμποδίζουν την εξάπλωση της αρρώστιας. Στο χώρο της τέχνης επικρατεί ασυδοσία -στο όνομα της ελευθερίας της έκφρασης- με αποτέλεσμα η ψυχική πανούκλα ν' απειλεί με πανδημία.

- Γι' αυτό λοιπόν είσαι υπέρμαχος του περιεχομένου και όχι της φόρμας;

• Μακάριος όποιος συνδυάζει περιεχόμενο και φόρμα σε υψηλό επίπεδο αμφότερα. Όμως ποτέ η όποια αισθητική σε βάρος της ουσίας. Αν προσπαθούσαμε να τραφούμε με πανέμορφα στο μάτι ομοιώματα φαγητών, θα πεθαίναμε από αστία...

Πόσο μάλλον αν η τροφή είναι δηλητηριασμένη.

- Αφού όλα έχουν ειπωθεί γιατί το ανθρώπινο γένος αδυνατεί να κάνει κάποιο ουσιαστικό βήμα μπροστά;

• Μπορεί να έχουν ειπωθεί όσα μας χρειάζονται, αλλά ποτέ δεν έγιναν πραγματικά αποδεκτά. Άλλωστε, η μοίρα των ιδεολογιών είναι να διαστρέφονται στην εφαρμογή τους. Από τον άνθρωπο των σπηλαίων μέχρι σήμερα έχουμε ελάχιστα εξελιχθεί. Απλώς πειθαρχούμε -όπως τα ζώα στο τσίρκο- στις εκάστοτε εντολές. Οι ηθικές μας επιτεύξεις μπορούν να χαθούν πανεύκολα, γιατί η πλειονότητα των ανθρώπων δεν έχει φτάσει στο επίπεδο τους, μόνο φέρεται σαν να έχει φτάσει. Βέβαια, όταν αυτό γίνεται συνειδητά, είναι πολύ χρήσιμο, στην περίπτωση μας όμως η συμπεριφορά μας είναι μηχανική.

- Θεωρείς ότι ένα έργο μπορεί να μείνει άφθαρτο από το πέρας του χρόνου ή αυτό έχει να κάνει κάθε φορά με τον αποδέκτη του;

• Το έργο που καταπάνεται με το ουσιαστικό, που θίγει την αλήθεια, έχει διαχρονική αξία γιατί μιλάει κατευθείαν στην ψυχή των ανθρώπων πέρα από πολιτισμικά σκαμπανεβάσματα και δοξασίες του συρμού. Το όντως μεγάλο έργο δεν αφήνει κανέναν αδιάφορο, έχει την ιδιότητα ν' αποκαλύπτει σε όλους κάτι, ανάλογο με τη δύναμη του καθενός. Γι' αυτό και προκύπτουν ασυμφωνίες εκτιμήσεων και ερμηνειών, είναι φυσιολογικό.

- Τι σε σπρώχνει να γράφεις; Ποιό το "ελατήριο" σου;

• Όταν γράφω για τον εαυτό μου, επιζητώ την ικανοποίηση που δίνει κάθε δημιουργική εργασία, και δε δίνω πουθενά λογαριασμό. Όμως η δημόσια έκθεση είναι άλλο πράγμα, χρειάζομαι καλή δικαιολογία. Έτσι, απευθύνομαι σ' εκείνους που βρίσκονται στην έρημο, γιατί εκεί και η πιο μικρή γουλιά νερό μπορεί να είναι σωτήρια. -όπως άλλοι το έκαναν για 'μένα, ήρθε τώρα η σειρά μου να ξεχρεώσω. Όμως, όποιος δε διψάει, ας μη διαβάσει το βιβλίο γιατί θα είναι σαν να υποκλέπτει επιστολή προορισμένη για άλλον παραλήπτη.

- Το κακό τελικά βρίσκεται μέσα μας;

• Θα έλεγα ότι το κακό βρίσκεται μέσα και μέσα μας, άλλωστε το έξω από 'μάς κάτι δε βρίσκεται μέσα σε κάποιον; Αν πολε-

μήσουμε τους άλλους, παραβλέποντας το εσωτερικό μας πεδίο μάχης, το μόνο που είναι δυνατόν να πετύχουμε, είναι η αλληλαγία της διαχείρισης του κακού. Το αποδεικνύει η ανάγνωση της Ιστορίας, που είναι ιστορία παραφροσύνης και φρικής. Όπως έλεγε και ο Γιουνγκ, αρνούμενοι να συνδιαλεχθούμε με τη σκιά μας, προβάλουμε το κακό στους άλλους με τα γνωστά επακόλουθα.

- Γιατί ο άνθρωπος φοβάται να δει την πραγματική εικόνα του κόσμου του, εσωτερικού και εξωτερικού; Μοιάζει μήπως με "τα λήπια στα μάτια" που είχε ο Απόστολος Παύλος;

• Είναι εκδήλωση του ένστικτου αυτοσυντήρησης. Γνωρίζουμε, κατά βάθος, ότι εδώ που βρισκόμαστε, η πρόσκαιρη ύπαρξη μας είναι εύθραυστη. Μεγαλύτερη από τη συνηθισμένη μας δόση πραγματικότητας, μπορεί να μας διαλύσει. Απ' την άλλη, η τακτική "σφουρίζω στο σκοτάδι" έχει αποδειχτεί ατελέσφορη, γιατί δεν έχουμε πολύ χρόνο στη διάθεση μας. Αντί να στενεύουμε την πραγματικότητα, επειδή δεν τη χωράμε, καλύτερα να διευρυνόμαστε εμείς διαρκώς, αλλά με περίσκεψη, όπως το φίδι που αλλιάζει με προσοχή πουκάμισο γιατί τότε είναι ευάλωτο.

- Πού έγκειται η προσωπική ευθύνη του καθενός για την κατάσταση της κοινωνίας σήμερα; Στο να χειροκροτεί από το καθιστικό του τις σκουπίδο-εκπομπές της τηλεόρασης εναποθέτοντας πάνω τους τις φαντασιακές μας προβολές για δικαιοσύνη ή στο να ψηφίζει κάθε τέσσερα χρόνια τα πανομοιότυπα πολιτικά κόμματα;

• Για να πούμε την αλήθεια, δεν είναι λογικό να ζητάμε από ένα ανδράποδο να φερθεί όπως ένα ελεύθερο και αυτεξούσιο ον. Όλοι μας είμαστε δέσμοι της χρονικής στιγμής που γεννηθήκαμε. Οι πληροφορίες που μας ταΐζουν, καθορίζουν την εικόνα της πραγματικότητας, που όσο πιο περιορισμένη είναι, τόσο επιλεκτικότερη η αντίληψη, τυφλή σε οτιδήποτε διαφορετικό. Οφείλουμε να γνωρίζουμε ότι πήραμε στραβό δρόμο, τα συμπτώματα της κοινωνικής παθολογίας το δείχνουν: κατάσταση ανίας, φόβου, άγχους, παράνοιας, κτλ. Αυτό που είναι ο καθένας μας, αποτελεί την προσωπική μας συμβολή στο γενικό πρόβλημα. Όμως κάθε απόπειρα να ξεφύγουμε απ' την πεπατημένη, αντιμετωπίζεται με το ερώτημα: "Εσύ θ' αλλάξεις τον κόσμο"; Έγώ όχι, εσύ όχι, αυτός όχι- τότε ποιος; Και ο κόσμος αλλιάζει εν τη απουσία μας. Ουδείς αθώος και άμοιρος ευθύνης. Ακόμη και ο δήμιος μπορεί να βελτιώσει την ανθρωπιά του τροχίζοντας το τσεκούρι του. Δε λείπουν οι ευκαιρίες από την καθημερινότητα μας, μόνο που επιλέγουμε να κοιτάζουμε αλλού.

- Το συναισθηματικό έλλειμμα που παρατηρούμε τόσο έντονα στις μέρες μας πού νομίζεις ότι οφείλεται και γιατί οι "άνθρωποι" πάντα όταν προσφέρουν κάτι στον άλλο το κάνουν με το νου τους στο "ταμείο";

• Ο λεγόμενος εγωισμός, το ατομικό συμφέρον, η ιδιότητα είναι φυσικά δεδομένα, είναι ορμέφυτα που εξυπηρετούν το χωρίς έλεος παιχνίδι της ζωής και είναι άπιθανο ν' απαλλαγούμε από αυτά. Μπορούμε όμως να χρησιμοποιήσουμε την ωθητική των βιολογικών μας επιταγών σ' ένα ανώτερο επίπεδο, εξευγενίζοντας τις επιδιώξεις μας. Ποιος θα μας διδάξει όμως; Όλες οι θρησκείες ξεκίνησαν για ν' απαντήσουν περί του πρακτέου, αλλά σύντομα εκφυλίστηκαν έως πλήρους αντιστροφής. Ειδικά ο χριστιανισμός "διόρθωσε" τόσο τα λόγια του Χριστού, ώστε να οδηγεί τους ανθρώπους που διαθέτουν στοιχειώδη λογική, στο εξής συμπέρασμα: καλύτερα να μην υπάρχει θεός, γιατί αν υπάρχει, τέτοιος που είναι, δεν θέλω να τον ξέρω.

- Και ο ρόλος της επιστήμης όμως σήμερα μοιάζει πιο σκο-

τεινός, ακόμη και από αυτόν της εκκλησίας στο μεσαίωνα. Συμφωνείς;

• Ναι, γιατί η επιστήμη παρουσιάζεται ως φορέας φωτός, ενώ ο ρόλος των λεγόμενων θρησκειών είναι εμφανώς σκοταδιστικός. Οι Εκκλησίες απολιθώνονται, η Ζωή εξελίσσεται. Το ποτάμι δε γυρίζει πίσω, η επιστήμη θα προχωρήσει στο δρόμο της μέχρι το τέλος. Η πρόγνωση δεν είναι καλή, γιατί η διανοητική υπερ-ανάπτυξη δεν ελέγχεται από αντίστοιχο ηθικό επίπεδο. Και δεν εννοώ την ηθική που μας επιβάλλεται, αλλά εκείνη που κατακτάται. Η επικρατούσα ηθική αχρωματοψία μόνο ως ένδειξη ψυχικής αναπηρίας νοείται.

- Πως εξηγείς το γεγονός ότι η μάζα είναι πρόθυμη να ακούσει μόνο τους ειδικούς ή τους επώνυμους;

• Αυτό δεν είναι κατ' αρχήν κακό. Συμφωνεί και με τη Σωκρατική αντίληψη περί επαίνου. Το πρόβλημα παρουσιάζεται όταν πρόκειται για απατεώνες. Για τυφλούς οδηγούς τυφλών που διακηρύσσουν ότι βλέπουν. Τα ψέματα τους είναι ευχάριστα στην ακοή και τα προτιμούμε γιατί μας γλυκονανουρίζουν. Ο προφήτης, ο δάσκαλος, ο φιλόσοφος δρουν σαν αιθιόμοι και αναλόγως αντιμετωπίζονται.

- Τι θα συμβούλευες ένα νέο σήμερα που αισθάνεται έστω και μια ομηχλώδη τρόπο ότι το κτηνώδες σύστημα θα τον καταπιεί, αν δεν αντισταθεί με νύχια και με δόντια;

• Φοβάμαι ότι η αναμενόμενη αντίσταση του δε θα τον ωφελήσει πολύ. Θα 'ρθει ο καιρός που θα εκπροσωπεί ο ίδιος τη νέα έκδοχή του συστήματος. Είμαστε μαριονέτες στα χέρια της κατεύθυνσης που έχει πάρει η εξέλιξη του είδους μας. Ως νέοι το μόνο που μπορούμε να κάνουμε -εφόσον δεν ξέρουμε τί μας γίνεται- είναι να ευχόμαστε να μην πάθουμε κάτι ανεπανόρθωτο. Γιατί αργότερα δε θα μπορούμε να αναθεωρήσουμε όλες μας τις απόψεις, να διακρίνουμε δηλαδή το καλό απ' το κακό, όχι πλέον παραδομένα από τους άλλους αλλά ως δικά μας πορίσματα. Δε φταίνε λοιπόν μόνο τα πολιτικά συστήματα, εμείς δεν είμαστε το χωράφι που τα γεννάει και τα τρέφει;

- Βλέπεις την ζωή ως αυτοσκοπό ή ως ένα μέσο, ένα σκοπό για κάτι άλλο πιο αληθινό;

• Όπως είπαμε η Ζωή εξελίσσεται, κι αυτό θα διαρκέσει ως το τέλος του σύμπαντος τουλάχιστον. Το ζήτημα είναι: μπορούμε, εκτελώντας παράλληλα το αδήριτο καθήκον της απλής ύπαρξης ως απαιτούμενη συνεισφορά, να επιταχύνουμε, να κόψουμε δρόμο, να φτάσουμε κάπου τώρα ως άτομα; Και τον εαυτό μας θα ωφελήσουμε και το σύνολο, αφού ως γνωστόν λίγη μαγιά φουσκώνει - κάτω από προϋποθέσεις - όλο το ζυμάρι. Για να μη φανεί ότι δεν απάντησα, σκέψου πως όταν σπέρνουμε το χωράφι, όλοι οι σπόροι έχουν τον αυτό σκοπό, αλλά η τύχη ενός εκάστου μπορεί να είναι διαφορετική.

- Κάπου πες ότι "Αν ο θάνατος είναι ένας εραστής, τότε θα πρέπει να τον υποδεχούμε όσο γίνεται πιο όμορφοι. Τον παρομοιάζεις με ένα όμορφο παιδικάρι με σκληρά, σκοτεινά μάτια...". Γιατί ενώ ο Ταρκόφσκι λέει ότι "δεν υπάρχει θάνατος παρά βάσανα και πόνος" η δυτική αντίληψη τρέμει στην ιδέα του θανάτου;

• Προφανώς γιατί η αναγνώριση ότι ο θάνατος βάζει οριστικά τέλος στη προσωπική μας ύπαρξη, μειώνει τη σπουδαιότητα μας, ευτελίζει τα επιτεύγματά μας, μας ακυρώνει οδότελα Ματαιιότης ματαιότητων... Με την επίγνωση της θνητότητας οι πράξεις μας θ' αποκτήσουν άλλη βαρύτητα, η ζωή μας θα γίνει πιο αληθινή. Αλλά ποιος πιστεύει ότι θα πεθάνει; Τι θα έκανε αν μάθαινες ότι σου μένει λίγος καιρός ζωής; **Κάνε το τώρα!**

*Φωτομοντάζ: Χριστίνα Παπασπύρου



το έβδομο ρούχο

Σ

το θέατρο της οδού Κυκλάδων παρουσιάστηκε φέτος, για δεύτερη χρονιά, η θεατρική διασκευή του Έβδομου ρούχου της Ευγενίας Φακίνου. Είναι αλήθεια πως η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο ή -στο θέατρο στην περίπτωση μας- πάσχει εξ αρχής.

Είναι η φύση του λογοτεχνικού έργου που προσιδιάζει στην ανάγνωση, και ως εκ τούτου κάθε απόπειρα αλλαγής της τεχνοτροπίας του μπορεί να δημιουργήσει εκφραστικά προβλήματα και υφολογικούς ακροβατισμούς. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που αριστουργηματικά μυθιστορήματα κατέληξαν παρωδία στον κινηματογράφο -Το σπίτι των πνευμάτων είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις απλώς επιβεβαίωσαν τον κανόνα π.χ. **Θάνατος στη Βενετία**. Για να προσαρμοστεί όμως ένα έργο στη θεατρική διαλεκτική, τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο περίπλοκα. Είναι οι περιορισμοί που επιβάλλει ο θεατρικός χώ-

ρόχρονος, και η απουσία των ειδικών τεχνικών μέσων του κινηματογράφου, που καθιστούν παρόμοια τομήματα ακόμη πιο δυσεπίτευκτα. Για να αποφευχθούν τέτοιες κακοτοπιές, είναι αναγκαίο να γίνουν χειρουργικές επεμβάσεις στο σώμα του λογοτεχνικού κειμένου, σε συνδυασμό με άριστη γνώση και χρήση των θεατρικών δυνατοτήτων.

Ο Μαυρίκιος αποδείχτηκε άξιος καπετάνιος. Με τη βοήθεια των σκηνικών της Λιλής Πεζανού κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα άψογα δομημένο, τρισδιάστατο χωρο-χρονικό σύμπαν. Στα τρία χωρίσματα που παρεμβάλλονταν μέχρι το μάτι του θεατή, ζωντάνευε το χθες και το σήμερα. Στο φόντο το παρελθόν, πριν τη μικρασιατική καταστροφή. Ενδιάμεσα το παρόν και εξωτερικά το μέλλον της οικογένειας: η επόμενη γενιά. Τρεις και οι χώροι: η Μικρά Ασία, το χωριό της Λάρισας, η Αθήνα. Και δύο οι πραγματικότητες: η θεατρική και η ιστορική, η αληθινή, δηλαδή, μικρασιατική καταστροφή και η αναπαράστασή της στο σανίδι.

Τα συμπαγή τείχη της απόστασης και του χρόνου



πέφτουν μόνο δυο φορές. Η πρώτη είναι η περίπτωση της μικρής Αννούλας, που μπαίνοντας βγαίνει με άνεση στα χωρίσματα του αόρατου φάσματος. Είναι το προνόμιο των παιδιών να διαισθάνονται τον κόσμο ενιαίο. Και η δεύτερη στο τέλος του έργου, όταν πια το τείχος πέφτει, και η πραγματικότητα ενώνει τα κατακερματισμένα κομμάτια της, όταν οι χρόνοι όλοι συγκλίνουν στα πρόσωπα. Η Ρούλα ανακαλύπτει το βαρύ παρελθόν της, όταν φτάνει στο χωριό, που μένουν, στοιχειωμένοι με τις αναμνήσεις τους οι γηραλέοι πρόγονοι.

Ένα δεύτερο σημείο που αξίζει αναφοράς, είναι η συνετή και αβίαστη χρήση του γυμνού. Στη χώρα μας επικρατούσε μέχρι πρότινος ένας συντηρητικός πουριτανισμός απέναντι σε παρόμοιες εμφανίσεις των ηθοποιών. Ως δείγμα υπερβολής και επίδειξη χειραφέτησης, το ελληνικό κοινό είδε μια άρδην μεταβολή των πραγμάτων τα τελευταία χρόνια. Οι αίθουσες κατακλύστηκαν από γυμνά, με αποτέλεσμα να χαθεί το μέτρο. Γνωστοί ζεν - πρεμιέ λειτούργησαν σαν κράχτες, περιφέροντας το σαρκίον τους εν αδαμιαία περιβολή στη σκηνή. Στην περιπτωσή μας όμως είχαμε μια φειδωλή και λιτή χρήση του. Θέλοντας να υπομνηματίσει περιόδους ανεμελιάς και ευτυχίας, ο

Μαυρίκιος αντιδιέστηλε; με αυτόν τον τρόπο, εντονότερα το παρόν με το παρελθόν.

Το κεφάλι του Ανδρόνικου σχίζοντας τα πέπλα του χρόνου, ξέμεινε απλό διακοσμητικό στη θεατρική σκηνή της Αθήνας. Η τραγωδία του '22 έγινε ανάμνηση, υπενθύμιση, και τέλος απλή ιστορία. Τα πάθη ξεχάστηκαν, και τα τείχη του χρόνου ορθώθηκαν στις μνήμες και τις καρδιές. Η νεότερη της οικογένειας, η Ρούλα, δεν ξέρει τίποτα για το παρελθόν της, κατά τον ίδιο τρόπο που η Μικρά Ασία έφτασε στις μέρες μας απογυμνωμένη από συναισθηματική φόρτιση, ένα ακόμη συμβάν ανάμεσα στις κουραστικές γραμμές των βιβλίων ιστορίας των σχολείων.

Οι ηθοποιοί ανταποκρίθηκαν με ζηλευτή σοβαρότητα στο δραματικό βάρος των ρόλων τους. Ειδική μνεία αξίζει στην Αλέκα Παϊζη, που ενσάρκωσε με αλόγιστο ένστικτο τη μάνα. Εκπληκτική στα παιχνιδίσματα με τη χροιά της φωνής της, εντυπωσιακή στους μοναχικούς χορούς της στο άδειο δωμάτιο, δωρική στην αφιμωθία μιμητική τεχνική της. Η Τατιάνα Παπαμόσχου δούλεψε όμορφα ένα δύσκολο πρόσωπο, που συντρίβεται από το ασήκωτο βάρος των χρόνων που πέρασαν και των στιγμών που βιώνει. Η Αγγελική Παπαθεμελή υποδύθηκε σωστά τη

σύγχρονη κοπέλα που κουβαλά τη νοοτροπία της πόλης, όπου και μεγάλωσε. Η Ευγενία Αποστόλου αντεπεξήλθε με επιτυχία σε τρεις ρόλους: παίζοντας τη Ρίτσα, την Όλγα και τη μάνα, όταν ήταν νέα. Ο Καραθάνος ήταν ακριβής και απέριτος ως ημιθανής Φώτος που αναζητούσε το έβδομο ρούχο της κάθαρσης πριν ξεψυχήσει. Ο Κότσιφας διακρίθηκε κυρίως σ'ένα βουβό ρόλο, αυτόν του Ανδρόνικου παρόλο που ως Σώτος είχε πιο πολλές ατάκες.

Τα σκηνικά της Λιλής Πεζανού ήταν εντυπωσιακά. Δημιούργησε έναν αλαμπή κόσμο που χάνεται στις ατραπούς του χρόνου. Με τη βοήθεια των φωτισμών του Παυλόπουλου, έδωσε ζωή σε τρία, παράλληλα διαδραματιζόμενα μήκη κύματος. Η μουσική της Μπαξεβάνη παρείχε πολύτιμη αρωγή στις κορυφώσεις των στιγμών. Η σκηνοθεσία του Μαυρικίου ήταν οξυδερκής και λιτή. Είχε επίγνωση της αρχικής προβληματικής, και απέφυγε χωρίς δυσκολίες το σκόπελο της μεταφοράς του έργου στο θέατρο.

Σε γενικές γραμμές το Έβδομο ρούχο της Φακίνου υπήρξε από τις πιο αξιόλογες θεατρικές στιγμές του φετινού χειμώνα, μία παράσταση που δίχως άλλο θα άξιζε τον κόπο να δει κανείς.

Στέλιος Αθανασούλιας

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ

ΘΕΑΤΡΟ

Ποιο ήταν το πραγματικό όνομα του Μάρτιν Έσθλιν;

1 αναγνώστης θα κερδίσει 2 βιβλία του Μάρτιν Έσθλιν «**Το Θέατρο του παραλόγου**» και «**Πέρα απ'το παράλογο**», προσφορά των Εκδόσεων «**ΝΕΑ ΔΩΔΩΝΗ**».

Η σωστή απάντηση του προηγούμενου διαγωνισμού είναι ο «**Φίλιππος Κουτσαφτής**».

Νικήτρια είναι η Έφη Τριανταφυλλίδου, Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Η σωστή απάντηση του προηγούμενου διαγωνισμού είναι η ταινία «**Και οι εφτά ήταν υπέροχοι**».

Νικητές είναι η Χριστίνα Κασσιανού, Α.Καλαμάκι, η Άννα Τσιριμώκου, Αθήνα και η Φωτεινή Χόντου Αργυρούπολη.

Μπορείτε να στέλνετε τις απαντήσεις σας στη διεύθυνση του περιοδικού, που βρίσκεται στην πρώτη σελίδα. Οι νικητές παρακαλούνται να επικοινωνούν με το περιοδικό για να παραλάβουν τα δώρα τους.

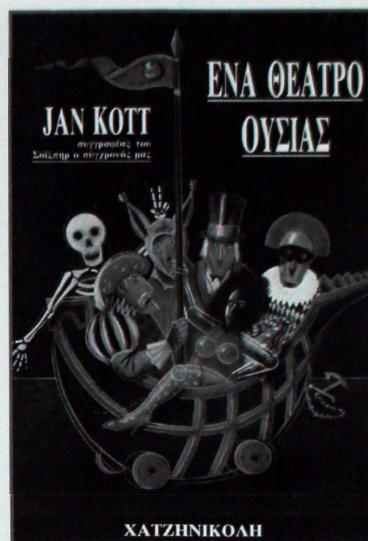
ο Μάρτιν Έσθλιν για τον Γιαν Κότ

Σπάνια συμβαίνει να αναγνωρίζεται ένας μεγάλος δημιουργός σε έναν κριτικό ότι επέδρασε σημαντικά σε κάποιο από τα σημαντικότερα έργα του. Ο Γιάν Κότ είναι ένας τέτοιος κριτικός: ο Πήτερ Μπρούκ έχει αναφερθεί στη βαθιά εντύπωση που του προξένησε το δοκίμιο του Κότ «Ο Βασιλιάς Λήρ ή το Τέλος του Παιχνιδιού» και στον τρόπο με τον οποίο διαμόρφωσε, αυτό το κείμενο, την άποψη του για το έργο, όταν το σκηνοθέτησε το 1962 στο Royal Shakespeare Company - μία παράσταση που θεωρείται ως μία από τις σημαντικότερες τομές στο θέατρο της εποχής μας. Όταν το Royal Shakespeare Company περιόδευσε μ'αυτό το έργο στην Ανατολική Ευρώπη το 1964, η παράσταση «ηλεκτρίσε» το κοινό της Πράγας, της Βουδαπέστης, του Βουκουρεστίου, της Βαρσοβίας, του Λένινγκραντ και της Μόσχας πολύ περισσότερο από ότι στη Βρετανία ή αλλού στη Δύση. Γενικά, η περιοδεία αυτή αναγνωρίζεται ως το σημείο εκκίνησης για μια καινούργια σκηνοθετική προσέγγιση των κλασικών στις ανατολικές χώρες.

Πρόκειται για ένα παράδοξο παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο, ακόμα και σ'έναν κόσμο διχασμένο, τα διασταυρούμενα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά ρεύματα λειτουργούν πέρα από παραπετάσματα, ναρκοπέδια, φυλάκια και τείχη: γιατί το δοκίμιο του Κότ είχε γραφτεί στην Ανατολική Ευρώπη. Ήταν μέρος του βιβλίου του Σέξπυρ ο Σύγχρονός μας, που, πέρα από μια συλλογή δοκιμών για τον Σέξπυρ, ήταν μία ευφυής και τολμηρή απόπειρα κριτικής του σοβιετικού Μαρξισμού - Λενινισμού - Σταλινισμού, που χρησιμοποιούσε τη γλώσσα του Αισώπου. Το δοκίμιο του Κότ για τον Ληρ ήταν μέρος ενός βιβλίου που έκανε βαθιά εντύπωση τόσο στον Ανατολικό όσο και στον Δυτικό κόσμο, όπου μεταφράστηκε πρώτα γαλλικά και αργότερα αγγλικά. Γιατί εδώ ο Κότ είχε καταφέρει να ενσωματώσει την κριτική του για τη σταλινική εκδοχή της δικτατορίας σ'ένα σχήμα που πολύ δύσκολα θα μπορούσε να αφοριστεί ως πολιτικά

ανατρεπτικό στην ολοκληρωτική Ανατολή: στο κάτω-κάτω, ο Σαίξπηρ είναι ένας σεβαστός κλασικός που έγραψε ιστορικά έργα - συνεπώς είναι νόμιμο να αναλύει κανείς τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε την ιστορία, ακόμα κι αν αυτός ο τρόπος αντιβαίνει στη μαρξιστική άποψη της ιστορικής αλλαγής. Και στις μεγάλες τραγωδίες του, ο Σαίξπηρ έφτιαξε ένα διεισδυτικό πορτραίτο της ανθρώπινης ψυχής, όσο κι αν είναι διαφορετικό από την ορθόδοξη «μαρξιστική» σοβιετική εικόνα της ανθρώπινης φύσης. Έτσι, για τον ανατολικό αναγνώστη, τον συνηθισμένο να διαβάσει πίσω από τις λέξεις, τα δοκίμια του Κότ για τον Σαίξπηρ ήρθαν σαν μια ηλεκτρίζουσα λάμψη επίγνωσης. Στους δυτικούς αναγνώστες έδωσαν τον συνταρακτικό απολογισμό της αίσθησης που δοκιμάζει κανείς, ζώντας γεγονότα και καταστάσεις ακόμα πιο τρομαχτικές και τραγικές από αυτές που περιγράφει ο Σαίξπηρ. Γι'αυτό λοιπόν ο Σαίξπηρ ο Σύγχρονός μας εντυπωσίασε τόσο πολύ τους δυτικούς αναγνώστες και ανάμεσα σ'αυτούς και τον Πήτερ Μπρούκ. Γι'αυτό ο τρόπος που διαβάσει τον Σαίξπηρ ένας άνθρωπος του εικοστού αιώνα, που έχει δοκιμάσει την φρίκη στην παρανομία του Μάιντανεκ, ήρθε ως αποκάλυψη σ'έναν δυτικό σκηνοθέτη. Και το όραμα αυτού του δυτικού σκηνοθέτη έδωσε με τη σειρά του το έναυσμα για μια επανάσταση στο ανατολικοευρωπαϊκό θέατρο. Μόνο μία προσωπικότητα σαν τον Γιαν Κότ θα μπορούσε να γίνει «εστία» μιας τόσο σημαντικής και γόνιμης διαδικασίας. Γιατί ο Κότ δεν είναι απλώς ένας διακεκριμένος θεατρικός κριτικός, είναι ένας έξοχος μελετητής του δράματος.

Είναι επίσης, μεταξύ πολλών άλλων, ο αντιπρόσωπος μιας παράδοσης που έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και που, αλίμονο, φαίνεται ότι βρίσκεται πολύ κοντά στον «αφανισμό». Η παράδοση αυτή είναι η παράδοση του λογοτεχνικού δοκιμίου που διαθέτει την πολυμάθεια της διατριβής, την κοσμιότητα της συζήτησης των διανοουμένων, τη βαθιά



αισθαντικότητα και την έξοχη υφή της ποίησης. Είναι ένα είδος γραφής που εκπορεύεται από έναν διακεκριμένο ανθρώπινο τύπο, τον homme de lettre, που η καταγωγή του ανάγεται στον Φράνσις Μπαίηκον και στον Μονταίνιο, δηλαδή, σε συγγραφείς που, όντας ικανοί να αντιμετώπιζον ένα ευρύ φάσμα θεμάτων με βαθιά γνώση και πρωτότυπη σκέψη, μπορούσαν συγχρόνως να τα παρουσιάσουν με τρόπο ευανάγνωστο. Τέτοιου είδους μελετητές εκπληρώνουν μια ουσιαστική λειτουργία: συγκεντρώνουν και αντανακλούν το πνεύμα της εποχής τους, διαπερνώντας τα όλο και πιο άκαμπτα σύνορα της εξειδίκευσης. Διεγείρουν τη διαλεκτική διεργασία ανάμεσα στις κυρίαρχες ιδέες της εποχής τους. Προκαλούν την αντιπαράθεση αλλά και τη συμφωνία. Και συχνά, οι αληθινά δημιουργικοί στοχαστές με τη συμβολή τους κινητοποιούν νέες θεωρητικές και ερευνητικές κατευθύνσεις για τους ειδικούς των διάφορων κλάδων. Μ'αυτόν τον τρόπο ο Λέαινγκ έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία του μεγάλου γερμανικού δράματος. Κατά αυτόν τον τρόπο ο Μπραντ ενέπνευσε τον Ληερ, και έτσι επηρέασε ο Κότ τον Πήτερ Μπρούκ και άλλους σύγχρονους σκηνοθέτες.

Συγγραφείς σαν αυτούς ασκούν αντίστοιχες επιδράσεις όχι μόνον εξαιτίας του βάθους της σκέψης τους και της πρωτοτυπίας της γνώσης τους, αλλά και γιατί έχουν την ικανότητα να επικοινωνούν πλάτια και σωστά. Είναι δεξιότεχνες της λεπτής πινελιάς, της λεπτά υφασμένης βον μοτ, του αποκαλυπτικού ανέκδοτου και, πάνω απ' όλα, ξέρουν πολύ καλά να

προβάλλουν την ίδια τους την προσωπικότητα. Η σκέψη τους, όσο βαθιά καινοτόμος και επαναστατική κι αν είναι, μπορεί πάντα να ιδωθεί σαν απόσταγμα μιας ανθρώπινης προσωπικότητας. Πετυχαίνουν να φανερώσουν όχι μόνον όσα σκέφτονται, αλλά και το πώς η σκέψη τους καθρεφτίζει την προσωπικότητα από την οποία αναδύεται. Εδώ, πράγματι, το «ύφος είναι ο άνθρωπος» και ο άνθρωπος καθρεφτίζεται στη σκέψη του.

Η τρομακτική αύξηση της τμηματικοποίησης στο εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής μας απειλεί αυτό το είδος του λόγιου με αφανισμό. Όσο καιρό παρέμεινε στη βάση της παιδείας ένα συμπαγές corpus κλασικής και λογοτεχνικής γνώσης, και ένα ισότιμο υπόβαθρο στις φυσικές επιστήμες και στις ανθρωπιστικές σπουδές, ήταν δυνατόν να εξελιχθεί σε «άνθρωπο της Αναγέννησης» οποιοσδήποτε άνθρωπος είχε το ευρύτερο δυνατό φάσμα ενδιαφερόντων και μία ευρυσέλιξη πηλατιά αλλά όχι ρηχή! Για έναν τέτοιο άνθρωπο δεν ήταν ανάγκη να γνωρίζει τις λεπτομέρειες κάθε κλάδου της γνώσης. Αρκούσε να ξέρει το πεδίο, τις μεθόδους και τις βασικές θεωρίες ενός ευρέος φάσματος ειδικοτήτων και - κάτι ακόμα πιο αναγκαίο και δύσκολο - να παρακολουθεί από κοντά τις σημαντικότερες αλλαγές στη μεθοδολογία τους και στα θεωρητικά τους υποδείγματα. Ίσως είναι περισσότερο και από συμπωματικό το ότι μερικά από τους τελευταίους αντιπροσώπους αυτού του είδους του homme de lettres κατάγονται από την Κεντρική Ευρώπη, όπου το εκπαιδευτικό σύστημα αντιστάθηκε στην πίεση για εξειδίκευση περισσότερο διάστημα απ'ότι στη Δυτική Ευρώπη και στην Αμερική.

Ο Γιάν Κόττ, ως Πολωνός, είναι ένας διακεκριμένος αντιπρόσωπος αυτού του υπό αφανισμού τύπου του σφαιρικά εκπαιδευμένου homme de lettres. Ικανός να διαβάσει τις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες, δείχνει το ίδιο ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία, τη γλωσσολογία, την ανθρωπολογία, την πολιτική και τις φυσικές επιστήμες, που δείχνει και για το πεδίο της εκλογής του: τη λογοτεχνία και το θέατρο.

Όμως ο Κόττ, ως κεντροευρωπαίος και Πολωνός, έρχεται επίσης από μία παράδοση όπου ο διανοούμενος, ο άνθρωπος της πηλατιάς και σφαιρικής παιδείας, έχει μία κοινωνική σημασία πολύ μεγαλύτερη απ'αυτήν του συναδέλφου του στον αγγλόφωνο κόσμο. Σε μια χώρα σαν την Πολωνία, με την αναξαρτησία και την αυτονομία της διαρκώς απειλούμενες, ο

διανοούμενος, ο άνθρωπος των γραμμάτων και της γνώσης, λειτουργεί σαν φυσικός φύλακας του πολιτισμού του, που αποτελεί το σώμα και την ουσία της εθνικής του ταυτότητας - μιας ταυτότητας που απειλείται διαρκώς.

Αυτή η κατάσταση τοποθετεί με τη σειρά της τον Κεντροευρωπαίο διανοούμενο και «homme de lettres» στο κέντρο της πολιτικής ζωής του έθνους του. Ο Γιάν Κόττ, για παράδειγμα, έπαιξε έναν δραστήριο ρόλο στην παράνομη αντίσταση της κατεχόμενης Πολωνίας. Όπως τόσοι και τόσοι νεαροί διανοούμενοι της γενιάς του, που ωρίμασαν στα χρόνια που η ναζιστική απειλή διαγραφόταν πάνω από ολόκληρη την Ευρώπη, είχε κι αυτός προσελκυσθεί στην τροχιά της μαρξιστικής-λενινιστικής σκέψης και στην πολιτική του Κομμουνιστικού Κόμματος. Βγήκε από τον πόλεμο στο πλευρό του νικητή και είχε πρόσβαση σε όλους τους καρπούς της νίκης, αλλά είχε και μία άμεση εμπειρία από τις προπολεμικές εξελίξεις μιας χώρας που δεν βίωνε την επανάσταση αλλά την ωμή, ξένη, νεοαποικιακή κυριαρχία. Αυτή η εμπειρία τον οδήγησε να χαράξει σιγά-σιγά τον δικό του δρόμο μέσα από τα θεωρητικά προβλήματα του μαρξισμού, όπως τον οδήγησε να εγκαταλείψει τελικά τον μαρξισμό. Η πορεία αυτή δείχνει την ακεραιότητα του ως ανθρώπου και ως στοχαστή. Ο Κόττ αναδύθηκε από αυτήν την αναθεώρηση (όπως και άλλοι σύγχρονοί του και συνάδελφοί του, όπως ο Τζέσλαβ Μίθλοστζ και ο Λέστζεκ Κοζλακόφσκι) με μία εκλεπτυσμένη νεοανθρωπιστική όψη. Στάθηκε στο ύψος των συνεπειών αυτής της ιδεολογικής εξέλιξης και αντάλλαξε την προνομιακή του θέση στην πατρίδα του με τους κινδύνους της μετανάστευσης σε μία νέα πολιτισμική σφαίρα, όπου, αν και ασφαλισμένος σε μίαν άνετη ακαδημαϊκή ζωή, έχασε όχι μόνον τη γλώσσα του (και πρέπει έκτοτε να χρησιμοποιεί τη μετάφραση), αλλά κυρίως τη θέση του ως ηγετικής μορφής στην ίδια του την πατρίδα, όπου κάθε εκδήλωση του ήταν πάντα βαρυσήμαντο γεγονός.

Ένας Κεντροευρωπαίος άνθρωπος των γραμμάτων με πηλατιά και σφαιρική μόρφωση, ένα άτομο πολιτικά ευαισθητοποιημένο, που πέρασε τα πιο έντονα και επικίνδυνα βασανιστήρια στο κέντρο του ολοκαυτώματος της εποχής μας, ο Γιάν Κόττ είναι πράγματι ο αντιπρόσωπος του έθνους που σήμερα, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο, έγινε η χράνη όπου δοκιμάζονται οι ιδέες και τα προβλήματα

τα της εποχής μας: είναι αντιπρόσωπος της Πολωνίας. Πολιτικά, πολιτιστικά και πνευματικά, η πολωνική εμπειρία του εικοστού αιώνα υπήρξε - αρκετές φορές στην ιστορία της Ευρώπης - το πεδίο ελέγχου και το πεδίο μάχης ιδεολογιών, θρησκειών και φιλοσοφιών. Στο πολωνικό έδαφος και στα ζωντανά σώματα των Πολωνών, αυτές οι αφηρημένες διαμάχες μεταφράστηκαν σε φοβερό πόνο και σε μαρτύριο. Και μέσα απ'αυτόν τον βασανισμό και τον πόνο, αναδύθηκε απροσδόκητα, μετά από τέτοιο αιματοκύλισμα, το πιο ζωντανό και λαμπρό πνευματικό και καλλιτεχνικό τοπίο της μεταπολεμικής περιόδου.

Τα δοκίμια αυτού του τόμου δίνουν μια ζωντανή εικόνα της φύσης και του φάσματος της σύγχρονης πολωνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής: με το άνοιγμα της προς την Ανατολή αλλά και προς τη Δύση, προς τις πιο παραδοσιακές, αλλά και τις πιο σύγχρονες (για να μην πούμε ωμά «πιο μοντέρνες») αρχές της τέχνης και της φιλοσοφίας, με το σμίξιμο του αφηρημένου και του συγκεκριμένου, με τις θεωρίες των μεταφυσικών και των σουρρεαλιστών και με τον θεατρικό πειραματισμό νεωτεριστών σκηνοθετών και σκηνογράφων.

Ο αγγλόφωνος κόσμος, εξαιτίας της θλιβερής άγνοιας ξένων γλωσσών αφενός και του συνεπόμενου επαρχιωτισμού αφετέρου, είναι εξαιρετικά περιορισμένος: ό,τι δεν είναι αγγλικό ή γαλλικό μοιάζει μακρινό (οι μεταφράσεις ενός τυχαία επιλεγμένου υλικού φτάνουν καθυστερημένα και συχνά είναι ανακριβείς και παραπληθητικές). Ακόμα και η γερμανική παραγωγή μόλις που διακρίνεται μέσα στο μισοσκόταδο. Γι'αυτό και η είσοδος ανθρώπων σαν τον Κόττ και σαν άλλους εξέχοντες ανατολικούς και Δυτικοευρωπαίους διανοούμενους, που οδηγούνται στην εξορία από τους ηγέτες της ακόμα πιο απομονωμένης και επαρχιωτικής Ανατολικής Ευρώπης, άνοιξε χρέσιμα παράθυρα. Είναι λίγοι οι μελετητές και οι κριτικοί που εργάζονται σήμερα στη Δύση και για τους οποίους ο Βίτικεβιτς είναι το ίδιο προσίτος με τον Αρτώ, ο Σαϊζπηρ το ίδιο προσίτος με τον Σλοβάσκι, ο Γκομπρόβιτς και ο Προύστ εξίσου οικείοι όπως ο Γκόγκολ και ο Κάφκα, όπως ο Ιονέκο και ο Γκαίτε, ο Γκροτόφσκι και οι μαριονέτες του Μπουνρακού. Αυτή η συλλογή δοκιμίων και μελετών, που γράφτηκαν μέσα σε μια δεκαετία, δεν είναι μόνον ένα απλό συμπλήρωμα περιστασιακών και ασύνδετων παρατηρήσεων. ▶

Είναι κάτι σαν αυτοπροσωπογραφία ενός πνευματικού κύκλου, είναι το προϊόν της πνευματικής ατμόσφαιρας των κεντροευρωπαϊκών χωρών, όπου η ευαισθητοποίηση πάνω στα γεγονότα στις πολιτιστικές «πρωτεύουσες» του κόσμου είναι θέμα ανάγκης, όπου τα προϊόντα της γαλλικής, της αγγλικής και της αμερικανικής πρωτοπορίας, όπως και η επίσημη και ανεπίσημη κουλτούρα των ανατολικών χωρών, απορροφούνται και αξιολογούνται πολύ πριν να γίνουν ευρύτερα γνωστά στις ίδιες τις χώρες όπου παράγονται.

Μια τέτοια συλλογή είναι συγχρόνως και αυτοπροσωπογραφία μιας προσωπικότητας: δοκιμογράφος που εντάσσεται στην παράδοση του Μονταίνιου και του Χάζλιτ, ο Γιάν Κότ ζωγραφίζει το συναρπαστικό είδωλο του εαυτού του: ενός ανθρώπου που ξεχειλίζει από εξυπνάδα και ζεστασιά, πάντα ανυπόμονου να αφομοιώσει το καινούργιο, ταξιδιώτη ευαίσθητου στα καινούργια τοπία και στις καινούργιες εικόνες, ακόρεστου αναγνώστη, γεμάτου ενθουσιασμό και ευγνωμοσύνη για τους στοχαστές και τους καλλιτέχνες στους οποίους χρωστάει συγκινήσεις, ερεθίσματα και τη μυστική απόλαυση μιας βαθιάς συναισθη-

ματικής και διανοητικής εμπειρίας. Για όσους είχαν τη χαρά να γνωρίσουν τον Γιάν Κότ, αυτά τα δοκίμια διατηρούν την ποιότητα και τη γεύση της κουβέντας του, τη λάμψη της αφήγησης του με το ανεξάντλητο απόθεμα ανεκδότων και αναφορών, τον δηκτικό αλλή και αυτοσαρκαστικό τόνο της φωνής του, είτε στα γαλλικά είτε στο δικό του αμίμητο είδος αγγλικών (που ο ίδιος αποκαλεί Kottish, μα που με τα χρόνια γίνονται όλο και πιο κατανοητά). Η ικανότητα του Κότ να συναρπάζεται και να αναζωογονείται από καινούργιες ιδέες, από καινούργιες γνώσεις και από καινούργιες ανακαλύψεις πάνω στα παλιά κείμενα, έχει τη δροσιά και τη μαγεία της αιώνιας νεανικότητας. Δεν είναι ο κριτικός που ψάχνει για λάθη και ψόγους, είναι ο κριτικός που βοηθάει τους αναγνώστες του να κατανοήσουν και να απολαύσουν όσο το δυνατόν περισσότερο από τις καλλιτεχνικές εμπειρίες και τις πνευματικές γνώσεις. Ίσως να έχει κάποιες ατέλειες, που απορρέουν από αυτήν την στάση (μια πρόωρη επιθυμία να παρασυρθεί από το καινούργιο και από το φαινομενικά πρωτότυπο, μια τάση να αποδεχτεί τα πάντα προτού να δοκιμαστούν από το χρόνο), όμως

όλα αυτά υπερβαίνονται από τα τεράστια οφέλη που προκαλεί μια τέτοια στάση, μια στάση ικανή να γονιμοποιήσει τον διάλογο, να πλάτυνει τους ορίζοντες και να καταλύσει τα σύνορα της στενής, κοντόφθαλμης τμηματικοποίησης.

Έτσι, ένα βιβλίο σαν κι αυτό πληρεί ένα πλήθος σημαντικών λειτουργιών: κάνει προσιτές και ευρύτερα γνωστές κάποιες ευφρείς προσωπικές εκτιμήσεις πάνω σε θέματα και πρόσωπα που πολύ λίγο έχουν συζητηθεί στον αγγλόφωνο κόσμο. Ανοίγει δρόμους ανάμεσα σε περιοχές του στοχασμού και της έρευνας που έχουν την τάση να μένουν αυστηρά ξεχωρισμένες λόγω της εξειδίκευσης των κλάδων. Και πάνω απ'όλα, είναι το απόσταγμα της αυτοπροσωπογραφίας μιας προσωπικότητας, μίας μοναδικής αυθεντίας, ενός μοναδικού πνεύματος και μίας μοναδικής γοητείας που έχει αφήσει τα αποτυπώματα της στη σκέψη και την τέχνη της εποχής μας, σε Ανατολή και Δύση. ■

Αναδημοσίευση από το βιβλίο του Γιαν Κοτ για «Ένα θέατρο ουσίας» των εκδόσεων ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΗ. Ο Γιανν Κοτ πέθανε το Δεκέμβριο του 2001 σε ηλικία 87 ετών.

MARTIN ESSLIN THE THEATRE OF THE ABSURD



Ο Μάρτιν Έσσλιν και το Θέατρο του Παραλόγου

Σεν γνωρίζουμε με τι αισθήματα εγκατέλειπε τον μάταιο και παράλογο τούτο κόσμο ο δημιουργός του όρου «θέατρο του παραλόγου», που χρησιμοποίησε για να περιγράψει το έργο διάφορων θεατρικών συγγραφέων κυρίως της δεκαετίας του '50 και '60, πάντως αυτό συνέβη με αιγυριά πριν 4 μήνες περίπου ενώ ο Martin Julius Esslin (δεν ήταν το πραγματικό του όνομα) βρισκόταν στο 83ο έτος της ζωής του.

Γεννήθηκε στις 6 Ιουνίου 1918, στη

Βουδαπέστη και σπούδασε φιλοσοφία και Αγγλικά στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Μετά σπούδασε θεατρική σκηνοθεσία στη διάσημη δραματική σχολή του Ράινχαρντ. Οι σπουδές του όμως διακόπηκαν από τη Γερμανική κατοχή. Τότε πήγε στο Βέλγιο και ένα χρόνο αργότερα στην Αγγλία. Μόλις έφτασε, βρήκε δουλειά στο BBC και έγινε σύντομα βοηθός οργάνωσης παραγωγής και ραδιοφωνικός παραγωγός, απέκτησε την Αγγλική υπηκοότητα και το 1947 παντρεύτηκε τη

Ρενάτε Γκέρστενμπεργκ.

Μετά το πόλεμο, ο Έσθλιν εργάστηκε ως σεναριογράφος και παραγωγός των ραδιοφωνικών εκπομπών που κάλυψαν τη δική της Νυρεμβέργης και το εμπάργκο του Βερολίνου. Η πιο σημαντική προσφορά του Έσθλιν μέσα από το BBC πραγματοποιήθηκε στις αρχές του '60, όταν έκανε πραγματικότητα το όραμά του για ένα «εθνικό θέατρο στον αέρα» αφού και τα τρία κανάλια του BBC παρήγαγαν εκατοντάδες θεατρικά έργα πολλών ευρωπαίων συγγραφέων που μεταφρασμένα στα Αγγλικά και με τη σκηνοθετική διεύθυνση του Έσθλιν, γίνονταν προσβάσιμα για πρώτη φορά στο Βρετανικό κοινό. Στο παγκόσμιο κοινό άφησε παρακαταθήκη το εκπληκτικό βιβλίο του το «Θέατρο του Παραλόγου» που έγραψε το 1961, όπου κατάφερε να παρουσιάσει με το πλέον προσοditό τρόπο τα πιο περίεργα έργα των συγγραφέων του παραλόγου και να αναδειχτεί σαν ένας από τους κορυφαίους θεατρικούς κριτικούς στο κόσμο. Άλλα βιβλία που έγραψε «Μπρεχτ: Μια επιλογή των δαιμονίων» (1959), που εξέταζε τον Μπρεχτ ως ποιητή, θεατρικό συγγραφέα και ιδεολόγο κομμουνιστή, «Ανατομία του δράματος» (1965), Αρτώ (1976) «The People wound: The work of Harold Pinter». Έγραψε πλήθωρα από δοκίμια, κριτικές, άρθρα.

Αποσύρθηκε από το προσκήνιο το 1977 μετά από 38 χρόνια ενεργής θεατρικής κριτικής και έγινε καθηγητής δραματικής τέχνης στο Στάνφορντ, όπου οι φοιτητές του έλεγαν ότι η διδασκαλία του ήταν εμπνευσμένη.

Το «Θέατρο του Παραλόγου» είναι ένα διεισδυτικό βιβλίο γραμμένο με απολαυστικό και κατανοητό από το μέσο αναγνώστη τρόπο και περιλαμβάνει αναλυτικότερα και γλαφυρότερα τα χαρακτηριστικά της τάσης που αναφέρομαι παρακάτω.

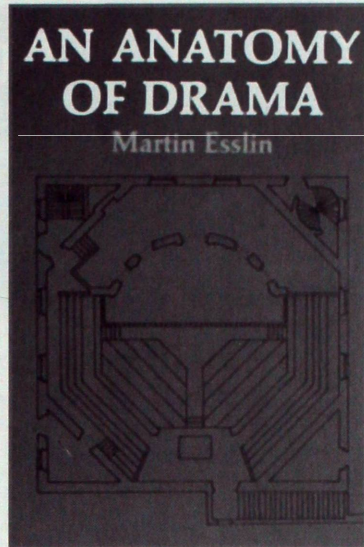
Ο όρος προέρχεται από το βιβλίο του Γάλλου φιλόσοφου Αλμπέρ Καμύ «Ο Μύθος του Σίσυφου» που όρισε την ανθρώπινη κατάσταση ως χωρίς νόημα και παράλογο. Συγγραφείς όπως οι Μπέκετ, Ιονέσκο, Αντάμοφ, Ζενέ, Πίντερ κ.α στεγάστηκαν κάτω από την ομπρέλα του παραλόγου γιατί έμοιαζε να συμπεριφέρονται την άποψη ότι ο άνθρωπος βρίσκεται σε παραφωνία με το σύμπαν και κατατρυχεται από έγνοιες και βάσανα που καθιστούν την ύπαρξή του πολλές φορές χωρίς νόημα. «Πρέπει ωστόσο να υπογραμμιστεί

πως οι συγγραφείς που το έργο τους συζητιέται εδώ, δεν αποτελούν μέρος καμιάς αυτό-ανακηρυγμένης σχολής και κανενός συνειδητού κινήματος».

Οι βαθύτερες ρίζες του Θεάτρου του Παραλόγου βρίσκονται στα αλληγορικά θεατρικά έργα ηθών του Μεσαίωνα και τα αλληγορικά θρησκευτικά μπάροκ δράματα της Ισπανίας. Στις ονειροφαντασίες του Λουίς Κάρολ, του Στρίνμπεργκ και στις ονειρικές νουβέλλες του Τζέιμς Τζόυς και Φραντς Κάφκα, στο γκροτέσκο δράμα του Άλφρεντ Ζαρού και στις φρενήρεις φάρσες του Ζώρζ Φειντό. «Το Θέατρο του Παραλόγου είναι μια επιστροφή σε παλιές ακόμα και αρχαϊκές παραδόσεις». Οι σύγχρονες ρίζες αυτής της τάσης βρίσκονται στους avant-garde πειρατισμούς (σουρεαλισμό και ντανταϊσμό) στη τέχνη, το '20 και '30.

Το «Θέατρο του Παραλόγου» είναι εμφανώς επηρεασμένο από την ολοκληρωτική κρίση αξιών που προκάλεσε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και αποτελεί αντίδραση στις διαστάσεις που είχε πάρει ο ρόλος της θρησκείας στη τότε σύγχρονη ζωή. Στοχεύει να βγάλει τον θεατή από κάθε τι τετριμμένο, χρησιμοποιώντας μια ασυνήθιστη, εφευρετική φόρμα σοκάροντάς τον και βγάζοντάς τον έξω από τη συμβατική ζωή του. Οι εικόνες των θεατρικών του Παραλόγου δίνουν έμφαση στη φαντασίωση, στο όνειρο, στον εφιάλτη. Δεν καταδεικνύουν τόσο την εξωτερική εικόνα της πραγματικότητας, όσο την εσωτερική συναισθηματική αντίληψη του συγγραφέα.

Μία από τις πιο σημαντικές πλευρές του Θεάτρου του Παραλόγου είναι η απέχθεια στη γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας. Προσπαθεί να κάνει τους ανθρώπους να ξεπεράσουν τον καθημερινό συμβατικό λόγο και να επικοινωνούν πιο αυθεντικά. Τα αντικείμενα είναι πολύ πιο σημαντικά από τα λόγια στο «Θέατρο του Παραλόγου». Πάσχιζε να μεταδώσει το αζεδιάλυτο σύνολο της αντίληψης. Γι αυτό έπρεπε να πάει πέρα από τη γλώσσα, η οποία απλά αποτελεί τμήμα μιας πολυδιάστατης ποιητικής φαντασίας. Το Θέατρο του Παραλόγου είναι απόλυτα ηυρικό, παρουσιάζει ένα σχέδιο με ποιητικές εικόνες. Το κρυφό και το υπονοούμενο αποκτούν πρωταρχική σημασία πάνω από οτιδήποτε λέγεται. «Όμως αυτό που συμβαίνει στη σκηνή υπερβαίνει και συχνά αντιφάσκει μ'αυτό που λέγεται από τους ήρωες».



Το παράλογο θεατρικό έργο υπονομεύει τη λογική και λατρεύει το απρόβλεπτο. Δεν υπάρχει δραματουργική ένταση σε αυτό. Όσο υστερικά και αν παίζουν οι ηθοποιοί αυτό απλά υπογραμμίζει το γεγονός ότι δε συμβαίνει τίποτα και ότι δεν κάνουν τίποτα για να αλλάξουν την παράλογο κατάσταση της ύπαρξής τους. Χρησιμοποιεί οπτικά στοιχεία, κίνηση, φως και αφηρημένα σκηνικά εφέ, πολλά από τα οποία έχει αντλήσει από τις δημοφιλείς θεατρικές τέχνες: παντομίμα, μπαλέτο, ακροβατικά, κλόουν. Έχει εμπνευστεί επίσης και από τις βουβές ταινίες, δραματικές και κωμωδίες, όπως και από τις ηλεκτικές ανοησίες των πρώτων «ομιλούντων» ταινιών. Είναι τελικά ένα αντι-θέατρο που επαναστάτησε ανοιχτά ενάντια στο συμβατικό θέατρο. Είναι σουρεαλιστικό, παράλογο, χωρίς υπόθεση και δράση. Γι'αυτό πολλές φορές βίωσε απόρριψη και αποδοκιμασία.

Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα βγήκε το Happy Days του Μπέκετ, που εκφράζει ένα γενικότερο ανθρώπινο άγχος σε σχέση με το θάνατο, μέσα από τη εικόνα μιας γυναίκας που βουλιάζει μέχρι τη μέση στη πρώτη πράξη και μέχρι το λαιμό στη δεύτερη. Ο «Ρινόκερος» του Ιονέσκο εκφράζει το φόβο και το άγχος του συγγραφέα για την επικράτηση ενός απάνθρωπου ολοκληρωτισμού στη κοινωνία, δείχνοντας τον πληθυσμό μιας πόλης να μετατρέπεται σιγά-σιγά σε παχύδερμα. ■

Γιάννης Καραμπίτσος

τα αχαλίνωτα πάθη μπορούν να μεταμορφωθούν
στον πιο απάνθρωπο εχθρό...



NURIA

ESPERT

Συνέντευξη στη Γωγώ Μπιτάκου

- Πώς θα χαρακτηρίζατε το «ταξίδι» σας από την Ισπανία στην Ελλάδα για να συναντήσετε μια γυναίκα βάρβαρη αλλά και ανεξάντλητου πάθους;

• Δεν θα μπορούσε παρά να μοιάζει στο ταξίδι του Οδυσσέα προς την Ιθάκη, μια περιπετειώδης περιπλάνηση γεμάτη από κινδύνους και απειλές και τόσους παραπλανητικούς δρόμους να καθιστούν ανέφικτη τη σωστή επιλογή ακόμα και όταν έχετε στη διάθεσή σου τον Ευριπίδη για «οδηγό». Είναι πραγματικά δύσκολο αλλά και επικίνδυνο για μια ηθοποιό να διανύει τους δρόμους που χάραξε η Μήδεια, μια γυναίκα ημίθεη που η ηθική της, το μίσος της, η οργή της ξεπερνούν τα όρια της πραγματικότητας. Μέσα από τις σελίδες του έργου του Ευριπίδη ξεδιπλώνονται πολλά διαφορετικά πρόσωπα της Μήδειας που είναι σχεδόν ανέφικτο να αποδοθούν μέσα σε δύο ώρες θεατρι-

κής παράστασης. Πρόκειται για το πιο πλήθωρο έργο του παγκόσμιου ρεπερτορίου.

- Δεν υπήρξε ποτέ πραγματικά ξεκάθαρο αν ο Ευριπίδης μέσα από τις σελίδες της Μήδειας προκύπτει μισογύνης ή «συνένοχος» μιας προδομένης και ταπεινωμένης γυναίκας. Ποια είναι η δική σας άποψη διαβάζοντας και κυρίως παίζοντας την ιδιαίτερη αυτή ηρωίδα;

• Κατά τη γνώμη μου ο Ευριπίδης υπερασπίζεται με σθένος την Μήδεια ακόμα και όταν «χρωματίζει» τις πρωτόγονες πτερές του χαρακτήρα της. Αντίθετα ο Ιάσοντας μοιάζει σχεδόν εγκαταλειμμένος από τον συγγραφέα κάτι που φαίνεται έντονα στο σημείο του έργου όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με τη μητέρα των παιδιών του. Αναμφισβήτητα αδυνατεί να αντικρούσει τη μαινόμενη Μήδεια και τα ισχυρά της επιχειρήματα και ο λόγος

Μετά από 76 παραστάσεις στην Ισπανία «η καλύτερη Μήδεια του 20ού αιώνα» όπως διθυραμβικά χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς έκλεισε τον κύκλο της στην Αθήνα στις 30 Ιουνίου στο Ηρώδειο στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας και του Ελληνικού Φεστιβάλ. Ο Μιχάλης Κακογιάννης σκηνοθέτησε τη μεγάλη Ισπανίδα ερμηνεύτρια, Nuria Espert, στη Μήδεια του Ευριπίδη, χαρακτηρίζοντας την απόδοσή της ως την πιο αποτελεσματική που φιλοξένησε ποτέ η θεατρική σκηνή! Γυναίκα με αστείρευτο πάθος, αγάπη για ουσιαστική ζωή και πιστά αφοσιωμένη στην τέχνη της, η Nuria Espert, επικεντρώνει την λατρεία της προς την Μήδεια, στην ακραία αίσθηση «τιμωρίας» που υποθάλλουν οι οδυνηρές ενέργειές της.

του στερείται αξιών που αντίθετα στολίζουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα της πρώτης. Η Μήδεια δικαιολογείται γιατί πράττει σύμφωνα με τους νόμους της αγάπης, του σεβασμού και της αξιοπιστίας, αρχές που δεν φαίνεται να διαθέτει ο άνδρας που αγάπησε και που απέδειξε την αξία του μόνο για μια φορά: όταν την παρέσυρε μαζί του στην Ελλάδα απομακρύνοντάς την από την πρωτόγονη γενετήριά της. Εκείνη όμως εγκαταλείπει την οικογένειά της για αυτόν, μεταμορφώνεται σε μια στυγνή δολοφόνο για να καταλήξει, εξαιτίας του ανυπέριθτου πάθους της, σε μια σηνειδητοποιημένη αυτόχειρα σκοτώνοντας την ίδια της την ύπαρξη!

- Όταν το έργο ολοκληρώνεται ποιο είναι το συναίσθημα που κυριαρχεί μέσα μας; Απέχθεια για το αποτρόπαιο έγκλημα που διαπράττει ή οίκτος για όσα δεινά την καταβάλλουν;

• Σίγουρα μόνο ειδικά μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το έγκλημα στο οποίο καταφεύγει όμως ο Ευριπίδης μας δίνει το περιθώριο να κατανοήσουμε τους λόγους. Ο ίδιος ο μεγαλοπρεπής χορός των τραγικών γυναικών που περιβάλλει την Μήδεια είναι ένας χορός «εκδικητικός», «φρενιστικός», αυταρχικός που επιβάλλει στη Μήδεια το πεπρωμένο της: «Πρέπει να εκδικηθείς, έχεις κάθε δικαίωμα στην εκδίκηση, ο Ιάσωνας είναι ένας άνδρας που δεν αξίζει συγχώρηση, οφείλεις να τον τιμωρήσεις...». Είναι τόσο ξεκάθαρη η «συνενοχή» του Ευριπίδη στα όσα πρόκειται να διαπράξει η Μήδεια, αυτός εξάλλου είναι και ο λόγος που δεν κέρδισε το βραβείο στο διαγωνισμό μετά το σκάνδαλο που προκάλεσε το τοιμηρό έργο του για την Αθήνα της εποχής παρόλο που χρησιμοποίησε ένα έξυπνο τέχνασμα ώστε η Μήδεια να μην αποτελέσει φωτεινό παράδειγμα για τις «ομοιοπαθείς» της εποχής: εκείνη είναι μισή γυναίκα και μισή θεά... επομένως έχει το ελεύθερο της υπερβολής! Όταν το κοινό αφήνει ξυπνός του το θέατρο η μοναδική φράση που συλλογίζεται είναι: καμμένη Μήδεια και όχι καμμένα παιδιά ή καμμένη Ιάσωνα.

- Κατά τη γνώμη σας ποιο είναι το στοιχείο που περιορίζει στη Μήδεια καταλυμένα κάθε ίχνος λογικής μέσα της; Η αγάπη της για τον Ιάσωνα, οι επιταγές του μητρικού της ενστίκτου ή η υπερτάση μιας καταπατημένης προσωπικής τιμής;

• Το βέβαιο είναι ότι η Μήδεια δεν είναι ένα εγωκεντρικό πρόσωπο. Οι πράξεις της παρακινούνται από ένα συνονθύλευμα αιτιών, προερχόμενων από μια άμετρη αγάπη που αναπόφευκτα θα οδηγή-

σουν σε μια άμετρη εκδίκηση! Σε πρωταρχική θέση σίγουρα βρίσκεται και το μητρικό ένστικτο ως απόρροια της δολοφονίας της νεαρής κόρης του βασιλιά Κρέοντα. Από εκείνη τη δραματική στιγμή τα παιδιά της δεν θα μπορούσαν να έχουν λόγο ύπαρξης στη συγκεκριμένη πραγματικότητα.

- Πόσο λεπτές είναι οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ πάθους και εγκλήματος αν φυσικά υπάρχουν;

• Πριν λίγες ημέρες έτυχε να διαβάσω τα λόγια ενός φιλόσοφου σύμφωνα με τον οποίο τα αχαλίνωτα πάθη μπορούν να μεταμορφωθούν στον πιο απάνθρωπο εχθρό... Αυτή η φράση, που γράφτηκε στο ημερολόγιό μου, πιστεύω ότι αντιπροσωπεύει τα πάθη που ξεπερνούν τα ανθρώπινα όρια, όπως τα υπερέβει μια άλλη μεγάλη και ακραία ηρωίδα: η Κλυταιμνήστρα. Στην περίπτωση της Μήδειας είναι ολοφάνερο ότι έχει χαθεί κάθε έλεγχος των παθών της, η ίδια σε σημείο του έργου ομολογεί: Κατανού πολύ καλά την ωμότητα των όσων πρόκειται να πράξω αλλά η κοινή μου γνώμη με έχει υπερβεί οδηγώντας με προς την ολοκληρωτική καταστροφή. Η Μήδεια είναι συνειδητοποιημένη!

- Ποιο είναι το μεγαλύτερο αγαθό που αποκομίζει ένας ηθοποιός από το θέατρο και ποια η μεγαλύτερη θυσία που ενδεχομένως θα χρειαστεί να κάνει στο βωμό της τέχνης του;

• Πάνω από όλα χρειάζεται να «ζεις» το θέατρο με αγάπη, ειλικρίνεια και πάθος. Σε όλη μου τη ζωή έδωσα, δουλεύοντας, αγάπη και πάθος, αγαθά που το θέατρο μου επέστρεψε απλόχερα. Η δουλειά του ηθοποιού σε ωθεί αδιάλειπτα να αναπτύξεις ότι καλύτερο έχεις μέσα σου. Αν διαθέτεις δέκα αρετές, δουλεύεις για να αποκτήσεις, μέσα από το θέατρο, έντεκα ή δώδεκα και κάθε μέρα ακόμη περισσότερες, έτσι επιτυγχάνεις μια προσωπική ανάπτυξη. Αν δεν αγαπάς το θέατρο και αυτό με τη σειρά του σε εγκαταλείπει. Για να νιώσεις τη μαγεία οφείλεις να εργάζεσαι σκληρά, να εξελίσσεσαι, να ωριμάζεις, να αφοσιώνεσαι με ευλάβεια και ανεπιφύλακτα η ανταμοιβή σου θα είναι η μέγιστη. Φυσικά δεν αναφέρομαι στην επιτυχία που μια παράσταση μπορεί να έχει ή να μην έχει. Το θέατρο σου παρέχει μια εσωτερική διεργασία πολύ περισσότερο ενδιαφέρουσα. Ειλικρίνεια δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω αν μια οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης μπορεί να αποφέρει ανάλογα αποτελέσματα. Δεν ξέρω αν μέσα από το σινεμά μπορείς να φτάσεις στα ίδια επίπεδα. Πιστεύω ότι για ένα ηθοποιό μόνο το θέατρο καταφέρνει

σε τόσο μεγάλο βαθμό να του ανοίγει συνεχώς νέους κόσμους ώστε να κατανοήσει στο τέλος καλύτερα τον ίδιο του τον εαυτό.

- Απώτερος στόχος κάθε αρχαίας τραγωδίας ήταν η κάθαρση, ο εξαγνισμός κατά κάποιο τρόπο της ψυχής. Μέσα από τη ζωή σας στο θέατρο έχετε νιώσει ποτέ κοντά σε αυτή την αίσθηση;

• Αντικρίζοντας το θέατρο δεν βλέπω μόνο ένα μεγάλο πάθος αλλά και ένα επαγγέλμα, στο οποίο δεν επιτρέπω να με απορροφήσει ολοκληρωτικά. Η δουλειά μου κρύβει μια πολύ σημαντική πνευματική προσφορά, μια έντονη έμπνευση και όταν υποδύεσαι ρόλους του σπουδαίου παγκόσμιου ρεπερτορίου όπως είναι η Γέρμα του Λόρκα, η Μήδεια, η Φαίδρα, αφήνεται να παρασυρθείς σε ένα πρωτόγνωρο κόσμο συναισθημάτων που σε ξεπερνά. Αναπόφευκτα η αυτοχρήστης της υπέρβασης προκαλεί μια έντονη συναισθηματική κόπωση! Η προσωπική μου ζωή μοιάζει τόσο μικρή σε σχέση με αυτή των τεράστιων διαστάσεων της ζωής της Μήδειας. Εγώ λοιπόν οφείλω να ξεφύγω από το μικρό μου κόσμο για να μπορέσω να μεταφέρω τη δική της ψυχосύνθεση και αυτή είναι μια επίπονη διεργασία σωματική αλλά και ψυχική. Ωστόσο μέχρι τώρα έχω καταφέρει να διατηρήσω τις ισορροπίες δημιουργώντας και μια ευτυχισμένη προσωπική ζωή.

- Ποια πρέπει να είναι σήμερα η ταυτότητα του θεάτρου κατά τη γνώμη σας;

• Το θέατρο δεν πρέπει να αποτελεί μόνο ένα τρόπο ψυχαγωγίας αλλά οφείλει να αφυπνίζει συνειδήσεις, να καλλιέργει το πνεύμα και γενικότερα να παιδαγωγεί τους πολίτες όπως συνέβαινε στην Αρχαία Ελλάδα. Πρέπει να είναι ένας καθρέφτης όπου επάνω του θα αντανακλάται αυτό που πραγματικά είμαστε.

- Κλείνοντας αυτή τη συνέντευξη θα ήθελα να μου πείτε, ύστερα από εφτά διαφορετικές παραγωγές της Μήδειας, στις οποίες συμμετείχατε κατά τη διάρκεια της καριέρας σας, ποιο είναι εκείνο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ηρωίδας που αγαπήσατε περισσότερο από κάθε τι άλλο;

• Την ειλικρίνεια από την οποία διακατέχεται! Στη Μήδεια συνυπάρχει η αγάπη με την ειλικρίνεια, γεγονός που θα «πυροδοτήσει» τις εγκληματικές πράξεις της. Είναι το τίμημα που καλείται να πληρώσει από τη στιγμή που θέτει πάνω από την ίδια της τη ζωή, αγάπη-αξιοπιστία, ως απαραίτητες αρχές. Και στη δική μου προσωπική σχέση με την αγάπη, η ειλικρίνεια έχει τον πρωταρχικό ρόλο -εγγυήθηκε την επιτυχία του γάμου μου και την θεωρώ τη σημαντικότερη αρετή!

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: αναβίωση, εκσυγχρονισμός, ή...;

«Αυτό το θέατρο μας αφορά όχι χάρη στον εξωτισμό του αλλά χάρη στην αλήθεια του, όχι μόνο χάρη στην αισθητική του αλλά χάρη στην τάξη του. Και αυτή ακόμη η αλήθεια δεν μπορεί παρά να είναι μια και μόνο λειτουργία, η σχέση που ενώνει το δικό μας βλέμμα με μια πολύ παλιά κοινωνία. Αυτό το θέατρο μας αφορά χάρη στην απόστασή του.»

Roland Barthes,
«Le theatre grec»,
Histoire des spectacles,
(ouvrage collectif), Gallimard-
NRF, Paris, 1965, p.536.(*)



Όταν, γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα και μετά από δυο περίπου χιλιετίες σκηνικής απουσίας, παίχεται και πάλι αρχαία τραγωδία στα ευρωπαϊκά θέατρα(1), το είδος βρίσκεται εντελώς ξεκομμένο από την κοινωνία που το δημιούργησε, από την γλώσσα του, από τις θρησκευτικές και πολιτικές συνθήκες που αιτιολογούσαν και πλαισιώναν το ανέβασμά του καθώς και από τους τρόπους αναπαράστασής του. "(Ανάμεσα στο αρχαίο θέατρο και το σημερινό) οι διαφορές είναι βαθιές", διαπιστώνει η ελληνίστρια Jacqueline de Romilly. "Το πλαίσιο των παραστάσεων δεν είναι πλέον το ίδιο, ούτε η δομή των έργων. Το κοινό δεν είναι πλέον συγκρίσιμο. Και το βαθύτερο πνεύμα έχει αλλιάξει περισσότερο από κάθε τι άλλο." (2)

Όσο κι αν θέλουμε, ως Έλληνες, να πιστεύουμε ότι το νήμα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα δεν έχει κοπεί (3), ότι υπάρχει δηλαδή μια αναγνωρίσιμη πολιτιστική και γλωσσική συνέχεια -πίστη που ενισχύεται και από την γεωγραφική σύμπτωση-, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ούτε τις σημαντικές -και σε όλα τα επίπεδα- διαφορές των δύο πολιτισμών, του δικού μας και του αρχαίου, ούτε βέβαια την μεγάλη χρονική απόσταση που τους χωρίζει.

Σ' αυτό το πρόβλημα, της απόστασης, της πολιτισμικής διαφοράς, από το οποίο απορρέουν και τα περισσότερα από τα ιδιαίτερα σκηνικά και ιδεολογικά προβλήματα που πρέπει να αντιμετωπίσει σήμερα ο σκηνοθέτης της τραγωδίας (μετάφραση, σκηνική ειδή, χορός, μυθικά πρόσωπα, ερμηνεία, μουσική, "μήνυμα", κλπ), έρχονται να προστεθούν κι άλλα: η κατάσταση στην οποία μας παραδόθηκαν τα κείμενα των τραγωδιών και η ανεπάρκεια των αρχαιολογικών πληροφοριών για την θεατρική παράσταση στην αρχαία Ελλάδα(4), προβλήματα που μας εμποδίζουν να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη

ιδέα και να αποφανθούμε με σιγουριά για το τι ήταν πραγματικά αυτό το θέατρο.

Τα σωζόμενα κείμενα αντιπροσωπεύουν ένα πολύ μικρό μέρος της παραγωγής του 5ου π.Χ. αιώνα και ανήκουν όλα σε τρεις μόνο ποιητές από τους τόσους των οποίων γνωρίζουμε τα ονόματα. Επιπλέον κανένα από αυτά τα κείμενα δεν πρέπει να θεωρηθεί ως ολόκληρο και αυτοτελές μια που ήταν μέρος μιας τετραλογίας, ενός συνόλου δηλαδή από τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, -χωρίς να υπολογίζουμε τα κενά που παρουσιάζουν τα ίδια από την απώλεια λέξεων, στίχων ή και ολόκληρων κομματιών (βλ. Χοηφόρες του Αισχύλου, Βάκχες του Ευριπίδη, κλπ.), καθώς και τα λάθη που μπορεί να έγιναν κατά την αντιγραφή τους. Τέλος, πέρα από κάποια αποσπάσματα και κάποια ονόματα ποιητών, δεν απομένει σχεδόν τίποτα από την παραγωγή του 6ου και του 4ου π.Χ. αιώνων.

Από την άλλη, οι πληροφορίες μας για την αρχαία παράσταση μας επιτρέπουν να ανασυνθέσουμε την εξωτερική της όψη αλλά εν μέρει μόνο κι όχι πάντα με απόλυτη σιγουριά. Αν γνωρίζουμε ότι το αρχαίο θέατρο συνδύαζε λόγο, μουσική, τραγούδι, όρχηση, μιμική, δεν γνωρίζουμε ωστόσο και πολλά πράγματα για την βαθύτερη φύση αυτών των στοιχείων και την σημασία που έπαιρναν για το αρχαίο κοινό. Ούτε για τις λεπτομέρειες τους και για τον τρόπο της σκηνικής τους απόδοσης μπορούμε να είμαστε σίγουροι, για τους ελιγμούς του χορού, π.χ., στην ορχήστρα, για την ερμηνεία των υποκριτών, ή για τους μουσικούς "δρόμους" που ακολουθούσαν, εφ' όσον τα ντοκουμέντα μας είτε είναι ελλιπή, είτε δεν αναφέρονται καθόλου σ'αυτά τα στοιχεία. Οι υποθέσεις μας είναι περισσότερες από τις βεβαιότητές μας. Η ανεπάρκεια των γνώσεών μας, η εξαφάνιση του πλαισίου και των αρχικών συνθηκών ανεβίστατος των

τραγωδιών, οι ριζικές πολιτισμικές αλλαγές που έχουν επέλθει (π.χ., εκείνες που αφορούν την σχέση θεατών και θεάματος), καθιστούν την αναβίωση του είδους αδύνατη. Όσοι την επιχειρούν, κυνηγούν μια χίμαιρα. Εξ άλλου μια σκηνοθεσία που τρέφει την αυταπάτη ότι μπορεί να αναβιώσει την αρχαία παράσταση, κινδυνεύει, υπερτονίζοντας τις διαφορές ανάμεσα στο σήμερα και το χθες, να μας αποξενώσει εντελώς από το έργο, να του προσδώσει τον χαρακτήρα ενός μουσειακού αντικείμενου, ακατάλληλου για μια απ' ευθείας αντιπαράθεση με τον σύγχρονο θεατή.

"Εκείνο που επικρίνω στην αναβίωση", λέει ο Antoine Vitez, "είναι αυτή η επιβεβαίωση μιας απροσπέλαστης απόστασης ανάμεσα στο έργο και σε μας, η επιβεβαίωση μιας αρχαίας ουσίας. (Επιπλέον) η αναβίωση επιδιώκει να γοητεύσει το κοινό, όχι μέσω του μύθου ή της γλώσσας, αλλά μέσω του εξωτισμού της παράστασης." (5) "Κάθε 'μουσειακή' αναζήτηση φέρνει κατ' ευθείαν στο διακοσμητικό αποτέλεσμα", διαπιστώνει και ο κριτικός Γιάννης Μιλτιάδης επ' ευκαιρία του Προμηθέα Δεσμώτη που ανέβασε στους Δελφούς το ζεύγος Σικελιανού το 1927. (6)

Στην κατηγορία της αναβίωσης θα κατατάξουμε και τις παραστάσεις, -κυρίως αυτές-, που χρησιμοποιούν, αντί για μετάφραση, το πρωτότυπο κείμενο, όπως, π.χ., οι μαθητικές παραστάσεις σε γαλλικά και αγγλικά Λύκεια τον 19ο αιώνα, οι ερασιτεχνικές των ελλήνων κοσμηκών τον ίδιο αιώνα, εκείνες των φοιτητών του Cambridge και του Münster ακόμη και σήμερα, η Αντιγόνη από την Θεατρική Λέσχη Βόλου σε σκηνοθεσία Σπύρου Βραχωρίτη το 1985-6... (7)

Στην αντίπερα όχθη, ο εκσυγχρονισμός μοιάζει εξ ίσου επικίνδυνος και δημιουργικός μια που ταυτίζει αβασάνιστα το παρόν με το παρελθόν, απαλείφοντας έτσι την ιστορική προοπτική του συγγραφέα και δίνοντας την εντύπωση στον θεατή πως τίποτα δεν έχει αλλάξει από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, πως υπάρχουν δηλαδή αιώνες και πανανθρώπινες αξίες. "(...) ίσως το σημαντικότερο απ' όλα", λέει ο καθηγητής της Οξφόρδης Κωνσταντίνος Τρυπιάνης, "είναι να μη διαστρεβλώνομε τα αρχαία δράματα για να παρουσιά-

σουμε στη σκηνή τα δικά μας σύγχρονα προβλήματα, που όσο όμοια κι αν είναι με πολλά από τα αρχαία, είναι και βασικά διαφορετικά. Δεν πρέπει να βλέπομε μέσα στα αρχαία δράματα πράγματα που δεν υπάρχουν εκεί -και αυτό γίνεται δυστυχώς τακτικότερα-..." (8)

Σύμφωνα με τον Pierre Vidal-Naquet, "η εμπειρία (του εκσυγχρονισμού) σκοντάφτει γρήγορα σ' ένα σημαντικό και απροσπέλαστο όριο, εκείνο της γλώσσας. Αν μεταφραστεί πιστά, το κείμενο έρχεται σε απαράδεκτη αντίθεση με το σκηνικό και τα κοστούμεια." (9)

Ο πραγματικός όμως εκσυγχρονισμός δεν περιορίζεται μόνο στην όψη του θεάματος. Συνήθως αρχίζει από το κείμενο το ίδιο, από την μετάφρασή του (10), με την επιλογή λέξεων και εκφράσεων που έχουν ως στόχο την εγγραφή του αρχαίου δράματος στο δικό μας πολιτικό και κοινωνικό παρόν (χαρακτηριστικό παράδειγμα. η λέξη 'σορτουρισμός' που χρησιμοποιεί ο Jean-Paul Sartre στην απόδοσή του των Τρωάδων του Ευριπίδη). Στην Ελλάδα το φαινόμενο αυτό παρατηρείται κυρίως στις παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη και οφείλεται μάλλον σε επεμβάσεις των ηθοποιών ή/και του σκηνοθέτη παρά του μεταφραστή του ίδιου. Συναντάται όμως -σε μικρότερο βαθμό, είναι αλήθεια- και σε ορισμένες μεταφράσεις τραγωδιών, κι όχι τόσο στο επίπεδο των επικαιρικών πολιτικών νύξεων (αυτές είναι συνήθως αποτέλεσμα της γενικότερης σκηνοθετικής γραμμής), όσο σ' εκείνο του ύφους, όταν γίνεται, π.χ., προσπάθεια να υιοθετηθεί ένας πιο καθημερινός τόνος.

Ως ένα ακόμη σύμπτωμα του εκσυγχρονισμού μπορεί να θεωρηθεί και η περικοπή μεγάλων ή μικρών κομματιών από το κείμενο, ιδίως εκεί όπου αφθονούν οι μυθολογικές αναφορές, πιθανόν από φόβο ότι δεν θα γίνουν κατανοητές από το σύγχρονο κοινό ή ότι θα το κουράσουν. Έτσι ο Μιχάλης Κακογιάννης 'έκοψε' τους θεούς από την παράστασή του των Τρωάδων στη Νέα Υόρκη, δηλαδή όλον τον πρόλογο της τραγωδίας (11), ενώ ο Γιάννης Κόκκος αφαίρεσε αρκετά μέρη από τα χορικά της Ορέστειας που ανέβασε με το Εθνικό το 2001, για να περιορίσει την διάρκεια της τριλογίας σε ένα υποφερτό για



τον σημερινό θεατή τρίωρο.

Είναι σπάνιο πλέον να συναντήσουμε τόσο τον εκσυγχρονισμό όσο και την αναβίωση στην ακραία τους μορφή. Τις πιο πολλές φορές έχουμε να κάνουμε με ενδιάμεσες λύσεις που δανείζονται στοιχεία είτε από τον έναν είτε από την άλλη είτε και από τους δύο ταυτόχρονα. (12) Υπάρχουν ασφαλώς αρκετές δυνατότητες, και πέρα από τις προαναφερθείσες, όπως, π.χ., η επιλογή μιας χρονικής-τοπικής 'ουδετεροτήτας' προς όφελος μιας θεατρικής αντιμετώπισης της τραγωδίας (Θ.Τερζόπουλος...), ή η επιλογή του -υποθετικού- χρόνου του διαπραγματευόμενου στο κείμενο μύθου (είναι ίσως η πιο συχνή λύση στην Ελλάδα), ή ακόμη η επιλογή ενός χρόνου -και τόπου- εντελώς ξένου και ως προς τον χρόνο-τόπο γραφής του έργου και ως προς εκείνον, φανταστικό, του μύθου αλλά και ως προς εκείνον του θεατή (η Ορέστεια, π.χ., και η Ιφιγένεια εν Αυλίδι τοποθετημένες από την Ariane Mnouchkine κάπου στην Άνω Ανατολή, -ένας άλλος εξωτισμός-, ή η -πιο δειλή- μεταφορά της Αντιγόνης από τον Γιώργο Κιμούλη στην ελισαβετιανή εποχή), κλπ. Καμιά απ' αυτές τις προτάσεις δεν είναι παντελώς άμοιρη κινδύνων, αμηχανίας, και -αισθητικών, ιδεολογικών- συγχύσεων και παρεξηγήσεων. ▶

Θα ήταν αδύνατο, μέσα στα στενά όρια αυτού του άρθρου, να αναφερθούμε σε όλες και να τις εξετάσουμε διεξοδικά. Ωστόσο, πριν κλείσουμε, θα σταθούμε σε άλλη μία, η οποία κρινόμενη επιπόλεια μπορεί να ταυτιστεί με τον εκσυγχρονισμό. Διαφέρει όμως από αυτόν και μάλιστα ουσιαστικά, εφ' όσον πρόθεσή της δεν είναι ούτε η πρόκληση εύκολων εντυπώσεων και η -αστόχαστη- επίδειξη 'πρωτοποριακής' φαντασίας, ούτε πολύ περισσότερο η ταύτιση παρόντος και παρελθόντος, αλλά η αντιπαράθεση δύο διαφορετικών χρόνων και η εγκαθίδρυση μιας διαλεκτικής σχέσης ανάμεσά τους. 'Μετάθεση', 'μεταγραφή', 'επανοικειοποίηση', 'επανάκτηση', είναι κάποιοι από τους όρους που χρησιμοποιούνται για να την χαρακτηρίσουν. Θιασώτες της πολλοί και διόλου ευκαταφρόνητοι σκηνοθέτες (Luca Ronconi, Peter Stein, Klaus-Michael Gruber, Antoine Vitez...).

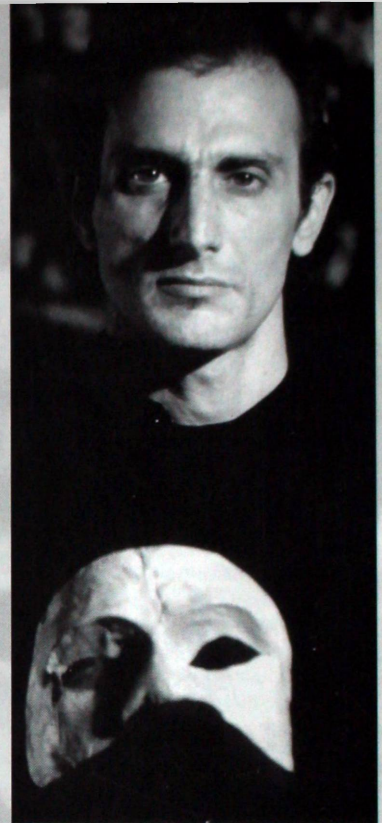
Συνήθως η 'επανοικειοποίηση' μεταφράζεται επί σκηνής με μια καταφανή και σχεδόν προκλητική αντίφαση ανάμεσα στην όψη του θεάματος (σύγχρονη) και στο κείμενο (πιστά μεταφρασμένο). Η οικειότητα όμως των σκηνικών σημείων βοηθάει στο να προσανατολιστεί η προσοχή του κοινού περισσότερο προς το κείμενο

και ό,τι μέσα στο κείμενο είναι σημαντικό, παρά στα εξωτερικά συστατικά της παράστασης. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης αποφεύγει να ερεθίσει τα αυτιά μέσω των οφθαλμών και να μπλοκάρει την φαντασία του κοινού με προβλέψιμες εικόνες.

"Θέλησα", λέει ο Stein, "η τραγωδία να διαβαστεί ως κείμενο, να ακουστεί και από μας, τους ανθρώπους του θεάτρου, τους ηθοποιούς και το κοινό. Δεν θέλησα να υπάρξει ένας βίαιος ερεθισμός. (...) Αυτός ήταν ο λόγος (για την σύγχρονη ειδή), κι όχι η επιθυμία μοντερνισμού: να μείνει απερίσπαστος ο θεατής απέναντι στο κείμενο." Και συμπληρώνει πιο κάτω: "Ήθελα να αποφύγω το κακό γούστο και να μη βρεθώ σε αντίφαση με την προφάνεια του κειμένου. Γιατί ξέρετε πόσο συνηθισμένο είναι το αμάρτημα αυτό. Το κείμενο λέει π.χ.: 'Κρατώ στο ένα χέρι ένα ραβδί και στο άλλο ένα μαχαίρι' και ο σκηνοθέτης βάζει στο ένα χέρι ένα ντουφέκι και στο άλλο το Κομμουνιστικό Μανιφέστο. Πράγμα ανυπόφορο." (13)

Ο Vitez πάλι συγκρίνει αυτή την οπτική μ' εκείνη των ζωγράφων της Αναγέννησης που απέδιδαν την Αρχαιότητα ή τα γεγονότα της ζωής του Χριστού με εικόνες της δικής τους καθαρά εποχής: "Ήξεραν ωστόσο καλά, το ίδιο καλά όσο κι εγώ", λέει ο γάλλος σκηνοθέτης, "πως ο Χριστός δεν ήταν ντυμένος όπως κι εκείνοι. Δεν ήταν καθόλου αφηλείς. Αντίθετα έδειχναν έτσι ότι ενδιαφέρονταν μόνο για το προς αφήγηση γεγονός, περισσότερο για την δράση παρά για το σκηνικό, περισσότερο για το ρήμα παρά για το επίρημα." (14)

Συνήθως, σ' αυτές τις παραστάσεις (είτε το σκηνικό πλαίσιο είναι αρκετά ουδέτερο και 'συμβατικό' ή αφαιρετικό, όπως στην Ορέστεια από τον Peter Stein το 1985, ή στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Vitez το 1966 και το 1972, είτε είναι ιδιαίτερα συγκεκριμένο και ρεαλιστικό, όπως στην Ηλέκτρα πάλι από τον Vitez το 1986), υπάρχει αντιστροφή της τραγικής προοπτικής. Η τραγική μοίρα φαίνεται να αλλιάζει χέρια, να περνάει από τα μυθικά πρόσωπα, ήρωες ή βασιλείς, σε ανθρώπους του λαού, σε αστούς ή σε τύπους του περιθωρίου (όπως, π.χ., στον Οιδίποδα Τύραννο από τον Ιρανό Farid Paya, το 1981), ή να λειτουργεί ως μνήμη



ενός μακρινού παρελθόντος που μερικοί ηθοποιοί το αναπαριστούν μπροστά μας, δηλώνοντας εμφανώς πως είναι ηθοποιοί και πως 'παίζουν' τραγωδία (όπως στην προαναφερθείσα Ηλέκτρα από τον Vitez, το 1972, ή στην Αντιγόνη από τον Claude Yersin, το 1979). Ως προς την σκηνική ερμηνεία, -κι αυτό ίσως είναι το παράδοξο- η 'μετάθεση' και η 'επανοικειοποίηση' δεν οδηγούν απαραίτητα σ' έναν εκχυδαϊσμό της τραγωδίας, παρ' όλο που ένας τέτοιος κίνδυνος δεν παύει να υπάρχει. Μπορεί, σε χέρια ικανά, και το μεγαλείο των προσώπων να διασωθεί και μια εκ νέου παθητική ανάληψη του τραγικού ρόλου να καταστεί δυνατή χωρίς τις επιζήμιες επιπτώσεις (ρητορεία, έμφαση) που μπορεί να έχει το πάθος στο παίξιμο του ηθοποιού, και στοιχεία του αρχαίου θεάματος να εισαχθούν και πάλι (τραγουδί, όρχηση...) χωρίς άχρηστους και επιφανειακούς αρχαιολογικούς αλλά δεμένα οργανικά με την παράσταση, με το γενικό της σχέδιο. (15)

Από τα παραπάνω, ως συγκρατήσουμε για έναν προσωρινό επίλογο στο θέμα μας την πεποίθηση που εκφράζουν οι Vitez και Stein -και δεν είναι οι μόνοι- για την προτεραιότητα του κειμένου απέναντι στις άλλες συνιστώσες της παράστασης. Κι αυτό ίσως είναι το πραγματικό πρό-



Βήμα: η κατανόηση του κείμενου, η απόδοση ενός καθαρού νοήματος που θα καθορίσει επίσης και ως προς τι μας αφορά ακόμη αυτό το θέατρο, κι όχι τόσο το αν θα πρέπει να το αναβιώσουμε, να το εκσυγχρονίσουμε, ή να το 'επανοικειοποιηθούμε', να το ανεβάσουμε 'συμβατικά' ή ρεαλιστικά. Κι αυτό είναι το σημείο στο οποίο αποτυγχάνουν οι περισσότερες σκηνοθεσίες τραγωδίας: στην κα-

θαρότητα ως προς το νόημα, μια που συχνά οι επιλεγμένες φόρμες μοιάζουν, -αν και αιτιολογημένες ενδεχομένως από την ιστορία του είδους-, σαν επιβλημένες έξωθεν, ξένες εντέλει προς το κείμενο που καλούνται να υπηρετήσουν. Ποιος καταλαβαίνει, π.χ., τι ωθεί τον χορό στο τραγούδι και την όρχηση, ή, ακόμη πιο σημαντικό, σε τι αποσκοπεί η παρουσία του μέσα στο δράμα, αν η ίδια η

παράσταση δεν αναλαμβάνει να μας το δείξει; Κατά τα άλλα, συνταγές για την επιτυχία μιας τραγικής παράστασης φαίνεται πως δεν υπάρχουν...

Δαμιανός Κωνσταντινίδης

(*) Οι μεταφράσεις παραθεμάτων από ξενόγλωσσα κείμενα έγιναν από τον υπογράφωντα.

Ο Δαμιανός Κωνσταντινίδης είναι κληροθέτης και θεατρολόγος.

1. Η αρχή γίνεται στην Γερμανία, το 1842, με την Αντιγόνη του Σοφοκλή. Ακολουθεί η Γαλλία, το 1844, με το ίδιο έργο. Ο Οιδίπους Τύραννος που είχε ανέβει το 1585 στο θέατρο Ολιμπικό στην Vicenza της Ιταλίας πρέπει να θεωρηθεί ως μεμονωμένη περίπτωση, μια που δεν έδωσε συνέχεια σε άλλες παραστάσεις τραγωδιών. Ο Σιδέρης σημειώνει μια παράσταση του Φιλοκτήτη από Έλληνες ερασιτέχνες στην Οδησό, το 1818, όπου όμως απουσιάζει ο χορός και υπάρχουν υπόνοιες ότι το πρωτότυπο δεν ήταν το αρχαίο κείμενο αλλά κάποιο γαλλικό (βλ.: Γιάννη Σιδέρη, Το Αρχαίο Θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932, εκδ. ΙΚΑΡΟΣ, 1976, σσ. 17-18). Πάλι ο Σιδέρης μας πληροφορεί για μια Εκάβη που παίχτηκε από μαθητές της α' και β' τάξης της Ελληνοεμπορικής Σχολής της Χάλκης, το 1856, και για μια Αντιγόνη από ελληνικό επαγγελματικό θίασο στην Πόλη, το 1863 (ό.π., σσ. 26-28 και σσ. 33-34). Πρώτη επαγγελματική παράσταση τραγωδίας στην ελεύθερη Ελλάδα (Αθήνα, Ηρώδειο) το 1867, πάλι με Αντιγόνη και σχεδόν με τους ίδιους συντελεστές όπως κι εκείνη της Πόλης (βλ. Γ. Σιδέρης, ό.π. σσ. 42-45).

2. Jacqueline de Romilly, La Tragedie Grecque, P.U.F., Paris, 1970, pp. 5-6.

3. Ας θυμηθούμε τον Δημήτρη Ροντήρη: "Από τα αρχαία χρόνια μέχρι το Βυζάντιο και μέχρι σήμερα υπάρχει μια αδιάκοπη συνέχεια από όπου μπορούμε να εκμαιεύσουμε πλήθος στοιχεία, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν δημιουργικά. Τα στοιχεία αυτά μας διευκολύνουν να εκφράσουμε τόσο το ανθρωπινό στοιχείο, όπως αυτό εκδηλώνεται στην τραγωδία, όσο και το θρησκευτικό στοιχείο, καθώς και το ιερατικό και το ιεραουργικό. Το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας προσφέρει πλούτο ιδεών, με τις οποίες μπορούμε να τονίσουμε τον θεματολογικό χαρακτήρα της ελληνικής τραγωδίας," (απόσπασμα από συνέντευξη του 1961 - παρατίθεται στο: Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Δημήτρη Ροντήρη, Κ.Ε.Π.Ε.Α.Ε.Δ. 'Δεσμοί', 1999, σ. 15). Αναρωτιόμαστε ωστόσο αν μια τέτοια προσέγγιση δεν ταυτίζει κάπως αυθαίρετα δύο πολιτισμούς των οποίων οι θρησκευτικές πεποιθήσεις είναι πολύ διαφορετικές.

4. Για τις υπάρχουσες πηγές, βλ., Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο, (μετάφραση Μαρία Ιατρού), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999, σσ. 17-27.

5. Antoine Vitez, "Actualiser ou reconstituer... Donner une idee.", LOISIR 23, Theatre-Maison de la Culture de Caen, 1966.

6. Παρατίθεται από τον Γ. Σιδέρη, ό.π., σ. 355.

7. Για τις ελληνικές αρχαιολογικές παραστάσεις του 19ου αιώνα, βλ. Γ. Σιδέρη, ό.π. Για κείμενα των φοιτητών του Cambridge και του Münster, βλ. Το αρχαίο θέατρο σήμερα (εισηγήσεις του Διεθνούς Συνεδρίου στους Δελφούς, 1981), Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1984, σσ. 85-104. Άλλες σημαντικές αρχαιολογικές παραστάσεις είναι οι Τρωάδες και η Μήδεια από το θέατρο LA MAMA της Νέας Υόρκης σε σκηνοθεσία Andrei Serban, την δεκαετία του '70. Αυτές όμως δεν γίνεται να τις κατατάξουμε στις παραστάσεις που επιχειρούν να αναβιώσουν το αρχαίο δράμα, αφού πρόθεσή τους ήταν, όχι η απόδοση της εξωτερικής μορφής του αρχαίου θεάματος, αλλά η εξεύρεση, με την βοήθεια της

ανθρωπολογίας, ενός τελετουργικού που θα παρέπεμπε στην αρχή, στις ρίζες του θεάτρου. Πρόκειται ασφαλώς για άλλη μια ουτοπία. Επ' αυτού, βλ. το άρθρο της Anne Ubersfeld, 'Le jeu des classiques, reecriture ou musee', LES VOIES DE LA CREATION THEATRALE, vol. VI, C.N.R.S., Paris, 1978, pp. 188-189. (Το άρθρο αφορά την σκηνοθεσία των κλασικών, κυρίως των γάλλων του 17ου αιώνα, αλλά πολλά σημεία του άπτονται και του δικού μας θέματος.)

8. Κωνσταντίνος Τρυπάνης, 'Σύγχρονες παραστάσεις αρχαίων δραμάτων', Το αρχαίο θέατρο σήμερα, ό.π., σ. 60.

9. Pierre Vidal-Naquet, 'Sur une representation de l' Orestie', TRAVAIL THEATRAL, No 10, hiver 1973, p. 123. Δεν συμφωνούμε απόλυτα, όπως θα φανεί και στην συνέχεια του άρθρου μας, με την άποψη αυτή του γνωστού γάλλου ελληνογνώστη.

10. Για το ακανθώδες θέμα της μετάφρασης της αρχαίας τραγωδίας, βλ.: Ι. Θ. Κακριδής, Το μεταφραστικό πρόβλημα, Βιβλιοπωλείο της 'ΕΣΤΙΑΣ', Αθήνα, 1984. Καθώς επίσης: Δ. Ν. Μαρωνίτης, 'Η αρχαία τραγωδία και η δοκιμασία της μετάφρασης', Η ΛΕΞΗ, τεύχος 56, Ιούλιος-Αύγουστος 1986, σσ. 711-713.

11. Δες και -τις αστήρικτες, κατά την γνώμη μας- εξηγήσεις που δίνει γι' αυτήν την περικοπή ο Μιχάλης Κακογιάννης στην ανακωκώσή του: "Ancient drama and the film", Το αρχαίο θέατρο σήμερα, ό.π., σσ. 211-229.

12. Ας σημειώσουμε εδώ ότι τα όσα είπαμε παραπάνω αφορούν τους κινδύνους που ελλοχεύουν στις δυο αυτές γενικές τάξεις της σκηνοθεσίας τραγωδιών και δεν προεξοφλούν επί ουδενί επιτυχία ή την αποτυχία των παραστάσεων που τις εφαρμόζουν. Οι 'αναβιωτικές' προσπάθειες του Groupe Antique de la Sorbonne (1936-1974), π.χ., ήταν εν γένει πετυχημένες, όπως μπορεί να θεωρηθεί πετυχημένη και η 'εκσυγχρονισμένη' Άλκηστις που σκηνοθέτησε ο Γιάννης Χουβαρδός για το Κ.Θ.Β.Ε. το 1984. (Για το Groupe Antique de la Sorbonne, βλ., Andre Burgaud, 'L' experience du Groupe de Theatre Antique de la Sorbonne', Το αρχαίο θέατρο σήμερα, ό.π., σσ. 67-82. Επίσης: Evelyne Ertel, "La tragedie grecque 'rehabitee'", THEATRE/PUBLIC, No 70-71, juillet-octobre 1986, pp. 43-51.)

13. 'Ο Antoine Vitez συζητά με τον Peter Stein για το θέατρο και την αρχαία τραγωδία', Ο ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, No 50, 20/09/1985, σσ. 18-24 (ιδιαίτερα σημαντική συζήτηση των δύο μεγάλων σκηνοθετών, με την παρουσία του Νίκου Πολίτη και του Νικηφόρου Παπανδρέου.

Θίγονται, μεταξύ άλλων, το θέμα της τραγωδίας ως εθνικής κληρονομιάς των ελλήνων και η ελληνική ετήσια υπερπαραγωγή τραγικών παραστάσεων. Οι δυο σκηνοθέτες επισημαίνουν οι ίδιοι τους κινδύνους που μπορεί να κρύβει η 'επανοικειοποίηση': εκχυδαϊσμό του είδους και θάνατο του αυθορμητισμού και της φαντασίας.)

14. Antoine Vitez, "Le theatre des idees", (preface), Electre de Sophocle, (traduction), Actes-Sud / Theatre National de Chaillot, Paris, 1986, p.6.

15. Βλ., Damianos Konstantinidis, Mises en scene des tragedies de Sophocle en France, de 1960 a 1986, doctorat, Centre d' Etudes Theatrales, Universite PARIS X-NANTERRE.

ΘΕΑΤΡΟ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι σχέσεις ανάμεσα στις τέχνες της σκηνης και των κινουμένων εικόνων χρονολογούνται από τη γέννηση του κινηματογράφου και υπήρξαν πολύπλοκες και αμφίδρομες. Οι στρατηγικές στην ιστορία των θεατρικών και των κινηματογραφικών τεχνικών, που τέθηκαν στο επίκεντρο του προβληματισμού θεωρητικών και δημιουργών, απέδειξαν την παραγωγική κινητικότητα στη σκηνοθεσία των δύο τεχνών κατά τον εικοστό αιώνα. Τα δάνεια και οι ανταλλαγές - υπόγειες, έμμεσες ή φυσικές - στη σκηνοθεσία, τη γραφή, τη υποκριτική και τη σκηνογραφία, όπως και τα υλικά και τα στοιχεία της έμπνευσης, υπήρξαν ποικίλα στον οπτικοακουστικό χώρο. Αποτελεί δεδομένο ότι η μορφή και το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης είναι κοινωνιολογικά καθορισμένα, στο βαθμό που επηρεάζονται από τα ρεύματα της εποχής, τις ιδεολογικές συνιστώσες, τους οικονομικούς και θεσμικούς παράγοντες. Ο κινηματογράφος, ανάλογα με την εποχή, θεωρήθηκε αντίπαλος, διάδοχος ή ανανεωτής του θεάτρου. Με δεδομένο ότι τα κριτήρια της οικονομικής αποδοτικότητας υπαγορεύουν συχνά και τις καλλιτεχνικές επιλογές, η κατάδειξη των τρόπων γόνιμης διασταύρωσης των δύο τεχνών αλλά και η θέσπιση της ασυμφωνίας τους, οι εν-στάσεις και οι θεωρίες διαφέρουν ανάλογα με τα πρόσωπα, τις εποχές, τους πολιτισμούς και τις χώρες.

Υποστηρίχθηκε ότι ο κινηματογράφος, ως τέχνη της μαζικής κοινωνίας, θα ακύρωνε ως απαρχαιωμένο το θέατρο, εγκοιλώντας τη λειτουργία του. Στον αντίποδα εκφράστηκε η σύλληψη του θεάτρου ως ολοκληρωτικής τέχνης, που δυναμικά στρατολογεί τις υπόλοιπες στην υπηρεσία της. Στην πορεία, η αναζητούμενη διαφοροποίηση μεταξύ των δύο τεχνών επικεντρώθηκε στην αντιδιαστολή θεατρικού έργου/σεναρίου και στο στατικό και αμετάβλητο χώρο της σκηνης, όταν στον κινηματογράφο ο θεατής εμφανίζεται ως υποκείμενο μιας αισθητικής εμπειρίας, εφόσον το βλέμμα του ταυτίζεται με το φακό της μηχανής, που σταθερά αλλάζει διεύθυνση και απόσταση. Έτσι, ως μια εποχή, οι ταινίες με θεατρικά στοιχεία (μεσαία πλάνα, στατική κάμερα, διαλογική πολυπλοκότητα) αντιμετωπίστηκαν εχθρικά, ενώ στη συνέχεια η επιδίωξη της "θεατρικότητας" αποτέλεσε μια αισθητική πρόταση, διαφοροποιούμενη από την αμεσότητα του κινηματογραφικού μέσου. Ως θεατρικά στοιχεία στις ταινίες θεωρήθηκαν η μετωπικότητα που αναπαράγεται μέσω της στατικής κάμερας, η οποία παραπέμπει στον καθισμένο σε θεατρική αίθουσα θεατή που παρακολουθεί ένα θεατρικό έργο, η υπερβολική εκφραστικότητα στα όρια του στιλιζαρισμένου, όσον αφορά στις ερμηνευτικές επιδόσεις των ηθοποιών, και τα σκηνικά με εμφανώς κατασκευασμένο χαρακτήρα. Πολλές είναι οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί για τη σχέση και τις διαφορές των δύο τεχνών, οι οποίες, ιδωμένες στην προοπτική του χρόνου, μοιάζουν να έχουν περισσότερο ιστορική αξία, εφόσον οι εξελίξεις στην ιστορία των αισθητικών μορφών έχουν ανατρέψει τα δεδομένα, οδηγώντας σε τολμηρές και συναρπαστικές συνθέσεις. Η Σόνταγκ σημείωνε στα 1966: "Το σημαντικό είναι ότι κανένας ορισμός, καμιά διευκρίνιση σχετική με τα χαρακτηριστικά στοιχεία του θεάτρου και του κινηματογράφου, ακόμη



"Ιφιγένεια"
του Μ.Κακογιάννη

και τα πιο τυπικά προφανή, δε θεωρούνται ως καθοριστικά". Η εκτίμηση αυτή μοιάζει εύστοχη και επίκαιρη στην εποχή μας, κατά την οποία οι ποικίλες μεταμορφώσεις έχουν αναστατώσει το οπτικοακουστικό τοπίο και η φύση της εικόνας υφίσταται αλληλεπλήρηδες μεταλλάξεις. Ο δημιουργικός και αμοιβαίος εμπλουτισμός των δύο μορφών τέχνης, του κινηματογράφου και του θεάτρου, δεν έχει πάψει να υφίσταται. Οι εκτιμήσεις της Σόνταγκ μοιάζουν να επιβεβαιώνονται: το θέατρο υπερέβη τον ψυχολογικό ρεαλισμό και κινήθηκε προς την αφαιρετικότητα, ενώ η σκηνική χρήση κινηματογραφικών τεχνικών καθιστά εναργέστερη τη θεατρική εμπειρία. Βέβαια, πολλές από τις κινηματογραφικές τεχνικές, όπως η αργή κίνηση, η επιτάχυνση, η αλληλουχία των εικόνων, το τράβελινγκ, δεν είναι εφικτό ακόμη, να αναπαραχθούν σε μια θεατρική σκηνή. Από την άλλη μεριά, η τεχνική του φλας μπακ και τα κινηματογραφικά τεχνάσματα, που χρησιμοποίησαν συγκεκριμένοι σκηνοθέτες στη δραματική αναπαράσταση, δημιουργώντας ένα "μεικτό" θέαμα συμπίεσης της ζωντανής παρουσίας με την εικόνα, αποδεικνύουν την επίδραση του κινηματογράφου στο θέατρο. Ο Πισκάτορ χρησιμοποίησε ντοκιμαντέρ που χρησίμευαν ως πολιτικής χροιάς ιστορικό πλαίσιο στην πλοκή των παρασταίνόμενων έργων. Επιδράσεις του θεάτρου ανιχνεύονται κυρίως στον ονομαζόμενο ψυχολογικό κινηματογράφο, μπεργκμανικής αισθητικής, όπου, σε αντίθεση από τα έργα μεγάλου θεάματος, η δράση επικεντρώνεται στις ψυχολογικές διακυμάνσεις ενός περιορισμένου αριθμού ατόμων που βρίσκονται σε κλειστό χώρο.

Ο Αντρέ Μπαζέν υποστηρίζει ότι το θέατρο αρχίζει να υπάρχει πραγματικά σε σχέση με το ενσάρκωμένο θεατρικό έργο, και ο Ζαν Μιτρί θεωρεί ότι η παρουσία στον κινηματογράφο αποτελεί μια ενότητα προσώπου και κόσμου, ενώ στο θέατρο αποτελεί μια μορφική ενότητα ηθοποιού και ρήματος, αποτελεί το ρήμα ενσάρκωμένο. Ειδικά για τη μελέτη

του Μπαζέν, που διερευνά τη σχέση θεάτρου-κινηματογράφου, χρειάζεται να επισημανθεί ότι υπήρξε μια κεφαλαϊώδους σημασίας προσέγγιση, προκειμένου να ξεπεραστεί η προκατάληψη κριτικών και θεωρητικών για τη συνύπαρξη των δύο τεχνών. Σ' αυτό το κείμενο-κλειδί, ο Μπαζέν στηρίζει την αρχικά παράδοξη ιδέα ότι ο κινηματογράφος είναι πιο πιστός στην ιδιαίτερη φύση του, όταν ομολογεί τη θεατρική καταγωγή του κειμένου, παρά όταν αυταπατάται επιχειρώντας να τη συγκαλύψει. Ο Μπαζέν καταδικάζει τη συχνή πρακτική των εξωτερικών σκηνών στη φύση και την παρεμβολή πλάνων χωρίς διαλόγους, προκειμένου να αποκρυφθεί η θεατρική ταυτότητα του κειμένου.

Ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ, προσπαθώντας να περιγράψει τα χαρακτηριστικά της θεατρικής αφήγησης, τονίζει ότι προωθείται με μακρινά πλάνα, ενώ ο Έρικ Μπέντλντ, σχολιάζοντας τις απόψεις του Αλφρεντάις Νικόλ, όσον αφορά στο ρεαλισμό στις δύο τέχνες, σημειώνει: "Η οθόνη έχει δύο διαστάσεις και η σκηνή τρεις, η οθόνη παρουσιάζει φωτογραφίες και η σκηνή ζωντανούς ηθοποιούς".

Ο Έρβιν Πανόφσκι απέναντι στο θέατρο, που θεωρεί δραματοποιημένη λογοτεχνία, αντιπαράθετε τον κινηματογράφο που είναι κυρίως οπτική εμπειρία, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι το θέατρο δεν είναι μόνο το παρασταινό θεατρικό έργο. Οι διαφοροποιήσεις που εντοπίζουν οι μελετητές, μεταβαίνουν και στο χώρο ερμηνείας των ανθρώπινων χαρακτήρων και τύπων: ο Νικόλ υποστηρίζει ότι πρακτικώς όλοι οι χαρακτήρες της σκηνής είναι τύποι, ενώ στον κινηματογράφο επιζητάμε την ατομικέυση ωστόσο, ο Πανόφσκι θεωρεί ότι η φύση των ταινιών, αντίθετα από τα θεατρικά έργα, απαιτεί κοινούς χαρακτήρες.

Η Σόνταγκ, αφού επισημάνει ότι δεν υφίσταται ιδιαίτερος κινηματογραφικός τρόπος σύνδεσης των εικόνων που αντιτίθεται σ' έναν άλλο θεατρικό τρόπο, θεωρεί ως αμετάβλητο διαχωρισμό μεταξύ των δύο τεχνών το γεγονός ότι το θέατρο περιορίζεται σε μια λογική ή συνεχή χρήση του χώρου, αντίθετα από τον κινηματογράφο, όπου μέσω του μοντάζ και της εναλλαγής των πλάνων, λειτουργεί σ' ένα μη-λογικό και ασυνεχή χώρο. Ο Τζίντριχ Χοντζλ υποστηρίζει ότι η ιδιαιτερότητα του θεάτρου δεν προέρχεται από τους ηθο-

ποιούς, τα ντεκόρ και το θεατρικό κείμενο αυτό καθαυτό, αλλά από τη δυναμότητα συνεχούς μετάθεσης της λειτουργίας του ενός προς αυτήν του άλλου (όπως όταν ένα κείμενο τοποθετεί τη σκηνή μπροστά σ' ένα λευκό φόντο ή μια ιδιότητα απειλείται, καθώς ένας ηθοποιός υποδύεται ένα δέντρο). Έτσι, ο κυρίαρχος κινηματογράφος δεν μπορεί να ανεχθεί το πρωτεύον στοιχείο της θεατρικότητας και η παρουσία του θεατρικού σημείου προκαλεί θεμελιώδη διαταραχή. Ο Αϊζενστάιν, εντοπίζοντας τη διαφορά μεταξύ των τεχνών στην αναπαράσταση αποσπασμάτων από την αληθινή πραγματικότητα και τη σύνδεση τους μέσω του μοντάζ, σχολιάζει και τη διαφοροποίηση ανάμεσα στη *mise en scene* (σκηνοθεσία) του θεάτρου, δηλαδή τον αλληλοσυσχετισμό ανθρώπων σε δράση και στη *mise en carte* (κάδρο-θεσία), δηλαδή την εικονική σύνθεση των αμοιβαία εξαρτημένων κάδρων (*shots*, κινούμενων εικόνων) σε μια ενότητα μοντάζ. Η θεατρικότητα υπογραμμίζει έτσι την προτεραιότητα του πλάνου σε σχέση με το μοντάζ και, κατά τον Μπαζέν, την αναπαραγωγή και όχι την αναδημιουργία μιας σκηνής. Ο Αμενγκουάλ αναφέρεται σε μια σειρά αντιφάσεων του θεάτρου που εκμηδενίζονται στον κινηματογράφο, ενώ ο Πανιόλ διαψεύστηκε στην προσπάθειά του να γίνει ο κινηματογράφος "η τέχνη της εκτύπωσης, της παγίωσης και της διανομής του θεάτρου".

Στην πορεία της σχέσης των δύο τεχνών, το θέατρο λειτούργησε ως καθρέφτης για τον κινηματογράφο αποκαλύπτοντας με μεγεθυντικό φακό τις ίδιες του τις επινοήσεις, επιτρέποντας την εκ νέου διατύπωσή τους. Αν στην πεζογραφία θεμελιώδη χαρακτηριστικά θεωρούνται η αφήγηση και η περιγραφή, στο θέατρο κυριαρχεί ο διάλογος και στον κινηματογράφο, η εικόνα. Ο κινηματογράφος ως γλώσσα των εικόνων και το μυθιστόρημα ως γλώσσα των λέξεων θεωρούνται μορφές της αφήγησης. Ο χώρος αλληλεπιδράσεων κινηματογράφου-λογοτεχνίας εντοπίζεται στην αφηγηματικότητα, ενώ μεταξύ κινηματογράφου και θεάτρου στην ανα-παράσταση. Ο κινηματογράφος αφομοίωσε και πολλαπλασίασε μέσω της δύναμης της εικόνας, αφηγηματικές τεχνικές που παρέλαβε από το μυθιστόρημα: την παράλληλη πλοκή και την εναλλαγή των σκηνών, τα περάσματα από το ένα θέμα στο άλλο, ►



"Μπροντέλο" του Ν.Κούνδουρου

απο τη Σκηνη στην Οθονη

την αναδρομή στο παρελθόν, την περιγραφή της λεπτομέρειας και του συνόλου, την έλλειψη. Το βασικό αισθητικό στοιχείο του είναι η κινούμενη εικόνα, που εισέρχεται στη δόμηση του έργου ως "πλάνο". Ένα πλάνο ανταποκρίνεται σε ένα συμβάν, όχι όμως σε ένα ολοκληρωμένο επεισόδιο. Επομένως, προσάπτεται κυρίως στις διαστάσεις του χώρου, αποτελεί αποτύπωση ενός μέρους της πράξης σε χώρο. Με τη διαφορά κλίμακας του πλάνου (γενικό, μέσο, κοντινό), με τη γωνία λήψης του (πλιντζέ, κοντρ-πλιντζέ), με τη μετακίνηση του (τράβελινγκ, πανοραμίκ, ζουμ), με τη διάρκειά του (καρέ φιξ, πλιντζέ), με την τεχνική της φωτογραφίας (φλου, αρνητικό, κοντρ-λιμέρ), ακόμα και από το ίδιο το τεχνητό (ντεκόρ, τρικ) ή φυσικό περιεχόμενο του πλάνου, πετυχαίνει ο σκηνοθέτης να υποβάλει ή και να προσβάλει τη μορφή του χώρου, επηρεάζοντας αντίστοιχα την ίδια την παράσταση. Εκτός από τα μέσα αυτά, με τις εφαρμογές της προοπτικής και προβολικής γεωμετρίας, που ανέπτυξε στην πορεία της εξέλιξής του ο παραδοσιακός κινηματογράφος, η πειραματική τεχνική προχώρησε πιο τομηρά στην αλλοίωση του χώρου, εξαντλώντας τις δυνατότητες της τεχνικής, όπως με παραμορφωτικούς φακούς που καμπυλώνουν το χώρο.

Το οργανικό στοιχείο που διαφοροποιεί τον κινηματογράφο από τις εικαστικές τέχνες και προσδιορίζει την αυτονομία του, είναι η διαδοχή των πολλών πλάνων, το μοντάζ. Αποτελεί τη βάση του ρυθμού, ώστε να γίνεται συνώνυμο μ' αυτόν. Η ιδιαίτερη αξία του συνίσταται στο ότι συνδέει το χώρο με το χρόνο. Το μοντάζ δίνει την αφήγηση, τη συνένωση της έκτασης και της διάρκειας σε πράξη. Είναι ο τρόπος απόδοσης του πραγματικού συμβάντος, γιατί συνδέει σε κοινό δίκτυο σήμανσης τις τρεις βασικές κατηγορίες με τις οποίες κατανοούμε ένα συμβάν, το "χώρο", το "χρόνο" και την "αιτία". Το καλλιτεχνικό έργο θεωρείται ελλειπτική μεταφορά της πραγματικότητας. Σύμβολο και ελλειπτικότητα είναι προϋποθέσεις για την κλασική αντίληψη της υπέρβασης στην "αισθητική" σφαίρα. Επομένως, το μοντάζ αποτέλεσε ένα πλαίσιο, στο οποίο οργανώνονται ελλειπτικά οι διαδοχές των πλάνων, δηλαδή ο χώρος και ο χρόνος, και προβάλλονται σημασίες. Το τεράστιο θέμα της αντιστοιχίας, της

αναλογίας και της αντίθεσης, ανάμεσα στον κινηματογράφο και το θέατρο, δεν μπορεί παρά ακροτιγώς να διερευνηθεί στην παρούσα μελέτη. Η μίμηση πράξεων, το θέαμα, η συλλογική δημιουργία, οι ηθοποιοί, τα κοινά κάποτε κείμενα (χρήση θεατρικών έργων ως σενάρια) είναι στοιχεία που φέρνουν κοντά τον κινηματογράφο και το θέατρο, τέχνες που καταχρηστικά θεωρούνται ομόλογες. Καταχρηστικά γιατί ο κινηματογράφος ενσωματώνει την πραγματικότητα, ενώ το θέατρο την σημαίνει, γιατί το θέατρο δεν απαιτεί τις τεχνολογικές προϋποθέσεις του κινηματογράφου, που, ωστόσο, κατέχει τα προνόμια του μοντάζ και της αναλλοίωτης επανάληψης του κινηματογραφικού έργου σε τεράστια πλήθη ανά τον κόσμο. Αντίθετα, το θεατρικό γεγονός -η παράσταση-, εύθραστο από τη φύση του, εφρόσον εμπεριέχει το δέκτη του, βρίσκεται σε διαδικασία αέναης μεταβολής. Επιπρόσθετα, οι ιδιαιτερότητες κάθε τέχνης επιβάλλουν διαφοροποιήσεις και στα κοινά εκφραστικά μέσα: η υποκριτική των ηθοποιών στον κινηματογράφο είναι ελλειπτικότερη (δυνατότητες γκρο πλάν), ενώ ένα θεατρικό κείμενο δεν είναι αυτόχρημα σενάριο προς κινηματογράφηση.

Βέβαια, η αισθητική μεταφορά ενός θεατρικού έργου στη γλώσσα μιας άλλης τέχνης είναι εξ ορισμού δύσκολη. Συνήθεις και πρόσφορες λύσεις αποτελούν η αναζήτηση του "πνεύματος" του υπό διασκευή έργου και οι "κινηματογραφικές αντιστοιχίες". Το καινούργιο κινηματογραφικό έργο, δευτερογενές σε σχέση με το θεατρικό, είναι και πρέπει να κριθεί ως άλλο, προσωπικό, έργο με δεδομένη, όσον αφορά στον κινηματογράφο την υποκειμενική σε εμπορικούς και εξωκαλλιτεχνικούς όρους, στόχευσή του.

Οι σχέσεις θεάτρου και κινηματογράφου είναι παλιές, σύνθετες και ανταγωνιστικές. Από τις παραστάσεις του "Ελεύθερου Θεάτρου" του Αντρέ Αντουάν που εισηγήθηκαν την ύπαρξη ενός ρεαλιστικού θεάτρου ως "προκινηματογράφου" (precinema), και οι οποίες αποδείχτηκαν μια χίμαιρα, βαϊκό ζητούμενο που διέπει τις σχέσεις, είναι η μετροπητή του κειμενικού σε σκηνικό και του σκηνικού σε οπτικό. Είναι γνωστό ότι ο θεατρικός τύπος αφήγησης έχει ως πρότυπο τη θεατρική δομή και θεωρείται ένας αντικινηματογραφικός τρόπος έκφρασης,

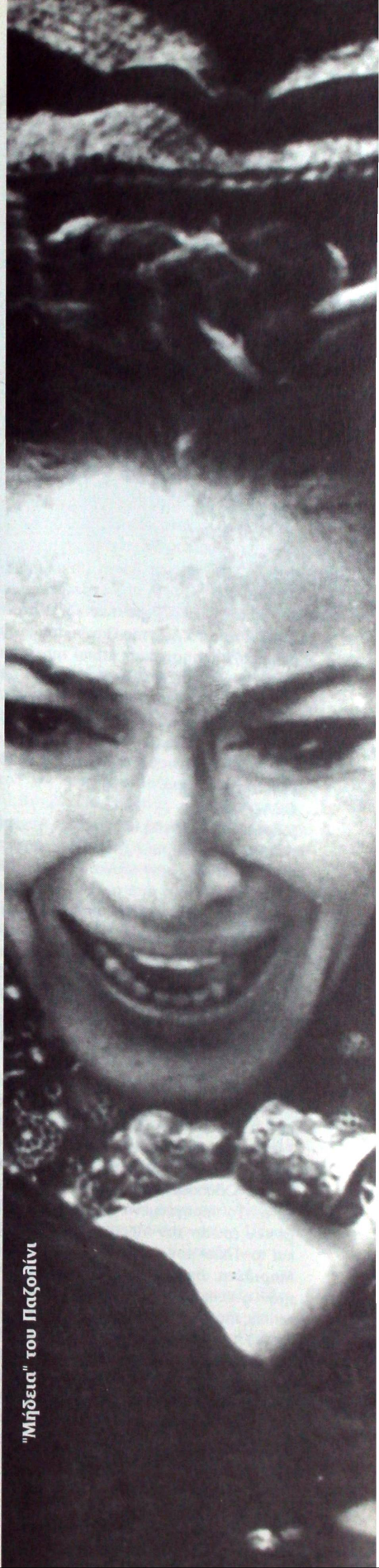
Στη θεατρική αφήγηση υφίσταται, συνήθως, μια ιστορία με ευδιάκριτο κεντρικό άξονα και δίνεται έμφαση σε δρώμενα που επίκεντρό τους είναι ο άνθρωπος. Η ιστορία εξελίσσεται με "μακρινά πλάνα" και η ανάλυση περιστελλείται για χάρη της θεατρικής δράσης. Ο σκηνικός κόσμος είναι ορατός από σταθερή γωνία και απόσταση. Ανάλογα στο φιλμαρισμένο θέατρο, η κάμερα που κινηματογραφεί, είναι ο ενδυνάμει θεατής. Επιπλέον, ο χρόνος της θεατρικής δράσης δεν είναι ο ίδιος με το χρόνο της οθόνης και η δραματική πρωταρχικότητα του λόγου μετατοπίζεται σε σχέση με την επιπλέον δραματοποίηση που δίνει στο ντεκόρ, ως δραματικό χώρο, η κάμερα. Ενδέχεται η κάμερα να σέβεται τη φύση του θεατρικού ντεκόρ και να προσπαθεί να αυξήσει την αποτελεσματικότητά του, αποφεύγοντας να μεταβάλλει τη σχέση του με τα πρόσωπα.

Όσον αφορά στη φύση της σχέσης του κοινού με το σκηνικό χώρο, χρειάζεται να σημειωθεί ότι είναι ψυχολογικά και αρχιτεκτονικά καθορισμένη. Η δράση στη θεατρική σκηνή είναι ενσωματωμένη σ' έναν "αισθητικό μικρόκοσμο", του οποίου ο κύριος σκοπός είναι να καταστήσει σαφή τη διάκριση του χώρου ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση. Αντίθετα από τη σκηνή, το πλαίσιο του κινηματογράφου δεν περιλαμβάνει δράση μέσα σ' ένα μικρόκοσμο. Απομονώνει ένα κεντρικό στοιχείο μέσα στη δράση. Ο Αντρέ Μπαζέν καθίστα εμφανή τη διαφορά, επισημαίνοντας ότι "η οθόνη δεν είναι μια κορνίζα όπως αυτή του πίνακα, αλλά μια μάσκα, η οποία αφήνει να φανεί μόνο ένα μέρος της δράσης". Μεταφερόμαστε, έτσι, από την τρισδιάστατη πραγματικότητα στη διδιάστατη ψευδαίσθηση. Σημειώνει ο Μπαζέν για το δραματικό σκηνικό χώρο στην οθόνη: "Είτε είναι παιχνίδι είτε τελετή, το θέατρο από την ουσία του δεν πρέπει να συγγέται με τη φύση, γιατί κινδυνεύει να διαλυθεί μέσα της και να πάψει να υπάρχει [...]. Το κοστούμι, η μάσκα ή το μακιγιάζ, το στιλ της γλώσσας, η ράμματα, συντελούν λίγο-πολύ σ' αυτήν τη διάκριση, αλλά το πιο προφανές σημάδι της είναι η σκηνή, η αρχιτεκτονική της οποίας είχε πάρει πολλές μορφές, χωρίς όμως να πάψει να προσδιορίζει έναν προνομιακό χώρο, πραγματικό ή ενδυνάμει έγχωρο απ' τη φύση [...]. Στον κινηματογράφο είναι διαφορετικά, γιατί αρχή του είναι ν' αρνιέται σύνορα

στη δράση. Η έννοια "δραματικός χώρος" όχι μόνο είναι ξένη, αλλά κι έρχεται σε αντίφαση ουσιαστική με την έννοια της οθόνης. Η οθόνη δεν είναι ένα κάδρο σαν του ζωγραφικού πίνακα, αλλά ένα άνοιγμα που δεν αφήνει να βλέπουμε παρά ένα μόνο μέρος του επεισοδίου. Όταν ένα πρόσωπο βγαίνει απ' το πεδίο της κάμερας, παραδεχόμαστε ότι φεύγει απ' το οπτικό πεδίο, αλλά συνεχίζει να υπάρχει με την ίδια μορφή σε άλλο σημείο του ντεκόρ που μας είναι κρυμμένο. Η οθόνη δεν έχει παρασκήνια και δε θα μπορούσε να έχει, χωρίς έτσι να καταστρέψει την ιδιότυπη εκείνη ψευδαίσθηση που μονάχα αυτή δημιουργεί και που συνίσταται σε ό,τι κάνει ένα περίστροφο ή ένα πρόσωπο κέντρο του σύμπαντος. Αντίθετα απ' το χώρο της σκηνής, ο χώρος της οθόνης είναι φυγόκεντρος*. Όπως έχει παρατηρηθεί, η στερεοσκοπική οπτική μας αντίληψη για τον αθηινό κόσμο μάς παρέχει τη δυνατότητα να ξεχωρίζουμε μια επίπεδη επιφάνεια από μια σειρά αντικειμένων στο βάθος. Παρόλα αυτά, η οθόνη παρουσιάζει αυτό που εμείς αντιλαμβανόμαστε ως βάθος σε μια επίπεδη επιφάνεια. Η ψυχολογική μας προσαρμογή είναι στην πραγματικότητα πιο σύνθετη, όχι μόνο επειδή υφίσταται έλλειψη του στερεοσκοπικού διαχωρισμού, αλλά και γιατί η οθόνη από μόνη της είναι "ένα αντικείμενο της δικής μας επινόησης και απαιτεί προσαρμογή των ματιών και ελεύθερη τοποθέτηση". Ο κινηματογράφος στοχεύει στο ρεαλιστικό χώρο. Το αποτελεσματικό θεατρικό ντιζάιν είναι απαραίτητα μια αρχιτεκτονική εκδήλωση της ψυχολογικής δυναμικής, η οποία λειτουργεί στη συνολική εμπειρία του θεάτρου. Επιπλέον, το θεατρικό κοινό, σε γενικές γραμμές, είναι τοποθετημένο έτσι ώστε να είναι εφικτή η μέγιστη δυνατή συγκέντρωση στον οριοθετημένο χώρο, μέσα στον οποίο οι ηθοποιοί χειραγωγούν το ρυθμό, την εξέλιξη και την επίδραση του δραματικού έργου. Η αρχιτεκτονική ομοιότητα του κινηματογράφου με το θέατρο επισφραγίσει τις διαφορές στην ψυχολογική ανταπόκριση του κοινού. Η διαίρεση του χώρου παραμένει ίδια, αλλά η κάμερα καταλύει τη συνεχή απόσταση ανάμεσα στο θεατή και στη λεπτομέρεια της οριοθετημένης εικόνας. Η κάμερα εξερευνά, βοηθώντας το θεατή να συνειδητοποιήσει σε βάθος και πλάτος τις δυναμικές του χώρου. Στόχος που επι-

τυγχάνεται με πολλούς τρόπους: ρυθμίζοντας το φακό με απαλή κίνηση για να δοθεί η αίσθηση πλησιάζματος ή απομάκρυνσης από το αντικείμενο, μετακινώντας ολόκληρο το σύστημα της κάμερας πάνω σε ράγες για να κρατήσει στα όρια της οθόνης ένα αντικείμενο εν κινήσει, δίνοντας από την τοποθέτησή της σε γερανό την ψευδαίσθηση στο θεατή της οριζόντιας και κάθετης κίνησης. Όσον αφορά, τέλος, στο κινηματογραφικό και θεατρικό κοινό, χρειάζεται να επισημανθούν ορισμένες τάσεις. Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, ο θεατρικός χώρος υπήρξε μια εστία κοινωνικής συνάθροισης που προσείλκυε διάφορες κοινωνικές τάξεις, ακόμη και αν παρέμενε ορατός στην αίθουσα ο ταξικός διαχωρισμός (οι ευγενείς στα θεωρεία, ο λαός στην πλτατεία). Μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου ως είδος μαζικής κουλτούρας, το ετερόκλητο, μέχρι τότε, θεατρικό κοινό χάνει την ποικιλομορφία του. Εκ των πραγμάτων, το θεατρικό κοινό στον εικοστό αιώνα είναι πιο ομοιογενές: η πλειοψηφία του απαρτίζεται από άτομα που ανήκουν στις λεγόμενες ανώτερες και μεσαίες τάξεις. Αν στις ανατολικές χώρες το θέατρο χρησιμοποιήθηκε ως μέσο εκπαίδευσης των μαζών, στη Δύση η αστικοποίηση του θεατρικού κοινού υπήρξε αποτέλεσμα πολλών παραγόντων, όπως της αυξημένης τιμής του εισιτηρίου, της δυνατότητας των λαϊκών στρωμάτων να παρακολουθήσουν θέατρο από τους τηλεοπτικούς δέκτες, της αντίληψης που θέλει τον παραδοσιακή γραφή κινηματογράφου λαϊκό θέαμα άμεσης γλώσσας που διεγείρει τη φαντασία χωρίς χωροχρονικούς περιορισμούς. Επειδή, όμως, οι συνθήκες που αφορούν τις παραπάνω εκτιμήσεις, είναι περισσότερο περίπλοκες, θα πρέπει να προσθέσουμε και τον αντίλογο: οι θεσμοί της θεατρικής αποκέντρωσης και των Εθνικών Λαϊκών Θεάτρων επιχειρούν την προσέλιξη του λαϊκού κοινού, ενώ απέναντι στην αντίληψη ότι το θέατρο, ως κωδικοποιημένο και διεπόμενο από πολυάριθμες συμβάσεις, είναι ελιτίστικο, θα πρέπει να αντιτάξει κανείς τη συμμετοχική στάση του θεατή στο θεατρικό θέαμα και την ανάγκη κινητοποίησης της ανακλητικής του φαντασίας.

**Από το νέο βιβλίο
του Κωνσταντίνου Κυριακού
"Από τη σκηνή στην οθόνη"
που εκδόθηκε αρχές του 2002**



"Μήδεια" του Παζολίνι

Φοιτητικό Ερασιτεχνικό Θέατρο

(Θεατρικές Ομάδες του Πολιτιστικού Ομίλου του Πανεπιστημίου της Αθήνας)

Ξεκινάμε σήμερα τη περιήγησή μας στο χώρο των ερασιτεχνών δημιουργών με παρουσίαση των 4 από τις 5 θεατρικών ομάδων του ΠΟΦΠΑ που ανέβασαν παράσταση μέσα στο Μάιο στο Ροζ Κτίριο (Κωστή Παλαμά) και στο Παλιό Πανεπιστήμιο (Θόδου 5). Η πέμπτη ομάδα (Θεατρικό Εργαστήρι) θα ανεβάσει παράσταση τον Οκτώβρη. Θέλουμε να διευκρινίσουμε ότι υπάρχουν και άλλες φοιτητικές ομάδες (Θεατρικών Σπουδών, ΜΜΕ, ΑΣΣΟΕ, Ιατρικής κ.α) που θα τις παρουσιάσουμε σταδιακά. Η παρουσίαση θα γίνει με τη μορφή συνεντεύξεων.

Στη Πανεπιστημιακή Λέσχη (Ιπποκράτους 15 και Ακαδημίας) εδράζεται ο ΠΟΦΠΑ που αποτελείται από τον κινηματογραφικό, φωτογραφικό, χορευτικό και θεατρικό τομέα. Χρηματοδοτούνται από το Δ.Σ. της Πανεπιστημιακής Λέσχης (με 15 εκατ. περίπου) και αποτελούν άτυπο τμήμα του γραφείου Δημοσίων Σχέσεων. Ο Θεατρικός Τομέας αριθμεί αυτή τη στιγμή 5 ομάδες που σκηνοθετούνται από άμισθους εξωτερικούς συνεργάτες που επιλέγονται από τους φοιτητές-μέλη των ομάδων. Ας δούμε μέσα από τα δικά τους λόγια τη δουλειά, τα προβλήματα και την κατάσταση που επικρατεί σε αυτό τον πολύ ζωντανό καλλιτεχνικά χώρο.

ΘΕΑΤΡΟΔΙΝΗ

Μαριλένα Μοραγλή (Εξωτερικός συνεργάτης, σκηνοθέτης της ομάδας τα τελευταία 2 χρόνια): Η έμφαση δεν πέφτει τόσο στη παράσταση όσο στην εξοικείωση με το θέατρο. Το ζητούμενο δεν είναι να βγουν από την ομάδα μέλλοντες ηθοποιοί, αν και μερικές φορές συμβαίνει αυτό, αλλά τα μέλη της ομάδας να γνωρίσουν το σώμα τους, τον εαυτό τους περισσότερο, γιατί πιστεύω ότι το θέατρο είναι και ψυχοθεραπεία.

Στην αρχή κάθε χρόνου γράφονται σε κάθε ομάδα γύρω στα 40 άτομα. Βασικός στόχος λοιπόν και καθόλου εύκολος, όπως καταλαβαίνετε, είναι να γίνουν αυτά τα άτομα ομάδα.

Κώστας Αποστολάτος: Ξεκινάμε ένα κύκλο που φυσική του κατάληξη είναι η παράσταση.

Κυριάκος Τζειράνης: Χωρίς να σημαίνει ότι αν δεν ανεβάζαμε παράσταση δεν θα είχε επιτευχθεί ο στόχος που είναι όπως είπε και η Μαριλένα η εξοικείωση με το θέατρο.

Τάκης Ηλιόπουλος: Η ομάδα ανέβασε τα τελευταία 2 χρόνια που είμαι. Το «Ωρραίος και Ξέξ!» του Γούντι Άλεν πέρυσι και φέτος το «Οδυσσέα γύρισε σπίτι» του Ι. Καμπανέλλης με τη Μαριλένα. Τα προηγούμενα χρόνια είχε ανεβάσει το «Δεν παίζουν με τον έρωτα» του Μαριβώ, το «Δράκο» του Ευγένιου Σβαρτς και το «Γάμο» του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα.

Μαριλένα: Βασικό κριτήριο για την επιλογή του «Οδυσσέα» ήταν η επικαιρότητα και ο σύγχρονος προβληματισμός του. Επίσης ήταν ανάγκη να είναι ένα έργο με πολλούς χαρακτήρες, έτσι ώστε να ικανοποιηθούν όσο γίνεται περισσότερα από τα μέλη και να συμμετέχουν, εκτός από τις ασκήσεις και την προετοιμασία, και στη διαδικασία της παράστασης. Η γραφή του έργου ήταν ενδεικτική για το πως έπρεπε να ανέβει η παράσταση και για το αν το βάρος έπρεπε να πέσει στο σατυρικό ή στο κωμικό στοιχείο. Έτσι σκηνοθετικά στο πρώτο μέρος τονίσθηκε η

κωμική πλευρά του βολεμένου-μικροαπατεώνα ήρωα, όπως παρουσιάζει ο Καμπανέλλης το δικό του Οδυσσέα, ενώ όσο το έργο προχωρούσε το βάρος έπεφτε στον άνθρωπο Οδυσσέα, που έκανε τη δική του επανάσταση, ξεκινώντας από ποταπά κίνηση, όπως παραδέχεται και ο ίδιος, αλλά με μια ειλικρίνεια συγκλονιστική.

Όσον αφορά το αισθητικό αποτέλεσμα, θεωρώ ότι ήταν το καλύτερο δυνατό, δεδομένων των οικονομικών, τεχνικών και καλλιτεχνικών δυνατοτήτων της ομάδας. Είναι εντυπωσιακό πόσα πολλά πράγματα μπορεί να κάνει μια δεμένη ομάδα με τόσα λίγα μέσα. Πάντα όμως υπάρχουν περιθώρια βελτίωσης. Εξάλλου εχθρός του καλού είναι το καλύτερο.

ΑΦΑΝΤΟΙ

Γιάννης Μητρέλης (Εξωτερικός συνεργάτης, σκηνοθέτης της ομάδας πέρυσι και φέτος): Είμαστε μια «εστέτ» θεατρική ομάδα, με μέλη που διαθέτουν περίσσιο ταλέντο, γι' αυτό ίσως με κάποια αναρχία στο παίξιμο.

Γιάγκος Αντίοχος: Η κάθε ομάδα στο ΠΟΦΠΑ έχει το δικό της χαρακτήρα. Υπηρετούμε το ερασιτεχνικό θέατρο χωρίς να το βλέπουμε σαν ένα σκαλοπάτι για το επαγγελματικό.

Άρης Ρήγας: Παρόλα αυτά, δείγμα και της δουλειάς που γίνεται, 4 άτομα από τα περσινά είναι φέτος σε δραματικές σχολές. **Βαγγέλης Ξανθάκης:** Κάποιοι όπως εγώ βλέπουν την ενασχόληση με το ερασιτεχνικό θέατρο ως παρένθεση. Άλλοι πάλλη κολλούν, αγαπούν το θέατρο και συνεχίζουν.

Γιάννης: Ανεβάζαμε και φέτος όπως και πέρυσι έργο του Ντάριο Φο, το «Ισαβέλλα 3 καραβέλες» και «ένας παραμυθός». Προσπαθήσαμε να κρατήσουμε το ύφος του Ντάριο Φο σε ένα έργο που σατιρίζει το πολιτικό σύστημα και ειδικότερα αυτό της Ιταλίας. Τα παιδιά αυτοσχεδιάζοντας αρκετά και πολύ καλά, το έφεραν στα καθ' ημάς. Σκηνοθετήθηκε ως μια κωμωδία με αιχμές σάτιρας. Δεν έγινε προσπάθεια να εκμαιεύσουν τα παιδιά το γέλιο, αλλά βγήκε πηγαία από τους θεατές.

Άρης: Έχει δημιουργηθεί μια άτυπη «υποχρέωση» να βλέπουν τα μέλη της κάθε ομάδας τις παραστάσεις των άλλων ομάδων, όσον αφορά για το αν προωθείται μια πιο βαθιά ενασχόληση με το θέατρο αυτό καθώς η κακώς δε συμβαίνει.

Γιάγκος: Οι κάπως παλιότεροι στην ομάδα είχαμε τη τύχη για ένα εξάμηνο περίπου να συμμετέχουμε σε ασκήσεις θεατρικού παιχνιδιού, training, και να αφήσουμε στην άκρη το ανέβασμα παράστασης. Ήταν από τις καλύτερες εμπειρίες που είχα στην ομάδα και όχι μόνο.

Ιφιγένεια Ντούμη: Υπήρξαν προβλήματα και κάποιες διαφορές ειδικά την περίοδο της διανομής, αλλά στα πλαίσια μιας τόσο πολυμελούς ομάδας αυτά είναι μάλλον αναπόφευκτα.

Γιάγκος: Και ίσως μια μικρή κόντρα παλιών και καινούργιων με ευθύνη περισσότερο εμάς των παλιών.

Αντώνης Καλαματιανός: Εγώ νομίζω ότι χρειάζεται περισσότερη οργάνωση και διαθεσιμότητα των μελών για να μη βγαίνει η παράσταση με τη «ψυχή στο στόμα», άρα αρκετά πιο πριν, περισσότερο εντατικές πρόβες.

Βαγγέλης: Αντιμετωπίζουμε οξύτατο πρόβλημα χώρων και χρημάτων με αποτέλεσμα πολλοί φοιτητές που το θέλουν να μην μπορούν να συμμετάσχουν.

Γιάγκος: Θα πρέπει να σημειωθεί πάντως, ότι από καμιά ομάδα δεν έχει εκδηλωθεί ιδιαίτερη διάθεση να διεκδικηθούν κάποια πράγματα.

ΑΤΡΑΠΟΣ

Στέφανος Μπλάτσος (Εξωτερικός συνεργάτης, σκηνοθέτης της ομάδας τα τελευταία 5 χρόνια): Κάνουμε ένα θέατρο με κινηματογραφική οπτική. Πολλή μουσική, πολλά κοψίματα. Η διάθεση της ομάδας δεν είναι να προκαλεί. Επιλέξαμε φέτος το *Reservoir Dogs* αφενός μεν γιατί έχουμε κάνει μέχρι τώρα θέατρο του παράλογου (Νεκροταφείο Αυτοκινήτων του Αραμπάλ 1997-98), μαύρη κωμωδία (Έρωτας και Αναρχία της Βερτύμπερ 1998-99) εποχής (Αυγό του Μαρσώ 1999-2000) και κωμωδία (Διαλύοντας το Χάρι του Γούντι Άλλεν 2000), και θέλαμε να κάνουμε κάτι διαφορετικό και δύσκολο και αφετέρου γιατί τα παιδιά ειδικά που είναι χρόνια στην ομάδα, έχουν αποκτήσει μια αξιοζήλευτη ωριμότητα.

Ντέμη Σταυράκη: (Εξωτερικός συνεργάτης, σκηνοθέτης της ομάδας τα τελευταία 5 χρόνια) Επίσης νομίζω ότι είναι πιο εύκολο για φοιτητικές ομάδες να προσεγγίζουν σύγχρονα έργα, γιατί το κλασικό χρειάζεται άλλη ειδους αντιμετώπιση και ειδική εκπαίδευση.

Στέφανος: Βασιστήκαμε στο σενάριο ως λογοτεχνικό έργο, υπάρχουν σκηνές που κόπηκαν στο μοντάζ που εμείς τις κρατήσαμε και αγνοήσαμε τελείως την ταινία. Πρόσθετο στοιχείο η παράλληλη εκδήλωση της δράσης από γυναίκες για να δείξουμε ότι και αυτές μπορούν να εξασκήσουν βία και επειδή θέλαμε να δουλέψουν αγόρια και κορίτσια μαζί, το οποίο επιτεύχθηκε με ασκήσεις συντονισμού. Θελήσαμε να κρατήσουμε το σενάριο ως έχει και γι' αυτό παρόλο που στα ελληνικά δεδομένα δεν συνθίζεται τουλάχιστον σε τέτοια συχνότητα να ακούγεται το «γαμημένο», οι διάλογοι αποδόθηκαν όπως στο πρωτότυπο και με πολύ φυσικό τρόπο από τα παιδιά.

Νίκη Αιδούτη: Συμμετείχαμε όλοι στην μετάφραση του έργου και εξοικειωθήκαμε γρήγορα στην ιδιαιτερότητα των διαλόγων.

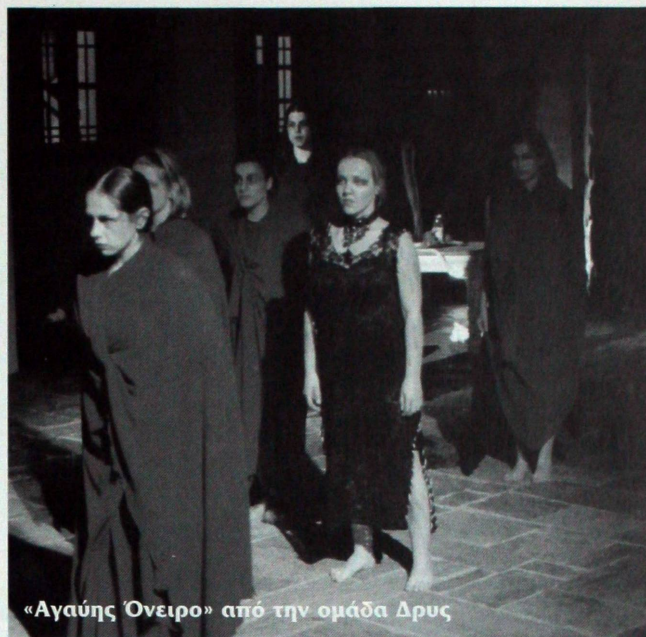
Τάσος Καρακύλλας: Δεν είναι ανάγκη άλλωστε όλοι να αποδεχτούν αυτό που κάνουμε σαν αισθητική και περιεχόμενο. Εμάς πάντως μας άρεσε.

Στέφανος: Οι υπεύθυνοι του Πανεπιστημίου δεν έχουν έρθει ποτέ και πιστεύω ότι θα τους ενοχλούσε σίγουρα το έργο της ομάδας. Υπάρχει μια άνιση μεταχείριση για την ομάδα μας, ίσως γιατί ήταν η μόνη ομάδα που κατά τη διάρκεια της κατάληψης, πριν 3 χρόνια, για τη διάσωση της Ίριδας ανέβασε παράσταση με δικά της χρήματα, ή γιατί τα έργα που ανεβάζουμε δεν είναι αποδεκτά από τους αρμόδιους.

Ντέμη: Οι αρμόδιοι περισσότερο δυσκολεύουν τα πράγματα, παρά βοηθάνε. Θα πρέπει να αναπτύσσονται κινήσεις για την προώθηση της δουλειάς που γίνεται άσχετα με το τι κάνει το πανεπιστήμιο. Αυτός ο χώρος (ροζ κτίριο) πρέπει να παραμείνει και να γίνουν προσπάθειες και για άλλους χώρους.

Τάσος: Είχε ασκηθεί κάποια πίεση πριν 3 χρόνια με αφορμή το ανέβασμα του «Αυγού» μέσω τηλεόρασης και εφημερίδων αλλά έμεινε εκεί. Χρειάζεται περισσότερη επιμονή. Το Πανεπιστήμιο θεωρεί ότι είναι καλό να επιλέγει είτε ομάδες είτε προτάσεις που να είναι αποδεκτές από αυτό.

Νίκη: Άσχετα με το τι επιδιώκουν οι αρμόδιοι τα μέλη των ομάδων αγαπάμε το ίδιο πράγμα, τον ίδιο χώρο και δεν έχουμε να χωρίσουμε τίποτα. Γι αυτό πρέπει να προσπαθήσουμε όλοι μαζί για το κοινό σκοπό.



ΔΡΥΣ

Χριστόφορος Ταράνης: Η ομάδα μας ασχολείται με το Αρχαίο Δράμα με τη σκηνοθετική καθοδήγηση της Άννας Λάζου επί πολλά χρόνια (από το 1991). Είμαι καινούργιος στην ομάδα, ήρθα επειδή με βόλευαν οι ώρες, αλλά αν θα έρθω και του χρόνου γιατί οι πρόβες απαιτούν πολύ χρόνο, πάλι στην ίδια ομάδα θα έρθω. Φέτος και πέρυσι ανεβάσαμε το «Αγαυής Όνειρο» βασισμένο στις Βάκχες του Ευριπίδη.

Ευγενία Παπαγεωργίου: Είμαι και εγώ καινούργια στην ομάδα, ήρθα για τον ίδιο λόγο με το Χριστόφορο, στην πορεία όμως με κέρδισε η ενασχόληση με το Αρχαίο Δράμα και θα συνεχίσω και του χρόνου.

Εκτός από την Άννα τη Λάζου στην ομάδα συνεργάζονται ως εξωτερικοί συνεργάτες η χορογράφος Σοφία Μάντη, η Χριστίνα Χρυσοπούλου στη σκηνοθεσία (αναπνοές, εκφορά του λόγου), οι Στέφανος Φίλος, Νίκος Σουλιάτης, Νίκος Κωνσταντινέας στη ζωντανή μουσική που συνοδεύει τις παραστάσεις και η Μαρίνα που δεν θυμάμαι το επίθετό της στο μακιγιάζ.

Χριστόφορος Ταράνης: Η δουλειά που γίνεται θα μπορούσε να αγγίξει επαγγελματικά δεδομένα αλλά οι φοιτητές και είναι φυσικό αυτό, μαζί με όλα τα άλλα κάνουν κι αυτό. Πάντως για τα πλαίσια των φοιτητών γίνεται μια πολύ καλή προσπάθεια και όλες οι ομάδες δίνουν το καλύτερό τους εαυτό.

Ευγενία: Από το Πανεπιστήμιο δεν δίνονται τα εχέγγυα για αγαστή συνεργασία των ομάδων αφού τα χρήματα είναι τόσο λίγα και οι χώροι στενάχωροι. Τα παιδιά όλων των ομάδων έχουν τη καλή διάθεση, και προσπαθούν μέσα από διόδους προσωπικής συμπεριφοράς για καλύτερη συνεργασία. Περαιτέρω η ανάπτυξη πιο στενής συνεργασίας και μεταξύ των τομέων θα είχε πιο δημιουργικά αποτελέσματα.

Χριστόφορος: Συνεργασία της δικής μας ομάδας με τις άλλες δεν υπήρξε. Έπρεπε να υπάρχει για τη γόνιμη σύγκριση, για να χτυπηθεί ο ανταγωνισμός που αναπτύσσεται σε τέτοιου είδους ομάδες και απόψεις του συλ είμαστε οι καλύτεροι κ.α. Αν είναι να σκέφτεσαι έτσι, δεν αξίζει το κόπο να κάνεις θέατρο.

Ένα μεγάλο πρόβλημα είναι ότι δεν υπάρχει διαφήμιση και ενημέρωση από την πλευρά του Πανεπιστημίου, αλλά και όχι όση θα έπρεπε από τη μεριά του ΠΟΦΠΑ. ▶

Υπάρχουν φοιτητές που έχουν πλήρη άγνοια. Και εγώ στη τύχη το έμαθα. Θα πρέπει να γραφτούν, όσα παιδιά θέλουν, για να μπορέσουμε επισήμως και εγγράφως επειδή έχουμε περισσότερες ανάγκες να ζητήσουμε περισσότερα χρήματα και χώρους. Το να καλύπτουμε ένα πρόβλημα το μόνο που πετυχαίνουμε είναι να μεγαλοποιείται και να χρονίζεται. Οι νέοι έχουν ανησυχίες και υπάρχουν τόσα πράγματα να μάθει κανείς που είναι κρίμα να μην υπάρχει ενημέρωση. Η παράσταση δεν είναι αυτοσκοπός. Υπήρξε χρονιά που η ομάδα δεν ανέβασε έργο, το δούλεψε περισσότερο μέσα από ασκήσεις και σεμινάρια και το ανέβασε την επόμενη χρονιά. Και μέσα από ασκήσεις και σεμινάρια μπορεί να αποκτήσει κανείς θεατρική παιδεία. Αν θέλουμε να γίνει κάτι σοβαρό δεν πρέπει να κινηθούν μόνο τα αρμόδια όργανα του ΠΟΦΠΑ αλλά όλοι οι φοιτητές και εκτός ΠΟΦΠΑ ακόμα, για να πείσουμε τα πράγματα. Αν δεν ζητήσεις δεν θα πάρεις. Αλίμονο επίσης αν δημιουργηθεί σε αυτό το χώρο μια κλίκα. Όλοι μαζί παλιότεροι και νέοι μπορούμε να πετύχουμε πιο πολλά πράγματα να προχωρήσουμε περισσότερο.

Ευγενία Παπαγεωργίου: Ποιος θα μπορούσε να διαφωνήσει

με τις χειμαρρώδεις και ιδιαίτερα διεισδυτικές απόψεις του Χριστόφορου; Δεν έχω να προσθέσω παρά μόνο τις παραστάσεις που ανέβασε η ομάδα τα προηγούμενα χρόνια.

1992: Βιτυκενστάιν-Α. Κάλβος

1993 - 1996: Αντιγόνη Τριπλοία

Έρωσ-Αντιγόνη, Κρέοντας-Αντιγόνη, Αντιγόνη -Δρυς-Τοπία

1996: Μεταμορφώσεις του Διονύσου

1997: Έρωσ-Πυγμαχός

1998 - 1999: Ιππόλυτος Α, Ιππόλυτος Β

1999: Άμλετ

2000 - 2001: Στο Μυστικό Σπήλαιο της Τραγωδίας

2001 - 2002: Αγαής Όνειρο, Βασισμένο στις Βάκχες

Η παράσταση θα παιχτεί 1-2 Αυγούστου στο Φεστιβάλ Ολυμπίας, 9-10 Αυγούστου στο Λέπραιο και πιθανότατα τον Οκτώβρη στην Ολλανδία.

Ευχαριστώ τα παιδιά όλων των ομάδων που συνεργάστηκαν γι' αυτό το αφιέρωμα. Για ευνόητους λόγους παρέλειψα τις δικές μου ερωτήσεις. Ευχαριστώ για το ζωντανό και ευαίσθητο πνεύμα σε δύσκολους και παρακμαικούς καιρούς.

Γιάννης Καραμπήτσος

Στο τεύχος 3 (Μάρτιος -Απρίλιος 2002) του περιοδικού Camera Stylo δημοσιεύθηκε κείμενο για το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, που φέρει την υπογραφή μου. Το κείμενο αυτό ΔΕΝ γράφτηκε από εμένα και πολύ περισσότερο δεν στάλθηκε στο περιοδικό σας για δημοσίευση. Το κείμενο αυτό αποτελεί συρραφή ενός ενημερωτικού δελτίου τύπου (που το Φεστιβάλ εξέδωσε ΠΡΙΝ την έναρξη του) και ενός μικρότερου δημοσιογραφικού κειμένου (για τον Bruce Weber) που είχε δημοσιευτεί στο ηλεκτρονικό περιοδικό www.avropolis.gr.

Θεωρώ την δημοσίευση ενός τέτοιου κειμένου, με την αυθαίρετη προσθήκη της υπογραφής μου, ως μια ενέργεια απαράδεκτη. Είμαι υποχρεωμένος να δηλώσω με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι επιφυλάσσομαι για κάθε νόμιμο δικαίωμα μου, που απορρέει από τον νόμο.

Δημήτρης Μπάμπας

Λυτούμαστε που είμαστε αναγκασμένοι να διακόψουμε συνεργασία με το Δημήτρη Μπάμπα με αυτό τον τρόπο μετά από 4 εποικοδομητικά χρόνια (ο Δημήτρης συνεργαζόταν και στο περιοδικό «Καθρέφτης του Κινηματογράφου»).

Αγαπητέ Δημήτρη

Δεν έχω συνηθίσει να μασάω τα λόγια μου γι' αυτό μπαίνω κατευθείαν στο θέμα. Όντως αμελήσαμε να πάρουμε την άδειά σου για να δημοσιεύσουμε το κείμενό σου για το Bruce Weber, λόγω και της καλής σχέσης που είχαμε. Ήταν όντως λάθος, σοβαρό λάθος αν θέλεις, αλλά και το μόνο που διέπραξε το περιοδικό μας απέναντί σου.

Το κείμενο το κατεβάσαμε από το Cinefilia που όλος ο κόσμος ξέρει ότι διευθύνεται από σένα και ότι τα αρχικά Δ.Μ. αντιστοιχούν στο Δημήτρη Μπάμπα και όχι από το Avropolis που και σε αυτό άηλωστε έχεις συμμετοχή. Δεν βάλμα λοιπόν καμιά αυθαίρετη υπογραφή σου εκτός αν θες να μι-

λήσουμε τυπικά και στεγνά νομικά, που και εκεί δεν ξέρω αν έχεις δικίο. Πολύ περισσότερο δεν κάναμε καμία συρραφή κειμένων γιατί η υπογραφή έχει μπει κάτω από το κείμενό σου για το Bruce Weber. Ότι θα μπορούσε ίσως κάποιος να εκλάβει και το Δελτίο Τύπου για κείμενο δικό σου είναι αλήθεια, αλλά το περιοδικό μας δεν είχε καμία τέτοια πρόθεση, παρά μόνο είχε τη διάθεση να καλύψει και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ όπως μπορούσε, γιατί έκλεινε ύλη και οι λόγοι που θελήσαμε να το κάνουμε είναι ευνόητοι.

Λαθήσαμε Δημήτρη, και σου ζητάμε συγνώμη. Επίσης με αφορμή τη δικιά σου περίπτωση θα είμαστε όσο πιο προσεχτικοί γίνεται στο μέλλον και όσον αφορά την αποφυγή παρόμοιων λαθών, αλλά και στην επιλογή των συνεργατών του περιοδικού.

Γιάννης Καραμπήτσος
Εκδότης-Διευθυντής του Camera-Stylo
και υπεύθυνος κατά το νόμο

Το περιοδικό μπορείτε να το βρείτε σε όλα τα βιβλιοπωλεία, όπως επίσης και από το ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο www.protoporia.gr

•Κουπόνι Συνδρομής

Επώνυμο:.....

Όνομα:.....

Διεύθυνση:.....

Πόλη:.....

Τηλ.....

Τ.Κ.....

Συνδρομή για ένα χρόνο: 20 Ευρώ

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική και στο όνομα:

Γιάννης Καραμπήτσος, Διεύθυνση: Αριστοτέλους 11, 10432, Αθήνα.

Για περισσότερες πληροφορίες στο τηλ./fax:010 5225157 email:camerastylo@in.gr

Κάθε συνδρομητής κερδίζει
για **Βιντεκασέτα**
της εταιρίας New Star
ή ένα **βιβλίο** από
τις εκδόσεις Αιγόκερως

Λ. Μεσογείων 27 ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ
Τηλ.: 0107786677, 0107781443

DVD VIDEO CLUB Χρυσσίου 1
ΖΩΓΡΑΦΟΥ - Τηλ.: 0107754932



VIDEO INN

www.videoinn.gr



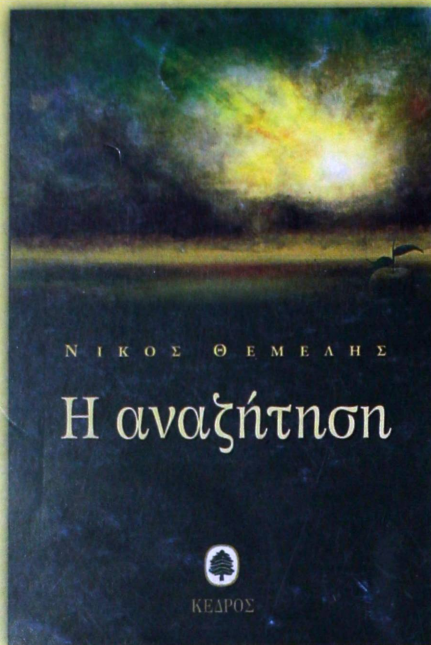
Λ. Μαραθώνος 15
ΑΓ. ΣΤΕΦΑΝΟΣ - Τηλ.: 0108142540



Ιωάννου Μεταξά 13
ΠΑΙΑΝΙΑ - Τηλ.: 0106029154

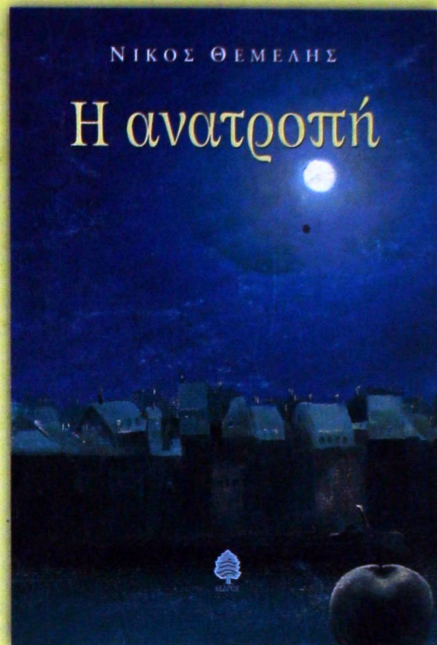
ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΔΙΑΒΑΖΕΙ ΟΛΗ Η ΕΛΛΑΔΑ

ΝΙΚΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ



76η χιλιάδα

Δυο ιστορικά
μυθιστορήματα-
τοιχογραφίες του
νεότερου ελληνισμού,
ακέραιες πεζογραφικές
συνδέσεις
που χαρίζουν στον
αναγνώστη
αναρίθμητες
απολαύσεις.



64η χιλιάδα

ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΜΥΘΙΣΤ. 2001
ΒΡΑΒΕΙΟ ΜΥΘΙΣΤ. ΠΕΡΙΟΔ. ΔΙΑΒΑΖΩ 2001

ΜΕΝΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ

Τα χρόνια είναι πολλά:
1949-1990.

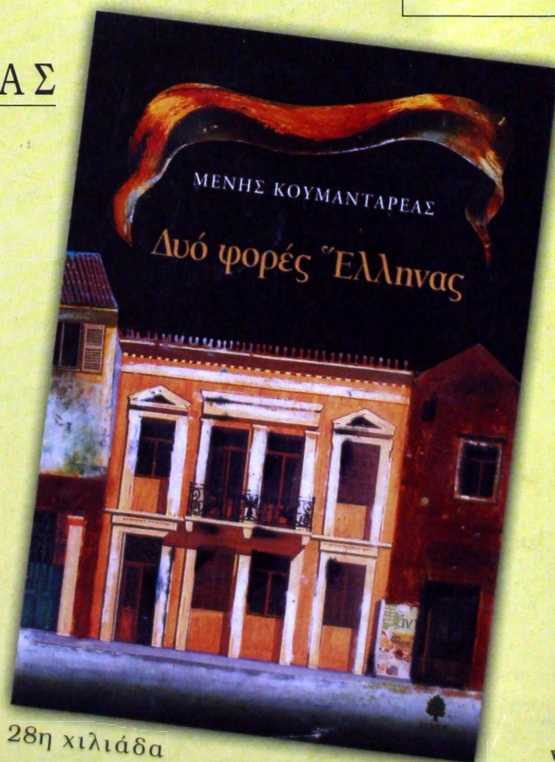
Δυο οικογένειες
διασχίζουν το χρόνο.

Ένας διορθωτής, η
γυναίκα του, ένας
αλφαμίτης.

Πώς ένας σκαπανέας
γίνεται συγγραφέας και
γιατί η κοπέλα του ανήκει
σε άλλον.

Τουρκία-Ελλάς 2-1 στη
Λεωφόρο. Μία παράσταση
Αριστοφάνη στη
Μακρόνησο.

Διάλεξη του Άγγελου
Σικελιανού.



28η χιλιάδα

Πώς μια κατοχική
Μπερέτα καταλήγει
σ' ένα πάρτι με
τριπάκια.
Τυπογραφεία, σπίτια,
δρόμοι.
Μην προσπαθείτε
να καταλάβετε.
Ο χρόνος είναι ένα
παιχνιδάκι.
Κι η Αθήνα παντού.



www.kedros.gr * kedros@otenet.gr

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 3, 106 78 ΑΘΗΝΑ τηλ.: 3802007 – 3809712, fax: 3302655