Απρίλιος-Μάϊος 2001

δρχ 1500

CAMERA Stylo

Διμηνιαίο Περιοδικό για τον Κινηματογράφο

ΟΛΑ ΤΑ DVD
ΜΕ ΕΛΛ. ΥΠΟΤΙΤΛΟΥΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΡΟΙ ΑΝΤΕΡΣΟΝ

ΓΕΡΖΙ ΣΚΟΛΙΜΟΦΣΚΙ

ΑΛΕΞ ΒΑΝ ΒΑΡΜΕΡΝΤΑΜ

ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΪΝΑΣ

ΔΗΜΟΣ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗΣ

Γουόνγκ Καρ Γουάϊ

Taboo

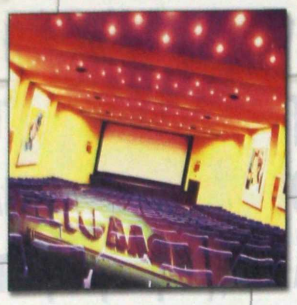
Γιόρινς Ίβενς

Χάρολντ Πίντερ

Ένκι Μπιλάλ

DV - Η ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ!

ΣΤΟΥΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥΣ ΜΑΣ ΚΕΡΔΙΣΤΕ... ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΕ DVD, VIDEO, SOUNDTRACKS, ΒΙΒΛΙΑ, ΚΟΜΙΚΣ.



ΑΠΟΛΛΩΝ Renault
Filmcenter

ΠΤΙ ΠΑΛΑΙ
Filmcenter

ΤΡΙΑΝΟΝ
Filmcenter

ΙΙ-000000007695

Ένας Νέος Τρόπος Για Να Βλέπουμε Σινεμά

Filmcenter 2000

Μια πρωτοβουλία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου

Filmcenter

Νέες παραγωγές, ελληνικές και ξένες, εντός και εκτός διανομής
Μουσική & Κινηματογράφος • Κλασικός Ελληνικός Κινηματογράφος
Κινηματογραφική Λέσχη • Κλασικά Αριστουργήματα • Ειδικές Εκδηλώσεις
Συναυλίες • Αφιερώματα • Σινεάκ • Κύκλοι του Ελληνικού Κινηματογράφου

ΑΝΔΟΡΑ
Filmcenter

ΦΙΛΙΠ
Filmcenter

ΑΦΑΙΑ
Filmcenter

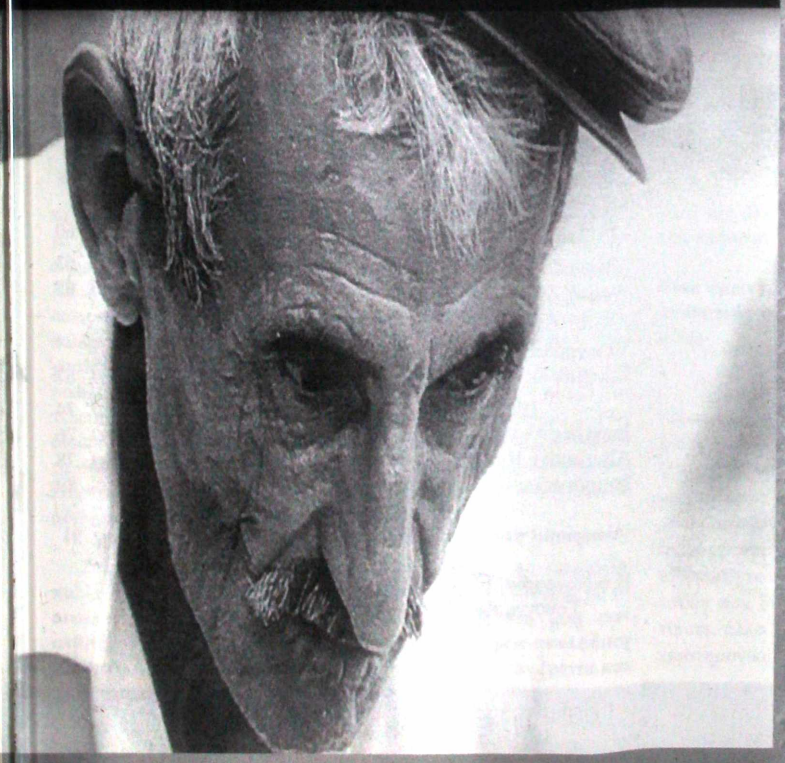
ΣΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥΣ ΑΠΟ ΤΗ NEW STAR

MEDITERRANEAN STORIES

Είδαν τα μάτια μας γιορτές

Σκηνοθεσία: **Στέλιος Χαραλαμπόπουλος**
Φωτογραφία: **Γιάννης Βαρβαρήγος**
Μουσική: **Νίκος Κηπουργός**
Παραγωγός: **Θάνος Λαμπρόπουλος**

Μεσογειακές εικόνες φτιαγμένες από ψωμί λάδι και νερό.Σε ένα απλό γεύμα συναντιώνται η ιστορία, η γεωγραφία, η οικονομία, το κλίμα, ο πολιτισμός και οι άνθρωποι της Μεσογείου. Αιώνες τώρα, η ελιά, το αμπέλι, το σιτάρι, λούζονται από τον ήλιο της μεγάλης λεκάνης. Βλέπουμε από κοντά τον θερισμό, τα ελαιοτριβεία, τους μύλους, ίχνη αρχιτεκτονικής αιώνων. Οι διατροφικές συνήθειες, οι μέθοδοι παραγωγής, οι καθημερινές δραστηριότητες, συνδυάζονται με το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον και σχηματίζουν το πολιτιστικό σώμα του πιο ανθρωποκεντρικού περιβάλλοντος στην ιστορία της ανθρωπότητας. Ένας κοινός πολιτισμός τον οποίο μοιράζονται φαινομενικά διαφορετικοί λαοί όπως οι Έλληνες, οι Τούρκοι και οι Ιταλοί τη στιγμή που η Ελληνική Ορθόδοξη εκκλησία, η μουσουλμανική Ανατολή και η Ρωμαιοκαθολική Δύση καθιέρωσαν μια Ιστορία βασισμένη στην διαφορά. Η Μεσόγειος λειτουργεί σαν χωνευτήρι χωρίς να παραγνωρίζει την δυναμική της διαφοράς, αφήνοντας χώρο και για το παραδοσιακό και για το νεωτεριστικό. Πάνω απ' όλα όμως επιμένει στο να γιορτάζει τον τρύγο, μετά το τέλος του θερισμού και το μάζεμα των ελιών.



CAMERAStylo

Διμηνιαίο Περιοδικό για τον κινηματογράφο

Τεύχος 1ο
Απρίλιος-Μάϊος 2001
Τιμή Τεύχους 1.500 δρχ

ΕΚΔΟΤΗΣ-ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Γιάννης Καραμπίτσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Γιώργος Μαλιώτης

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ

Αλέξης Αλεξίου, Αντωνία Βουτσαδάκη, Δήμητρα Γιαννακού, Μαρία Δημουλά, Νίκος Θωμόπουλος, Δημήτρης Καλαντίδης, Νανά Κυριαζή, Γιάννης Μπάκας, Δημήτρης Μπάμπας, Αθανάσιος Μπλέσιος, Αντρέας Παγουλάτος, Θανάσης Πατσαβός, Σωτήρης Ρουμάνης, Δημήτρης Τσιώκος, Κατερίνα Χάλκου, Πέτρος Χατζημπίρος

Το εξώφυλλο επιμελήθηκε ο Γιάννης Αρσένης

Φωτογραφίες
Γιώργος Παυλίδης
Γιάννης Αρσένης

Υπεύθυνη Διαφήμισης και Δημοσίων Σχέσεων
Αμαλία Μητσάκη

Επιμέλεια κειμένων - Διόρθωση
Μαρία Δημουλά

Ηλεκτρονικό Μοντάζ
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Εκτύπωση
Γιάννης Πρίφτης

Συνδρομές (ετήσιες - 5 τεύχη) : 7000 δρχ

CAMERAStylo
διμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «Μυθοπλασία»
Λ. Παπάγου 121, ΖωγράφουΤΚ 15773
Τηλ.. 7718527

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειδήσεις και σχόλια

Συνέντευξη Δ. Γρηγοράτου για το *Κανείς δεν χάνει σ' όλα* σελ 3
Ελληνικές ταινίες που θα δούμε ..... Προσεχώς σελ 5
«Κινηματογράφος και πραγματικότητα» (12-17 Φεβρουαρίου) σελ 7
Εβδομάδα Τούρκικου Κινηματογράφου (2-8 Μαρτίου) σελ 7
Το 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης σελ 8
Οι υποψηφιότητες για τα Όσκαρ σελ. 9
Τα βραβεία του Φεστιβάλ Βερολίνου σελ 9

41ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Εικόνες και πρόσωπα εκτός των τειχών του Δημήτρη Μπάμπα σελ 10
Πρόγευμα με τον Jerzy Skolimowski:
Ο Δ. Μπάμπας συνομιλεί με τον Πολωνό σκηνοθέτη σελ 13

Κριτικές ταινιών

Αγέλαστος Πέτρα του Φίλιππου Κουτσαφτή σελ 15
Κλειστοί Δρόμοι του Σταύρου Ιωάννου σελ 16
Εφήμερη Πόλη του Γιώργου Ζαφείρη σελ 17
Και ένα... και δύο... οικογενειακοί ρυθμοί του Έντουαρντ Γιάνγκ σελ 18
Μεθυσμένα Άλογα του Μπαχμάν Γκαμπαντί σελ 18
Ο Κύκλος του Γιαφάρ Παναχί σελ 20
Ο Ναυαγός του Ρόμπερτ Ζεμέκις σελ. 23
Traffic του Στίβεν Σόντερμπεργκ σελ. 24
Ο Dr T και οι Γυναίκες του Ρόμπερτ Άλτμαν σελ. 25
Hannibal του Ρίντλεϊ Σκοτ σελ 26
Quills, η πένα της αμαρτίας του Φίλιπ Κάουφμαν σελ 27
Τίγρης και Δράκος του Άνγκ Λι σελ 28
Ερωτική Επιθυμία του Γουόνγκ Καρ Γουάϊ σελ 30

Αφιέρωμα

Γουόνγκ Καρ Γουάϊ, τονέο κύμα της Ανατολής του Α. Αλεξίου σελ 32

Συνέντευξη

Ο Roy Anderson μιλάει για την ταινία του «Τραγούδια από τον 2ο όροφο» με το Γ. Μαλιώτη σελ 36

Αναφορές

«Οι γυναίκες του Μπέργκμαν» του Rustin Thompson σελ. 40
«Ο Μπέργκμαν αποκαλύπτει σε ποιό πραγματικό περιστατικό βασίστηκε η *Απιστία* από το βιβλίο του Ί. Μπέργκμαν *Χρυσή Κάμερα*. σελ. 42
N. Oshima «Taboo» του Gerald Delorm σελ 44

Στήλη Ντοκιμαντέρ

Για την ποιητική του Γιόρις Ίβενς του Αδρέα Παγουλάτου σελ. 48
Διάλογος Α. Παγουλάτου με τον Γιόρις Ίβενς σελ 51

Θέατρο

Ο ΜΙΚΡΟΣ ΤΟΝΙ: Συνέντευξη Άλεξ Βαν Βάρμερνταμ σελ 54
και Στέλιου Μάινα με τον Γ. Καραμπίτσο σελ 55
ΛΙΓΑ ΑΠΌΛΑ: Ο Δήμος Αβδελιώδης μιλάει στο Camera-Stylo για το πως ανέβασε Καραγκιόζη σελ 58

Αφιέρωμα Χάρολντ Πίντερ

«Το θέατρο του αμείλικτου του Χάρολντ Πίντερ» του Μ. Έσσλιν σελ 60
Τέφρα και Σκιά του Michael Billingnton σελ 63
Νεκρή Ζώνη του Αθανάσιου Μπλέσιου σελ 65

Βιβλιοπαρουσίαση

Τα κινηματογραφικά βιβλία του εξαμήνου Σεπτέμβριος 2000-Φεβρουάριος 2001 του Δ. Καλαντίδη σελ 67

Digital video: Μια νέα εποχή! σελ 74
Internet : Οι κυριότερες ελληνικές διευθύνσεις για το σινεμά σελ 76
Alternative Home Cinema: Όλα τα DVD με ελλ. υποτ. σελ 78
Soundracks: Ερωτική Επιθυμία, Χορεύοντας στο Σκοτάδι σελ 89

Comic

Αφιέρωμα στον Ένκι Μπιλάλ του Θανάση Πατσαβού σελ 91

Η φωτογραφία του εξωφύλλου είναι από την ταινία του Γουόνγκ Καρ Γουάϊ «Ερωτική Επιθυμία»

Τι διαπραγματεύεται η καινούργια σας ταινία, η οποία αν δεν κάνω λάθος είναι η πρώτη ταινία καθαρής μυθοπλασίας που γυρίζετε;

Καταρχήν το «ΚΑΝΕΙΣ ΔΕ ΧΑΝΕΙ Σ' ΟΛΑ» δεν είναι η πρώτη μου ταινία καθαρής μυθοπλασίας, προηγήθηκε «Ο ΦΑΚΕΛΟΣ ΠΟΛΚ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ» που ανεξάρτητα αν στο καστ των πρωταγωνιστών συμπεριλαμβάνονταν και οι πραγματικοί πρωταγωνιστές της γνωστής υπόθεσης ΠΟΛΚ, εντούτοις κινείται σε λογική φιξιόν. Βέβαια, σ' εμένα δεν αρέσει ο διαχωρισμός του κινηματογράφου σε είδη, τον βρίσκω πλαστό και μόνο για λόγους κατηγοριοποίησης νομίζω πως ισχύει. Έτσι, σ' όλες σχεδόν τις δουλειές μου η μυθοπλασία συνυπάρχει με το ντοκουμέντο και παρά τις προδοσίες του, αλλά και την πολιτική, με την ιστορία του αλλοτριωμένου Κύπριου ήρωα που συνδέεται και καθορίζει τις υπόλοιπες. Είναι αναμφισβήτητα ένα ενδιαφέρον και φιλόδοξο εγχείρημα που κρατάει όπως πιστεύω μέχρι τέλους αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Βλέποντας το τελικό αποτέλεσμα μείνατε ικανοποιημένος από αυτό, όσον αφορά τη συνοχή και τον ρυθμό της ταινίας; Σαν να μου έμεινε λίγο η εντύπωση ότι δεν μπόρεσαν να "χωνευτούν" όλα, να χωρέσουν όλες οι ιστορίες και να συνυπάξουν αρμονικά μέσα στο σώμα της ταινίας, πάλι μπορεί να κάνω λάθος.

Όπως όλοι γνωρίζουμε, ο κινηματογράφος έχει μια «εγγενή αποτελεσματικότητα» που για να την υπερβει καταφεύγει στη σύνθεση.

Ο Γ. ΚΑΡΑΜΠΙΤΣΟΣ ΣΥΝΟΜΙΛΕΙ ΜΕ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΗ ΓΡΗΓΟΡΑΤΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΝΕΑ ΤΟΥ ΤΑΙΝΙΑ «ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΧΑΝΕΙ Σ΄ ΟΛΑ»

τα πρόσθετα προβλήματα που βάζει όσον αφορά τη σύνθεση, όταν το αποτέλεσμα είναι ικανοποιητικό, νιώθεις ότι εκφράζεσαι πληρέστερα. Τώρα σχετικά με το τί διαπραγματεύεται το «ΚΑΝΕΙΣ ΔΕ ΧΑΝΕΙ Σ' ΟΛΑ», θά' λεγα πως επιχειρεί να μιλήσει για τον «αγνοούμενο εν ευρεία έννοια», από τον συνήθη αγνοούμενο-ναυτικό, του πολέμου κλπ, τον αγνοούμενο δίπλα μας - αυτόν που δεν ήλθε ή ήλθε «απών»- ως το αγνοούμενο, ενδεχόμενα, ανθρώπινο είδος μπροστά στα οικολογικά και άλλα αδιέξοδα (ραδιενεργά απόβλητα κλπ). Στο τελευταίο μένω περισσότερο, γι' αυτό βάζω και την ιστορία μας να διαδραματίζεται στο «πολύ κοντινό μέλλον», όπου το πρόβλημα με τα ραδιενεργά απόβλητα θάχει φτάσει σε οριακό σημείο. Ήδη, από καιρό, όλες οι μελέτες που έχουν εκπονηθεί, έχουν καταλήξει σε αδιέξοδα αποτελέσματα.

Στην ταινία σας διαφαίνεται μία προσπάθεια να ειπωθούν πολλά πράγματα για το σήμερα. Έχουμε την κύρια ιστορία με το οικολογικό πρόβλημα και τις επιπτώσεις του στη ζωή των ανθρώπων, το Ίντερνετ και την τεχνολογία, την ροκ-σκυλάδικη αισθητική που τείνει να επικρατήσει στη ζωή μας, τον έρωτα και

Από την άλλη, το στοίχημα της σύνθεσης είναι η πολυπλοκότητα των καταστάσεων και η ετερογένεια των υλικών.

Μου έμεινε μια ευχάριστη αίσθηση από την χρήση της κόμικ αισθητικής στην ταινία σας. Θα θέλατε να μας πείτε κάτι παραπάνω γι αυτό;

Τη θέση μας για την «κόμικ αισθητική» της ταινίας, τη συμπεριλάβαμε στην προηγούμενη απάντησή μας. Εδώ θά' θελα μόνο να προσθέσω πως σ' αυτό με οδήγησαν οι ήρωες της ταινίας. Ο ένας, ως νουάρ τύπος, ο άλλος ως χάκερ και ο τρίτος ως κομίστας, με τις τρεις παράλληλες και αλληλοσυμπληρούμενες αφηγήσεις τους, συγκλίνουν όχι μόνο στη λύση του δράματος αλλά και στη διαμόρφωση του ύφους της ταινίας. Το ύφος επιβλήθηκε από την ανάπτυξη των χαρακτήρων. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι μια ταινία που διαδραματίζεται στο «πολύ κοντινό μέλλον» δεν είναι τίποτε άλλο από μια σύνθεση των σημερινών δεδομένων, των επιστημονικών προβλέψεων αλλά, από την άλλη, και των φαντα-

σιώσεών μας που μας κάνουν να ελπίζουμε σε μια...τρίτη ευκαιρία! Δηλαδή, στην ουσία, όπως αποδεικνύει και το φινάλε, η ταινία είναι μια «νουάρ φαντασίωση» που δικαιολογεί την ελπίδα της ρεβάνς και τις «μεγάλες» κουβέντες μας!

Ποιο είναι το μέλλον ενός κινηματογράφου "πολιτικού" που θα έχει κάποιο περιεχόμενο και προβληματισμό για τα σύγχρονα κοινωνικά αλλά και υπαρξιακά θέματα; Μήπως έχει εξοβελιστεί ανεπιστρεπτί από το προσκήνιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας όπως ίσως τείνει να γίνει και με την πολιτική στις σύγχρονες κοινωνίες;

Στην τελευταία ερώτησή σας, θα μπορούσα να σας απαντήσω με επιχειρήματα, γνωστά άλλωστε, πως κανένας κινηματογράφος δεν είναι «μη πολιτικός» - ακόμη και οι τηλεκωμωδίες - πως ο πολιτικός κινηματογράφος σήμερα απαλλαγμένος από μανιχαϊστικές στρατεύσεις σε δύο στρατόπεδα, είναι επίκαιρος όσο ποτέ. Θα αφήσω, όμως, την ίδια την ταινία που με τις προβλέψεις της, μπορεί ν' απαντήσει για λογαριαμό μας: Η ταινία μιλάει για ραδιενεργά απόβλητα που κρύβονται παράνομα σε άλλα προϊόντα. Η πραγματικότητα μιλάει για ραδιενεργά απόβλητα που κρύβονται παράνομα σε βόμβες απεμπλουτισμένου ουρανίου. Η ταινία μιλάει για φορείς ραδιενέργειας και αγνοούμενους. Η πραγματικότητα μιλάει για φορείς ραδιενέργειας, φαντάρους και κατοίκους βομβαρδισμένων περιοχών που πρέπει κάθε χρόνο να κάνουν εξετάσεις. Ήδη, 5.000 Έλληνες, έχουν ζητήσει να εξετασθούν στον Δημόκριτο. Η ταινία μιλάει για πλοιόκτητη μεταφορέα που δολοφονείται ενώ στην ουσία αυτοκτονεί! Η πραγματικότητα μιλάει για τον γνωστό πλοιοκτήτη που αυτοκτόνησε, ενώ στην ουσία δολοφονήθηκε! Νομίζετε πως ένας τέτοιος κινηματογράφος μπορεί να εξοβελιστεί; Να πολεμηθεί, σίγουρα.

Γνωστοποίηση γιά την χορήγηση υποτροφιών

Το Διοικητικό Συμβούλιο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου στη συνεδρίασή του 931/2001 αποφάσισε:

Α. Να χορηγήσει μέχρι πέντε (5) υποτροφίες ύψους 2.500.000 δρχ. εκάστη για μεταπτυχιακές σπουδές, σε νέους σκηνοθέτες που η διπλωματική τους ταινία ή κάποια σπουδαστική παρουσιάζει αξιοπρόσεκτο αισθητικό αποτέλεσμα.

Απαραίτητα προσόντα:

1. Πτυχίο κινηματογραφικής σχολής ημεδαπής ή αλλοδαπής

2. Να έχουν στο ενεργητικό τους μια τουλάχιστον ταινία μικρού μήκους

Δικαιολογητικά:

1. Αίτηση
2. Αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα
3. Προηγούμενη εργασία σε κασέτα VHS
4. Συστατικές επιστολές (προαιρετικά).

Β. Να καθιερώσει στη μνήμη του Βασίλη Ραφαηλίδη σε ένδειξη τιμής για την προσφορά του στον Ελληνικό Κινηματογράφο, ετήσια υποτροφία για μεταπτυχιακές σπουδές στο εξωτερικό στη θεωρία του κινηματογράφου, ύψους 2.500.000 δρχ.

Απαραίτητα προσόντα : **Πτυχίο Ανωτάτης Σχολής θεωρητικής κατεύθυνσης**

Δικαιολογητικά:

1. Αίτηση
2. Αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα
3. Τυχόν υπάρχουσες δημοσιεύσεις.

Και για τις δύο περιπτώσεις οι αιτήσεις πρέπει να κατατεθούν στο ΕΚΚ (Πανεπιστημίου 10, 2ος όροφος) μέχρι 30 Απριλίου 2001 η δε ανακοίνωση της απονομής των υποτροφιών θα γίνει μέχρι τις 30 Μαΐου 2001

(πληροφορίες στο τηλέφωνο 3617636).

30-01-2001

Τι συμβαίνει τελικά με τη Σχολή Σταυράκου;

Πριν λίγο καιρό κατά τη διάρκεια της τελετής απονομής των βραβείων της επιτροπής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης η Σχολή Σταυράκου διά στόματος του ηθοποιού Σπύρου Παπαδόπουλου παρουσιαστή της εκδήλωσης, έκλεισε. Δεν ήταν η πρώτη φορά, από τότε ειδικά που πέθανε ο ιδρυτής της Σχολής Λυκούργος Σταυράκος που η ιστορική σχολή έκλεινε δια στόματος κάποιου. Είναι άραγε ατυχή και τυχαία αυτά τα περιστατικά ή κάποιους ενοχλεί η ύπαρξη της;

Θα μπορούσε ίσως να είναι πολύ καλύτερη η Σχολή Σταυράκου, ειδικά αν η πολιτεία δεν συνέχιζε την παλινωδία πάνω στο επίμαχο και μακροχρόνιο πρόβλημα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Ενώ έχει παραπέμψει στις καλένδες την ίδρυση της ακαδημίας κινηματογράφου, αντί έστω να βοηθήσει υλικά και ηθικά την μόνη σοβαρή σχολή κινηματογράφου που έχουμε και κατά συνέπεια να την αναβαθμίσει, φαίνεται σα να τις βάζει συνεχώς τρικλοποδιές. Είναι γνωστό ότι οι εκπρόσωποι της σχολής Σταυράκου έχουν ταχθεί υπερ της ίδρυσης της κρατικής ακαδημίας κινηματογράφου. Απλά η ακαδημία θα ανήκει στην ανώτατη εκπαίδευση, ενώ η σχολή Σταυράκου και οι ισότιμες, βέβαια, με αυτήν σχολές, θα ανήκουν στην ανωτέρα εκπαίδευση όπως συμβαίνει και με τις δραματικές σχολές. Αυτονόητο είναι ότι σε αυτήν την περίπτωση η φοίτηση θα παραμείνει τριετής και οι σπουδαστές θα εξετάζονται από την Επιτροπή του Υπουργείου Πολιτισμού. Δεν βρίσκουμε τον λόγο να μην γίνουν τα πράγματα έτσι, αφού ούτως ή άλλως η ακαδημία κινηματογράφου δεν φαίνεται καν στο βάθος του ορίζοντα. Οι εκπρόσωποι της σχολής δηλώνουν πάντως ότι όχι μόνο δεν σκέφτονται να κλείσουν τη σχολή αλλά θα συνεχίσουν απερίσπαστοι και ακάθεκτοι το έργο τους και κατά τη διάρκεια του 21ου αιώνα.

«Δεκαπενταύγουστος»

Σκηνοθέτης: Κωνσταντίνος Γιάνναρης **Ηθοποιοί:** Αμαλία Μουτούση, Αιμίλιος Χειλάκης, Ακύλας Καραζήσης, Μιχάλης Ιατρόπουλος **Διανομή:** Προοπτική

Έχει ολοκληρωθεί και ελπίζουμε να την δούμε σύντομα στις αίθουσες.

Σύμφωνα με αποσπάσματα από σημείωμα του σκηνοθέτη, ο «Δεκαπενταύγουστος» είναι μια μαγική ταινία δρόμου μέσα στο θερμό καλοκαιρινό τοπίο της Αθήνας... Οι ένοικοι μιας τριώροφης πολυκατοικίας στο κέντρο της Αθήνας μάς μιλάνε για την αγάπη, την έλλειψη της αγάπης και την ανάγκη να αρχίσουν πάλι από το μηδέν. Μας μιλάνε για καθημερινά πράγματα και καθημερινούς πόθους... Και μέσα από τα μάτια ενός νεαρού διαρρήκτη μαθαίνουμε την πιο σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων, τις άλλες επιθυμίες, τις αντιφατικές...».

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

«Ο Χαμένος τα παίρνει όλα»

Σκηνοθέτης: Νίκος Νικολαΐδης, Σεναριογράφος: Νίκος Νικολαΐδης, Παραγωγός: Νίκος Νικολαΐδης

Στο στάδιο του ρεπεράζ βρίσκεται ο Ν. Νικολαΐδης, ο οποίος πάντα όταν ετοιμάζεται να γυρίσει μία νέα ταινία είναι σφήκα στις δηλώσεις του. Πάντως τον Μάρτιο ή τον Απρίλιο θα βγει επιτέλους στις αίθουσες η τελευταία του ταινία «Θα σε δώ στην κόλαση αγάπη μου».

«Οι ακροβάτες του κήπου»

Σκηνοθέτης: Χρήστος Δήμας
Ηθοποιοί: οι Χρήστος Νομικός, Γιώργος Μαρίνος, Βάνα Ραμπότα, Έρση Μαλικένζου, Νίκος Ζωϊόπουλος, Αθηνά Παππά, Μηνάς Χατζησάββας, Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, Αχιλλέας Κυριακίδης. **Διανομή:** Προοπτική.

Ο Χρήστος Δήμας ξεκινάει προετοιμασία αυτές τις μέρες και γυρίσματα στις 20 Μαίου. Τα γυρίσματα θα ολοκληρωθούν σε 8 εβδομάδες, αμέσως θα γίνει το μοντάζ με την πρωτοτυπία για τα ελληνικά δεδομένα, ότι θα μονταριστεί από δύο μοντέρ (Μαρία Νταουντάκη που μόνταρε την πρώτες του ταινίες και Saron Franklin που μόνταρε τις αμερικάνικες) γιά να προλάβει να παιχτεί η ταινία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Αν όλα πάνε καλά η ταινία θα βγει στις αίθουσες τον Οκτώβρη ή το αργότερο το Γενάρη.

Η ιστορία μιας ομάδας παιδιών που ασχολούνται με επικίνδυνα παιχνίδια σε μια δεξαμενή στην κορυφή του λόφου της πόλης (στη γενέτειρα του Χ. Δήμα Ελευσίνα). Μέσα από τα μάτια τους παρακολουθούμε τις μικρές και μεγάλες στιγμές της ελληνικής ιστορίας, τις μικρές και μεγάλες στιγμές της δικιάς τους πορείας προς την εφηβεία. Η ταινία δεν θέλει να αποτελέσει άλλη μια γλυκιά αναπόληση της παιδικής ηλικίας. Πρόκειται για μια αναπαράσταση μιας εποχής με έντονη μουσική (Τέρυ Χρυσός, Νάντια Κωνσταντοπούλου, Olympians κ.α.). Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του Χρήστου Δήμα θα περιέχονται στοιχεία μιούζικαλ. Τη μουσική της ταινίας θα γράψει ο Νίκος Κυπουργός και θα εκτελέσει η Μαντολινάδα της Πάτρας. Φωτογραφία θα κάνει ο Φίλιππος Κουτσαφτής, σκηνικά η Ιουλία Σταυρίδου και παραγωγή - εκτέλεση ο Κώστας Λαμπρόπουλος. Συμπαραγωγοί της ταινίας είναι το Ε.Κ.Κ., η ΕΡΤ και η Προοπτική.

«Home, Sweet Home»

Σκηνοθέτης: Φίλιππος Τσίτος
Σενάριο: Φ. Τσίτου
Παραγωγή: ΕΚΚ, ZDF, Filmboard Berlin Brandenburg, Pegasus Distribution, DFFB, ΕΡΤ, ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ, IDEEFIXE ΕΠΕ
Με την υποστήρξη του EURIMAGES
Εκτέλεση παραγωγής: Twenty-Twenty Vision
Διανομή: ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

Κωμικοτραγικές ιστορίες ανθρώπων που διασταυρώνονται κατά τη διάρκεια ενός αποτυχημένου "Polterabend", (το παραδοσιακό γερμανικό πάρτι της παραμονής ενός γάμου) ενός Αμερικανού και μιας Γερμανίδας.

Ιστορίες ανθρώπων που έχουν χάσει το στόχο στη ζωή τους: αυτό που έχουν, δεν το θέλουν και αυτό που επιθυμούν, προφανώς δε θα το αποκτήσουν ποτέ. Συνειδητοποιώντας το παράλογο αυτής της παγίδας θέλουν να επαναστατήσουν, να υποκριθούν, να παίξουν, να ονειρευτούν! Να γιορτάσουν την ατυχία τους έστω και για μια νύχτα. Μια ταινία για την αναζήτηση μιας κάποιας σιγουριάς στη ζωή, ενός λιμανιού, αυτού που λέμε "Σπίτι μου".

Η ταινία παίχτηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου (γερμανική συμμετοχή) χωρίς να πάρει καμία διάκριση.

«Μπραζιλέιρο»

Σκηνοθέτης: Σωτήρης Γκορίτσας
Σενάριο: Σ. Γκορίτσας
Διευθυντής Φωτογραφίας: Γιώργος Αργυροηλιόπουλος
Σκηνικά-κοστούμια: Αναστασία Αρσένη
Μουσική: Νίκος Πορτοκάλογλου
Πρωταγωνιστούν: Στέλιος Μάινας, Ivano Marescotti, Rufus Beck, Νίκος Γεωργάκης, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Μανώλης Μαυροματάκης
Παραγωγή: ΕΚΚ, Σ. Γκορίτσας
Εκτέλεση παραγωγής: Κώστας Λαμπρόπουλος

Ο 40χρονος Βασίλης Αρβανιτάκης, έχει εξασφαλίσει μία επιδότηση από την ΕΕ για την κατασκευή ενός πολιτιστικού κέντρου. Στην πορεία τα χρήματα εξανεμίζονται και τώρα ήρθε η ώρα της "κρίσης". Ο επονομαζόμενος λόγω ποδοσφαιρικού παρελθόντος "ΜΠΡΑΖΙΛΕΪΡΟ", ζει με τη γυναίκα του και το δεκάχρονο γιο τους μια άνετη ζωή σε μια επαρχιακή πόλη. Ο απρόσμενος ερχομός δύο ξένων ελεγκτών από την ΕΕ, που φτάνουν για να ελέγξουν τι απέγινε η επιδότηση που είχε δοθεί στον "ΜΠΡΑΖΙΛΕΪΡΟ" 10 χρόνια πριν, για την κατασκευή ενός πολιτιστικού Κέντρου, προκαλεί απίθανες καταστάσεις. Αυτές φέρνουν αντιμέτωπους τον Έλληνα "ΜΠΡΑΖΙΛΕΪΡΟ" και τους τριτοκοσμικούς φίλους του με τους Ευρωπαίους ελεγκτές.

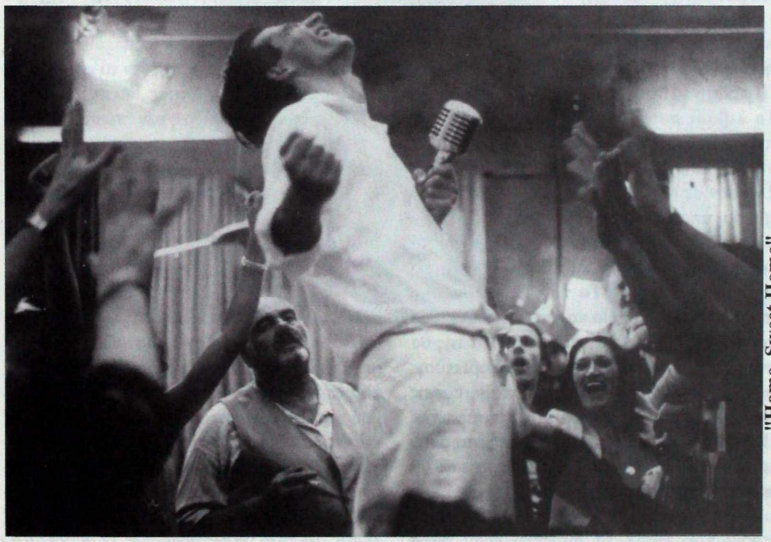
«Μιά μέρα τη νύχτα»

Σκηνοθέτης: Γ. Πανουσόπουλος
Σενάριο: Γ. Πανουσόπουλος- Σ. Κακίσης
Ηθοποιοί: Μηνάς Χατζησάββας, Μπέτυ Λιβανού, Ηλίας Λογοθέτης, Μάγια Λυμπεροπούλου Παραγωγή: ΕΚΚ, IDEEFIXE ΕΠΕ

Εννέα πρόσωπα, πλήθος παράλληλων επεισοδίων και ο τρόπος που αυτά διαπλέκονται στη διάρκεια μιας ζεστής καλοκαιρινής νύχτας.

Ένα αγόρι 6 ετών το σκαει από το σπίτι του για να δει τι συμβαίνει στον κόσμο στη διάρκεια μιας νύχτας. Ανακαλύπτει μια πόλη μαγική και συναντά ανθρώπους τελείως διαφορετικούς από αυτούς που βλέπει κανείς την ημέρα.

«Κλέφτης ή Πραγματικότητα»



"Home, Sweet Home"

Σκηνοθέτης: Αντουανέτα Αγγελίδη
Σενάριο: Αντουανέτα Αγγελίδη-Ρέα Βαλντέν
Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ηλίας Κωνσταντακόπουλος
Ηθοποιοί: Εύη Σοφρωνίδου, 'Αντζελα Μπρούσκου, Παρθενόπη Μπουζούρη, Νίκος Παντελίδης, **Παραγωγή:** ΕΚΚ, Α. Αγγελίδη
Εκτέλεση Παραγωγής: TOWN FILM

Οι περιπέτειες τριών προσώπων φυλακισμένων σε τρεις διαφορετικές πραγματικότητες.

Μια μέρα που οι συμπτώσεις πυκνώνουν, η τυχαία εισβολή ενός κλέφτη διασχίζει τον κόσμο τριών προσώπων που συνειδητοποιούν ότι το νήμα που τους ενώνει είναι το γεγονός ότι είναι θνητοί.

«Beautiful People»

Σκηνοθέτης: Νίκος Παναγιωτόπουλος
Σενάριο: Ν. Παναγιωτόπουλου, Β. Σεϊτανίδη
Διεύθυνση Φωτογραφίας: Αρης Σταύρου
Πρωταγωνιστούν: Νίκος Κουρής, Αθηνά Μαξίμου, Γιάννης Βόγλης, Ρέα Τουτουνζή
Παραγωγή: EKK, Marianna Films, ANTENNA TV

Μια ερωτική ταινία που διαδραματίζεται στη Μύκονο το καλοκαίρι.

Ένα μοντέλο παρατά την πασαρέλα για να παντρευτεί τον καλό της, έναν αρχιτέκτονα. Όλα έδειχναν ότι θα πήγαιναν καλά μέχρι τη στιγμή που γνωρίζουν έναν ευκατάστατο κύριο που τους προσκαλεί σπίτι του.

Η νέα τριλογία του Αγγελόπουλου

Κάτι "απλό" και "απαλό" με "όρους αναπνοής παρά προθέσεων" σκοπεύει να δημιουργήσει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στην τριλογία που πρόκειται να κάνει για την Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Όπως ανέφερε ο ίδιος σε συνέντευξη Τύπου που παραχώρησε στο πλαίσιο του 41ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, η διάθεσή του είναι να αφήσει τον εαυτό του να λειτουργήσει με βάση τη συγκίνηση που θα του δημιουργήσουν οι ηθοποιοί αλλά και η πραγματικότητα των χωρών όπου θα γίνεται το γύρισμα. Ο σκηνοθέτης και πρόεδρος του Φεστιβάλ μίλησε για την τριλογία του αυτή, για την οποία αναζητά τίτλο.

Η πρώτη ταινία της τριλογίας θα έχει τίτλο **«Το λιβάδι που δακρύζει»**, από μία μικρή ιστορία με αυτόν τον τίτλο που έγραψε γι' αυτόν ο Τονίνο Γκουέρα. Τα γυρίσματά της θα γίνουν στην Ελλάδα και θα καλύπτουν την περίοδο από το 1919 και την είσοδο του Κόκκινου Στρατού στην Οδησσό, μέχρι το 1949 και το τέλος του εμφυλίου. Η δεύτερη ταινία θα έχει τίτλο **«Το τρίτο φτερό»**, από ένα δικό του ποίημα, θα καλύπτει την περίοδο από το 1913 - 1971 και τα γυρίσματά της θα γίνουν στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, το Ουζμπεκιστάν, τη Ρωσία, πόλεις του Βόλγα, τη Σιβηρία, κ.α. Η τρίτη, με τίτλο **«Η αιώνια επιστροφή»**, θα αναφέρεται στην περίοδο από το 1972 μέχρι σήμερα και θα γυριστεί στην Αμερική.

Όπως είπε ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, η ιστορία που ήθελε να διηγηθεί είναι πάρα πολύ μεγάλη και προσπάθησε αρχικά να τη χωρέσει σε μία τρίωρη ταινία. Έδινε όμως περισσότερο την αίσθηση κενών ελλείψεων, με την έννοια του ελλειπτικού λόγου. Όταν προέκυψε η πρόταση των Γάλλων για μια τριλογία, ο ίδιος ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δίστασε, γιατί θα έπαιρνε πολύ χρόνο και όπως ανέφερε χαρακτηριστικά, τη ζωή του τη μετράει.

Οι ιδέες όμως που ακολούθησαν έκαναν το σχέδιο ακόμη περισσότερο δελεαστικό, με αποτέλεσμα να πάρει την απόφαση. Μία από τις ιδέες αυτές είναι να ενσωματώσει στην τριλογία τον Θηβαϊκό κύκλο του Σοφοκλή (Οιδίπους Τύραννος, Επτά επί Θήβας, Οιδίπους επί Κολωνώ), αφήνοντάς τον να λειτουργήσει υπόγεια, και όχι ορίζοντάς τον ως πλαίσιο. «Οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι μάς κατοικούν και επειδή μάς κατοικούν, τους κατοικούμε», είπε χαρακτηριστικά, ενώ μιλώντας για το ίδιο θέμα αναφέρθηκε στην «Αναπαράσταση», όπου η αφορμή ήταν ένα σύγχρονο γεγονός, βγαλμένο από τις εφημερίδες, αλλά όταν η ταινία ολοκληρώθηκε διαπίστωσε ότι σ' αυτήν ήταν εμφανής η αναφορά στον μύθο του "Αγαμέμνωνα". «Δεν έχει σημασία» πρόσθεσε ο σκηνοθέτης «να κάνεις ταινίες αρχαιοπρεπείς, με ηθοποιούς που φορούν χλαμύδες, αλλά να τις αφήσεις να λειτουργήσουν ενώνοντας το τραγικό του χθες με το τραγικό του σήμερα, αφού η ανθρώπινη περιπέτεια είναι ίδια από την αρχή του κόσμου μέχρι σήμερα». Για το "επικό πλαίσιο" που υπάρχει σε πολλές ταινίες του, είπε πως αυτό που προσπαθεί είναι να εντάξει το προσωπικό μέσα σε μια ευρύτερη διάσταση, λέγοντας «ανασαίνω με όρους επικούς, αυτή είναι η μοίρα μου».

Μιλώντας για το θέμα της ελληνικότητας και της έντονης αντιπαράθεσης που γεννά τελευταία η συζήτηση για τη διαφύλαξή της, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος όρισε ως "ταυτότητα", τη "γλώσσα", τη «γλώσσα της μάνας μας» όπως είπε χαρακτηριστικά, Ο ίδιος δήλωσε πως δεν φοβάται τίποτα γιατί έχει ταυτότητα, ενώ τόνισε πως «αυτοί που αισθάνονται απειλή λειτουργούν εκ του πονηρού και δεν υπερασπίζονται την ταυτότητα, αλλά κεκτημένα δικαιώματα».

Απαντώντας σε ερώτηση για το ποια ταινία του θα ξεχώριζε, απάντησε κατηγορηματικά την «Αναπαράσταση» ως τον "πρώτο έρωτα", "πρώτη περιπέτεια", ως μια ταινία - "ανακάλυψη" της Ελλάδας, της "μέσα" Ελλάδας, που δεν γνώριζαν όσοι γεννήθηκαν στην Αθήνα.

Αναφερόμενος σε παλιά του δήλωση ότι η ταινία «Μια αιωνιότητα και μια μέρα» θα ήταν η τελευταία του και απαντώντας σε ερώτηση για τα δημιουργικά του αποθέματα, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δεν έκρυψε πως παρά το σχέδιο για την νέα τριλογία, διστάζει: «σκέπτομαι και διερωτώμαι», είπε, «υπάρχουν λέξεις που δεν έχω προφέρει; Υπάρχει κάποιος που να μου πουλήσει λέξεις; Η σημερινή πραγματικότητα είναι ένα τοπίο "φλατ", ένα "Τοπίο στην ομίχλη". Κάνοντας πάντως αυτό το σχέδιο, που είναι τεράστιου προϋπολογισμού και για τα ευρωπαϊκά δεδομένα, θα ψάξω τις λέξεις. Ελπίζω να τις βρω».

Αναφερόμενος στο μεγάλο αφιέρωμα του 41ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος απάντησε από την αρχή της συνέντευξης σε δημοσιεύματα που προβάλαν ενστάσεις για το γεγονός ότι τιμάται, όντας πρόεδρος του Φεστιβάλ. Όπως ανέφερε, αντίστοιχες "ρετροσπεκτίβες" έχουν γίνει πολλές σε Φεστιβάλ του εξωτερικού, αλλά ποτέ στην Ελλάδα. Επομένως, όταν του ζητήθηκε από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης να συνεργαστεί για αυτό το αφιέρωμα, το βρήκε πάρα πολύ φυσικό. «Τιμώ το φεστιβάλ με την παρουσία μου» υπογράμμισε ο σκηνοθέτης. «Δεν με τιμά το Φεστιβάλ».

«Το Τάμα»

Σκηνοθέτης: Ανδρέας Πάντζης
Σενάριο: Α. Πάντζης με τη συμβολή του Alexandr Adabachian
Φωτογραφία: Nikolay Lazarov
Κοστούμια / Σκηνικά: Στέφανος Αθηαινίτης
Ήχος: Svetlozar Gueorghiev
Μουσική: Βάσος Αργυρίδης
Μοντάζ: Φανή Ζιώζια
Πρωταγωνιστούν: Γιώργος Χωραφάς, Βαλέρια Γκολίνο, Ηλίας Αλέτρας, Γιάννης Βόγλης
Παραγωγή: EKK, PA, Stephania Film Productions Ltd, Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου της Κύπρου, ΚΟΥΡΙΟΝ ΦΙΛΜΣ (Ελλάς), ΕΡΤ, CINEMAX (Βουλγαρία), SIGMA TV (Κύπρος), Lumiere Productions Ltd (Κύπρος), Bulgarian National Film Centre. Με την υποστήριξη του EURIMAGES.
Εκτέλεση παραγωγής: Γιώργος Πάντζης

Ο Ευαγόρας, οικογενειάρχης από την Κύπρο στον καημό του να αποκτήσει γιο, κάνει τάμα στον Απόστολο Ανδρέα.

Ο γιος γεννιέται και ο ήρωας αναλαμβάνει την εκπλήρωση του τάματος που είναι να πάει με το γάιδαρό του στην άλλη άκρη του νησιού, όπου βρίσκεται το Μοναστήρι. Ο πατέρας του που είναι παπάς τον νουθετεί πριν ξεκινήσει: «γιε μου ο δρόμος είναι πειρασμός. Να προσέχεις, γιατί πρέπει να φτάσεις στον 'Αγιο καθαρός, αγνός». Ο Ευαγόρας το υπόσχεται, αλλά δυστυχώς κατά τη διάρκεια της πορείας του διαπράττει όλα τα αμαρτήματα ενώ προσπαθεί να κάνει το καλό, μοιχεύει, ψευδομαρτυρεί, θυμώνει, κλέβει. Το ταξίδι αυτό ενσαρκώνει την οδυνηρή διαδρομή ενός ανθρώπου που βαθύτατα πιστεύει και ακούσια αμαρτάνει, προσπαθώντας να κάνει το καλό.

«Το Μόνο της ζωής του ταξείδιον»

Σκηνοθέτης: Λάκης Παπαστάθης
Σενάριο: Λ. Παπαστάθης, Έλενα Πέγκα, Μαριάννα Κουτάλου
Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιάννης Δασκαλοθανάσης
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Γεωργίου
Μουσική: Γιώργος Παπαδάκης
Ήχος: Νίκος Παπαδημητρίου
Πρωταγωνιστούν: Ηλίας Λογοθέτης, Φραγκίσκη Μουστάκη, Λάζαρος Ανδρέου, Μαρίνα Ψάλτη, Ρούλα Πατεράκη
Διεθνής συμπαραγωγή
Ελλάδας, Τουρκίας, Βουλγαρίας.
Με την υποστήριξη του EURIMAGES
Παραγωγή: EKK, ΕΡΤ, Απ. Παπαευσταθίου ΕΠΕ, SINEVIZYON FILMS- (Τουρκία), BOROUGH FILMS- (Βουλγαρία)
Εκτέλεση Παραγωγής: ΥΠΕΡΙΩΝ ΑΕ

Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού.

Ο συγγραφέας ανατρέχει σε μνήμες από

την παιδική του ηλικία, στις οποίες κυριαρχεί το πρόσωπο του παππού του. Η ιστορία αρχίζει στην Κωνσταντινούπολη όπου ο νεαρός Βιζυηνός εργάζεται σαν παραγιός στο εργαστήρι του θείου του που είναι ράφτης. Προτιμά όμως τις ιστορίες του παππού του, που του διηγείται περιπέτειες και ταξίδια, μέχρι που έρχεται μια στιγμή που του αποκαλύπτει το "μόνον της ζωής του ταξείδιον".

Ελληνοτουρκικές συμπαραγωγές

Λίγο πριν το 1997 ξεκίνησε μιά σειρά επαφών της Εταιρίας Παραγωγής ΥΠΕΡΙΩΝ (Ν. Κανάκης, Π. Παπαχατζής) με Τούρκους παραγωγούς και σκηνοθέτες, που κατέληξε στη συμφωνία να γυριστούν αρχικά δύο ταινίες ελληνοτουρκικής συμπαραγωγής και στη συνέχεια προέκυψαν άλλες δύο .

Οι ταινίες αυτές είναι **«Ο Καϊκτσής»** ταινία που ολοκληρώθηκε το 1999 και παίζεται αυτές τις μέρες μεταξύ άλλων στην εβδομάδα Τούρκικου Κινηματογράφου που διοργανώνει το ΕΚΚ (Τριανόν, 2-8 Μαρτίου). Η σκηνοθεσία είναι της Μπικέτ Ιλχάν, το μοντάζ του Ν. Κανάκη, οι ηθοποιοί Έλληνες και Τούρκοι, το συνεργείο μικτό και το Post Production ελληνικό.

Η δεύτερη ταινία λέγεται **«Κωνσταντινούπολη αγάπη μου»**, η σκηνοθεσία είναι της Σετσχίν Γιασάρ, από ελληνικής πλευράς συμμετέχει η Καριοφυλιά Καραμπέτη και τη μουσική έχει γράψει ο Ν. Κυπουργός. Τα γυρίσματα ξεκίνησαν το 1999 και ολοκληρώθηκαν το 2000.

Τέλος το καλοκαίρι του 2000 ξεκίνησαν τα γυρίσματα της τρίτης συμπαραγωγής, της ταινίας του Λάκη Παπαστάθη **«Το Μόνο της ζωής του ταξείδιον»** βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του Γ. Βιζυηνού. Τα γυρίσματα ολοκληρώθηκαν πριν λίγες μέρες, από συνεργείο αποτελούμενο από Έλληνες και Τούρκους, έγιναν κατά τα 4/5 στην Τουρκία (Κωνσταντινούπολη, Ανατολική Θράκη). Επίσης λίγο πριν κλείσει η ύλη του περιοδικού μας ολοκληρώθηκε και το μοντάζ. Ο σκηνοθέτης της ταινίας περιμένει πρόταση για να λάβει μέρος στο Φεστιβάλ Καννών.

Σύντομα ξεκινάνε τα γυρίσματα μιας νέας συμπαραγωγής με τίτλο «Τσουμ Χουρ Μπέη» σε σκηνοθεσία Χαντάν Ιπεκτσί και μοντάζ Ν. Κανάκη..

«Κινηματογράφος και πραγματικότητα»
(12-17 Φεβρουαρίου)

Το πολυβραβευμένο, μνημειώδες ντοκιμαντέρ του Κλοντ Λανζμάν «Shoah», με θέμα το Ολοκαύτωμα των Ευρωπαίων Εβραίων στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, είχε την ευκαιρία να δει για πρώτη φορά στη χώρα μας το κοινό της Αθήνας στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ συνολικής διάρκειας 9 ωρών (θα προβληθηκε σε δύο μέρη) που για να ολοκληρωθεί πήρε 11 χρόνια συνεχούς εργασίας και έρευνας, από το 1974 έως το 1985. Οταν ολοκληρώθηκε, προβλήθηκε σε όλο τον κόσμο και σήμερα θεωρείται πλέον ένα μείζον ιστορικό και κινηματογραφικό γεγονός. Χιλιάδες άρθρα, μελέτες, βιβλία και σεμινάρια έχουν γίνει με αφορμή το ντοκιμαντέρ που διακρίθηκε με τις μεγαλύτερες διακρίσεις και βραβεία σε πολυάριθμα φεστιβάλ. Ο 76χρονος Λανζμάν, διευθυντής σήμερα της επιθεώρησης Les Temps Moderne, υπήρξε αντιφατικός στους πολιτικούς του αγώνες: αγωνιστής της αντίστασης και γνωστός για τις καταγγελίες του καθεστώτος στην Αλγερία και ταυτόχρονα ένθερμος υποστηρικτής της επιβίωσης του Ισραήλ.

Το αφιέρωμα καθώς και τη φιλοξενία του ίδιου του δημιουργού στη χώρα μας οργάνωσε το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα» (12-17 Φεβρουαρίου), ο πρώτος θεσμός που καθιερώθηκε για το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα και συμπληρώνει φέτος 14 ολόκληρα χρόνια. «Ψυχή» του φεστιβάλ όπως όλοι γνωρίζουν είναι ο Ανδρέας Παγουλάτος και ο Βασίλης Σπηλιώπουλος, ενώ φορείς του κάθε χρόνο η Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, η γαλλική πρεσβεία, το Γαλλικό Ινστιτούτο, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και η Ταινιοθήκη της Ελλάδος.

Το πρόγραμμα του φεστιβάλ φέτος δεν περιλάμβανε φυσικά μόνο το έργο του Λανζμάν. Χωρισμένο σε δύο ενότητες, είδαμε ένα αφιέρωμα στη σύγχρονη ιστορία με ντοκιμαντέρ από την Αργεντινή, τη Βραζιλία, την Κούβα και το Μεξικό με τίτλο «Κοινωνία, Ιστορία και Κινηματογράφος στη Λατινική Αμερική» κι ένα αφιέρωμα στα πιο σημαντικά ελληνικά ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '60, υπό τον εύστοχο τίτλο «Η γόνιμη δεκαετία του '60». Εδώ παίχτηκαν σπουδαίες ταινίες σημαντικών δημιουργών όπως ο Τάκης Κανελλόπουλος, ο Βασίλης Μάρος, ο Ροβήρος Μανθούλης, ο Δήμος Θέος, ο Φώτος Λαμπρινός, ο Λάκης Παπαστάθης, ο Τάκης Χατζόπουλος, ο Κώστας Σφήκας, ο Σταύρος Τορνές, ο Δημήτρης Σταύρακας κ.ά. Ντοκιμαντέρ κοινωνικού προβληματισμού, αισθητικών αναζητήσεων, ξεριζωμών, μεταναστεύσεων, πολιτικών πεποιθήσεων, σε μια εποχή προσδοκίας και ρομαντισμού, φλογερών συζητήσεων και πειραματισμών, όταν οι παρέες παράγουν πολιτισμό και κινηματογράφο (διαχρονικό αυτό), μια εποχή δηλαδή τόσο κοντινή και τόσο μακρινή.

Το πρόγραμμα συμπληρώθηκε με τα άγνωστα στην Ελλάδα ντοκιμαντέρ του Λουί Μαλ, καθώς και τα βραβευμένα ελληνικά ντοκιμαντέρ της περασμένης χρονιάς.

Εβδομάδα Τούρκικου Κινηματογράφου
2-8 Μαρτίου

Η Ελλάδα «χρωστούσε» κατά κάποιον τρόπο στην Τουρκία τη διοργάνωση μιας εβδομάδας τουρκικού κινηματογράφου σαν κι αυτή που διοργάνωσε από τις 2 έως τις 8 Μαρτίου στο «Τριανόν» το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, σε συνεργασία με το Filmcenter. Είχε προηγηθεί η αντίστοιχη ελληνική εβδομάδα στην Κωνσταντινούπολη τον περασμένο Οκτώβριο και όχι μόνο: οι Τούρκοι, αναλογικά, έχουν επιδείξει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα ελληνικά πράγματα. Να θυμηθούμε το αφιέρωμα του διεθνούς φεστιβάλ κινηματογράφου της Κωνσταντινούπολης το 1995 στο ελληνικό σινεμά και την πρόθεση του ίδιου φεστιβάλ να προχωρήσει φέτος στη διοργάνωση ενός ειδικού τμήματος με ελληνικά ντοκιμαντέρ.

«Ο Καϊκτσής»

Το αφιέρωμα του «Τριανόν» περιλάμβανε δέκα ταινίες παραγωγής της τελευταίας πενταετίας (1996- 2000). Ο Μπάμπης Ακτσόγλου, καλλιτεχνικός διευθυντής του Filmcenter, τόνισε ότι «δεν αρχίζουμε τυχαία από το 1996». Το 1996 αποτελεί καμπή για το τουρκικό σινεμά αφού παρουσιάζονται οι πρώτες ενδείξεις υπέρβασης της κρίσης που μάστιζε τον κινηματογράφο της Τουρκίας. Είναι η χρονιά που βγαίνουν στις αίθουσες το λαϊκό έπος «Ο ληστής» του Γιαβούζ Τουργκούλ που συγκεντρώνει πάνω από 2.500.000 θεατές, ενώ πολύ καλά εμπορικά πάει και η ταινία του Μουσταφά Αλτιοκλάρ «Η Πόλη κάτω από τα φτερά μου». Την ίδια χρονιά έχουμε επίσης

την πρώτη τουρκική ταινία που μιλάει ανοιχτά για το κουρδικό πρόβλημα. Πρόκειται για το «Ας μη σβήσει το φως» του πιο πολιτικοποιημένου Τούρκου σκηνοθέτη, του Ρεΐς Τσελίκ, ο οποίος δίνει το παρών στην Αθήνα και με μία δεύτερη ταινία, το «Αντίο αύριο». Το 1996 έχουμε και τα πρώτα δείγματα γραφής του Ντερβίς Ζαΐμ («Τούμπες μέσα στο φέρετρο»), ο οποίος βραβεύεται και στη Θεσσαλονίκη (Αργυρός Αλέξανδρος το 1997). Ολες αυτές οι ταινίες παίχτηκαν στο «Τριανόν», μαζί με το «Χαρτί εξόδου» του βετεράνου Τουντς Μπασαράν, τις «δίδυμες» ταινίες «Στο πλοίο» του Σερντάρ Ακάρ και «Αζιζέ» του Κουντρέτ Σαμπαντσί (η μία συμπληρώνει την άλλη) και το «Πιάσε τον παρά και τρέχα» του Ρεζά Ερντέμ.

Το 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης -Εικόνες του 21ου Αιώνα

Το 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης -Εικόνες του 21ου Αιώνα- που συνδιοργανώνουν το Υπουργείο Πολιτισμού, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η Νέα Ελληνική Τηλεόραση (ΝΕΤ), με την χορηγία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και την υποστήριξη της ΕΤ-3 διεξήχθη με μεγάλη επιτυχία και φέτος από τις 5 εως τις 11 Μαρτίου στις αίθουσες ΟΛΥΜΠΙΟΝ Ι και ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ.

Με ένα σύνολο 60 προγραμμάτων, το φετινό Φεστιβάλ παρέμεινε πιστό στους άξονες που το καθιέρωσαν: Έριξε ματιές στον κόσμο, σε ανθρώπινες διαδρομές, στην κοινωνία και το περιβάλλον, αλλά και σε μικρές και καθημερινές ιστορίες. Ταυτόχρονα, παρουσίασε την εικόνα της σύγχρονης Γιουγκοσλαβικής και Ιρανικής παραγωγής, ενώ από την άλλη, ανεβασε τους τόνους σε μια ρυθμική περιπλάνηση στη σύγχρονη μουσική σκηνή.

Παράλληλα, τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ, πλαισίωσαν το Pitching Forum, σε συνεργασία με το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Ντοκιμαντέρ (EDN), και το διευρυμένο φέτος Τμήμα Αγοράς (Doc Market), με 152 ελληνικές και ξένες ταινίες και αγοραστές από 15 ευρωπαϊκούς τηλεοπτικούς σταθμούς. Πρόκειται για δύο ουσιαστικές δραστηριότητες που συμβάλλουν καθοριστικά στον εμπλουτισμό και την καθιέρωση του θεσμού σε πόλο έλξης για τους επαγγελματίες της κινηματογραφικής παραγωγής.

Τα αφιερώματα του φεστιβάλ ήταν τα εξής:

Ιρανικά Θέματα: Μια επιλογή ταινιών μικρού μήκους, από μία χώρα που μας έχει εκπλήξει τα τελευταία χρόνια με την φρεσκάδα και την ζωντάνια της κινηματογραφικής της ματιάς.

Εικόνες Μιας Χώρας - Γιουγκοσλαβία: Με τον υπότιτλο Η Ανατομία Της Φρίκης προβλήθηκαν 12 ντοκιμαντέρ που καλύπτουν την περίοδο από την εποχή του εμφυλίου πολέμου εως και τις πρόσφατες εξελίξεις. Με γλαφυρό τρόπο οι ταινίες που είδαμε παρουσιάζουν την τραγική πραγματικότητα μιας χώρας που την τελευταία δεκαετία δοκιμάζεται συνεχώς από έναν αδυσώπητο πόλεμο και τις συνέπειές του.

Λευτέρης Ξανθόπουλος

Ο σκηνοθέτης - ποιητής που θα μπορούσε να είναι και ζωγράφος.

Μια επιλογή από το πλούσιο σκηνοθετικό έργο του έλληνα δημιουργού. Το αφιέρωμα περιλάμβανε την τριλογία του για την μετανάστευση (Ελληνική Κοινότητα της Χαϊδελβέργης, Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνικα και Στα Τουρκοβούνια), καθώς και την προβολή ταινιών του πάνω στη ζωή και το έργο κορυφαίων ελλήνων δημιουργών που επηρέασαν την πνευματική ζωή του τόπου. Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος τιμήθηκε με το Ειδικό Τιμητικό Βραβείο του Φεστιβάλ.

David and Albert Maysles

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, δυο αδέρφια έφεραν την επανάσταση στο ντοκιμαντέρ. Ο 'Αλμπερτ και ο αείμνηστος αδερφός του, Ντέιβιντ, υπήρξαν πρωτοπόροι της μεθόδου "direct cinema". Κάμερες κρατημένες στο χέρι και εξαιρετικά ελαφροί εξοπλισμοί ήχου έκαναν δυνατή μια αμεσότητα κι έναν αυθορμητισμό που οδήγησαν σ' έναν εντελώς νέο τρόπο κινηματογράφησης, ιδανικό για το είδος του ντοκιμαντέρ. Η μοναδική αυτή κινηματογραφική τους προσέγγιση εξακολουθεί να εξελίσσεται σήμερα, μέσα από την τεχνική και το ταλέντο της Σούζαν Φρέμκε, του 'Αλμπερτ Μέιζελς και των συνσκηνοθετών τους.

Το 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου αιώνα ολοκληρώθηκε με την απονομή των βραβείων.

Την αναμφισβήτητη επιτυχία της εκδήλωσης πιστοποίησαν οι γεμάτες αίθουσες του Ολύμπιον. Οι θεατές του φετινού φεστιβάλ ντοκιμαντέρ υπολογίζονται στις 15.000 έναντι 12.000 της περσινής διοργάνωσης: νούμερα εξαιρετικά σημαντικά, αν σκεφθεί κάποιος ότι το είδος του ντοκιμαντέρ είναι το κατ' εξοχήν αντιεμπορικό κινηματογραφικό είδος.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το Φεστιβάλ δεν είχε επισήμως διαγωνιστικό χαρακτήρα. Ωστόσο εκπροσώποι του Τύπου από την Ελλάδα και το εξωτερικό επιβραβεύουν το καλύτερο – κατά την άποψή τους – ελληνικό και ξένο ντοκιμαντέρ.

Έτσι, τα βραβεία ελληνικού και ξένου ντοκιμαντέρ απένειμε επταμελής επιτροπή Ελλήνων και ξένων δημοσιογράφων αποτελούμενη από τους Sarah Keenyslide (Καναδάς), Pekler Peter (Αυστρία), Asli Selcuk (Τουρκία), Heikki Jokkinen (Φινλανδία), Μαρία Κατσουνάκη (Ελλάδα), Ρόμπυ Εκσιέλ (Ελλάδα) και Στράτος Κερσανίδης (Ελλάδα).

Το βραβείο Ελληνικού Ντοκιμαντέρ απονεμήθηκε στο ντοκιμαντέρ Το Σχολείο, της Μαριάννας Οικονόμου, το οποίο παρουσιάζει τη ζωή στο Διαπολιτισμικό Σχολείο Βοτανικού, στο κέντρο της Αθήνας. Σ' αυτό το σχολείο πολλοί μαθητές είναι τουρκόφωνοι Ελληνες μουσουλμάνοι, οι γονείς των οποίων έφτασαν στην Αθήνα από τη Θράκη. Το ντοκιμαντέρ αγγίζει θέματα συνύπαρξης χριστιανών και μουσουλμάνων, ενώ, όπως ανέφερε η επιτροπή που απένειμε το βραβείο, το ντοκιμαντέρ αντικρίζει με ειλικρίνεια, τόλμη, αισιοδοξία και αντικειμενικότητα ένα σύγχρονο κοινωνικό πρόβλημα.

Το βραβείο ξένου ντοκιμαντέρ απονεμήθηκε στο ντοκιμαντέρ Σ' αγάπησα / I loved you (Three Romances) του Βίκτορ Κοσακόφσκι, για την αμεσότητα με την οποία προσεγγίζει την παγκόσμια και διαχρονική αξία της αγάπης, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα αισθήματα της συντροφικότητας, της φροντίδας και του καθήκοντος.

Το βραβείο κοινού απονεμήθηκε στο ντοκιμαντέρ Screamin' Jay Hawkins – I put a spell on me του Νίκου Τριανταφυλλίδη. Το ντοκιμαντέρ αποτελείται απο αποσπάσματα από την τελευταία συναυλία του Screamin' Jay Hawkins στη Αθήνα, συνεντεύξεις γνωστών θαυμαστών του (μεταξύ των οποίων ο Eric Burdon και ο Jim Jarmusch) και τέλος από συναρπαστικές αφηγήσεις του ίδιου του Screamin' Jay Hawkins.

Τα τρία βραβεία αντιστοιχούν στα ποσό του ενός εκατομμυρίου δραχμών για το καθένα.

Οι υποψηφιότητες για τα Όσκαρ

Καλύτερης ταινίας
Traffic, Σοκολάτα ,Τίγρης και δράκος, Έριν Μπρόκοβιτς, Μονομάχος .
Σκηνοθεσίας
Στίβεν Ντόλντρι (Μπίλι Έλιοτ)
Ανγκ Λι (Τίγρης και Δράκος)
Στίβεν Σόντερμπεργκ (Έριν Μπρόκοβιτς)
Στίβεν Σόντερμπεργκ (Traffic)
Ρίντλεϊ Σκοτ (Μονομάχος)
Α' Ανδρικού ρόλου
Ράσελ Κρόου (Μονομάχος)
Χαβιέ Μπαρντέμ (Before Night Falls)
Τομ Χανκς (Ναυαγός)
Εντ Χάρις (Πόλοκ)
Τζέφρι Ραις (Quills)
Α' Γυναικείου ρόλου
Τζόαν Άλεν (The Contender)
Τζουλιέτ Μπινός (Σοκολάτα)
Έλεν Μπέρστιν (Requiem for a Dream)
Λόρα Λίνεϊ (You can count on me)
Τζούλια Ρόμπερτς (Έριν Μπρόκοβιτς)
Β' Ανδρικού ρόλου
Τζεφ Μπρίτζες (The Contender)
Γουίλεμ Νταφό (Shadow of the Vampire)
Μπενίσιο Ντελ Τόρο (Traffic)
Άλμπερτ Φίνεϊ (Έριν Μπρόκοβιτς)
Χοακίν Φίνιξ (Μονομάχος)
Πρωτότυπου σεναρίου
Almost Famous
Billy Elliot
Έριν Μπρόκοβιτς
Μονομάχος
You Can Count On Me
Διασκευασμένου σεναρίου
Σοκολάτα
Τίγρης και δράκος
Traffic
Ω αδελφέ, πού είσαι;
Τρομερά παιδιά

Ο Τόλκιν στον Κινηματογράφο

Τα βραβεία του Φεστιβάλ Βερολίνου

Χρυσή Άρκτος: «Intimacy» (Οικειότητα - Εξάρτηση) του Πατρίς Σερό - Γαλλία
Μεγάλο ειδικό βραβείο της Επιτροπής: «Ο ποδηλάτης του Πεκίνου» του Γουάνγκ Ξιαοσουάι - Κίνα
Αργυρή Άρκτος: «Ιταλικά για αρχαρίους» της Λόνε Σέρφινγκ - Δανία («Δόγμα 95»)
Γυναικείου ρόλου: Κέρι Φοξ («Intimacy»)
Ανδρικού ρόλου: Μπενίτσιο Ντελ Τόρο («Traffic»)
Σκηνοθεσίας: Λι Σενγκ Σενγκ («Betelnut beauty») Κίνα - «Ταϊβάν»
Φωτογραφίας: Ραούλ Περέζ Κουμπέρο («You are the one» - Ισπανία)
Βραβείο Άλφρεντ Μπάουερ: (για πρωτοεμφανιζόμενους) Λουκρητία Μαρτέλ - Αργεντινή
Βραβείο Γαλάζιος Άγγελος: (με 50. 000 μάρκα): Πατρίς Σερό («Intimacy»)
Νέων ταλέντων (για ηθοποιούς): Αντζέλικα Λι Σίνγε («Betelnut beauty») - Κόνι Λιν και Λι Μπιν («Ο ποδηλάτης του Πεκίνου»)
Fipresci (Κριτικών): «Ιταλικά για αρχαρίους» (από το επίσημο πρόγραμμα) - «Maelstrom» (Πανόραμα) - «Μετά θα ήταν ωραία» (Φόρουμ)

Ο Τόλκιν στον κινηματογράφο

Αυτό και αν είναι είδηση. Με αφετηρία την *19η Δεκεμβρίου 2001* θα αρχίσει να προβάλλεται στους στους κινηματογράφους όλου του κόσμου η επική κινηματογραφική τριλογία που είναι βασισμένη στο τρίτομο έργο του Τζ.Ρ.Ρ. Τόλκιν *«Ο Άρχοντας των Δακτυλιδιών»*.

Οι τίτλοι των τριών ταινιών μεγάλου μήκους είναι οι εξής:**The Fellowship of the Ring (Η Συντροφιά του Δαχτυλιδιού), The two Towers (Οι Δύο Πύργοι) και The Return of the King (Η Επιστροφή του Βασιλιά).** Πρόκειται γιά τρες ξεχωριστές κινηματογραφικές ταινίες οι οποίες θα προβληθούν έν είδη συνέχειας - η μία μετά την άλλη - και οι οποίες φιλοδοξούν να αφήσουν το στίγμα τους στο είδος των κινηματογραφικών ταινιών σε συνέχειες, ένα δημοφιλές είδος κινηματογράφου που ήταν σύνηυες φαινόμενο σε κάποιες περιπετειώδεις ταινίες, αρκετές δεκαετίες πριν.

Τα γυρίασματα κράτησαν 14 μήνες, έγιναν με μυστικότητα και τελείωσαν πριν λίγες μέρες. Η New Line Cinema προβάλλει ήδη από τις 12 Ιανουαρίου 2001 στις αίθουσες των ΗΠΑ το πρώτο κινηματογραφικό τρέιλερ της τριλογίας και την ίδια ακριβώς ημερομηνία έκανε την επανέναρξη του επίσημου website της τριλογίας, στην ηλεκτρονική διεύθυνση htpp:www. lordoftherings.net.

Στην Ελλάδα η Warner Roadshow που έχει αναλάβει τη διανομή της ταινίας θα προβάλλει το πρώτο τρέιλερ του Άρχοντα των Δαχτυλιδιών» για πρώτη φορά από τις 16 Μαρτίου, μαζί με την ταινία «Εχθρός προ των Πυλών». Σύντομα θα δημιουργηθεί και ελληνικό website, το οποίο θα είναι προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού και θα είναι μεταφρασμένο στα ελληνικά.

Φεστιβάλ Ελληνικού Φανταστικού Κινηματογράφου

Το 1ο Φεστιβάλ Ελληνικού Φανταστικού Κινηματογράφου προγραμματίζει για τις 31 Μαρτίου και 1 Απριλίου η Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης στην Αθήνα. Στη διάρκεια του διημέρου θα προβληθούν 16 ταινίες παραγωγής 2000 ενώ σε εκείνες που θα διακριθούν θα απονεμηθούν τα βραβεία καλύτερης ταινίας και σεναρίου από το Ιδρυμα Βαγγέλης Κοτρώνης και σκηνοθεσίας από το ΙΕΚ Ακμή.

Πρόγραμμα προβολών με ελεύθερη είσοδο στην «Ιριδα»

Παρασκευή 30-3-2001, ώρα 7.30μ.μ.:
«Η Εαρινή Σύναξη των Αγροφυλάκων» του Δήμου Αβδελιώδη. Θα ακολουθήσει συζήτηση με το σκηνοθέτη
Παρασκευή 27-4-2001, ώρα 8.00μ.μ.
«Κάτια Ισμαΐλοβα» του Βαλερί Τοντορόφσκι
Παρασκευή 4-5-2001, ώρα 8.00μ.μ.
«Τέσσερα» του Χρήστου Δήμα.
Θα ακολουθήσει συζήτηση με το σκηνοθέτη
Την Δευτέρα και Τρίτη 7 και 8 Μαΐου θα προβληθούν οι βραβευμένες ταινίες του τελευταίου **Φεστιβάλ Δράμας**
Παρασκευή 11-5-2001, ώρα 8.00μ.μ.
«Θα το φας το κεφάλι σου Τατιάνα» του Άκι Καουρισμάκι
Παρασκευή 18-5-2001, ώρα 8.00μ.μ.
«Η Γενεαλογία ενός Εγκλήματος» του Ραούλ Ρουίζ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΑ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΤΕΙΧΩΝ

Αν θεωρήσουμε το Χόλιγουντ ως το βασίλειο της κανονικότητας, ένα σινεμά που ενστερνιζόμενο την λογική του μέσου όρου αποκλείει κάθε τι διαφορετικό και αποκλίνον, τότε είναι προφανές ότι υπάρχει ένας κόσμος «εκτός των τειχών» της χολιγουντιανής αυτοκρατορίας: ένα σύμπαν που συχνά αγνοείται και, όχι σπάνια, εξωθείται στο περιθώριο των εικόνων. Αυτός ο κόσμος βρέθηκε στο κέντρο της προσοχής στο πρόσφατο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Οι ταινίες, που συγκροτούν το Διεθνές Διαγωνιστικό τμήμα, αποτελούν τις πολυποίκιλες και πολύμορφες εκδοχές αυτού του «περιθωριακού», του «εκτός των τειχών», του διαφορετικού, του αποκλίνοντος. Άλλοτε αιρετικές στην γραφή και άλλοτε αιρετικές στα ήθη, στο θέμα και στα πρόσωπα, οι ταινίες αυτές έχουν στο κέντρο τους τον κόσμο που βρίσκεται συνήθως στο «περιθώριο» της κινηματογραφικής βιομηχανίας, αλλά και της σύγχρονης κοινωνίας. Περιπλανώμενοι στις περιφέρειες των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, οι ήρωες αυτών των ταινιών δεν επιζητούν να εισβάλλουν στο κέντρο -αντίθετα προσπαθούν να ορίσουν ένα άλλο από το κυρίαρχο ύφος ζωής, επιχειρούν να συμφιλιωθούν με την διαφορετικότητα τους, επιζητούν την αποδοχή, αναζητούν τέλος ένα τόπο παραμυθίας. Αναζητούν τα «εκτός των τειχών» πρόσωπα την αρμονία, αιτούν την αποδοχή και την συμφιλίωση. Εξάλλου οι εικόνες αυτών των ταινιών είναι, κατά κυριολεξία, αποκαλυπτικές: αποκαλύπτουν όψεις και διαστάσεις του ανθρώπινου προσώπου που ο κυρίαρχος κινηματογράφος έχει ωθήσει (ή μάλλον εξορίσει) στο περιθώριο.

Κάποτε στο κέντρο, τώρα όμως στο περιθώριο της ζωής βρίσκονται οι *Αξέχαστοι* (*Wasurerarenu-Hitobito*/ σκ: Shinozaki Makoto), μια ομάδα βετεράνων πολεμιστών του Β! Παγκοσμίου Πολέμου. Αγγίζοντας το τραύμα του πόλεμου, η σκηνοθεσία κοιτάζει τα πρόσωπα των ηλικιωμένων ηρώων μ' ένα τόνο νοσταλγίας και τρυφερότητας: είναι η συντροφικότητα, είναι η αλληλεγγύη και είναι ένας κώδικας αξιών που νοσταλγεί αυτή η γιαπωνέζικη ταινία. Έτσι μια αντίθεση υποβόσκει καθ' όλη την διάρκεια της αφήγησης και καθίσταται σιγά- σιγά φανερή στο βλέμμα του θεατή: ανάμεσα στις αξίες μια παλιάς εποχής (που διαφυλάττει ως κόρη οφθαλμού η ομάδα των παλαιών πολεμιστών)
και στον διάχυτο κυνισμό, την σκληρότητα και την εκμετάλλευση του συναισθήματος (που αντιπροσωπεύει η εταιρεία). Και είναι ακριβώς αυτή η αντίθεση που μετατρέπεται σε σύγκρουση, που κορυφώνει την δραματική πλοκή, που φέρνει τους περιθωριακούς χαρακτήρες πάλι στο κέντρο της αρένας της ζωής.

Την ίδια τρυφερότητα θα συναντήσουμε και στο σκηνοθετικό βλέμμα της ιταλική ταινία *Το Κεφάλι Γυρίζει* (*LaCapaGira*/ σκ: Alessandro Piva): εδώ το αντικείμενο της παρατήρησης είναι μια ομάδα χαρακτήρων του «υποκόσμου» και του περιθωρίου. Διαδραματιζόμενη τον χειμώνα στην ιταλική επαρχία (στο Μπάρι) και με διάλογους στην τοπική διάλεκτο, η ταινία γίνεται τόσο ένα χρονικό των ηθών όσο και μια συλλογή πορτραίτων. Έτσι η ανάλαφρη διάθεση που αναδύουν τα πρόσωπα μοιάζει σύμφωνη με τους κωμικούς τόνους μιας κωμωδίας παρεξηγήσεων αλλά και μίας ηθογραφίας. Αποτελεί επιπλέον η ταινία και μια νυχτερινή περιπλάνηση σ'ένα κόσμο μάλλον απόμακρο και λίγο εξωτικό στο βλέμμα του θεατή: εδώ ο εξωτισμός προκαλείται τόσο από το προφανές -τον χώρο του περιθωρίου και του υποκόσμου-, όσο και από την χρήση της τοπικής διαλέκτου, ήχων και λόγων δηλαδή ανοικείων για τον θεατή.

Τα ήθη στο χώρο της νεότητας αποτελούν και την αφετηρία στην τσέχικη *Μοναχικοί Τύποι* (*Samotari*/ σκ: David Ondricek), αφού εδώ έχουμε ως κεντρικούς χαρακτήρες μια ομάδα προσώπων που βιώνουν την σύγχυση και το συναισθηματικό χάος της νεότητας. Αναζητώντας τον έρωτα και εισπράττοντας συχνά μοναξιά και απογοήτευση, τα πρόσωπα αυτά εκφράζουν, μέσα από τις διαδρομές της ζωής τους, την ανάγκη για αρμονία και κατανόηση. Το διαβρωτικό χιούμορ και η απιθανότητα των καταστάσεων -απόηχοι της παρουσίας στο σενάριο του Petr Zelenka, σκηνοθέτη της έξοχης ταινίας Buttoners που είδαμε σε προηγούμενο φεστιβάλ- αποτελούν έκφραση ενός νεανικού ύφους ευπρόσδεκτου και επιθυμητού: η άρνηση των κλισέ και η εμμονή στην αντισυμβατικότητα, που χαρακτηρίζει τόσο το σενάριο όσο και το σκηνοθετικό ύφος, είναι εν τέλει και ο τρόπος ζωής των προσώπων της ταινίας.

Την αρμονία στην προσωπική του ζωή έχει ανάγκη ο κεντρικός χαρακτήρας στην ταινία *Περιμένοντας τον Μεσσία* (*Esperando Al Mesias*/ σκ: Daniel Burman). Εδώ ο Μεσσίας μοιάζει να είναι απολεσθείσα (;) πολιτισμική ταυτότητα. Όντας μέλος της εβραϊκής κοινότητας του Μπουένος Άιρες, ο ήρωας βρίσκεται διχασμένος ανάμεσα σ' αυτά που η θρησκεία και τα ήθη της κοινότητας υπαγορεύουν και σ' αυτά που το σύγχρονο αστικό τοπίο επιβάλλει. Αναζητεί λοιπόν ο νεαρός ήρωας μία έξοδο από τον λαβύρινθο των σχέσεων, αποζητά την συμφιλίωση ανάμεσα στις επιθυμίες και στα πατροπαράδοτα ήθη. Περιηγούμενος ο σκηνοθέτης στον δαίδαλο των σχέσεων, που κρύβεται πίσω από την λαμπερή όψη του αστικού τοπιού, έχει ένα πρόσωπο προπομπό: έναν απολυμένο τραπεζικό υπάλληλο, που επιβιώνει στο περιθώριο. Και είναι αυτό το πρόσωπο ο κρυφός ήρωας της ταινίας: η αξιοπρέπεια και η αισιοδοξία με τις οποίες αντιμετωπίζει τις δυσκολίες είναι ένας φάρος που καταυγάζει όλα τα πρόσωπα της ταινίας.

Την αρμονία αναζητά, μ'ένα τελείως διαφορετικό τρόπο, και ο ήρωας στην γαλλική ταινία *Ερωτομπλεξίματα* (*La Confusion Des Genres*/ σκ: Ilan Duran Cohen). Αδύναμος να προσδιορίζει με σαφήνεια και καθαρότητα τις επιθυμίες του, ο κεντρικός χαρακτήρας αποζητά μια σεξουαλική ταυτότητα: Εδώ η αμφιφυλοφιλία του - η ερωτική έλξη που αισθάνεται τόσο για τους άνδρες όσο και για τις γυναίκες - δεν έχει τη βαρύτητα

ενός υπαρξιακού διχασμού. Απεικονίζοντας με ελαφρότητα και χιούμορ την ερωτική περιπλάνηση του ήρωα, η σκηνοθεσία δημιουργεί κάτι παραπάνω από μία σύγχρονη ερωτική ηθογραφία: Η αναποφασιστικότητα και η αμφιθυμία του αποτελούν σημεία κεντρικά στα αστικά και ερωτικά ήθη. Έτσι αυτό το πρόσωπο, μέσα από την επαμφοτερίζουσα συμπεριφορά του, υπερβαίνει το περιθώριο (στο οποίο τα συντηρητικά κοινωνικά ήθη τον τοποθετούν) και γίνεται εκφραστής ενός πνεύματος της εποχής.

Το χάος στο τέλος της χιλιετίας, δηλαδή το πνεύμα της εποχής αντανακλάται στα πρόσωπα της ταινίας *Τέλος Αιώνα* (*Segi-Mal* / σκ: Song Neung -Lang). Χωρισμένη σε τέσσερα, εν πολλοίς αυτόνομα, μέρη, η ταινία αποτελεί στην ουσία μια σειρά από πορτραίτα προσώπων που ζουν την αστική ζωή στην Σεούλ. Ένας σεναριογράφος σε κρίση, ένας παραγωγός, μια φοιτήτρια, ένας καθηγητής: εναλλάσσοντας τόνο από κωμικό σε δραματικό και περνώντας από τον έναν χαρακτήρα στον άλλο, η σκηνοθεσία εμμένει στην ψυχολογία των προσώπων. Βιώνοντας την ηθική κρίση και την συναισθηματική αστάθεια, οι κεντρικοί χαρακτήρες χάνουν τους δεσμούς που τους συνδέουν με τον τόπο της δραματικής πλοκής. Γίνονται έτσι πρόσωπα καθρέφτες του ηθικού αδιεξόδου των δυτικών κοινωνιών (ή μάλλον των κοινωνιών του καπιταλισμού), αντανακλώντας το έλλειμμα αξιών και το ηθικό κενό, αλλά και μπροστά στην σκληρότητα του περιβάλλοντος και οι μικροί ήρωες της ταινίας γρήγορα μετατρέπονται σε έγκλειστους μιας ανοικτής φυλακής: εδώ οι αυταπάτες και τα ζωτικά ψεύδη συνιστούν την παραμυθία της παιδικής ηλικίας.

Οι εναλλαγές στους τόπους είναι και εναλλαγές στο ύφος για την ταινία *Η Διαρκής Αναχώρηση της Petra Going* (*The Slow Business Of Going*/ σκ: Athina Rachel Tsangari). Η Ελληνίδα σκηνοθέτις χρησιμοποιώντας ως πρόφαση τα κλισέ των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, δημιουργεί μία ταινία δρόμου που ταξιδεύει μέσα στο σώμα του ίδιου του κινηματογράφου. Το κεντρικό πρόσωπο, μια νομάδα που ζει μια ζωή σε διαρκή κίνηση, γίνεται ένας παρατηρητής καταγραφέας της βαθύτερης ουσίας των τόπων που επισκέπτεται. Παράλληλα όμως αυτός ο νομαδικός τρόπος ζωής, η διαβίωση της ηρωίδας στο περιθώριο, είναι τελικά έκφραση μιας βαθύτερης σκηνοθετικής ανάγκης: η σκηνοθέτις ως άλλη πλάνης ταξιδεύει στην κινηματογραφική παράδοση, σε τόπους του κινηματο-γράφου, σε κινηματογραφικά είδη και στυλ. Το τελικό αποτέλεσμα συγκροτεί ένα πολύχρωμο και πολυποίκιλο κολλάζ, τόπων, προσώπων και πολλών διαφορετικών στυλ, κάτι σαν τις σκόρπιες και αταξινόμητες αναμνήσεις από ένα μακρύ ταξίδι περιπλάνησης.

Η περιπλάνηση συνιστά τον τρόπος ζωής για τους ήρωες στην γερμανική ταινία *Μια Ασυνήθιστη Κατάσταση* (*Die Innere Sicherheit*/ σκ: Christian Petzold). Επιλέγοντας ως κεντρικό πρόσωπο την έφηβη κόρη ενός ζευγαριού κυνηγημένων «τρομοκρατών» και καθορίζοντας ως κινητήριο μοχλό της αφήγησης τις προσπάθειές τους να ξεφύγουν από τους διώκτες τους, η σκηνοθεσία ορίζει το πλαίσιο: εδώ έχουμε μια ταινία για τις δυσκολίες της εφηβικής ηλικίας, για την συναισθηματική αστάθεια, για την ρευστότητα και την ανασφάλεια που συνοδεύει τις διαδικασίες ενηλικίωσης, τέλος για την επιστροφή στην «κανονικότητα». Σ' αυτήν την ταινία η αληθινά παράνομη είναι η νεαρή ηρωίδα που αντιμετωπίζει την ζωή στον δρόμο και την περιπλάνηση ως μια φυλακή: αναζητά τον έρωτα και της προσφέρεται η φυγή, επιλέγει την

Τη Μέρα που Έγινα Γυναίκα

την συναισθηματική σύγχυση.

Για τον ομώνυμο κεντρικό χαρακτήρα του *Τζορτζ Ουάσινγκτον* (*George Washington*/ σκ: David Gordon), το ζήτημα είναι η διαχείριση ενός τραυματικού γεγονότος: του θανάτου από ατύχημα ενός φίλου του. Περιγράφοντας την ζωή μιας ομάδας παιδιών σε μία μικρή πόλη του αμερικάνικου νότου, ο σκηνοθέτης σχεδιάζει ένα πορτραίτο της παιδικής ηλικίας στο περιθώριο. Το φόντο της δραματικής πλοκής - τα περίχωρα της πόλης - γίνεται σ' αυτήν την ταινία ο αληθινός πρωταγωνιστής, καθώς αποτελεί έναν χώρο που καθορίζει τόσο την ψυχολογία των προσώπων όσο και τις περιπλοκές της αφήγησης. Οι λυρικοί τόνοι στην αφήγηση γρήγορα διαλύονται

κανονικότητα και της δίνεται το «περιθώριο». Μετέωρη η ηρωίδα ανάμεσα στους γονείς, τους διώκτες τους και τον έρωτα της, είναι ένα αληθινά δραματικό πρόσωπο αφού πρέπει να διαχειριστεί ένα πρόβλημα χωρίς να γνωρίζει (ή να υποψιάζεται) την λύση. Έτσι το τέλος της ταινίας μοιάζει να υπογραμμίζει με εμφατικό τρόπο την δύναμη του ενστίκτου. Ωστόσο επιπλέον υπενθυμίζει ότι κάθε ενηλικίωση (συναισθηματική ή άλλη) έχει πάντα τα θύματά της: τους γονείς.

Στο πολωνικό *Ένας Ευτυχισμένος Άνθρωπος* (*Szcze' sliwy czlowiek*/ σκ: Malgorzata Szumowska), η κινηματογραφική παράδοση της χώρας παραγωγής (πιο συγκεκριμένα: ο Κισλόφσκι και ο Ζανούσι) είναι παρούσα. Επιλέγοντας να κινηθεί στον χώρο των συναισθημάτων, η σκηνοθέτις χρησιμοποιεί το τρίγωνο των σχέσεων (η μητέρα, ο γιος και η ερωμένη), για να δημιουργήσει μία ταινία για τους συναισθηματικούς δεσμούς μητέρας -γιου και για τις διαρκώς μεταβαλλόμενες ισορροπίες της σχέσης τους. Το αναπόφευκτο επερχόμενο γεγονός του θανάτου της μητέρας, η μητρική αγωνία για το μέλλον του γιου (είναι άνεργος), η ανησυχία του γιου, η νέα γυναίκα στην ζωή του, η αναζήτηση και η διεκδίκηση μιας θέσης στον κόσμο: ο χώρος που κινείται η ταινία είναι το σύμπαν των συναισθημάτων και η εσωτερική ζωή των προσώπων. Και είναι ακριβώς γι' αυτό που η λεπτότητα και η ακρίβεια στην έκφραση των συναισθημάτων, αποτελούν τις ουσιαστικές αρετές της ταινίας.

Οι Χαμένοι Δολοφόνοι (*Lost Killers*/ σκ: Dito Tsintsadre), έχει στο κέντρο τους αφανείς κατοίκους μιας γερμανικής μεγαλούπολης: Μια πόρνη από το Βιετνάμ, ένας λαθρομετανάστης από την Αϊτή, ένας «επαγγελματίας δολοφόνος» από την Γεωργία, ο σύντροφός του από την Κροατία. Πρόσωπα του περιθωρίου που διαβιούν στις παρυφές της πόλης, που αποζητούν μέσα από την ένταση της καθημερινότητάς τους, την γαλήνη και την ηρεμία -αυτοί οι ήρωες ζουν σ' ένα δικό τους κόσμο, μακριά από τα βλέμματα των «νομίμων» πολιτών. Και αυτό το μικρό σύμπαν που κατασκευάζουν είναι ένας χώρος όπου το χιούμορ μετατρέπεται συχνά σε μια μελαγχολική διάθεση και όπου ο αγώνας για την ζωή διεξάγεται με αξιοπρέπεια. Εστιάζοντας σε αυτά τα πρόσωπα και στις μεταξύ τους σχέσεις, η σκηνοθεσία φωτίζει με ευαισθησία την σκοτεινή περιοχή των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων και σχεδιάζει με μια αγαπητική διάθεση τα πορτραίτα των κατοίκων της.

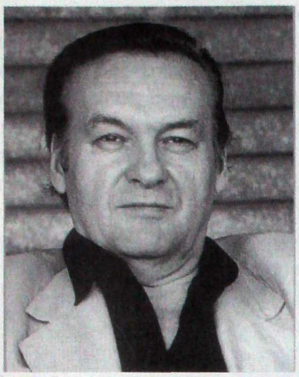
Στο περιθώριο ζουν και οι τρεις ηρωίδες στην ταινία *Τη Μέρα που Έγινα Γυναίκα* (*Roozi Keh Zan Shodam*/ σκ: Marziyeh Meshkini). Σ' αυτήν την σπονδυλωτή ταινία που αποτελείται από τρία μέρη -το καθένα είναι αφιερωμένο σε μια ηλικία της γυναίκας -, η σκηνοθεσία περιγράφει άλλοτε με ευαισθησία και άλλοτε μαχητική διάθεση, τις κρυφές και αθέατες όψεις του γυναικείου προσώπου στο Ιράν του σήμερα. Και αν στο πρώτο επεισόδιο μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις επιρροές από την κινηματογραφική παράδοση του Ιράν (ο παιδικός κινηματογράφος και οι ταινίες του Αμπάς Κιαροστάμι) και στο τρίτο αναφορές σ' ένα κινηματογράφο του ύφους του Κουστουρίτσα (όπου συχνά το μέτρο χάνεται), είναι στο δεύτερο επεισόδιο που αξίζει να σταθούμε. Η συνεχής κίνηση των ποδηλατισσών αποτελεί ένα ισχυρό στο βλέμμα του θεατή μέσο για να αποδοθεί η εσωτερική ανάγκη για απόδραση από ένα ασφυκτικό περιβάλλον, να δηλωθεί με εμφατικό τρόπο το αίτημα για ελευθερία. Έτσι το τέλος του επεισοδίου δείχνει τραγικό: εδώ η ακινησία είναι φυλακή, είναι η επιστροφή στα ειωθότα.

Την ζωή στο εσωτερικό μιας ανοικτής φυλακής περιγράφει και *Το Τελευταίο Καταφύγιο* (*Last Resort*/ σκ:Paul Pawlikowski). Εδώ ο τίτλος κρύβει κάποια ειρωνεία: για την Ρωσίδα και τον γιο της το ταξίδι στην Βρετανία είναι η μετάβαση στην γη της Επαγγελίας, η καταφυγή από την εξαθλίωση. Και η κατάληξη του, δηλαδή ο περιορισμός τους στο πάλαι ποτέ θέρετρο του Stonehaven ισοδυναμεί με τον εγκλεισμό σε μια ζοφερή φυλακή. Όμως το σκότος του εγκλεισμού διαλύεται από το θάμβος της ελπίδας, από τις γεμάτες συναίσθημα ανθρώπινες σχέσεις, από τον αγώνα και την αγωνία για μια καλύτερη ζωή. Ταινία σχέσεων που υποστηρίζεται από τις εξαιρετικές παρουσίες των ηθοποιών, το *Τελευταίο Καταφύγιο* αναπτύσσεται πάνω στο επίκαιρο πρόβλημα των λαθρομεταναστών. Εδώ όμως δεν υπάρχει κάποιου είδους μελοδραματική ή πολιτική εκμετάλλευση του θέματος -αντίθετα η σκηνοθεσία επιλέγει την λιτότητα στην έκφραση, αποστρέφεται το κραυγαλέο. Δείγμα ενός κινηματογράφου που σέβεται το παρελθόν και την παράδοση (οι καλύτερες στιγμές του Κεν Λόουτς και η βρετανική σχολή), η ταινία δημιουργεί ένα πορτραίτο της ζωής στο περιθώριο, στο οποίο το συναίσθημα συνιστά την πρώτη ύλη. Αυτοί οι τρεις χαρακτήρες -η νεαρή Ρωσίδα, ο γιος της και ο νεαρός Βρετανός- έχουν την βαρύτητα μιας αληθινής παρουσίας. Οι εικόνες της ταινίας ακτινοβολούν την λάμψη των προσώπων τους...

Δημήτρης Μπάμπας

Το Τελευταίο Καταφύγιο

ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΜΕ ΤΟΝ JERZY SKOLIMOWSKI



10 η ώρα το πρωί, και στον προθάλαμο του ξενοδοχείου Μακεδονία Παλλάς, ο Jerzy Skolimowski, διακρίνεται αμέσως: φορά ένα πορτοκαλί μπουφάν (μια έμμεση αναφορά στα χρώματα της ταινίας *Deep End*;) - ένα έντονο χρώμα που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τα σκοτεινά χρώματα που δεσπόζουν στον περίγυρο: ο προθάλαμος του ξενοδοχείου είναι πλήρης από στρατιωτικούς γιατρούς, οι οποίοι, ντυμένοι στις χακί στολές τους, είναι έτοιμοι για να συμμετάσχουν στο Συνέδριο Ιατρικής των Ενόπλων Δυνάμεων.

Λίγο αργότερα στην τραπεζαρία του ξενοδοχείου, ο Πολωνός σκηνοθέτης θα πάρει το πρωινό του περιστοιχιζόμενος από μέλη της ελληνικής κυβέρνησης, βουλευτές, κυβερνητικούς αξιωματούχος και δημοσιογράφους του πολιτικού ρεπορτάζ. Σίγουρα στο σκηνικό που διεξάχθηκε η συνομιλία με τον Jerzy Skolimowski, υπάρχει κάτι παράλογο και ίσως λίγο σουρεαλιστικό.

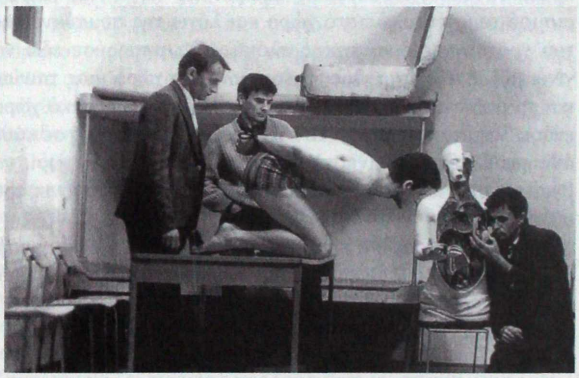
Στην διάρκειά της, ο Πολωνός δημιουργός θα κάνει ένα μικρό απολογισμό της καριέρας του, θα χωρίσει την φιλμογραφία του σε δύο μέρη, θα θυμηθεί τα προβλήματα και τις δυσκολίες που συνάντησε με τους παραγωγούς, θα περιγράψει την ζωή του στην Καλιφόρνια, θα αναφερθεί στα παρασκήνια των χολιγουντιανών παραγωγών, θα εξηγήσει τις εμμονές του με τους κλειστούς χώρους, θα προσπαθήσει να αιτιολογήσει την παρουσία των σπορ στις ταινίες του. Τέλος ο Jerzy Skolimowski, πλήρως ενημερωμένος για την αθλητική δραστηριότητα στην Ελλάδα, θα δηλώσει υπερήφανος που είναι συμπατριώτης του Κριστόφ Βαζέχα και θα αναφερθεί γεμάτος ενθουσιασμό στην νίκη του Παναθηναϊκού επί της Γιουβέντους, ενώ κλείνοντας την συζήτηση, δεν θα ξεχάσει να υπογραμμίσει τον θαυμασμό του για τον ΠΑΟΚ και την νίκη του επί της Ουντινέζε. Δυστυχώς ο Πολωνός δημιουργός δεν σχολίασε την παρουσία του Ηρακλή στην Ευρώπη...

Δ.Μ.

ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΑΙΝΙΕΣ

Οι ταινίες μου ανήκουν σε δύο κατηγορίες: σ' αυτές που μ' αρέσουν και με τις οποίες αισθάνομαι ικανοποιημένος και σ' αυτές που δεν μ' αρέσουν και για τις οποίες δεν είμαι ικανοποιημένος από το τελικό αποτέλεσμα. Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι ταινίες *The Adventures of Gerard* (1970), *King, Queen, Knave* (1972), *Success is the best revenge* (1984), *Ferdydurke* (1991). Βέβαια, όπως είναι προφανές, είμαι δυσαρεστημένος για διαφορετικούς λόγους με κάθε μια απ' αυτές τις ταινίες. Π.χ. Την ταινία *Adventures of Gerard*, η οποία είναι μία διασκευή ενός έργου του Άρθουρ Κόναν Ντόιλ, την γύρισα μετά την ταινία *Rece do gory* (*Hands up*) (1967), μια ταινία που απαγορεύτηκε από το τότε καθεστώς της Πολωνίας. Αναγκάσθηκα να φύγω από την Πολωνία και να πάω στη Δύση. Χρειαζόμουν δουλειά και αυτή η ήταν η πρώτη ταινία που προσφέρθηκε. Ήταν μια χολιγουντιανή παραγωγή, με μεγάλους σταρ της εποχής όπως η Κλαούντια Καρντινάλε.

Ξαφνικά βρέθηκα να είμαι υπεύθυνος για ένα συνεργείο 40 ατόμων - όταν στις ταινίες που γύρισα στην Πολωνία του συνεργείο μου ήταν το πολύ 10 άτομα. Ανήκω στην γενιά της



Νουβέλ Βαγκ. Οι πρώτες μου ταινίες είναι ασπρόμαυρες, γυρισμένες με κάμερα στο χέρι, στις οποίες εγώ έπαιζα, εγώ έγραφα το σενάριο, εγώ έκανα τα σκηνικά, εγώ σκηνοθετούσα: είναι ταινίες «δημιουργού» (auteur). Έτσι ξαφνικά βρέθηκα να κολυμπώ στα βαθιά νερά μίας χολιγουντιανής παραγωγής. Δεν ήξερα πως να χειριστώ την κατάσταση και στο τέλος μου αφαιρέθηκε το final cut (σ.τ.σ. ο έλεγχος του σκηνοθέτη στο τελευταίο μοντάζ της ταινίας) και ο μόνος λόγος για τον οποίο δεν απολύθηκα είναι γιατί η Κλαούντια Καρντινάλε με υποστήριξε: είπε ότι «αν απολύσετε τον Jerzy φεύγω και εγώ μαζί του». Τελικά υπέγραψα την ταινία με το χαϊδευτικό μου Yurek και όχι με το

κανονικό μου όνομα Jerzy.

(...) Το *Moonlighting* (1982) είναι μια ταινία που λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το ένα είναι το ρεαλιστικό, απεικονίζει την κατάσταση των Πολωνών μεταναστών την περίοδο του στρατιωτικού νόμου που επέβαλλε ο στρατηγός Γιαρουζέλσκι. Όμως η ταινία λειτουργεί και στο επίπεδο μίας μεταφοράς: εδώ έχουμε τον ηγέτη μίας ομάδας που αναλαμβάνει κάποιες ιδιαίτερες ευθύνες και ο οποίος τους παραπλανά.

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ

Στην Αγγλία έκανα την ταινία *Shout* με παραγωγό τον Jeremy Thomas και την ταινία *Moonlighting* μ' ένα άλλο παραγωγό, φίλο μου, τον Michael White: αυτοί οι δύο ήταν και οι καλύτεροι παραγωγοί με τους οποίους ποτέ συνεργάστηκα. Στις άλλες περιπτώσεις συνεργασίας που είχα με παραγωγούς υπήρχαν συνήθως σοβαρά προβλήματα, με πιο σημαντικά αυτά στην ταινία *Adventures of Gerard* (1970) και στο *King, Queen, Knave*. Επίσης είχα προβλήματα και με την παραγωγή της ταινίας *The Lightship*, όπου ο ένας παραγωγός, στην διαμάχη που είχα με τον Κλάους Μαρία Μπραντάουερ, τον υποστήριζε. Αυτή ήταν και μια από τις πιο δραματικές εμπειρίες που είχα ποτέ στην καριέρα μου, από τα γυρίσματα μίας ταινίας.

ΚΛΕΙΣΤΟΙ ΧΩΡΟΙ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΣΠΟΡ

Πιστεύω ότι όταν μια ταινία διαδραματίζεται σ' ένα κλειστό χώρο, όταν ο χρόνος της δράσης συμπυκνώνεται, τότε αυξάνεται η ένταση ανάμεσα στα πρόσωπα. Οι καταστάσεις γίνεται πιο δραματικές και οι σχέσεις και οι συγκρούσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες πιο έντονες. Τα πρόσωπα ζουν καταστάσεις εξαιρετικές λόγω του περιορισμού τους στον κλειστό χώρο και λόγω της συμπύκνωσης του χρόνου της δραματικής πλοκής. Θα μπορούσε εδώ να γίνει μία αναλογία ανάμεσα στον κλειστό χώρο μιας ταινίας και το ρινγκ ενός αγώνα πυγμαχίας. Ή τον αγωνιστικό χώρο ενός αθλήματος. Υπάρχει το στοιχείο της πρόκλησης σε κάθε άθλημα: Πρέπει να κίνησε μέσα σ' αυτόν τον χώρο, χωρίς να βγαίνεις από τα όρια, υπακούοντας πάντα στους κανόνες του αθλήματος.

(...) Στο παρελθόν υπήρξα προπονητής ποδοσφαιρικής ομάδας: ήταν η ομάδα στην οποία αγωνιζόταν οι δύο γιοι μου.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΘΟΔΩΡΟ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟ

Με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο γνωριζόμαστε χρόνια. Είμαστε καλοί φίλοι και συναντιόμαστε συνήθως κατά την διάρκεια διαφόρων φεστιβάλ. Τον συνάντησα στην τελετή έναρξης και χάρηκα ιδιαίτερα. Υπήρξαμε ανταγωνιστές - με τις ταινίες μας παλαιοτέρα - σε φεστιβάλ. Θεωρώ ότι είναι ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες. Μ' αρέσουν όλες οι ταινίες του. Μ' αρέσει το στυλ του, το κινηματογραφικό του ύφος, ο ρυθμός στις ταινίες του.

Το *Βλέμμα του Οδυσσέα* είναι μια πολύ καλή ταινία. Ξεχωρίζω ιδιαίτερα τις πρώτες του ταινίες: Ο *Θίασος* είναι ένα αριστούργημα.

Η ΖΩΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

Μένω στη κορυφή ενός βράχου, είμαι τελείως απομονωμένος από τον κόσμο και το μόνο που βλέπω είναι η θάλασσα. Μένω στην Καλιφόρνια γιατί μ' αρέσει ο καιρός, οι καιρικές συνθήκες είναι πολύ καλές. Στην τηλεόραση βλέπω μόνο ειδήσεις και σπορ.

Παρακολουθώ κυρίως αμερικάνικο κινηματογράφο, αφού ως μέλος της Ακαδημίας Κινηματογράφου είμαι υποχρεωμένος να βλέπω όλες τις υποψήφιες ταινίες για τα βραβεία Όσκαρ. Από ευρωπαϊκό κινηματογράφο βλέπω συνήθως τις υποψήφιες για ξένο Όσκαρ ταινίες. Από την πρόσφατη αμερικάνικη παραγωγή μου άρεσαν ιδιαίτερα οι ταινίες *Insider* (του Michael Mann) και *Magnolia* (του Paul Thomas Anderson). Όμως ο αμερικάνικος κινηματογράφος δεν είναι κάτι που συμπαθώ ιδιαίτερα.

(...) Δεν γνώριζα τον Tim Barton πριν τα γυρίσματα της ταινίας *Mars Attack* (σ.τ.σ. ο Jerzy Skolimowski συμμετείχε ως ηθοποιός σ' αυτή αλλά και σε αρκετές άλλες παραγωγές). Είναι συμπαθητικός τύπος. Όταν δουλεύω ως ηθοποιός στις χολιγουντιανές παραγωγές τα πράγματα είναι πολύ καλά. Υπάρχει πολυτέλεια: σου προσφέρουν το δικό σου τροχόσπιτο, σε προσέχουν, η αμοιβή είναι πολύ καλή.

ΤΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΩΣ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Νομίζω ότι οι ταινίες που θα πρέπει να βραβευθούν, θα πρέπει να είναι «φρέσκιες», να είναι πρωτότυπες. Θέλω να δω κάτι που δεν έχω δει ξανά στον κινηματογράφο. Να υπάρχει στην ταινία ένα δυνατό προσωπικό όραμα. Δεν θέλω να κλισέ και κοινοτυπίες.

Δεν θα πρέπει να αναζητήσουμε την τεχνική τελειότητα στις ταινίες που διαγωνίζονται - άλλωστε είναι μικρές παραγωγές, είναι η πρώτη ή η δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη, και είναι φυσιολογικό να υπάρχουν κάποιες ατέλειες.

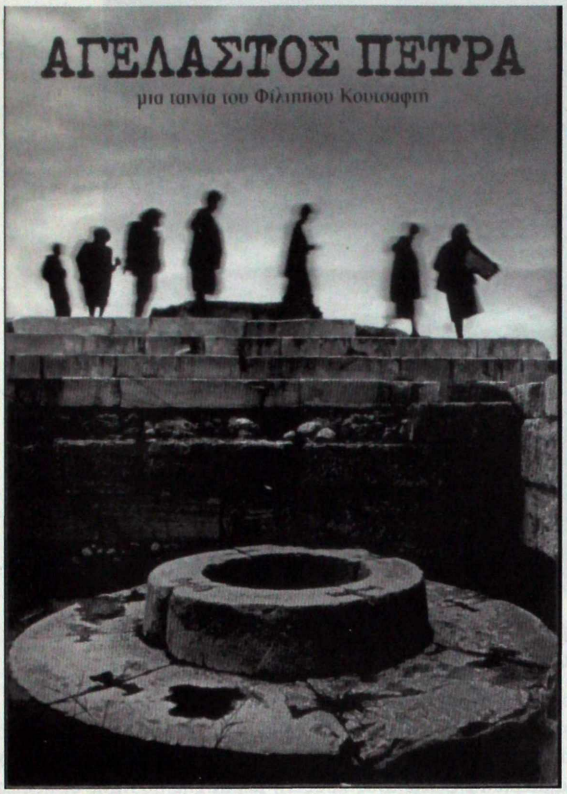
ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ

Ένα από τα μελλοντικά μου σχέδια είναι η παραγωγή από τον *Jeremy Thomas*, μίας ταινίας που διαδραματίζεται στο Λας Βέγκας. Είναι μια αληθινή ιστορία, με ήρωες δύο Πολωνούς που έρχονται από την Πολωνία στην Αμερική και προσπαθούν θέλουν να κερδίσουν στο καζίνο: σ' αυτή την ιστορία υπάρχει μια κρυφή μεταφορά -οι ήρωες κερδίζοντας στο καζίνο θέλουν να νικήσουν το «σύστημα».

Έχω επίσης ένα ακόμα σχέδιο για μια ευρωπαϊκή ταινία. Το σενάριο είναι μία διασκευή ενός έργου του Κνουτ Χάμσουν. Δεν είναι το γνωστό έργο του συγγραφέα, *η Πείνα* -ο τίτλος του είναι «Μυστήρια» και είναι μια ρομαντική, ερωτική ιστορία.

Μετά την Θεσσαλονίκη θα πάω στην Πολωνία. Ετοιμάζω μια έκθεση ζωγραφικής με έργα μου στο Εθνικό Θέατρο του Lotz και αυτή θα είναι η πρώτη φορά που θα εκθέσω τα έργα μου στο κοινό της πατρίδας μου.

(συνέντευξη: Δημήτρης Μπάμπας. Η συνέντευξη έγινε κατά την διάρκεια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ο Jerzy Skolimowski εκτός από τιμώμενο πρόσωπο ήταν και πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του Διεθνούς Διαγωνιστικού)



Αγέλαστος Πέτρα (****)
Του Φίλιππου Κουτσαφτή

Πολύς ντόρος έγινε για την *Αγέλαστο Πέτρα*. Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ στην Θεσσαλονίκη, βραβείο κοινού. Μέχρι και το βραβείο του Σινεμά πήρε.

Η Αγέλαστος Πέτρα άξιζε απόλυτα τα βραβεία και την εκτίμηση του κοινού. Άξιζε και της θερμής και συγκινητικής υποδοχής που επιφύλαξαν στο δημιουργό της, (που επί δέκα χρόνια τη γύριζε τμηματικά) οι θεατές που είχαν τη τύχη να παρευρεθούν κατά την προβολή της στο σινεμά «Απόλλων» στα πλαίσια της αξιόλογης προσπάθειας του ΕΚΚ και του κ. Ακτσόγλου (που επιμελείται το πρόγραμμα του εναλλακτικού δικτύου διανομής Filmcenter) αναβίωσης της πρωϊνής κυριακάτικης λέσχης.

Άξιζε επίσης, γιατί με την συνεπικουρία και των άλλων πολύ καλών ντοκιμαντέρ που προβλήθηκαν στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έβγαλαν ασπροπρόσωπη την ελληνική κινηματογραφία και μείωσαν κάπως την πολύ κακή εντύπωση που δημιούργησε η προβολή των περισσότερων ταινιών μυθοπλασίας (με εξαίρεση την πολύ καλή ταινία του Ν. Παναγιωτόπουλου *Αυτή η Νύχτα Μένει*, και την ενδιαφέρουσα *Εφήμερη Πόλη* του Γιώργου Ζαφείρη, κυρίως ως πρέσβειρα ενός διαφορετικού κινηματογράφου). Η κακή ποιότητα των φεστιβαλικών ταινιών είχε σαν συνέπεια και την εισπρακτική τους αποτυχία (παρόλο που παίχτηκαν σε αρκετές αίθουσες) με πιο εντυπωσιακή την αποτυχία της πολυβραβευμένης ταινίας *Ένας και Ένας*.

Η *Αγέλαστος Πέτρα* μιλάει για την μόνη πραγματική περιουσία που έχουμε και που είναι η μνήμη. Αυτή λοιπόν τη μνήμη κινδυνεύουμε να απολέσουμε, φροντίζοντας επιμελώς γι αυτό. Η ταινία είναι ένα χρονικό μιας μεταμόρφωσης ενός τόπου σε μη-τόπο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η Ελευσίνα, αλλά θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε πόλη, αφού η Ελλάδα και το χώμα που πατούμε είναι γεμάτο από θαμμένες μνήμες και από σώματα μιας μεγάλης κατηγορίας ανθρώπων, της μεγαλύτερης, που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε νεκρούς. Οδηγοί σ΄ αυτό το ταξίδι απλοί άνθρωποι που, παρόλο που τα ονόματά τους δεν θα γράψει η ιστορία, γράφουν ιστορία. Πολλές φορές ο σκηνοθέτης, όταν έχει συντελεστεί ο φυσικός τους θάνατος, μας ζωντανεύει τη μνήμη τους γυρίζοντας το χρόνο λίγο πίσω, χάρη στην ευκολία που του παρέχει η οριστική (;) αποτύπωση της ύπαρξής τους σε φιλμ. Έτσι με αυτό το τρυκ, ακόμα και στη διάρκεια μόνο μιας ταινίας, επαναφέρει το αίτημα της μνήμης, κόντρα στις επιδιώξεις του νεοέλληνα, που λες και πασχίζει να σβήσει με κάθε τρόπο τα χνάρια της απ' όπου αυτά συνεχίζουν να κάνουν αισθητή την παρουσία της. Μόνο ο πλάνητας Παναγιώτης Φαρμάκης (το κομπιούτερ υπογραμμίζοντας τη λέξη δηλώνει ότι δεν την γνωρίζει. Πώς άλλωστε να την γνωρίζει αφού τα κομπιούτερ δεν έχουν μνήμη) που είχε μόνιμα σκεπασμένο το κεφάλι για να κρύβει το φωτοστέφανο της αγιότητάς του, όπως εύστοχα υπογραμμίζει η γλυκιά φωνή του Φίλιππα Κουτσαφτή - που εκφέρει, ως αφηγητής, ένα σκόπιμα πληθωρικό off λόγο, που δεν υποκαθιστά σε καμία περίπτωση όμως την εικόνα - φαίνεται να εκτιμά την αξία αυτής της μόνης περιουσίας μας. Ο Παναγιώτης Φαρμάκης, πάντως, δίνει τον ορισμό της λέξης όταν ο αφηγητής τον ρωτάει που μένει: «Επάνω στη γη και κάτω από τα σύννεφα».

Τον Παναγιώτη Φαρμάκη τον πάτησε αυτοκίνητο ενώ επιδιδόταν στην αγαπημένη του ασχολία, να ψάχνει και να ξεθάβει τα αρχαία. Και οι πρώτοι που ειδοποιήθηκαν, όπως ήταν φυσικό, ήταν οι πιο στενοί συγγενείς του, δηλ. οι άνθρωποι της αρχαιολογικής υπηρεσίας και ο σκηνοθέτης της ταινίας, που η ευτυχής συγκυρία τον έφερε στον δρόμο του, γιατί θα πρέπει να ομολογήσουμε, ότι χωρίς τον Παναγιώτη Φαρμάκη η ταινία θα ήταν πολύ φτωχότερη. Δεν τον γέννησε η τύχη όμως τον Παναγιώτη Φαρμάκη. Η μεγάλη επιθυμία του δημιουργού Φίλιππα Κουτσαφτή φαίνεται να του έδωσε σάρκα και οστά. Ο Παναγιώτης Φαρμάκης μετεφέρθη από την εποχή των Ελευσίνιων μυστηρίων για να παίξει το ρόλο ενός σύγχρονου Ιεροφάντη κρατώντας ζωντανή τη μνήμη του παρελθόντος μας - ή μήπως και του παρόντος μας; Αλλά ίσως και του μέλλοντος, γιατί το παρόν, πριν καλά-καλά το καταλάβουμε, είναι ήδη παρελθόν. Ο Παναγιώτης Φαρμάκης έζησε, και θα ζει ανάμεσά μας (φρόντισε γι' αυτό ο φακός του, για πολλά χρόνια, διευθυντή φωτογραφίας Φίλιππου Κουτασαφτή) και έτσι μπορούμε να χαμογελάμε, μπορούμε να ελπίζουμε ότι με το χάραμα της καινούργιας μέρας θα έχει νόημα η ζωή μας. Τέλος πάντων, σε ευχαριστούμε πολύ Φίλιππε Κουτσαφτή, που για άλλη μια φορά πίσω από την κάμερα, αυτή τη φορά στο ρόλο του σκηνοθέτη, κατάφερες να μας προσφέρεις (δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η τέχνη είναι προσφορά) κάτι παραπάνω από μια απλά καλή ταινία. Κάτι πιο πολύτιμο που όλοι μας έχουμε ανάγκη. Ελπίζω η ταινία να βρει τους θεατές της στο πέρασμα του χρόνου και να το ανακαλύψουν και αυτοί.

Γιάννης Καραμπίτσος

Κλειστοί Δρόμοι (***)
Του Σταύρου Ιωάννου

Ο Σταύρος Ιωάννου, σκηνοθέτης των βραβευμένων ντοκιμαντέρ *Άντια* (1979) και *Έστιν ουν τραγωδία* (1994), περνά για πρώτη φορά σε ένα μικτό κινηματογραφικό είδος, που θα μπορούσαμε να το περιγράψουμε σαν μυθοπλασία που αποδίδεται με ντοκιμαντερίστικο τρόπο ή και ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιεί σαν όχημα την μυθοπλασία. Στην πραγματικότητα ο Ιωάννου βάζει τους ερασιτέχνες ηθοποιούς του να υποδυθούν τη ζωή τους. Δεν πρόκειται καν για ηθοποιούς αλλά για μορφωμένα παιδιά-μετανάστες, που ήξεραν λίγα αγγλικά και που έστω δύσκολα δέχτηκαν να παίξουν στην ταινία, γιατί αυτή έθιγε προβλήματα όπως η λαθραία μετακίνηση και οι μαφιόζοι.

Η ταινία γυρίστηκε, όπως δήλωσε ο δημιουργός της, εξολοκλήρου νύχτα με ψηφιακή βιντεοκάμερα, γιατί δεν ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν φώτα, αφού έτσι δεν θα συλλαμβανόταν το θέμα στην αμεσότητα και τον αυθορμητισμό που επέβαλλε ο χειρισμός του. Τα γυρίσματα της ταινίας κράτησαν περίπου ένα χρόνο και δεν ήταν χωρίς προβλήματα, αφού διακόπηκαν κάποια στιγμή εξαιτίας οικονομικών προβλημάτων.

Ο σκηνοθέτης καταφέρνει να φτάσει στον στόχο του αποφεύγοντας ωραιοποιήσεις και χρησιμοποιώντας μια λιτή και καθόλου εφετζίδικη κινηματογραφική γραφή. «Οι ήρωες ζουν την περιπέτεια δεν χρειάζεται να την αποδείξουν», δηλώνει ο Σταύρος Ιωάννου.

Η μέθοδος αυτή των χαμηλών τόνων, της διακριτικής παρακολούθησης δηλ. της ζωής και των προβλημάτων της απέραντης αυτής στρατιάς απόκληρων, πεινασμένων και εξαναγκασμένων στην μετανάστευση και την εξορία από το αυταρχικό καθεστώς της χωρίς σύνορα πατρίδας τους, στο γκέτο της Πλατείας Κουμουνδούρου, είναι αναμφισβήτητα μια σωστή επιλογή και πετυχαίνει να περάσει ανάγλυφα το μήνυμα, ότι τελικά, αντί για έναν κόσμο «που προβάλλει λαμπερά τα φώτα τους προς τη μεριά της δύσης», οι ήρωες της ταινίας συνάντησαν κλειστούς δρόμους.

Νομίζουμε όμως, ότι η ταινία θα μπορούσε να έχει εισχωρήσει ακόμα βαθύτερα στην ουσία του ζητήματος και σαν να μας μένει στο τέλος η αίσθηση, ότι η προσδοκόμενη από το θεατή απογείωση δεν συντελείται ποτέ.

Εκτός από αυτή τη μικρή επιφύλαξη, και ίσως το γεγονός ότι η χρήση του docudrame, όπως ονομάζεται αυτό το μικτό είδος σινεμά, δεν φαίνεται να είναι η αποτελεσματικότερη λύση σε όλα τα σημεία της ταινίας, «Οι Κλειστοί Δρόμοι» του Ιωάννου είναι από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες της χρονιάς και ελπίζουμε να πάει καλά και στις αίθουσες - γιατί όλοι ξέρουμε την δυσπιστία με την οποία αντιμετωπίζει το κοινό τέτοιου είδους ταινίες - έτσι ώστε να συνεχιστεί η προσπάθεια παραγωγής και διανομής ενός τέτοιου διαφορετικού και ριζοσπαστικού ποιοτικού κινηματογράφου.

Θα ήταν παράλειψη αν δεν επισημαίναμε ότι η πολλή καλή μουσική του Βαγγέλη Κατσούλη βοηθάει να αναδειχτεί το θέμα ως πανανθρώπινο, αφού μπορεί και στην ίδια μας τη χώρα να είμαστε εξόριστοι.

Θα πρέπει επίσης να εξάρουμε για άλλη μια φορά την πρωτοβουλία που πήρε το ΕΚΚ, δημιουργώντας το εναλλακτικό δίκτυο διανομής Filmcenter, μια ενέργεια απολύτως απαραίτητη και ελπίζουμε να έχει την ανάλογη συνέχεια στο μέλλον.

Γιάννης Καραμπίτσος

Εφήμερη Πόλη (***)
Του Γιώργου Ζαφείρη

«Σε κάποιο νησί, που δεν κατονομάζεται, καταφτάνει ο κεντρικός ήρωας, αναζητώντας το περίπου μυθικό σπίτι της μητέρας του. Ξέρει πως μητέρα δεν υπάρχει, πως το ταξίδι αυτό δεν οδηγεί στη μητέρα, αλλά στην μήτρα της ύπαρξης». Έτσι ξεκινάει το κείμενο που διάβασε ο συγγραφέας Γεώργιος Ξενάριος στη συνέντευξη τύπου που έδωσε ο σκηνοθέτης στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υλοποιώντας την ενδιαφέρουσα ιδέα που είχαν οι διοργανωτές, να προλογίζουν αυτές τις συνεντεύξεις γνωστοί συγγραφείς.

Στην περιπλάνηση αυτή, στη διάρκεια αυτού του εσωτερικού ταξιδιού, που είναι πολύ περισσότερο μια καταβύθιση στα νερά της μνήμης, παρά μια πραγματολογική εξερεύνηση του τόπου, τον περιμένουν απροσδόκητες συναντήσεις: η συνάντηση με μια νέα, σχεδόν έφηβη κοπέλα, η παιδική πτώση από ένα ποδήλατο – και κυρίως η συνάντηση με το Άλλον…

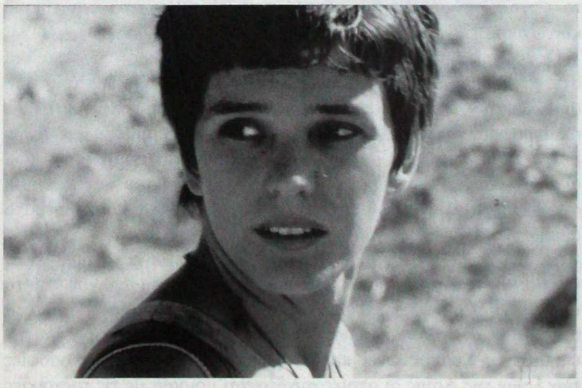
Ο Άλλος, όχι απλώς σαν ανεστραμμένο είδωλο του Εαυτού, αλλά ως βλέμμα που μέσα του καθρεφτίζονται τα δικά μας μάτια, είτε πρόκειται για το ατομικό πρόσωπο του Αλβανού μετανάστη, είτε πρόκειται για το συλλογικό πρόσωπο των οικογενειών των ξένων, είτε πρόκειται για τα γυναικεία πρόσωπα που στοιχειώνουν το εσωτερικό ταξίδι του ήρωα…

Ο Γεώργιος Ζαφείρης κατορθώνει να στήσει μια θερμή αλληγορία για το ατομικό και το συλλογικό, για τη σύγκρουση ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία, για την ταυτότητα και την ετερότητα» σημειώνει εύστοχα ο Γ. Ξενάριος.

Η ταινία πιστεύουμε ότι καταφέρνει να καταστήσει κοινωνό του μηνύματός της τον θεατή και να εντυπωσιάσει με την εκπληκτική φωτογραφία της. Θα πρέπει όμως να συμφωνήσουμε εν μέρει με μια αρκετά εύστοχη, αν και ακραία τοποθέτηση, του συνάδελφου Ηλία Κανέλλη σε άρθρο του στο περιοδικό Ν. Εστία που κατατάσσει την ταινία στην κατηγορία εκείνων που αποτελούν έργα «σκηνοθετών που προσπαθούν να πείσουν ότι είναι δημιουργοί, ότι ο κινηματογράφος τους είναι αισθητική κατασκευή, που παράγει συγκινήσεις μόνο στη σφαίρα του υψηλού».

Σε συνέχεια αυτής της παρατήρησης, σημειώνουμε ότι μας ενόχλησε στην συζήτηση που ακολούθησε την προβολή της ταινίας στη κυριακάτικη λέσχη στον Απόλλωνα, ο αυτοπροσδιορισμός από τον σκηνοθέτη της ταινίας του ως μεγάλης δημιουργίας, προλαβαίνοντας την έκφραση της άποψης του κοινού. Πρόκειται σίγουρα για μιά αξιόλογη δημιουργία στον αντίποδα του κινηματογράφου αλλά «Safe Sex» αλλά το βεληνεκές της και η αξία της θα κριθεί, όπως γίνεται με όλα τα έργα τέχνης από την αντοχή της στο χρόνο.

Και κάτι ακόμα. Νομίζουμε ότι ήταν μια ελπιδοφόρα συνέχεια του σκηνοθέτη, που τόσες προσδοκίες γέννησε, η προβολή της πολύ καλής ταινίας του μικρού μήκους «Ισμαήλ» στο Φεστιβάλ Δράμας πριν μερικά χρόνια.



Γιάννης Καραμπίτσος

«Και ένα... και δύο... οικογενειακοί ρυθμοί» (***)
του Έντουαρντ Γιάνγκ

Η ταινία «Yi Yi» όπως είναι ο πρωτότυπος τίτλος, αποτελεί για την φετινή κινηματογραφική σεζόν μια πολύ ευχάριστη έκπληξη.

Η αίσθηση πληρότητας καθώς και η ομορφιά της παιδικής ματιάς στα δρώμενα της ταινίας, είναι οι πρώτες θετικές εντυπώσεις που σου προκαλεί η ταινία.

Η ζωή μιας μεσοαστικής οικογένειας στην Τάϊ Πέϊ, πρωτεύουσα της Ταϊβάν αποτελεί τον θεματικό άξονα της ταινίας. Μια ζωή που αναδεικνύει έντονα συναισθήματα, εφηβικούς έρωτες, επαγγελματικές ανησυχίες και απογοητεύσεις, και πειρασμούς μοιχείας.

Η δράση διασπάται σε στιγμιότυπα της οικογενειακής και ιδιωτικής ζωής με κέντρο της προσοχής στραμένο στον μικρό ήρωα του έργου και τον τρόπο που βιώνει την πραγματικότητα γύρω του ανατρέποντας συμβάσεις και κανόνες της κοινωνίας των «μεγάλων».

Το αγόρι λοιπόν φωτογραφίζει την πίσω όψη των προσώπων και ό,τι οι άλλοι δεν μπορούν να παρατηρήσουν ανάμεσα στα ψυχρά κτίρια μιας πόλης, που αποπνέει παρακμή και πολιτιστική αλλοτρίωση κατευθύνοντας τους ανθρώπους της στην ακόρεστη δίψα για το κέρδος και τις εφήμερες υλικές απολαύσεις.

Συμβάλλει έτσι αποφασιστικά στο να κυλάει η ταινία σαν ένα παιδικό τραγούδι με επαναλαμβανόμενα μοτίβα (βλέπε και τα ονόματα των πρωταγωνιστών) καταγράφοντας μ' ένα πηγαίο ρεαλισμό τον συναισθηματικό κόσμο και την ψυχοσύνθεση των χαρακτήρων.

Η κάμερα παρακολουθεί τα πρόσωπα με ένα παιδικό βλέμμα κάνοντας την αφήγηση να φαντάζει απλή, φυσική καθημερινή, όπως στα ντοκιμαντέρ εκείνα που μας συγκινούν το ίδιο όσο μια καλή ταινία μυθοπλασίας.

Η ταινία αποφεύγοντας τον διδακτισμό και τα ηθικοπλαστικά μηνύματα αλλά και τον ωμό ρεαλισμό των ταινιών κοινωνικής καταγγελίας, που αφορούν ειδικές κατηγορίες πληθυσμού, δίνει στον θεατή την σπάνια ευχαρίστηση να αποδέχεται την ταινία χωρίς το ψυχολογικό βάρος που φορτώνεται συνήθως από ένα τυπικό κοινωνικό μελό με δραματικές προεκτάσεις.

Οι χαριτωμένες και κωμικές δράσεις του αγοριού στο σχολείο και στις επεισοδιακές σχέσεις με τα κορίτσια της ηλικίας του, που αντανακλούν έντεχνα και περιπαικτικά τον κόσμο των μεγάλων, σκιαγραφούν μαζί με τις ποιητικές πινελιές των εμβόλιμων πλάνων με τα περιστέρια ένα μαγικό πάζλ εικόνων και συμβάντων, που αναδεικνύουν τελικά τον πρωταγωνιστικό ρόλο του παιδιού, που συμβολίζει την αισιοδοξία και την ελπίδα σ' ένα κόσμο γεμάτο αβεβαιότητα.

Στο τέλος της ταινίας ο θάνατος της γιαγιάς ενώνει τις δυο γενιές της οικογένειας με το συγκλονιστικό ξέσπασμα του αγοριού που το αφιερώνει σ' αυτήν και αποτελεί ένα είδος «κάθαρσης» για όλα τα προβλήματα της οικογένειας αλλά και για τον θεατή που την εισπράττει. Συμπυκνώνει παράλληλα παραδόσεις και φιλοσοφίες των λαών της Ασίας οι οποίες συνδέονται μοιραία με τις τρέχουσες συνθήκες που βιώνει με την ευαισθησία του ο συμπαθέστατος μικρός ήρωας της ταινίας

Πιστεύω ότι ο ταλαντούχος Έντουαρντ Γιάνγκ, μιλώντας κατευθείαν στην καρδιά του θεατή κάνει ένα δυνατό σινεμά γιατί καταφέρνει να καταθέσει με ξεκάθαρο και τίμιο τρόπο το προσωπικό του στίγμα και ύφος και ταυτόχρονα μας υπενθυμίζει ότι το δυσκολότερο πράγμα σε όλες τις τέχνες είναι να μπορείς να εκφράσεις τα πιο πολυσύνθετα πράγματα με τον πιο απλό τρόπο.

Ν. Θωμόπουλος

Μεθυσμένα Άλογα (***)
Σκηνοθεσία: Μπαχμάν Γκαμπαντί

Η ταινία του Γκαμπαντί περιγράφει μια απλή ιστορία. Χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της ντοκιμαντερίστικης κινηματογράφησης εξιστορεί την αγωνία και την προσπάθεια πέντε ανήλικων παιδιών για επιβίωση μέσα σε συνθήκες ορφάνιας. Ο μεγαλύτερος αδερφός αναλαμβάνει το ρόλο του προστάτη, μετά τον θάνατο του πατέρα του, και καταφεύγει στο λαθρεμπόριο, το μόνο προσοδοφόρο επάγγελμα της περιοχής των συνόρων Ιράκ - Ιράν, όπου τοποθετείται η ιστορία. Οι προσπάθειες του αγοριού, όμως, θα πρέπει να ενταθούν, λόγω του σοβαρού προβλήματος υγείας που αντιμετωπίζει ο μικρόσωμος Μαντί, επίσης μέλος της οικογένειας.

Η ιστορία είναι απλοϊκή και κοινή για τον απλούστατο λόγο ότι παρόμοιες συνθήκες επικρατούν σε πολλές οικογένειες του σημερινού Κουρδιστάν. Σ' αυτές, αλλά και σε όλο το λαό του Κουρδιστάν αφιερώνει την ταινία του ο Γκαμπαντί στον πρόλογό του, αλλά ταυτόχρονα και με τον τρόπο κινηματογράφησής του. Ο σκηνοθέτης αποστασιοποιείται από τους ήρωες, αποφεύγοντας την ροπή προς το μελόδραμα και επιτυγχάνοντας την αυστηρά αμερόληπτη σύλληψη των συνθηκών και του τρόπου ζωής των μικρών Κούρδων. Αντιμετωπίζει την κοινωνία του μικρού χωριού τους ως κλειστή και απόμακρη, ενώ η μόνη αναφορά του στον έξω κόσμο είναι το πόστερ του Σβαρτζενέγκερ που χαρίζει ο μεγάλος αδερφός Αγιούμπ στον Μαντί. Η αντίθεση που προκαλεί η σύγκριση του πόστερ και του Μαντί συμβολίζει ειρωνικά την διαφορά νοοτροπίας της Δύσης. Στη Δύση όλα απαιτείται να είναι μεγάλα, και μόνο τα μεγάλα μοιάζουν να αποτελούν τον στόχο των σύγχρονων ανθρώπων. Στο μικρό χωριό του Αγιούμπ, όμως, το όνειρο επικεντρώνεται στα λίγα, στην λιτότητα, στα αναγκαία προς το ζην. Τα μόνα μεγάλα και υψηλά που υπάρχουν είναι τα ιδανικά που τρέφουν κυριολεκτικά και μεταφορικά τον Αγιούμπ. Τα ιδανικά του είναι η μόνη παρηγοριά της πείνας του, ενώ μετατρέπονται στιγμιαία σε χείρα βοηθείας τροφοδοτώντας τις απέλπιδες προσπάθειές του να πουλήσει το μουλάρι του για να μπορέσει να εγχειριστεί ο αδερφός του. Κι όλα αυτά με το δεδομένο ότι η εγχείρηση δεν πρόκειται να σώσει τον Μαντί, απλά θα του δώσει μια παράταση ζωής.

Η κατάσταση αυτή δοσμένη μέσα από ένα πρίσμα που θυμίζει το νεορεαλισμό και την εκπληκτική ερμηνεία των ηθοποιών - στην πλειοψηφία τους ερασιτέχνες - κοινωνεί στους θεατές την κατάσταση ολόκληρου του Κουρδιστάν, προσδίδοντας έναν οικουμενικό χαρακτήρα στην ταινία. Η ηθογραφία του λαού που επιχειρείται, κερδίζει τη συμπάθεια του κόσμου. Οι θεατές «μεθούν» από συγκίνηση και κατάπληξη ακριβώς όπως τα άλογα μεθούν προκειμένου να αντέξουν το ψύχος των βουνών που πρέπει να περάσουν. Ακριβώς όπως μεθά από ελπίδα ο μικρός Αγιούμπ προκειμένου να αντέξει τις αντιξοότητες που αντιμετωπίζει.

Τα «Μεθυσμένα άλογα», λοιπόν, είναι το νέο διαμάντι του ιρανικού σινεμά που τώρα αρχίζει να ξεδιπλώνει τις δυνατότητές του σε παγκόσμιο επίπεδο. Και ίσως οι πολυπληθείς διακρίσεις που κερδίζουν οι νέες ταινίες του Ιράν να καταφέρουν να πείσουν το ευρύ κοινό πως, εκτός από τον Αμπάς Κιαροστάμι, υπάρχουν και άλλες σινεφίλ εκδηλώσεις που αξίζει να ανακαλυφθούν.

Χατζημπίρος Πέτρος

ΜΕΘΥΣΜΕΝΑ ΑΛΟΓΑ (****)

Zamani barayi masti asbha / A time for drunken horses
(ε.τ. Μεθυσμένα Άλογα) (2000)
Σκηνοθεσία: Bahman Ghobadi
Σενάριο: Bahman Ghobadi
Φωτογραφία: Saed Nikzat
Παίζουν: Ayoub Ahmadi, Rojin Younessi, Amaneh Ekhtiar-dini, Madi Ekhtiar-dini, Kolsolum Ekhtiar-dini, Karim Ekhtiar-dini
Διάρκεια: 80'

Η πρώτη ταινία ενός άγνωστου σκηνοθέτη που κατάφερε να επιβιώσει ανταγωνιζόμενη τα χολιγουντιανά μεγαθήρια στις κινηματογραφικές αίθουσες και που αποτελεί ένα πολύ καλό λόγο για να ασχοληθεί κάποιος μ' αυτήν.

Τι βλέπει όμως ένας Έλληνας θεατής σ' αυτήν την ιρανική ταινία;Τι συνιστά την γοητεία της;

Αυτή η ταινία έρχεται από πολύ μακριά (και δεν εννοούμε την χώρα καταγωγής της, το Ιράν). Βρίσκεται κάτω από την επιρροή ενός κινηματογραφικού ρεύματος που συντάραξε τον κινηματογράφο πριν 60 χρόνια. Αναφερόμαστε στον ιταλικό νεορεαλισμό και την παράδοση που δημιουργήθηκε από τις ταινίες του.

Ο όρος "ιταλικός νεορεαλισμός" χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια ομάδα ταινιών που δημιουργήθηκαν στην Ιταλία την περίοδο αμέσως μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι ταινίες αυτές, διέθεταν κάποια κοινά χαρακτηριστικά τόσο στην μορφή όσο και στο θέμα -πέρα από το προφανές, ότι δηλαδή απεικόνιζαν τις σκληρές μεταπολεμικές συνθήκες της Ιταλίας. Γυριζόταν σε πραγματικούς χώρους (και όχι στα στούντιο), είχαν ερασιτέχνες (ή με ελάχιστη εμπειρία) ηθοποιούς και τέλος ο τρόπος αφήγησης αντιστρατευόταν την αντίληψη "παραμυθιού" που προωθούσε ο κλασικός χολιγουντιανός κινηματογράφος. Ταινίες όπως ο Κλέφτης Ποδηλάτων, Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη, Πάιζα, Sciuscia, Ουμπέρτο Ντ., σκηνοθέτες όπως οι Ρομπέρτο Ροσελίνι, Βιτόριο Ντε Σίκα και σεναριογράφος Τσέζαρε Ζαβατίνι ορίζουν τον χώρο του ιταλικού νεορεαλισμού. Το κίνημα αυτό έσβησε στις αρχές της δεκαετίας του 50 όταν ο ιταλικός εμπορικός κινηματογράφος άρχισε πάλι να ορθοποδεί.Πίσω του άφησε μερικά από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου σινεμά.Κυρίως όμως άφησε μια διαφορετική αντίληψη για τον κινηματογράφο.

Στην εποχή του (αλλά και για χρόνια αργότερα), ο ιταλικός νεορεαλισμός συνιστούσε το εναλλακτικό μοντέλο κινηματογράφου, απέναντι στο χολιγουντιανό: Ένα σινεμά ανήσυχο (χωρίς κλισέ), πλούσιο σε συναισθήματα, ανοικτό σ΄ όλους (όχι μόνο για διανοούμενους), που δεν πρότεινε στον θεατή μια ψευδή πραγματικότητα (όπως έκανε το Χόλιγουντ), αλλά αντίθετα οικοδομούσε όλη την γοητεία του πάνω στην αλήθεια και την πραγματικότητα.

Τα Μεθυσμένα Άλογα παρουσιάζουν ως ταινία τα χαρακτηριστικά αυτού του κινήματος. Διαδραματίζονται σε πραγματικού χώρους (στα βουνά του Ιρανικού Κουρδιστάν), οι ηθοποιοί είναι όλοι ερασιτέχνες (οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι μια ομάδα παιδιών) και τέλος η ιστορία που η ταινία αφηγείται δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τα χολιγουντιανά παραμύθια και το χάπι εντ (η αφήγηση επικεντρώνεται στον αγώνα επιβίωσης που διεξάγουν τα παιδιά). Οι θεατές λοιπόν που βλέπουν την ταινία αντιλαμβάνονται ότι βρίσκονται σ' ένα κόσμο αληθινό, ότι τα διαδραματιζόμενα στην οθόνη είναι ένα μέρος της πραγματικότητας του κόσμου: αισθάνονται τον κόσμο της ταινίας ως οικείο και γνώριμο.

Κάποιος μπορεί να αντιτείνει ότι η ταινία για ένα Έλληνα θεατή είναι τόσο απόμακρή όσο και μια χολιγουντιανή ταινία (Τι σχέση έχει η ζωή στην Αθήνα με την ζωή στα βουνά του Κουρδιστάν). Η αξία της ταινίας δεν έγκειται στην πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας, ούτε φυσικά στην ταύτιση του θεατή με τους μικρούς πρωταγωνιστές. Η αληθινή συγκίνηση που αισθάνεται ο θεατής προκύπτει από το γεγονός ότι εδώ δεν έχουμε κάνουμε με μια ψευδή και εικονική πραγματικότητα, αλλά με την αλήθεια της πραγματικής ζωής.

Ζώντας όλο και περισσότερο σ' ένα εικονικό τοπίο -που κατασκευάζεται από τις εικόνες της τηλεόρασης, το life style τύπο και τα ειδικά εφέ του Χόλιγουντ- έχουμε χάσει την αληθινή ζωή. Αυτό λοιπόν που παρουσιάζει η ταινία είναι η ζωή χωρίς ωραιοποιήσεις, χωρίς μακιγιάζ, χωρίς ψιμύθια. Είναι η ζωή, όπως αληθινά είναι.

Και αυτό, για ένα δυτικό θεατή, είναι ένα πραγματικό σοκ.Ο θεατής λοιπόν αισθάνεται οικεία και γνώριμα -όχι φυσικά τα επεισόδια της αφήγησης ή τον χώρο-, αλλά τα συναισθήματα που η ταινία παρουσιάζει. Αυτά αναγνωρίζει ως αληθινά: Την αγωνία των παιδιών για επιβίωση, τους δεσμούς αλληλεγγύης που τα συνδέουν, την αδελγική αγάπη. Και όπως όλοι ξέρουμε τα συναισθήματα είναι η κοινή γλώσσα όλου του κόσμου.

Είναι λοιπόν η θέρμη των συναισθημάτων που κατακλύζει την οθόνη, που ξεχειλίζει από τις εικόνες, που αγκαλιάζει τον θεατή. Και είναι αυτή θέρμη των συναισθημάτων που δημιουργεί την παράξενη αίσθηση οικειότητας στον θεατή: Ο συναισθηματικός κόσμος της ταινίας είναι ο δικός μας κόσμος...

Δημήτρης Μπάμπας

ΠΕΙΣΜΑ ΕΝΟΣ...ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Ο Κύκλος (****)
του Γιαφάρ Παναχί

"Your voice is like a meadow lark
But your heart is like an ocean
Mysterious and dark."

BOB DYLAN

Όταν ο Ιρανός Γιαφάρ Παναχί εμφανίζεται το 1995 με την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Το Άσπρο Μπαλόνι*, το κοινό των διεθνών φεστιβάλ τον αποδέχεται με ενθουσιασμό. Σ'αυτή την πρώτη ταινία, ένα μικρό κορίτσι, το οποίο ονειρεύεται να αποκτήσει ένα χρυσόψαρο, περιτριγυρίζει στους δρόμους της πόλης κάνοντας διάφορες ενδιαφέρουσες και διαφωτιστικές για την προσωπικότητα του συναντήσεις. *Ο Καθρέφτης* (Ayneh, 1997), η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, θα μπορούσε να θεωρηθεί το δεύτερο μέρος της οδύσσειας του μικρού κοριτσιού ή έστω μια παραλλαγή ενός θέματος που ανήκει στις εμμονές του σκηνοθέτη. Το κορίτσι αυτής της ταινίας, η χαρισματική Mina Mohammad Khani, περιμένει μάταια τη μητέρα της να έρθει να την πάρει μετά το τέλος του σχολείου. Ο τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα που αντιμετωπίζει, με ή χωρίς βοήθεια από τον κόσμο των ενηλίκων, αποτελεί το θέμα της ταινίας και γίνεται το έναυσμα της προσωπικής της οδύσσειας. «Πως επαναστατεί και ενάντια σε ποιον είναι αυτό που μετατρέπει την ταινία σε αριστούργημα», θα δηλώσει ο Πιρς Χάντλιγκ του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Τορόντο.

Πράγματι η μαγεία της ταινίας δημιουργείται κατά κύριο λόγο χάρη στην «αυτοαναφορά» της κινηματογραφικής τέχνης μέσα στην ταινία. Κινηματογράφος μέσα στον κινηματογράφο, όχι όμως με ξεκαθαρισμένες από την αρχή συνθήκες όπως π.χ. στην *Αμερικανική Νύχτα* (1973) του Φρανσουά Τρυφφώ ή ακόμα σε ταινίες όπως *η Αγαπημένη μου γκέισα* (1962) του Τζακ Κάρντιφ. Εδώ η φιλμική πραγματικότητα μπλέκεται με τη μεταφιλμική σε ένα γοητευτικό παιχνίδι που φλερτάρει με την ίδια τη ζωή και τους ανθρώπους, οι οποίοι δεν υποδύονται παρά τον εαυτό τους. Τη στιγμή που το κοριτσάκι περνά με αποφασιστικότητα εκτός κάδρου και διεκδικεί την ελευθερία της με τόλμη, τότε αρχίζει και η πραγματική οδύσσεια του μέσα σε μια εφιαλτική και ταυτόχρονα γοητευτική Τεχεράνη. «Με λένε Μίνα Μοχαμάντ Κάνι και ψάχνω το σπίτι μου...», λέει στους ανθρώπους που συναντά και το μεταφιλμικό παιχνίδι συνεχίζεται επιτρέποντας στην αληθινή ζωή να κατακλύσει την οθόνη.

Για μια επανάσταση κάνει λόγο και η τελευταία ταινία του Παναχί, *Ο Κύκλος*, παρά τη μοιρολατρία που διακρίνει την πρώτη σεκάνς. Πράγματι, το περιστατικό με το οποίο ξεκινά η ταινία και το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει να μην έχει καμία σχέση με την υπόλοιπη ταινία, παρουσιάζει ένα κατεξοχήν ευτυχισμένο γεγονός σαν μια μεγάλη κακοτυχία. Μια γυναίκα γεννά ένα κοριτσάκι, γεγονός που προοικονομεί την εγκατάλειψη της από τους συγγενείς του άνδρα της. Η μάνα της θα περιμένει υπομονετικά να βεβαιωθεί ότι πρόκειται για κορίτσι, ελπίζοντας κατά βάθος ότι έχει γίνει κάποιο λάθος. Αυτά τα πρώτα πλάνα δημιουργούν στο θεατή μια δυσφορία, η οποία οφείλεται στην σκοτεινότητα τους, καθώς και στην έλλειψη προοπτικής. Τα πρόσωπα, κυρίως αυτό της μάνας της λεχώνας, εμφανίζονται μπροστά σε σκούρους τοίχους ή σε κλειστές πόρτες. Η μάνα δε μπορεί να χαρεί που απέκτησε εγγονάκι και δε θα ρωτήσει αν μπορεί να δει την κόρη της και το μωράκι. Δεν είναι μόνο τα πλάνα που δεν έχουν προοπτική αλλά και η ζωή των προσώπων, παγιδευμένη στις συμβατικότητες και στους περιορισμούς της ανδροκρατούμενης κοινωνίας.

Αν όμως η μάνα φαίνεται τελείως υποταγμένη στη μοίρα της και αν τα αρχικά πλάνα συνθλίβουν με τη στενότητα τους, οι τρεις νεαρές γυναίκες, οι οποίες παίρνουν στη συνέχεια τη σκυτάλη δε μοιάζουν να τα βάζουν κάτω, παρά τη δύσκολη κατάσταση τους. Γρήγορα θα μείνουνε δύο. Όπλο τους: η επιμονή, ένα άκαμπτο πείσμα. Ο σκηνοθέτης υιοθετεί μια πιο ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση απ'όσο στις προηγούμενες του ταινίες. Υπήρχε βέβαια ήδη στα έργα του μια τάση επιμήκυνσης της πραγματικότητας, μια θέληση προσέγγισης του φιλμικού με το ρεαλιστικό χρόνο. Στον *Καθρέφτη*, η περιπλάνηση της μικρής Μίνας συμβαδίζει με τους

ρυθμούς της πόλης και οι συναντήσεις της είναι τυχαίες και καθημερινές, γίνονται αβίαστα, με ένα τρόπο αυθόρμητο.

Στον *Κύκλο*, η επιλογή του ντοκιμαντερίστικου στοιχείου σε βάρος της μυθοπλασίας μοιάζει να είναι περισσότερο συνειδητή από πριν και σίγουρα προχωρεί πολύ πιο πέρα απ'όσο στις προηγούμενες ταινίες. Οι στιγμές από τις ζωές των γυναικών, οι οποίες μόλις έχουν βγει από τη φυλακή είτε με άδεια είτε παράνομα (η αμφιβολία μένει μετέωρη), ξεδιπλώνονται συχνά μέσα σε χρόνο «πραγματικό», χωρίς κινηματογραφικές ελλείψεις. Ο φακός καιροφυλακτεί για να κλέψει στιγμές προσωπικές, εσωτερικές θα έλεγε κανείς, ενώ οι γυναίκες παρατηρούν, περιμένουν, ελπίζουν, ζουν σαν να μην υπήρχε ο φακός. Η ψηλή νέα γυναίκα με το θελληματικό, μακρόστενο πρόσωπο καθοδηγεί τη μικροκαμωμένη, στρογγυλλοπρόσωπη φίλη της, αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, τρέχει δεξιά και αριστερά για να εξασφαλίσει το χρηματικό ποσό που θα τους επιτρέψει να ταξιδέψουν στην πατρίδα της φίλης της. Εκείνη περιμένει υπομονετικά και ο κινηματογραφικός φακός περιμένει μαζί της, παρακολουθώντας την σε κοντινά πλάνα ή ακολουθώντας το βλέμμα της σε πλάνα υποκειμενικά που δεν αποκαλύπτουν παρά στιγμές από τις προσπάθειες της πιο δυναμικής φίλης της.

Πουθενά στην ταινία και για καμία από τις τέσσερις γυναίκες που έχουν στερηθεί την ελευθερία τους, δεν εκφράζεται η επιθυμία για την απόκτηση αυτής της πολυπόθητης ελευθερίας. Η λέξη αποτελεί από μόνη της ένα ταμπού. Οι στόχοι τους είναι πολύ πιο καθημερινοί και επιτακτικοί. Η τρίτη κοπέλα που θα πάρει τη σκυτάλη, η κόρη του περιπτερά, την οποία διώχνουν βίαια τα αδέλφια της από το πατρικό σπίτι προσπαθεί απεγνωσμένα να βοηθηθεί για να κάνει έκτρωση. Το έχει σκάσει από τη φυλακή γι'αυτόν ακριβώς το σκοπό. Η τελευταία γυναίκα, η νεαρή πόρνη, η οποία συλλαμβάνεται σε ένα αστυνομικό μπλόκο, φαίνεται να μη δίνει καμία σημασία σαν να ήταν η στέρηση της ελευθερίας της ένα γεγονός, γι'αυτήν, συνηθισμένο. Μόνο η τέταρτη γυναίκα θα το σκάσει από αυτό το μπλόκο, κατά το οποίο πιάστηκε μετά από μια απονενοημένη πράξη, προς μια ελευθερία όμως σχετική και τραγικά οριοθετημένη.

Η μόνη, η οποία καθοδηγείται από ένα όνειρο, από ένα διακαή πόθο, είναι η δεύτερη κοπέλα, η μικρόσωμη στρογγυλοπρόσωπη δεκαοκτάρα, Ναρκές. Έχει καταφέρει να μεταφέρει τον ενθουσιασμό της για την πατρίδα της και στη αποφασιστική φίλη της, η οποία φαίνεται να έχει πάρει τα ηνία στα χέρια της. Μία από τις πιο δυνατές στιγμές της ταινίας είναι όταν αυτή η τελευταία πηγαίνει στο περίπτερο να μάθει τη διεύθυνση της συγκρατούμενης τους και κοινής τους φίλης (της τρίτης κοπέλας της ιστορίας), ενώ ο φακός επιλέγει να μείνει με τη Ναρκές, η οποία περιμένει με υπομονή στην είσοδο μιας στοάς με μαγαζιά. Ξάφνου το πρόσωπο της φωτίζεται και όταν η φίλη της θα επιστρέψει, θα επιμείνει να της δείξει το εύρημα της: πρόκειται για το Σταροχώραφο με κυπαρίσσια του Βαν Γκόγκ. «Αυτό, αυτό είναι το χωριό μου, έτσι ακριβώς είναι, ένας αληθινός παράδεισος», θα πει με ενθουσιασμό στη φίλη της και θα συμπληρώσει: «μόνο που ο ζωγράφος έχει ξεχάσει να ζωγραφίσει τα λουλούδια...» Το χωριό κάπου στο Ιράν αποκτά μια εκπληκτική ομοιότητα με τη γαλλική Αρλ, ταυτίζεται μαζί της και τα σύνορα καταργούνται με μια συγκινητική απλότητα.

Η δυναμική φίλη της Ναρκές δε θα μπορέσει να εξασφαλίσει πάρα ένα μόνο εισιτήριο λεωφορείου για τον «παράδεισο», το οποίο, με μια εξίσου συγκινητική επιμονή, θα παραχωρήσει στη φίλη της. «Εγώ, αν έρθω, μπορεί να απογοητευτώ», θα της πει χαρακτηριστικά. Η αλληλεγγύη γίνεται το δεύτερο όπλο και η μικροκαμωμένη νεαρή κοπέλα μένοντας μόνη θα «κληρονομήσει», κατά κάποιο τρόπο, το δυναμισμό και την επιμονή της φίλης της. «Είσαι φοιτήτρια;» «Ναι.» «Σίγουρα είσαι φοιτήτρια;» «Ναι.» «Μου λες αλήθεια, είσαι σίγουρα φοιτήτρια;»: θα επιμείνει ο υπάλληλος στο γκισέ του σταθμού των λεωφορείων και η Ναρκές, ατάραχη, θα επιμείνει κι εκείνη με τη σειρά της στην εκπλήρωση του ονείρου της. Ίσως μέσα από αυτή τη δική της επιμονή, ο πόθος για ελευθερία γίνεται πιο φανερός και επιτακτικός.

Η διακριτικότητα είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του Γιαφάρ Παναχί, διακριτικότητα όσον αφορά όμως το σεναριακό μέρος της ταινίας και όχι την κινηματογραφική λήψη. Ενδεικτικό αυτής της παρατήρησης είναι το τελευταίο επεισόδιο της ταινίας, το οποίο αναφέρεται στη νεαρή πόρνη. Στο λεωφορείο της αστυνομίας, το οποίο τη μεταφέρει στο τμήμα, βρίσκεται συγκρατούμενος της κι ένας άνδρας, ο οποίος θα ζητήσει την άδεια να τραγουδήσει για να εξωτερικεύσει τον πόνο του. Άδικα ο φακός θα προσπαθήσει να αποκρυπτογραφήσει την επίδραση του τραγουδιού του στη νεαρή γυναίκα, η οποία κάθεται απομονωμένη σε μια πιο μπροστινή θέση κοιτάζοντας έξω από το παράθυρο. Το πρόσωπο της δεν εκφράζει απολύτως τίποτε και ο αδιάκριτος φακός μάταια θα επιμένει σε κοντινά πλάνα. Όταν τολμά να ανάψει ένα τσιγάρο, ένας αστυνομικός της υποδεικνύει να το σβήσει, γιατί απαγορεύεται το κάπνισμα. Ο άνδρας σταματά τότε το λυπητερό τραγούδι του, πλησιάζει το συνοδηγό και του προσφέρει ένα τσιγάρο, πρείθοντας τον να κάνει απόψε μια εξαίρεση. Μετά προσφέρει τσιγάρα και στους άλλους αστυνομικούς. Δεν θα πλησιάσει τη γυναίκα, ούτε θα της απεθύνει το λόγο και βέβαια δεν θα της προσφέρει τσιγάρο. Μέσα στο λεωφορείο, όμως, όπου τώρα

οι άνδρες καπνίζουν, η γυναίκα ανάβει ένα άλλο τσιγάρο, το οποίο κανένας πια δεν της ζητά να το σβήσει. Και ο φακός συνεχίζει να παρατηρεί το ανέκφραστο πρόσωπο της, καθώς η γυναίκα φυσά τον καπνό, κοιτάζοντας πάντα έξω από το παράθυρο.

Η σιωπηρή αλληλεγγύη αυτής της τελευταίας ιστορίας αποτελεί μια από τις πιο δυνατές, σεναριακά, στιγμές της ταινίας. Είναι επιπλέον ενδεικτική ένος τρόπου κινηματογράφησης, ο οποίος αποκαλύπτει την ποιότητα ενός ολόκληρου λαού. Το πείσμα της κάμερας συμβαδίζει με το εσωτερικό πείσμα των γυναικών της ταινίας, οι οποίες γίνονται συχνά φορτικές για να πετύχουν αυτό που επιδιώκουν, χωρίς όμως ποτέ να ξεσπούν. Αυτό ίσως το τελευταίο στοιχείο να αποτελεί και τη διαφοροποίηση του ιρανικού κινηματογράφου από τον ιταλικό ρεαλισμό παραδείγματος χάρη ενός Ροσελίνι ή ενός Ντε Σίκα. Τα διαρκή κοντινά πλάνα της Ναρκές που παρατηρεί γύρω της περιμένοντας υπομονετικά τη φίλη της, ή της νεαρής πόρνης που κοιτάζει έξω από το παράθυρο του λεωφορείου της αστυνομίας, θυμίζουν έντονα εκείνο το ατελείωτο πλάνο της Συλβάνας Μαγκάνο, η οποία υποδύεται μια νεαρή πόρνη, σε μια από τις ιστορίες της σπονδυλωτής ταινίας *Το χρυσάφι της Γης* - (1954) του Βιτόριο Ντε Σίκα. Έξω από το σπίτι του ανθρώπου, ο

οποίος την παντρεύτηκε την ίδια μέρα για να αυτοτιμωρηθεί και όχι από έρωτα όπως της προσποιήθηκε, η νεαρή γυναίκα, με τη βαλίτσα της στο χέρι, κλαίει για ώρα πολλή προτού να σκουπίσει τα δάκρυα της με μια αποφασιστική κίνηση, και, πεισμωμένη γυρίσει την πλάτη της στο φακό για να επιστρέψει στο νέο της σπίτι.

Οι γυναίκες όμως του Γιαφάρ Παναχί δε μοιάζουν να έχουν δικαίωμα στην εξω-τερίκευση του πόνου τους. Τον κρατούν ερμητικά κλειστό βαθιά μέσα τους, τον εσωτερικεύουν και τον αφήνουν να τις κατατρώει, κρυφό σαράκι, το οποίο δεν «εξορκίζεται» με το κλάμα, όπως στην περίπτωση της νεαρής πόρνης στην ιταλική ταινία, ούτε και με το τραγούδι, όπως στην περίπτωση του άνδρα στο αστυνομικό λεωφορείο. Η δική τους έκφραση του πόνου το πολύ να περιοριστεί στις ρουφηξιές ενός παράνομου τσιγάρου, του οποίου το κάπνισμα εναπόκειται κι αυτό στην καλή θέληση της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Τις γυναίκες του Γιαφάρ Παναχί τις κατατρώει το εσωτερικό μαράζι, ο φαύλος κύκλος της αδικίας που διαιωνίζεται. Μόνος σύμμαχος τους ο φακός, ο οποίος αναγνωρίζει σ'αυτές ένα δικό του χαρακτηριστικό γνώρισμα: το πείσμα της επιβίωσης σε βάρος όλων των δυσβάσταχτων εξωτερικών πιέσεων, το πείσμα της εσωτερικής ανθεκτικότητας. Μπορεί η πορεία των γυναικών να είναι κυκλική όπως αποδεικνύει το τελικό υποκειμενικό πανοραμίκ που ανήκει στη νεαρή πόρνη, μπορεί να κατέληξαν εκεί απ'όπου ξεκίνησαν, ο φακός, όμως, ήταν εκεί, μαζί τους, για να καταγράψει επίμονα τη δική τους επιμονή ενάντια σε καθετί που συνθλίβει την αξιοπρέπεια τους.

Αντωνία Βουτσαδάκη

Ο κύκλος (***)

Η αρχή ενός κύκλου είναι ακαθόριστη σε αντίθεση με την ευθεία γραμμή, στην οποία η αρχή είναι ευδιάκριτη. Το τέλος σ'έναν κύκλο είναι συγχεχυμένο. Την ίδια στιγμή το τέλος μπορεί να είναι και η αρχή. Στην ευθεία γραμμή αρχή και τέλος είναι προσδιορίσιμα. Αν επισημάνουμε δύο σημεία πάνω σ' έναν κύκλο, είναι αδύνατο να διευκρινίσουμε ποιό προηγείται και ποιό έπεται. Ο Αριστοτέλης έχοντας μια κυκλική παράσταση του κόσμου, όπως άλλωστε και ολόκληρη η κλασική εποχή, δεν θεωρούσε τον εαυτό του μεταγενέστερο του Ομήρου. Ακόμη, στην Ιλιάδα μερικοί από τους δευτεραγωνιστές του Τρωικού πολέμου, αφού σκοτώνονταν βίαια σε κάποια στιγμή της εξέλιξης των μαχών, τους ξανασυναντάμε παρακάτω να περιφέρονται ολοζώντανοι.

Η ελληνική έννοια του γίγνεσθαι δεν έχει τίποτα κοινό με την ευθύγραμμη αντίληψη για την ιστορική εξέλιξη. Ο σημαντικότερος μαθητής των Ελλήνων, ο γερμανός Φρειδερίκος Νίτσε μίλησε για την αιώνια ανακύκλιση ή αιώνια επιστροφή, επιφέροντας ανεπανόρθωτο πλήγμα στην ιδέα της προόδου, ιδέας τόσο προσφιλής ιδιαίτερα στα τέλη του 19ου αιώνα, προκαλώντας αμηχανία στους συγχρόνους του. Τέλος στους ανατολοκούς λαούς η θέαση του κόσμου μέσα από τη λογική του κύκλου διαμόρφωσε μιά ολόκληρη φιλοσοφία ζωής που διαπερνά διαχρονικά τον πολιτισμό αυτών των κοινωνιών.

Αντίθετα, όπως υποστηρίζει ο Αλμπέρ Καμύ στον *Επαναστατημένο Άνθρωπο*, τόσο ο Χριστιανισμός όσο και ο Κομμουνισμός στην μαρξιστική του εκδοχή έχοντας διαμορφώσει μια ευθύγραμμη παράσταση του κόσμου, επιδίωξαν να προσδιορίσουν την ιστορική εξέλιξη, ορίζοντας μια συγκεκριμένη αφετηρία που, ακολουθούμενη από διαδοχικά στάδια, οδηγεί σ'ένα οριστικό τέλος. Έτσι ο Χριστιανισμός καθόρισε την αρχή του κόσμου στην πρώτη θεϊκή παρέμβαση, με τη δημιουργία του ανθρώπου και την έξοδό του από τον παράδεισο, ενώ προανήγγειλε το τέλος της ιστορίας με τη δευτέρα παρουσία και την επουράνια βασιλεία που θα βάλει μια οριστική τάξη στην επίγεια αταξία. Αντίστοιχα ο μαρξισμός θεωρώντας την πραγματικότητα ως ένα αδιάκοπο γίγνεσθαι που τονίζεται από το γόνιμο συγκλονισμό ταξικών ανταγωνισμών, που λύνονται κάθε φορά σε μια ανώτερη σύνθεση, σ'ένα ανώτερο στάδιο παραγωγής, προανήγγειλε την αταξική κοινωνία ως το έσχατο σημείο της ιστορίας στο οποίο τακτοποιούνται όλες οι πρηγούμενες αντιφάσεις.

Στην ταινία *Ο κύκλος* του Ιρανού Τζαφάρ Παναχί όλα κινούνται στην τροχιά του κύκλου και όχι στην επίπεδη επιφάνεια της ευθείας γραμμής. Ο τίτλος είναι κάθε άλλο παρά τυχαίος. Οι γυναίκες - ηρωίδες του Παναχί είναι εγκλωβισμένες σε κύκλο επαναλαμβανόμενο. Διασχίζουν την ντοκιμαντερίστικα κινηματογραφημένη ιρανική κοινωνία και καταλήγουν εκεί απ' όπου ξεκίνησαν, στη φυλακή. Η ατμόσφαιρα του εγκλεισμού κυριαρχεί σε κάθε σεκάνς της ταινίας. Ένας εγκλεισμός καθολικός που καλύπτει την κοινωνία στο σύνολό της. Ολόκληρη η κοινωνία βρίσκεται υπό αδιάκοπη επιτήρηση. Ένας κύκλος διαμορφωμένος από προαιώνιες ανισότητες, γραφειοκρατική αυταρχικότητα, άτεγκτους ηθικούς νόμους την περισφίγγει σχηματίζοντας το βρόχο της. Οι ηρωίδες παλεύουν απεγνωσμένα να διαφύγουν, διεκδικούν την έξοδό τους από τον κύκλο, προσπάθεια καταδικασμένη σε αποτυχία. Η κίνηση πέραν του κύκλου είναι αδύνατη. Μόνο η περιστροφική κίνηση επιτρέπεται.

Στη μαιευτική κλινική παρουσιάζεται το πρώτο δράμα, τοποθετείται το πρώτο σημείο πάνω στον κύκλο. Μια γυναίκα μόλις γέννησε ένα κοριτσάκι. Τόσο εκείνη όσο και η κόρη της είναι ήδη ανεπιθύμητες. Η πόρτα του μαιευτηρίου θα μπορούσε να είναι και η πόρτα του αστυνομικού κρατητηρίου που βλέπουμε στο τελευταίο πλάνο της ταινίας. Η πανομοιότυπη κινηματογράφιση των δύο σκηνών εντείνει αυτή την αίσθηση. Αρχή και τέλος συμπλέκονται, δεν είναι τίποτε άλλο από σημεία πάνω στον κύκλο της ζωής. Τρεις κοπέλες βγαίνουν από τη φυλακή με προσωρινή άδεια. Σκοπός τους να φύγουν μακριά, να δραπετεύσουν από την «περίκλειστη» πόλη. Συλλαμβάνονται όμως και επιστρέφουν στην φυλακή. Ο άλλος τρόπος που αναζήτησαν παρέμεινε μια ονειρική εικόνα. Μια άλλη κοπέλα έχει δραπετεύσει από τη φυλακή, θέλει να κάνει έκτρωση. Εκδιώκεται βίαια από το πατρικό της σπίτι. Είναι απόβλητη, μιαρή, ανόσια. Πρέπει λοιπόν να εγκλειστεί εκ νέου για να σωφρονιστεί καλύτερα. Ένα μικρό κοριτσάκι εγκαταλείπεται από τη μητέρα του στο δρόμο. Η αδυσώπητη κοινωνική πραγματικότητα βάζει σε δοκιμασία αυτό το ένστικτο της μητρότητας. Μια πόρνη συλλαμβάνεται και μεταφέρεται με το αστυνομικό όχημα. Καπνίζει τελετουργικά ένα τσιγάρο. Πράξη «λυτρωτική» που επιτελείται συνειδητά μιας και το άναμμα ενός τσιγάρου αποτελεί παράβαση. Λεπτές φέτες ζωής, ένα γαϊτανάκι γυναικών που στροβιλίζεται προσφέροντάς μας ιστορίες - στιγμιότυπα που συμπλέκονται και αλληλοεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο διαμορφώνοντας έναν χαλαρό αφηγηματικό άξονα.

Η κινηματογράφιση του Παναχί σχεδόν ντοκιμαντερίστικη ακολουθεί την παράδοση των μεγάλων δασκάλων του νεορεαλισμού. Άμεσες είναι οι επιρροές και από το σινεμά του Κιαροστάμι. Η κάμερα στο χέρι κινείται μέσα στο πλήθος, καταγράφει τον κοινωνικό περίγυρο. Ο χώρος «κουβαλά» τις δικές του σημασίες, προσδιορίζει και εξελίσσει τη δράση. Οι ερασιτέχνες συμμετέχοντες πλαισιώνουν τους επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι φωτισμοί σχεδόν φυσικοί. Οι πρόσθετες φωτιστικές πηγές είναι ελάχιστες υπηρετώντας τη δωρικότητα της εικόνας. Η «ματιά» του σκηνοθέτη ταυτίζεται με τις ηρωίδες του. Κοιτάζει μέσα απ' αυτές, συμμετέχει στην περιπέτειά τους, αποτυπώνει την αγωνία, τον φόβο, την ελπίδα τους. Έτσι η ταινία ξεπερνά την αντικειμενική καταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας και γίνεται ένας «ύμνος» στη γυναίκα, στην ατομική αντίσταση και στην ανθρώπινη ελευθερία.

Στο τελευταίο πλάνο οι γυναίκες - ηρωίδες της ταινίας καθισμένες στο δάπεδο της φυλακής διαγράφουν την αρχή ή το τέλος ενός κύκλου. Οι ιστορίες τους σημεία πάνω στον κύκλο της ζωής, θα μπορούσαν να συμπληρωθούν με τις ιστορίες και άλλων γυναικών του Ιράν. Αλλά και με τις γυναίκες σε διάφορες περιοχές του σύγχρονου κόσμου που θα είχαν να μας αφηγηθούν, με μικρές παραλλαγές, αντίστοιχες ιστορίες, σχηματίζοντας έναν ατέρμονα κοχλία. Η ταινία τελειώνει κάπου εδώ. Ο κύκλος της ζωής όμως συνεχίζει την αέναη περιστροφή του.

Σωτήρης Ρουμάνης

Ο Ναυαγός (****)

του Ρόμπερτ Ζεμέκις

- Cast Away. ΗΠΑ, 2000. Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Ζεμέκις. Σενάριο: Γουίλιαμ Μπρόιλς Τζούνιορ. Ηθοποιοί: Τομ Χανκς, Χέλεν Χαντ, Νικ Σίρσι, Λάρι Γουάιτ, Μάικλ Φόρεστ. Διάρκεια: 143 λεπτά.

Ο Ρόμπερτ ΖΕΜΕΚΙΣ («Ο Θάνατος σου πάει πολύ») δημιουργεί μια ταινία απόλυτα πετυχημένη σε όλους τους τομείς. Μολονότι το Cast Away είναι μια Χολυγουντιανή παραγωγή (μόνο στο Χόλιγουντ θα μπορούσε να γυριστεί μια τόσο πειστική και με τόση κινηματογραφική μαεστρία πτώση αεροπλάνου, που σημειωτέον είναι γυρισμένη όλη από μέσα και πρόκειται για μιά σκηνή για ανθολογία) είναι ταυτόχρονα μία ταινία αργού ρυθμού, χαμηλόφωνη, σχεδόν «ευρωπαϊκή». Ο Ζεμέκις δεν επιλέγει καμιά εύκολη λύση.

Από την στιγμή που ο Τσακ Νόλαντ (τον υποδύεται καταπληκτικά ο Τομ Χάνκς) βρίσκεται ως νέος Ροβινσώνας στο έρημο νησί του για πέντε περίπου χρόνια, παρακολουθούμε τον αγώνα που δίνει για επιβίωση χωρίς να βλέπουμε καμιά παράλληλη δράση, ο πολιτισμένος κόσμος μένει έξω από το πεδίο του θεατή όπως έξω είναι και από το πεδίο του ήρωα. Και πραγματικά καμιά βοήθεια δεν έρχεται από τον έξω κόσμο, ακόμα και όταν συναντάει το καράβι της σωτηρίας, κυριολεκτικά με γυρισμένη την πλάτη, κατά την διάρκεια της ηρωικής και απελπισμένης του εξόδου από το νησί, μόνο όταν ενεργεί ο ίδιος σώζεται.

Με πολύ έξυπνους και ευρηματικούς τρόπους (ο Τσακ μεταμορφώνει μια αιματοβαμένη μπάλα μάρκας Γουίλσον σε κύριο Γουίλσον για να αποκαταστήσει διαλογική επαφή με τον Άλλο) κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή καθόλη τη διάρκεια της ταινίας. Παρόλη την απουσία δράσης (για είκοσι λεπτά περίπου δεν ακούγεται κανένας διάλογος στην ταινία και η μουσική εμφανίζεται περίπου στη μιάμιση ώρα ταινίας), ανήκει στην κατηγορία των ταινιών που ο θεατής αν και επιθυμεί να δοθεί μια λύση στα βάσανα του ήρωα, με τον οποίο η ταύτισή του καθίσταται απόλυτη, ταυτόχρονα, χάρη στη δεξιοτεχνία του Ζεμέκις και στην πάρα πολύ καλή -θα το επαναλάβουμε για άλλη μια φορά- ηθοποιία του Τομ Χάνκς, δεν θέλει να τελειώσει η ταινία. Ο ήρωάς μας αναγκάζεται να ανακαλύψει από την αρχή και να δημιουργήσει εκ του μηδενός πράγματα που είναι αυτονόητα για τον πολιτισμό μας, μαθαίνει να δημιουργεί φωτιά σε μία πανέμορφη σκηνή (μία από τις πολλές πανέμορφες σκηνές της ταινίας), μαθαίνει να αξιοποιεί οτιδήποτε του παρέχει η φύση (σε καμία περίπτωση, εκτός από την απειλή των κυμάτων, η φύση δεν φέρεται εχθρικά και απειλητικά στον Τσακ, ακόμα και η τεράστια φάλαινα μοιάζει να του χαμογελά) αλλά και όσα αντικείμενα του πολιτισμένου κόσμου του φέρνουν τα κύματα (δείτε πόσες χρήσεις μπορεί έχει το παπούτσι για το πατινάζ) αλλά που τα περισσότερα του είναι άχρηστα στον καινούργιο του κόσμο. Ο Τομ στην αρχή της διαμονής του στο νησί ελπίζοντας ότι δεν θα μείνει πολυ καιρό, όταν τα κύματα βγάζουν στην ακτή κάποια κουτιά της FedEx της εταιρίας κούριερ στην οποία δούλευε και που ήταν μέσα στο αεροπλάνο που έπεσε, τα μαζεύει ίσως για να τα παραδώσει κάποτε, αλλά όταν καταλαβαίνει ότι μπορεί να μείνει εκεί για πάντα και από ένστικτο επιβίωσης, τα ανοίγει -εκτός από ένα το οποίο και παραδίδει μετά την διασωσή του- και χρησιμοποιεί το περιεχόμενό τους ποικιλοτρόπως και με την ευρηματικότητα που απαιτούν οι συνθήκες. Τέλος ούτε στο φινάλε μας απογοητεύει ο Ζεμέκις, όπου βλέπουμε ότι η γυναίκα του Τσακ έχει παντρευτεί κάποιον άλλο εφόσον, όπως ήταν φυσικό, τον νόμιζε νεκρό, και έτσι ο Νόλαντ μένει μόνος, όπως ακριβώς ήταν και στο νησί, ίσως τώρα περισσότερο μόνος.

Η μεταμόρφωση του ήρωά μας έχει συντελεστεί πλήρως. Η δευτερεύουσα ιστορία του συναδέλφου του Τσακ, που η γυναίκα του έπασχε από καρκίνο και έχει πεθάνει εν τω μεταξύ , όσο αυτός ήταν στο νησί, χρησιμεύει για να αναδείξει την αλλαγή στάσης του απέναντι στους ανθρώπους και τα πράγματα σε σχέση με την αρχή της ταινίας. Στο ανατρεπτικό, για Χόλυγουντ, φινάλε της ταινίας ο Τσακ στη μέση του πουθενά κουβαλώντας μέσα του την αίσθηση της ερημιάς του νησιού, ετοιμάζεται για μια καινούργια, διαφορετική ζωή. Μπορεί ίσως να μην είναι Δημιουργός με δέλτα κεφαλαίο ο Ζεμέκις, είναι αναμφισβήτητα όμως ένας μεγάλος μάστορας, ένας δεξιοτέχνης της αφήγησης και η ταινία του Ο Ναυαγός από τις καλύτερες φετινές ταινίες που είδαμε.

Γιάννης Καραμπίτσος

Traffic (**)

του **Στίβεν Σόντερμπεργκ**

Σενάριο: Στίβεν Γκάχαν, Μοντάζ: Στίβεν Μιριόνε.
Ηθοποιοί: Μάικλ Ντάγκλας, Μπενίτσιο Ντελ Τόρο, Κάθριν Ζέτα-Τζόουνς, Ντένις Κουέιντ, Έρικα Κρίστενσεν.

Το **Traffic** - η καινούργια ταινία του **Στίβεν Σόντερμπεργκ** - παρουσιάζει το «καυτό» θέμα των ναρκωτικών και βάζει στοίχημα να πρωτοπορήσει: μέσα από μια στυλιστική αρτιότητα και μια έντεχνα δομημένη αφήγηση προσπαθεί να πετύχει μια τολμηρή και ουσιαστική προσέγγιση στο δύσκολο και ευαίσθητο θέμα των ναρκωτικών.

Όμως, η αίσθηση που προκαλεί είναι πολύ μικρότερη από την αναμενόμενη, καθώς η εικόνα δεν συνοδεύεται από ένα εξίσου δυναμικό σενάριο. Αποτέλεσμα; Άλλη μια ταινία που θέλει να «ταρακουνήσει τα νερά» αλλά τελικά δεν αποφεύγει το διδακτισμό και τον εφησυχασμό.

Βέβαια, ο Σόντερμπεργκ είναι ένας σκηνοθέτης που αξίζει την προσοχή μας. Από το «**Σεξ, ψέματα και βιντεοταινίες**» (Χρυσός Φοίνικας το `89) μέχρι το άψογο στυλ του «**Εκτός Ελέγχου**» και την επιτυχία της «**Έριν Μπρόκοβιτς**», κατάφερε να κατακτήσει τον ακαδημαϊκό κόσμο του Χόλυγουντ, διατηρώντας τη στάμπα του «ανεξάρτητου αμερικανικού σινεμά». Κέρδισε Χρυσές Σφαίρες και υποψηφιότητες Όσκαρ για την «Έριν» και το «Traffic» -και όχι χωρίς λόγο: το κέρδος από το Traffic είναι σίγουρα η ιδιαίτερα στυλιζαρισμένη απεικόνιση των θεμάτων (στα όρια του βιντεοκλίπ χωρίς να είναι) και ένα τέλεια ενορχηστρωμένο μοντάζ (υποψήφιο για Όσκαρ), το οποίο κλιμακώνει τη δράση. Το μοντάζ είναι ιδιαίτερα σημαντικό στο Traffic. Διασπά την αφήγηση σε τέσσερα κομμάτια που συνθέτουν ένα χωροχρονικό πάζλ. Τέσσερις ιστορίες αρχικά χαλαρά συνδεμένες μεταξύ τους, πλησιάζουν σιγά-σιγά η μια την άλλη και καταλήγουν σε μια αλληλοδιαπλεκόμενη δράση, μένοντας πάντα παράλληλες. Μια παρέα πλούσιων εφήβων που κάνει χρήση ουσιών, ένας δικαστής που καλείται από την κυβέρνηση να αναλάβει τη δίωξη ναρκωτικών, ένας μεγαλέμπορος ναρκωτικών που συλλαμβάνεται στο Σαν Ντιέγκο και δύο μεξικανοί αστυνομικοί που πολεμούν τη διακίνηση κοκαΐνης.

Με προσεγμένη φωτογραφία ο Σόντερμπεργκ χωρίζει τα πρόσωπα σε δύο κόσμους: ο πλούσιος βορράς, που ζωγραφίζεται με ψυχρά, μπλε χρώματα και ο φτωχός νότος, που αποδίδεται με τα ζεστά χρώματα του καυτού ήλιου και του αιώνιου καύσωνα. Ο βορράς -κυρίως- είναι ο λαίμαργος καταναλωτής, ο νότος «τρέφει» το βορρά. Η διαφθορά υπάρχει παντού: αστυνομικός κάνει παρέα με τσιράκια σαδιστή στρατιωτικού, που αποδεικνύεται μεγαλέμπορος. Βαριεστημένα κολγιόπαιδα μεγαλοαστικών οικογενειών, σκοτώνουν την ώρα τους με ναρκωτικά. «Βαρώνος» ναρκωτικών αθωώνεται στο δικαστήριο με τη βοήθεια της μέχρι τότε ανυποψίαστης γυναίκας του, η οποία δεν αργεί να μπει στο παιχνίδι. Οι «νεανικές ατασθαλίες» της κόρης του δικαστή συγκαλύπτονται από την κυβέρνηση.

Η ταινία παρουσιάζει έναν κόσμο, όπου ο έμπορος ναρκωτικών δικαιώνεται, οι αστυνομικοί είναι διεφθαρμένοι και οι πολιτικοί ανεπαρκείς. Σταθερός μέσα σ' όλη αυτή τη διακίνηση είναι, από την αρχή της ταινίας, ένας (μεξικανός) αστυνομικός, που λειτουργεί σαν ασφαλιστική δικλείδα της κοινωνίας.

Ωστόσο, η ταινία τελειώνει καθησυχαστικά: το σπίτι του βαρώνου παγιδεύεται με κοριό, ο στρατιωτικός δολοφονείται, η κόρη του δικαστή σώζεται και πηγαίνει σε κέντρο αποτοξίνωσης. Ο άγριος κόσμος των ναρκωτικών είναι αντιμετωπίσιμος. Η ταινία δεν κατορθώνει μια αιχμηρή ματιά στο θέμα και συχνά λίγο απέχει από τηλεοπτικό οικογενειακό-κοινωνικό δράμα, για το πώς οδηγούνται οι νέοι στα ναρκωτικά και πώς καταντούν, αν οι γονείς τους δεν τους προσέξουν. Οι έφηβοι, είναι οι μόνοι που αρθρώνουν ένα λόγο ενάντια στο κοινωνικό τους αδιέξοδο, που αναιρείται από το γεγονός ακριβώς ότι είναι χρήστες και με αφορμή τα ναρκωτικά εκτονώνουν τις σεξουαλικές ορμές τους και εκμεταλεύονται τους συντρόφους τους.

Η ταινία, πάντως, καταγίνεται ρεαλιστικά και έντονα αισθητικά με τα ναρκωτικά, ωστόσο παραμένει εκεί: στο στυλ, τη φωτογραφία, την ατμοσφαιρική μουσική. Στο τέλος, ο ρεαλισμός δίνει τη θέση του σε ένα - όσο το δυνατόν - happy end. Και αν αναλογιστούμε, ότι βασίζεται στην παλιά ομώνυμη αστυνομική σειρά του Channel 4, τότε ακόμα και η αποσπασματική κινηματογράφηση ίσως συντελέσει στο να θεωρηθεί η ταινία, τίποτα περισσότερο από ένα καλογυρισμένο τηλεοπτικό επεισόδιο.

Νανά Κυριαζή

Ο Dr T και οι Γυναίκες (**)

του Ρόμπερτ Άλτμαν

Πρωταγωνιστούν: Ρίτσαρντ Γκιρ, Έλεν Χαντ, Φάρα Φώσετ, Λώρα Ντερν, Σέλεϋ Λόγκ, Τάρα Ράιντ, Κειτ Χάντσον, Λιβ Τάιλερ

Ο Άλτμαν μας έχει συνηθίσει να αλλάζει συνεχώς πρόσωπα. Πότε μας παρουσιάζει το καλό του (σπανιότερα τον τελευταίο καιρό είναι η αλήθεια) και πότε το άσχημό του. Αυτή τη φορά είναι μάλλον στη μέση. Ο Dr T και οι Γυναίκες είναι μιά ευχάριστη σε γενικές γραμμές ταινία, ασχολείται πάλι με ένα θέμα που μας έχει συνηθίσει τα τελευταία χρόνια ο Άλτμαν να καταπιάνεται, τον αστικό κόσμο και τα αδιέξοδά του. Η αλήθεια είναι ότι η ματιά του δεν είναι ιδιαίτερα διεισδυτική όπως συνέβαινε στο απώτερο παρελθόν και η γραφή του δεν παρουσιάζει ούτε και σε αυτή την ταινία κανένα νεωτερισμό, καμία έκπληξη.

Ο Dr T λοιπόν είναι ένας άνδρας που λογω και του επαγγέλματός του (είναι γυναικολόγος) έχει πολλές γυναίκες γύρω του. Παρόλο που ισχυρίζεται ότι είναι λάτρης των γυναικών, δεν τις καταλαβαίνει, δεν μπαίνει καν στον κόπο να τις καταλάβει γιατί στην πραγματικότητα τις φοβάται υπερβολικά, ενώ ο ιδιότυπος εγωκεντρισμός τον εμποδίζει να συναντηθεί ουσιαστικά με τον κόσμο των γυναικών. Όταν η γυναίκα του παρουσιάζει συμπτώματα παλιμπαιδισμού (μεταξύ άλλων κάνει γυμνή μπάνιο σε ένα συντριβάνι) και κλείνεται σε ένα ψυχιατρείο , ο Dr T δείχνει να την ξεχνάει και να βολεύεται σ΄αυτή την κατάσταση. Παρόλες τις «φιλότιμες» προσπάθειές του να εξηγήσει ψυχαναλυτικά το φαινόμενο δεν καταφέρνει να κατανοήσει τις πραγματικές αιτίες που την οδήγησαν εκεί. Και αυτές οι αιτίες είναι η κενότητα του αστικού κόσμου, που έχει οδηγήσει σε αποστείρωση των ανθρώπινων συναισθημάτων, τα οποία ή απωθούνται η εκδηλώνονται μόνο επιφανειακά. Πίσω από την λουστραρισμένη αστική εικόνα του κόσμου του Dr T, κρύβεται η απόγνωση, η μοναξιά και η δυστυχία. Παρόλο που είναι περιτριγυρισμένος συνεχώς από πολλές και ωραίες γυναίκες που δείχνουν να παίζουν σημαντικό ρόλο στη ζωή του και επιφανειακά φαίνεται ότι είναι ένας τυχερός άνδρας, στο τέλος μένει μόνος του και αφού γλιτώσει πάρα τρίχα το θάνατο, ξεγεννάει ένα καινούργιο αρσενικό που ήδη με την γέννησή του βρίσκεται περικυκλωμένο και αυτό με τη σειρά του από άπειρες γυναίκες.

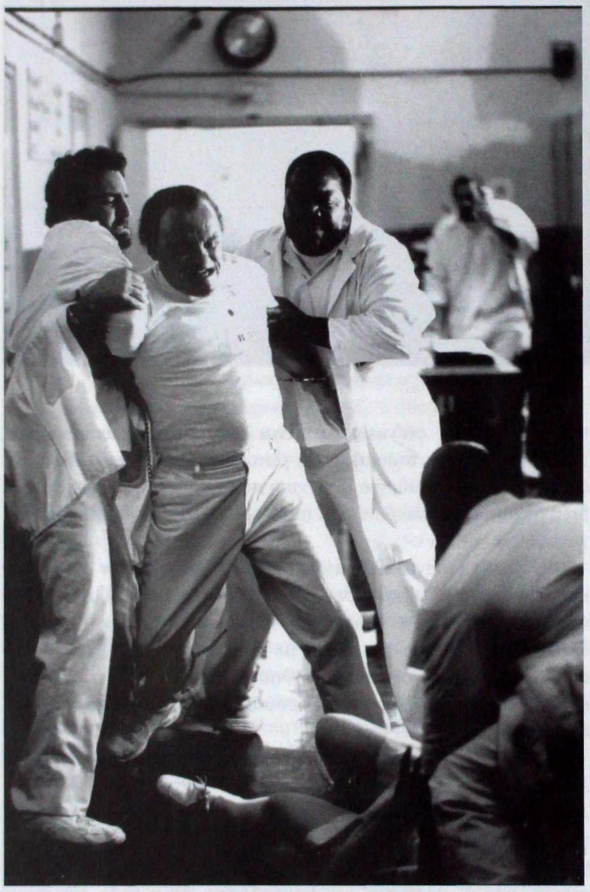
Ο Dr T, έχει μείνει πολύ πίσω από τις εξελίξεις. Δεν δείχνει να κατανοεί τις πεντακάθαρες και κοσμογονικές αλλαγές που συντελούνται δίπλα του. Στην πολύ ωραία σκηνή όπου η δασκάλα του γκολφ τον καλεί με ιδιαίτερη άνεση σπίτι της, αυτός βλέπει αλλά δεν παίρνει τόσο σοβαρά όσο θα έπρεπε την άνεση με την οποία η κοπέλα παρουσιάζεται γυμνή μπροστά του πηγαίνοντας να κάνει μπάνιο.

Ο θεατής έχει αρχίσει να κατανοεί το παιγχνίδι που στήνει ο Άλτμαν όσο ξεδιπλώνει τον θαυμαστό κόσμο των γυναικών. Αρχίζει να υποπτεύεται την εξέλιξη των πραγμάτων και οικτίρει τον ήρωα, ο οποίος σαν αδύναμος άνδρας, αδικαιολόγητα αφελής και υπερόπτης οδηγείται σε μεγάλες συμφορές. Στη σκηνή που η κόρη του τού αποκαλύπτει ότι η άλλη του κόρη είναι λεσβία και ότι η παράνυφος που έχει φέρει είναι η γκόμενά της, όταν αργότερα αυτή τον επισκέπτεται για γυναικολογική εξέταση στο ιατρείο του , ο Dr T, πανικοβάλλεται τόσο πολύ, που αφήνει την εξέταση στη μέση. Λίγο πριν το τέλος όταν ο γάμος της λεσβίας κόρης του έχει άδοξο τέλος εξαιτίας της φυγής της με τη παράνυφο αφήνονοντας στα κρύα του λουτρού τον υποψήφιο γαμπρό, ο Dr T ακόμα αρνείται να συνειδητοποιήσει την ουσία της κατάστασης. Εγκλωβισμένος ακόμα μέσα στον ναρκισσιστικό του κόσμο πηγαίνει τρέχοντας προς την ερωμένη του, που ήδη έπρεπε να έχει καταλάβει, αν έβλεπε τα σημάδια ότι είναι με άλλον. Όταν όλα στο τέλος γκρεμίζονται, χωρίς γυναίκα (τα έφτιαξε με ένα μαύρο που γνώρισε στο ψυχιατρείο), χωρίς ερωμένη ακόμα και η πιστή και αφοσιωμένη του γραμματέας τον εγκαταλείπει και αφού γλυτώσει πάρα τρίχα το θάνατο, δείχνει ότι αρχίζει να συνειδητοποιεί σιγά-σιγά περί τίνος πρόκειται. Μιά αξιόλογη ταινία του Ρόμπερτ Άλτμαν που απέχει όμως πολύ από του να θεωρηθεί μιά δυναμική επανάκαμψη του άλλοτε πολύ καλού Αμερικάνου σκηνοθέτη.

Γιάννης Καραμπίτσος

«Hannibal» (**)

Σκηνοθεσία: Ρίντλεϊ Σκοτ
Σενάριο: Ντέιβιντ Μάμετ, Στίβεν Ζάιλιαν από το μυθιστόρημα του Τόμας Χάρις
Πρωταγωνιστούν: Άντονι Χόπκινς, Τζούλιαν Μουρ, Γκάρι Όλντμαν, Ρέι Λιότα, Τζιανκάρλο Τζιανίνι, Φραντζέσκα Νέρι
ΗΠΑ. 2001 Διάρκεια: 131΄



Επιτέλους προβάλλεται και στην Ελλάδα το «Hannibal», η πολυαναμενόμενη συνέχεια της «Σιωπής των Αμνών», είναι μάταιο όμως να προσπαθήσει κανείς να συγκρίνει τις δύο ταινίες, για τον απλούστατο λόγο ότι είναι τελείως διαφορετικές.

Η υπόθεση της ταινίας αρχικά μοιάζει αρκετά συμβατική. Ο μοναδικός επιζών - θύμα του Χάνιμπαλ Λέκτερ, ο φρικτά παραμορφωμένος, πάμπλουτος Μέισον Βέρτζερ επιζητά να εκδικηθεί το βασανιστή του μ' έναν εξίσου φρικτό τρόπο. Σαν δόλωμα σκοπεύει να χρησιμοποιήσει την πράκτορα του FBI, Κλαρίς Στάρλινγκ, η οποία ύστερα από κάποιες αποτυχημένες αποστολές, έχει πέσει στη δυσμένεια των ανωτέρων της. Την ίδια στιγμή, ο Χάνιμπαλ Λέκτερ ζει και βασιλεύει στη Φλωρεντία, με μια διαφορετική ταυτότητα, ως υπεύθυνος ενός μουσείου, ώσπου να εντοπιστεί από τον Ιταλό αστυνομικό Πάτσι. Ο τελευταίος ενεργεί όμως ανεξάρτητα από την επαγγελματική του ιδιότητα, προκειμένου να καρπωθεί τα χρήματα της αμοιβής. Η συνάντηση του Χάνιμπαλ και της Κλαρίς θα είναι αναπόφευκτη.

Όμως το «Hannibal» δεν είναι ένα αστυνομικό θρίλερ όπως ήταν «Η Σιωπή των Αμνών». Εδώ ο ρεαλισμός δίνει τη θέση του σε μια ατμόσφαιρα μυστηρίου γεμάτη μαύρο χιούμορ, θανατηφόρες ατάκες και ένταση, χωρίς να λείπουν οι ακραίες σκηνές στα όρια σχεδόν του γκροτέσκου, αλλά και κάποιες σουρρεαλιστικές νότες. Το γεγονός όμως ότι η ταινία παραπαίει από το κλασικό θρίλερ στη μαύρη κωμωδία με κάποιες ενδιάμεσες στάσεις στο σπλάτερ, αποτελεί ταυτόχρονα το πιο γοητευτικό στοιχείο της, αλλά και τη μεγαλύτερη αδυναμία της, καθώς ως το τέλος δεν αποφασίζει ποιο δρόμο θα ακολουθήσει. Φυσικά το αποτέλεσμα δεν στερείται ενδιαφέροντος και μάλιστα μεγάλου.

Στο «Hannibal», η μυθολογία του ευφυέστατου serial killer εξυψώνεται, φτάνοντας σχεδόν στα όρια του υπεράνθρωπου, που δεν αγγίζεται από την ανθρώπινη δικαιοσύνη, θυμίζοντας περισσότερο ένα βαμπίρ, παρά έναν συνηθισμένο serial killer. Η περσόνα του Χάνιμπαλ Λέκτερ, που πλάθει εδώ ο Άντονι Χόπκινς είναι πιο μεγαλοφυής, πιο σαγηνευτική και πιο εκλεπτυσμένη από ποτέ, παρά τα "ιδιαίτερα" γούστα του, που τον μεταμορφώνουν σε έναν γκουρμέ του εγκλήματος. Και αυτό είναι και το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της ταινίας και του χαρακτήρα του Χάνιμπαλ γενικότερα, πώς δηλαδή ένας άνθρωπος παρανοϊκός και σατανικός, υπαίτιος μερικών από τις πιο βίαιες και νοσηρές πράξεις, που μπορεί να σκεφτεί ανθρώπινος νους, μπορεί ταυτόχρονα να ανάγεται σε ήρωα, σε θετικό χαρακτήρα παραδόξως, ικανό να γοητεύει, όχι μόνο την Κλαρίς, αλλά και το κοινό της ταινίας.

Η ανωτερότητα του Χάνιμπαλ περιγράφεται κυρίως με τη σύγκρισή του με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες που τον περιτριγυρίζουν. Όλοι τους από τον διψασμένο για εκδίκηση, παραμορφωμένο Βέρτζερ (Γκάρι Όλντμαν), ως τον διψασμένο για χρήματα, προκειμένου να ικανοποιήσει τη νεότερή του και ανίδεη για όσα συμβαίνουν γύρω της, σύζυγό του, Ιταλό αστυνομικό Πάτσι (Τζιανκάρλο Τζιανίνι) και τον μικροπρεπή, ύπουλο συνάδελφο της Κλαρίς, πράκτορα Κρέντλερ (Ρέι Λιότα), αποδεικνύονται αρκετά αδίστακτοι. Κι αν δεν είναι ολότελα κακοί και αποτρόπαιοι, όπως ο Δρ. Λέκτερ, σίγουρα όμως είναι λιγότερο ευφυείς απ' αυτόν και επομένως ανίκανοι να επιβιώσουν. Συχνά μάλιστα εμφανίζονται να αξίζουν αυτά που παθαίνουν.

Η ηθική, λοιπόν, της ταινίας είναι αρκετά αμφισβητήσιμη. Μόνη αχτίδα φωτός σ' έναν κόσμο διαβολικό, η πιστή στις αρχές της Κλαρίς. Μόνο που κι αυτή εμφανίζεται μέσα από τη διφορούμενη, συγκρατημένη ερμηνεία της Τζούλιαν Μπουρ, πιο μπερδεμένη από ποτέ, αδύναμη να επιβιώσει, απογοητευμένη από τους συναδέλφους της και τη δουλειά της και μπλεγμένη στα εκδικητικά σχέδια του Βέρτζερ, μοιάζει με απολωλός πρόβατο, έτοιμο να παρασυρθεί. Ταυτόχρονα η ανεπαίσθητη ερωτική ένταση που ήδη από τη «Σιωπή των Αμνών» υπήρχε ανάμεσα στην Κλαρίς και στον Χάνιμπαλ γίνεται ολοένα και πιο έντονη εδώ.

Εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί ορισμένες σεναριακές αυθαιρεσίες, το ίδιο εύκολα όμως μπορεί να τις παραβλέψει παρασυρόμενος από την ατμοσφαιρική φωτογραφία, την υπνωτική μουσική και την υποβλητική σκηνοθεσία. Δύσκολα όμως μπορεί κανείς να μην προσέξει πως η ταινία μοιάζει χωρισμένη σε δύο μέρη: το πρώτο ξεκινά θυμίζοντας τη «Σιωπή των Αμνών» και συνεχίζεται σαν ένα μυστηριακό σκοτεινό παραμύθι που εξελίσσεται στην, προσφερόμενη για κάτι τέτοιο, Φλωρεντία, ενώ το δεύτερο μετατρέπεται σε ένα κανιβαλιστικό και μακάβριο παιχνίδι που κλείνει το μάτι στο θεατή, αναγκάζοντάς τον μάλιστα μερικές φορές να κλείσει και τα μάτια. Εδώ όμως εκδηλώνεται και η αμηχανία της ταινίας να ολοκληρώσει αυτό που έχει ξεκινήσει, καθώς αυτό αποδεικνύεται πιο προκλητικό απ' όσο θα μπορούσε να γίνει ανεκτό. Ίσως γι' αυτό, το νοσηρά αστείο, όσο και σοκαριστικό, ευφυές και εγκεφαλικό - κυριολεκτικά και μεταφορικά - ξέσπασμα λίγο πριν το φινάλε δεν οδηγεί στο ίδιο ακριβώς τέλος με το βιβλίο του Τόμας Χάρις.

Το «Hannibal» δεν εκπληρώνει δυστυχώς όλες μας τις προσδοκίες, μένει όμως στο μυαλό σαν μια πνευματώδης, κατάμαυρη, αλλά και ευφάνταστη φάρσα, προορισμένη όχι τόσο να τρομάξει, όσο να προκαλέσει με τις εικόνες και τις ιδέες της.

Θανάσης Πατσαβός

«Quills, η πένα της αμαρτίας»
Σκηνοθεσία: Φίλιπ Κάουφμαν (**)

Σενάριο: Νταγκ Ράιτ από θεατρικό του ιδίου
Πρωταγωνιστούν: Τζέφρι Ρας, Κέητ Γουίνσλετ, Γιοακίν Φοίνιξ, Μάικλ Κένιν, ΗΠΑ 2001

Στην ταινία «Quills», ο σκηνοθέτης Φίλιπ Κάουφμαν, γνωστός μας κυρίως από την «Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι», αναλαμβάνει το ριψοκίνδυνο έργο να σκιαγραφήσει μια ιδιαιτέρως αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, τον περιβόητο μαρκήσιο Ντε Σαντ, συγγραφέα προκλητικών έργων όπως η «Ζυστίν» και «Η Φιλοσοφία του Μπουντουάρ».

Η ταινία, βασισμένη σε ένα θεατρικό έργο του Νταγκ Ράιτ, ο οποίος έγραψε και το σενάριο, παρουσιάζει τον μαρκήσιο Ντε Σαντ έγκλειστο σε ένα άσυλο, το οποίο διευθύνει ένας ιερέας (Γιοακίν Φοίνιξ). Μολονότι του είναι απαγορευμένο, δίνει τα γραπτά του προς δημοσίευση, χρησιμοποιώντας ως μεσάζοντα μια καμαριέρα (Κέιτ Γουίνσλετ). Όταν το βιβλίο φτάνει στα χέρια του βασιλιά, ένας "γιατρός" ειδικευμένος σε μεθόδους της ιεράς εξέτασης (Μάικλ Κένν), στέλνεται στο άσυλο, προκειμένου να επαναφέρει την τάξη.

Όπως και στο «Hannibal» έτσι και στο «Quills», ο κεντρικός χαρακτήρας, μολονότι διαθέτει μια έντονη κλίση προς τη διαστροφή, παρουσιάζεται αρκετά γοητευτικός για κοινό και συμπρωταγωνίστρια. Όμως στην περίπτωση αυτή, η νοσηρότητα αποκαλύπτεται κυρίως μέσα από τα γραπτά του κι όχι μέσα από τις πράξεις του. Επιπλέον εδώ ο εξωραϊσμός της προσωπικότητας του ερωτύλου μαρκήσιου έχει ένα συγκεκριμένο σκοπό: Ολόκληρη η ταινία είναι ένας ύμνος για την ελευθερία έκφρασης του καλλιτέχνη.

Χωρίς να εκφράζει κάποια άποψη για την αντικειμενική, καλλιτεχνική αξία των έργων του Ντε Σαντ, καθώς μάλιστα αυτή είναι ακόμη και σήμερα αμφισβητήσιμη, η ταινία σαφώς υποστηρίζει το δικαίωμα του να γράφει. Ταυτόχρονα παρουσιάζει τη συγγραφή σαν μια δραστηριότητα ζωτικής σημασίας για τον ίδιο. Ο μαρκήσιος Ντε Σαντ μέσα από την περιγραφή ακραίων σεξουαλικών διαστροφών, διψά να προκαλέσει την πουριτανική κοινωνία της εποχής, να χλευάσει την υποκρισία των σωφρονιστών του. Από την άλλη πλευρά η συγγραφή είναι το μόνο που του έχει μείνει και η μόνη διέξοδος των βασανιστικών ερωτικών φαντασιώσεών του.

Ιδανική επιλογή για το ρόλο του μαρκήσιου, ο Τζέφρι Ρας αποδίδει με επιτυχία όλες τις διαστάσεις του εκκεντρικού χαρακτήρα του. Άθεος, πνευματώδης, ιδιοφυής, κυνικός, εγωιστής, καθώς δεν διστάζει να βάλει σε κίνδυνο αυτούς που τον βοηθούν, αντιφατικός, θα μείνει ως το τέλος πιστός στις αρχές του, όποιες και αν είναι αυτές, δίνοντας ζωή στις πιο ενδόμυχες ανθρώπινες επιθυμίες.

Υποδειγματικές όλες οι ερμηνείες, καθώς και η ανασύσταση της εποχής. Χάρη στο ιδιόμορφο χιούμορ που διαπνέει όλη την ταινία, ουδέποτε κουράζει ή καταθλίβει το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της δράσης λαμβάνει χώρα σε ένα άσυλο, καθώς μάλιστα οι ασθενείς είναι συχνά πιο συμπαθείς και αγνοί από τους έχοντας σώας τας φρένας.

Μόνες ενστάσεις στο όλο εγχείρημα η ακαδημαϊκή σκηνοθεσία του Φίλιπ Κάουφμαν που θα έπρεπε ίσως να τολμήσει να δώσει στην προκλητική θεματολογία του μια αισθητική διαφορετική από αυτήν της "γυαλισμένης" ταινίας εποχής, καθώς και το συμβατικό φινάλε, δεν μειώνουν πάντως το ενδιαφέρον μιας κατά τα άλλα επιτυχημένης ταινίας. Περιμένουμε πάντως και τη γαλλική εκδοχή με τον Ντανιέλ Οτέιγ στο ρόλο του μαρκήσιου.

Θανάσης Πατσαβός

ΤΙΓΡΗΣ ΚΑΙ ΔΡΑΚΟΣ (***)

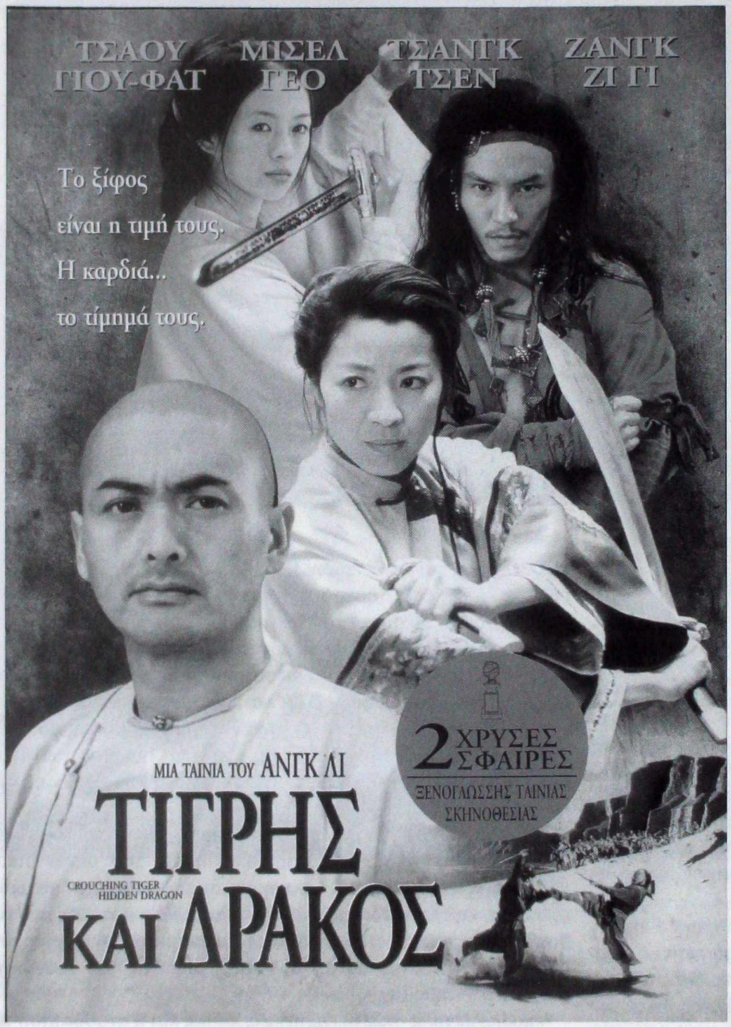
Σκηνοθεσία: ΑΝΓΚ ΛΙ

Πρωταγωνιστούν: ΤΣΑΟΥ ΓΙΟΥΝ ΦΑΤ, ΜΙΣΕΛ ΓΕΟ, ΖΑΝΓΚ ΖΙΓΙ, ΤΣΑΝΓΚ ΤΣΕΝ, ΛΟΥΝΓΚ ΣΙΧΟΥΝΓΚ, ΤΣΕΝΓΚ ΠΕΪ ΠΕΪ

Διάρκεια: 122'

Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο τετράτομο μυθιστόρημα του Γουάνγκ Ντου Λου, το οποίο κυκλοφόρησε στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν οι Κινέζοι αναγνώστες λαχταρούσαν τις παλιές καλές μέρες της Δυναστείας των Κουίνγκ, όπου επικρατούσε η θεωρία του Ταοϊσμού. Το βιβλίο καθιέρωσε ένα δημοφιλές πλέον λογοτεχνικό είδος, το wuxia, το οποίο επικεντρώνεται στις ηρωικές πράξεις πολεμιστών και επαναφέρει τη φαινομενική απλότητα παλαιότερων εποχών.

Ο πρωτότυπος τίτλος 'Crouching Tiger, Hidden Dragon' βασίζεται σε μία αρχαία κινέζικη παροιμία, η οποία χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει καταστάσεις και μέρη όπου κατοικούν κρυμμένοι ήρωες και θρύλοι – και όπου τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται.



«Χρησιμοποιήσαμε αυτό το 'δημοφιλές' είδος ως 'δικαιολογία' έτσι ώστε να μελετήσουμε τους θρύλους της κλασικής κινεζικής κουλτούρας. Παντρέψαμε την μαζικής αποδοχής κινηματογραφική τέχνη με ό,τι ανώτερο, τον μυστικισμό των πολεμικών τεχνών όπως διαιωνίστηκε μέσα από τις μεγάλες σχολές του Ταοϊσμού» λέει ο σκηνοθέτης, ο οποίος αντιμετώπισε την αρμονία ως σημαντικό στιλιστικό παράγοντα του φιλμ, μέσω ενός τόνου που ισορροπεί ιδανικά ανάμεσα στο δράμα και την περιπέτεια δράσης. «Ολόκληρο το φιλμ δεν σχεδιάστηκε πάνω σ' ένα ρεαλιστικό στιλ, όπως συνέβαινε με τις ταινίες που έκανα μέχρι σήμερα, αλλά τα συναισθήματα που εμπεριέχει είναι αληθινά. Θα δείτε, λοιπόν, το δράμα να μοιάζει χορογραφημένο σαν είδος πολεμικής τέχνης, ενώ οι σκηνές πάλης δεν είναι μονάχα κλωτσιές και μπουνιές, αλλά ένας τρόπος έκφρασης για τους χαρακτήρες, που επιδεικνύει μοναδικές καταστάσεις και συναισθήματα. Παράλληλα, η συνεργασία μου με τον μεγάλο δάσκαλο των πολεμικών τεχνών Γιούεν Γο Πινγκ και την ομάδα του, μου επέτρεψε να μάθω πολλά για μια συγκεκριμένη φόρμα κινηματογράφου, όπου οι εικόνες και το μοντάζ μοιάζουν τόσο με τον χορό και τη μουσική».

Η ταινία «Τίγρης και Δράκος» - η πρώτη ταινία που ο Ανγκ Λι έκανε στα κινέζικα , έρχεται απλά να επιβεβαιώσει το μεγάλο ταλέντο του δημιουργού της όπως αυτό είχε διαφανεί από τις προηγομενες ταινίες του «Φαϊ Ποτό Αρσενικό Θηλυκό», «Γαμήλιο Πάρτυ», «Λογική και Ευαισθησία» και την καλύτερη ταινία του μέχρι τώρα, κατά την προσωπική μας άποψη, «Παγοθύελα».

Ο «Τίγρης και Δράκος» καταφέρνει να πετύχει στο βασικο στόχο του που δεν άλλος από το πάντρεμα του δραματος και της ταινίας πολεμικών τεχνών που ανθεί πολύ σε αρκετές ασιατικές χώρες και αποτελεί στοιχείο της μαζικής κουλτούρας αυτών των χωρών. Οι ταινίες πολεμικών τεχνών ή καράτε ήταν δημοφιλείς και στην Ελλάδα, πριν κάποια χρόνια με προεξάρχουσες τις ταινίες ενός κινηματογραφικού μύθου των ταινιών του είδους, του θρυλικού Μπρους Λι.

Δίκαια λοιπόν «Ο Τίγρης και Δράκος» έγινε από τις αγαπημένες ταινίες πολύ κόσμου τη κινηματογραφική χρονιά που διανύουμε. Ο Ανγκ Λι καταφέρνει να μας μεταδώσει την γοητεία που αποπνέουν οι καλύτερες ταινίες του είδους και ταυτόχρονα ξεφεύγοντας απ΄ αυτό, χρησιμοποιώντας το περισσότερο σαν μιά αφορμή γιά να τιμήσει την κινέζικη παράδοση, κάνει μιά ταινία που η αισθητική της κάθε άλλο παρά έργο μαζικής κουλτούρας θυμίζει. Η ταινία πέρα από την κινηματογράφηση σαν χορογραφία των σκηνών «μάχης», έχει πολλές όμορφες εικόνες, που όμως και αυτή είναι η μοναδική ένστασή μας γιά την ταινία, δεν καταφέρνουν να αναχτούν σε γνήσιες ποιητικές στιγμές, λόγω μιας κάποιας ρηχότητας του σεναρίου. Βέβαια ο σκηνοθέτης προσπάθησε και το πέτυχε σε ένα μεγάλο βαθμό να μεταφέρει στον κινηματογράφο την αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης των wuxia, δηλαδή την επιφανειακή απλότητα παλαιότερων εποχών . Η ταινία λειτουργεί κυρίως σαν παραμύθι, περισσότερο όμως από όσο έπρεπε κατά τη άποψή μας. Εδώ νομίζουμε, ότι ο Ανγκ Λι έχασε την ευκαιρία να δημιουργήσει μιά πολυ μεγάλη ταινία, αφού έχουμε την αίσθηση ότι η ταινία από λάθος εκτίμηση ίσως, παρέμεινε περισσότερο επιφανειακή από όσο έπρεπε. Αν είχε περισσότερο βάθος τόσο στην ιστορία όσο και στους χαρακτήρες οι εικόνες της ταινίας θα μετουσιώνονταν σε γνήσια ποίηση και η απήχησή της θα ήταν ακόμα μεγαλύτερη. Επίσης και μιά άλλη αδυναμία, θα μπορούσαμε να πούμε, που συναντάμε και στις αυθεντικές ταινίες πολεμικών τεχνών, είναι η αληθοφάνεια μερικών σκηνών και η βαρεμάρα που προξενείται στο θεατή εξαιτίας αυτής. Οχι τόσο γιατί του φαίνονται αφύσικα τα πηδήματα και τα πετάγματα, αυτή είναι μιά συμβαση που γρήγορα γίνεται αποδεκτή, ειδικά στους θεατές που εχουν δει ταινίες πολεμικών τεχνών, αλλά κυρίως ότι με τόσο ξύλο, δεν μοιάζει ρεαλιστικό το γεγονός της ανυπαρξίας θανάτων (μία φορά βλέπουμε στην ταινία να συντελείται θάνατος και ακούμε γιά κάποιους άλλους που έχουν συντελεστεί στο παρελθόν), έστω και αν αυτό δικαιολογείται λόγω της ισοδυναμίας των αντιπάλων και της τελειότητας της τεχνικής τους. Δεν φαίνεται να επιτυγχάνεται η αναγκαία ισορροπία ανάμεσα στο δραματικό στοιχείο (ρεαλιστικό) και το παιχνιδιάρικο στοιχείο των ταινιών με πολεμικές τέχνες, ειδικά στην σκηνή που η Ζανγκ Ζιγί, που έκανε ντεμπούτο της στη θαυμάσια ταινία του Ζανγκ Γιμού, «Ο Δρόμος για το Σπίτι», κατατροπώνει καμιά τριανταριά άνδρες με την ενοχλητικά τέλεια τεχνική της. Κατά την γνώμη μας αυτά τα σημεία έπρεπε να έχουν προσεχτεί περισσότερο, γιατί σε τέτοιου είδους εγχειρήματα, πρέπει ο θεατής να χάνεται μέσα στην ατμόσφαιρα της ταινίας και να μην απασχολεί το μυαλό του εκείνη τη στιγμή με πράγματα που τον βγάζουν από τη φιλμική ροή.

Εν κατακλείδι η ταινία «Τίγρης και Δράκος» , αν εξαιρέσει κανείς τα σημεία που αναφέραμε, χάρη στο εξαιρετικό χιούμορ που την διέκρινε, την γοητεία των τριών θαυμάσιων ηθοποιών, την άψογη κινηματογράφηση και την θαυμάσια αισθητική της κρίνεται σαν μία απο τις καλύτερς ταινίες της χρονιάς και της ευχόμαστε να κερδίσει περισσότερα Όσκαρ από τον προβληματικό «Μονομάχο»

Γιάννης Καραμπίτσος

ΕΡΩΤΙΚΗ ΕΠΙΘΥΜΙΑ (***)
του Γουόνγκ Καρ Γουάι

Ενα ερωτικό ψηφιδωτό της επιμειξίας

Η «Ερωτική Επιθυμία» του Γουόνγκ Καρ Γουάι είναι ένα χρυσοκέντητο κομψό γυναικείο φόρεμα που έχει σαν πρώτη ύλη μετάξι από την Ανατολή αλλά είναι κομμένο στα μέτρα ενός δυτικότροπου πατρόν. Στην ταινία αυτή ο ταλαντούχος κινηματογραφιστής από το Χογκ Κόνγκ φαίνεται να μετεξελίσσεται από στυλίστας σε εστέτ, καθώς περνά από τις φορμαλιστικές εντυπωσιακές εμπνεύσεις του στην υπομονετική και τελειομανή επεξεργασία μιας ταινίας -ψηφιδωτού. Από το πρώτο κιόλας επίπεδο της αισθητικής προσέγγισης διαπιστώνει κανείς την αυστηρότητα, όχι μόνο στην εξαιρετικά λεπτή επιλογή των εκφραστικών του μέσων, αλλά και στη διάταξή τους μέσα στο ψηφιδωτό, γεγονός που δίνει στο φιλμ μια απόλυτη αισθητική συνοχή. Ο Καρ Γουάι σκιτσάρισε το φιλμ του με κοντινά ή μεσαία πλάνα, γυρισμένα κατά κύριο λόγο σε κλειστούς χώρους, δείχνοντας μια παντελή σχεδόν αδιαφορία για το βάθος πεδίου. Κάποιος που διαβάζει τα παραπάνω σχόλια μπορεί ίσως να μειδιάσει ειρωνικά αν του έρθουν στο νου μερικές low budget απόπειρες ημιερασιτεχνών Ελλήνων μικρομηκάδων. Ωστόσο, και ο πιο ανοίκειος με το σινεμά θεατής δεν θα είχε την παραμικρή αμφιβολία, ότι στην «Ερωτική Επιθυμία» οι επιλογές αυτές έχουν αισθητικό χαρακτήρα και δεν υποδηλώνουν αδυναμία ή αισθητική ένδεια. Και τούτο γιατί ο σε κάποιο βαθμό μινιμαλιστικός κώδικας των λήψεων πάλλεται αρμονικά με ένα ελάχιστο (και συνεπώς φοβερά λεπτοδουλεμένο) πλάτος για να πλάσει την οπτική μελωδία της ιδιόρυθμης ερωτικής σχέσης του θέματος.

Ποιός είναι λοιπόν ο θεματικός καμβάς της ταινίας; Το φιλμ μας μεταφέρει στο Χογκ - Κογκ της δεκαετίας του '60 και παρουσιάζει τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα παντρεμένο άντρα και μια παντρεμένη γυναίκα όταν αυτοί διαπιστώνουν ότι «τα έτερα τους ήμισυ» είναι εραστές. Στη σχέση αυτή εμφανίζεται βαθμιαία ένας ερωτισμός, ο οποίος όμως όχι μόνο δεν ολοκληρώνεται μέσα από μια ερωτική πράξη, αλλά αντίθετα αποφεύγει και την παραμικρή σωματική επαφή. Ο μύθος εξαντλείται στην καταγραφή των αλλεπάλληλων συναντήσεων των δύο πρωταγωνιστών, η δραματική γραμμή (με την κλασσική έννοια) είναι μικρή ως οριακή (minimal θα λέγαμε) αφού οριακή είναι κι η εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας, ο δε Καρ Γουάι ασχολείται με την αποτύπωση των λεπτών αποχρώσεων που οφείλουν να φωτίζουν την εξέλιξη της ιδιότυπης σχέσης των ηρώων. Η απόδοση των αποχρώσεων υποχρεώνει τον Καρ Γουάι να παραιτηθεί από μινιμαλιστικές υπερβολές και να χρησιμοποιήσει ιδιαίτερους ηχητικούς και εικαστικούς κώδικες (εναλλαγή τζαζ μουσικής με λατινο-αμερικάνικους ρυθμούς, ιδιαίτερη επιλογή των χρωμάτων, είτε στο επίπεδο των φίλτρων, είτε στο επίπεδο της σχεδίασης των σκηνικών και των κουστουμιών), η σύνθεση των οποίων γίνεται με ένα πραγματικά επιδέξιο τρόπο. Αποσκοπούν όμως όλα αυτά σε κάτι πέρα από την αιχμαλωσία των αισθήσεων του θεατή; Ποιά είναι τελικά η ερωτική θεματική που επιδιώκεται να εξυπηρετηθεί;

Το θέμα εστιάζεται στον ανεκπλήρωτο έρωτα. Δεν έχουμε όμως τη συνήθη περίπτωση του μονόπλευρου ερωτικού πάθους χωρίς ανταπόκριση. Εδώ οι δύο ήρωες συναινούν στη διατήρηση της μεταξύ τους απόστασης και στην αναστολή αυθόρμητων (πιθανολογούμε) ερωτικών τους εκφράσεων. Ετσι η ερωτική αυτή ιστορία συναντάει ευθέως την Ηθική. Το δε ηθικό ζήτημα μπαίνει και στο επίπεδο του κοινωνικού πρότυπου, αλλά και στο βαθύτερο επίπεδο της ηθικής φιλοσοφίας.

Το κοινωνικό πρότυπο στην πραγματικότητα είναι διπρόσωπο. Η μια του όψη η παραδοσιακή και η επίσημη επιβάλλει στους δύο ήρωες τη συζυγική πίστη. Η δεύτερη όψη του η ανεπίσημη επιδεικνύει ανοχή σε μια πιθανή ερωτική τους σχέση από τη στιγμή που δεν ''ήρξαντο αυτοί χειρών αδίκων''. Όμως οι δύο ήρωες αρνούνται να χρησιμοποιήσουν αυτό το άλλοθι. Δείχνουν να επιμένουν στην παραδοσιακή ηθική όχι τόσο από συμμόρφωση προς τις συμβάσεις της, αλλά μάλλον για να δώσουν ένα στίγμα αντίστασης στην ανοχή του εκφυλισμού της. «Δεν θα γίνουμε σαν κι αυτούς» δηλώνουν ομονοώντας. Μέχρι το σημείο αυτό η θεματική επεξεργασία του Καρ Γουάι είναι συνεκτική και επαρκής. Προϋποθέτει, ωστόσο, δύο ήρωες με απόλυτη ακεραιότητα. Αν όμως προσεγγίσουμε την ταινία σε ένα τρίτο επίπεδο (είτε ηθικής φιλοσοφίας, είτε ψυχανάλυσης των ηρώων, άξονας στον οποίο δεν εμβαθύνει η ελλειπτική γραφή του Καρ Γουάι), τότε θα αναρωτηθούμε από ποιό κοινωνικό - πολιτιστικό υπόβαθρο αντλούν αυτήν την ακεραιότητα.

Γιατί τελικά το ότι δεν υπέκυψαν οι δύο ήρωες στον πειρασμό μπορεί πάνω από όλα να φανερώνει ότι είναι ριζωμένη μέσα τους μια μονογαμική αντίληψη για τον έρωτα και το σεξ και δευτερευόντως να σηματοδοτεί μια στάση αντίστασης στη χυδαιότητα της τρέχουσας ''καταναλωτικής'' ερωτικής ηθικής. Η ερωτική ηθική όμως των ανατολικών θρησκειών (Βουδισμός, Κομφουκισμός), αλλά και το κινέζικο κοινωνικό ερωτικό μοντέλο του τέλους του

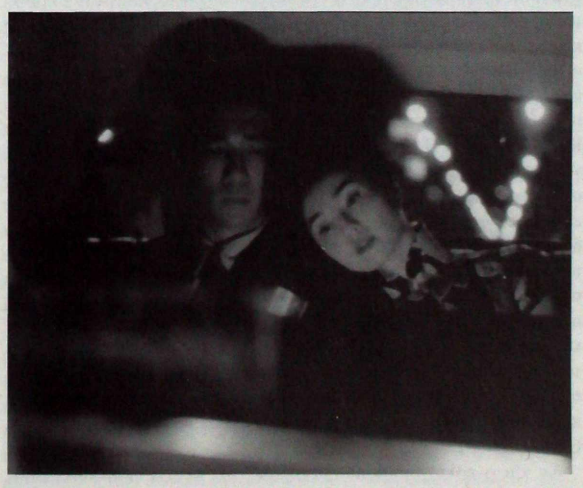
προηγούμενου αιώνα δεν είναι ασύμβατα με την πολυγαμία, τουλάχιστον από την πλευρά των αρσενικών. Ομως οι Κινέζοι ήρωές μας στις αρχές της δεκαετίας του '60 γεννήθηκαν και ανατράφηκαν σε μια χώρα όπου είχε ήδη υπάρξει 50 περίπου ετών βρετανική κυριαρχία, η οποία πέρα από την αυτονόητη (αλλά κι ολοφάνερη στην ταινία) επιβολή των αντίστοιχων κοινωνικοοικονομικών δομών, ήταν παράλληλα και φορέας του ''Ελισαβετιανού'' πολιτισμικού μοντέλου (θεμέλια του οποίου ήταν φυσικά και το Προτεσταντικό Χριστιανικό δόγμα όπως και ο παραδοσιακός πουριτανικός σχεδόν συντηρητισμός των φλεγματικών Βρετανών). Η αποφυγή λοιπόν της ηθικής ενοχής βρίκεται πιθανότατα όχι μόνο στη ρίζα της συμπεριφοράς των δύο ηρώων, αλλά και στον ηθικό άξονα της κοσμοθεωρίας του σκηνοθέτη, ο οποίος γεννήθηκε και μεγάλωσε παράλληλα με τους ήρωές του και διέπεται από τις ίδιες επιρροές. Το στοιχείο της επιμειξίας (που ήδη σχολιάστηκε με κάποια γλαφυρότητα στις πρώτες σειρές αυτού του κειμένου) είναι αυτό που κυριαρχει τελικά στο φιλμ και το διαπερνά τόσο από άποψη θεματικής όσο και από άποψη αισθητικής.

Αυτή ωστόσο η επιμειξία έχει δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Το ένα είναι ότι στο πρώτο επίπεδο οι δύο επιρροές δεν φαίνεται να ισορροπούν, και τα δυτικότροπα στοιχεία παρουσιάζονται κυρίαρχα. Πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν σ'αυτό οι εναλλασσόμενοι δυτικοί ρυθμοί (το τάνγκο εναλλάσσεται με τη τζαζ) οι οποίοι υπογραμμίζουν τις λεπτές συναισθηματικές διακυμάνσεις και την εξέλιξη της ψυχογραφίας των ηρώων, οι εικαστικές συνθέσεις των σκηνικών αλλά και η νατουραλιστική - στο βαθμό που η ελλειπτικότητα της γραφής το επέτρεψε - αναπαράσταση της καθημερινότητας του Χογκ – Κογκ του'60. Μολαταύτα κάτω από το ευρωπαϊκό κοστούμι υπάρχει πάντα η κινέζικη πρώτη ύλη. Γιατί, τη Μάγκι Τσέουνγκ - γυναίκα κομψοτέχνημα που μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι συμπυκνώνει σημειολογικά το φιλμ - αν τη δούμε από μακριά με τα στενά, κομψά, κοντά φορέματα, τις γόβες και την τσάντα θα τη περάσουμε για σύγχρονη Ευρωπαία καλλονή. Από κοντά όμως βλέποντας την, εντοπίζουμε τους σηκωμένους γιακάδες της και σαγηνευόμαστε από τους κήπους που τυλίγουν κάθε φορά την αέρινη παρουσία της. Προχωρώντας σε μια πιο γενικευμένη αισθητική προσέγγιση εντοπίζουμε με μια πρώτη ματιά τις σκηνοθετικές επιρροές της nouvelle vague και του Αντονιόνι. Πράγματι η ανάδειξη της σχέσης των ηρώων γίνεται μέσα από λήψεις σε κλειστούς χώρους, με την κάμερα να ανιχνεύει τη ψυχογραφία τους μέσα από τις σιωπές τους και από την καταγραφή, όχι των δραματικών πράξεων τους, αλλά των καθημερινά βιωμένων αντιδράσεών τους. Ωστόσο, παρά την επιφανειακή αναλογία με τη γραφή του Αντονιόνι ο στόχος είναι τελείως διαφορετικός. Κι αυτή η διαφορετικότητα δεν προκύπτει μόνο από την συχνή απουσία του βάθους πεδίου. Ούτε από τον όγκο των σιωπών, που δεν είναι εργαλείο ενός καλοδουλεμένου timing, αλλά είναι κυρίαρχες και μέσα στον ίδιο το λόγο καθώς οι ήρωες απλά βιώνουν την αίσθηση της σχέσης τους χωρίς αυτή να εξελίσσεται δραματικά. Η διαφορετικότητα συνίσταται πάνω από όλα, στο ότι στόχος δεν είναι η ανατομία της σχέσης και η ανάλυση των χαρακτήρων μέσα από το κριτικό βλέμμα ενός διανοούμενου Ευρωπαίου σκηνοθέτη, αλλά η απεικόνιση αυτής της ξεχωριστής σχέσης, που είναι αυτή που είναι εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης των δύο ετερόφυλων αυτών υπάρξεων.

Ο εντοπισμός του ''αισθητικού'' στόχου του φιλμ μας οδηγεί ξανά στο πεδίο της θεματικής, το οποίο μπορούμε να δούμε με μια σφαιρικότερη πλέον ματιά. Γιατί προφανώς οι δύο ήρωες δεν είναι δύο συνηθισμένοι πουριτανοί, γεννήματα του προαναφερθέντος ''Ελισαβετιανού'' μοντέλου, που η υστερία τους τούς κάνει να αποφεύγουν και το παραμικρό άγγιγμα. Γιατί η αποστασιοποίηση από την υλικότητα του έρωτα υπερβαίνει την προτεσταντική ασπίδα που υπεραμύνεται της αγνότητας με αντίπαλο την περιρρέουσα αμαρτία. **Προκύπτει από την ιδιαίτερη φύση των δύο αυτών πλασμάτων, που όπως και ο σκηνοθέτης - δημιουργός τους, θέλουν να αποδείξουν ότι είναι τέκνα ενός γόνιμου παντρέματος των δύο ετερόκλητων καταβολών τους.** Και εδώ βρίσκεται το δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό της σχολιασθείσης επιμειξίας. Εν τέλει αυτό που αντανακλά η ιδιαίτερη φύση τους είναι ότι τα δύο αυτά πλάσματα είναι κατ' εξοχήν ''αισθητικά όντα''. Αλλωστε, στο μικρό κινηματογραφικό σύμπαν της ταινίας ξεχωρίζουν μακράν όλων των άλλων ανθρώπινων παρουσιών. Δεν είναι μόνο η αντιδιαστολή ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και στον φίλο του, που καταλήγει στην αντιδιαμετρική αντιμετώπιση του έρωτα ξεκινώντας από την κραυγαλέα αντίστιξη στο επίπεδο της εξωτερικής παρουσίας (στην ανατομία, στα κοστούμια, στο στυλ). Ούτε η λάμψη της πρωταγωνίστριας που όχι μόνο ξεχωρίζει από τις άλλες γυναικείες παρουσίες, αλλά και σαν αστραφτερή ψηφίδα εντάσσεται οργανικά στα εξπρεσσιονιστικά (και άλλα) κάδρα της ταινίας. Είναι πάνω από όλα η απόλυτη κυριαρχία των δύο ηρώων στο σύνολο σχεδόν των πλάνων του φιλμ, *όπου η παρουσία του υπόλοιπου περίγυρου - ακόμη και του ανθρώπινου - λειτουργεί σαν οπτικός θόρυβος, με τα αλλεπάλληλα μασκαρίσματα των πρωταγωνιστών στα κοντινά πλάνα της ταινίας, (που έχουν διπλή λειτουργικότητα καθώς, αφενός ''κεντράρουν'' την προσοχή μας στους δύο πρωταγωνιστές, αφετέρου αποδίδουν με ρεαλισμό τους στενούς χώρους των κατοικιών).*

Αυτό πάντως που ολοκληρώνει το θέμα και ενισχύει τη συνοχή του με τη φόρμα είναι η παντελής απουσία των δύο άπιστων συζύγων. Το στοιχείο αυτό δεν είναι απλά ένας θεματικός μοχλός που υπερτονίζει τη μοναξιά των δύο ηρώων. **Διέπει συνολικά το φιλμ και συνιστά στοιχείο ρήξης με την αναλυτική λογική προσέγγισης του θέματος και διαφοροποίησης από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό (παρότι αυτός ο τελευταίος έχει επηρεάσει τον Καρ Γουάι).** Οι δύο άπιστοι σύζυγοι βρίσκονται στο ίδιο κοινωνικό αλλά (σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις) και στο ίδιο αισθητικό στάνταρντ με τους βασικούς ήρωες. Η παρουσία τους θα μπορούσε να χρησιμεύσει σε μια ευρεία γκάμα εκδοχών. Από μια πεπαλαιωμένη ηθικοπλαστική δραματουργία μέχρι τη μοντέρνα εκδοχή της διαλεκτικής προσέγγισης της ερωτικής ηθικής. Ο Καρ Γουάι δεν ενδιαφέρεται να κάνει μια ανατομία των σχέσεων εντός της ανερχόμενης μεσαίας τάξης του Χογκ - Κογκ του '60, αλλά να επισημάνει την ύπαρξη αυτών των δύο ξεχωριστών αισθητικών όντων, και να τα απεικονίσει εντάσσοντας τα στα ζωηρά χρώματα της στατικής ελαογραφίας του, της ταινίας - τοπίου του Χογκ-Κογκ του '60, ιδανικούς εκπρόσωπους εκείνης της γενιάς. Τόσο ο ίδιος όσο και οι ήρωές του έχουν απωλέσει a priori (και εκ των συνθηκών) την ακεραιότητά τους. Αγωνίζονται όμως για την αυθεντικότητα του προσωπικού τους στίγματος, με τη συνείδηση των γόνιμων συνθέσεων μιας επιμειξίας. Κι επειδή αυτή ακριβώς η αυθεντικότητα είναι το βασικό ζητούμενο του φιλμ, ο Καρ Γουάι επιδιώκει να την αφήσει τελείως ανεπηρέαστη από οποιαδήποτε διαλεκτική σχέση με πρόσωπα ή καταστάσεις. *Γι'αυτό και οι όποιες ιστορικές αναφορές (φυγή στη Καμπότζη, επίσκεψη Ντε γκωλ) δεν είναι παρά η ρεαλιστική κορνίζα του πολύχρωμου πορτραίτου αυτού του ανεκπλήρωτου έρωτα.*

Γ. Μαλιώτης



«Υπάρχει ένα είδος πουλιού δίχως πόδια που μπορεί μόνο να πετά και να πετά, και να κοιμάται στον άνεμο όταν είναι κουρασμένο. Το πουλί προσγειώνεται μόνο μια φορά στη ζωή του, για να πεθάνει . . . »

Days of Being Wild (1990)

Wong Kar-wai, το Νεο Κύμα της Ανατολής

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80 η κινηματογραφική βιομηχανία του Χονγκ Κονγκ στα μάτια των δυτικών θεατών ταυτιζόταν με τις ταινίες πολεμικών τεχνών του περίφημου στούντιο Shaw Brothers, του Jimmy Wang Yu, του νεαρού (τότε) Jackie Chan, και φυσικά του Bruce Lee και των ποικίλων μιμητών του (βλ. Bruce Li). Στα μέσα περίπου της δεκαετίας μια νέα γενιά σκηνοθετών, με αρχικελευστή την πολυσχιδή persona του Tsui Hark, το λεγόμενο «νέο κύμα (John Woo, Ringo Lam, Kirk Wong, Wong Jing κ.α.) εμφανίζεται δυναμικά στο προσκήνιο του ασιατικού Χόλιγουντ. Αν και κατορθώνει σχεδόν αμέσως να κερδίσει την ιδιαίτερη εκτίμηση των δυτικών καλλιτεχνικών κύκλων, το σινεμά του «νέου κύματος» αποτελεί στην ουσία μια πιο θεαματική και συνάμα μεστή εξέλιξη του παλαιότερου, κατά βάση, ψυχαγωγικού, λαϊκού κινεζικού σινεμά - μια ρηξικέλευθη, ποιοτική απάντηση στην κορεσμένη αλαζονεία του χολιγουντιανού μοντέλου. Την ίδια περίπου εποχή, μέσα στην κοσμογονία της κινέζικης νουβέλ βαγκ, κάνει την εμφάνισή της και μια μικρότερη ομάδα δημιουργών με «αυστηρότερους» καλλιτεχνικούς προσανατολισμούς, αντίστοιχους (αν και όχι παρόμοιους) με αυτούς της περίφημης 5ης γενιάς σκηνοθετών στην μητροπολιτική Κίνα (Zhang Yimou, Chen Kaige). Σκηνοθέτες όπως ο Stanley Kwan, η Ann Hui, ο Yim Ho, η Clara Law οδηγούν για πρώτη φορά το «μη εμπορικό» σινεμά του Χονγκ Κονγκ έξω από τα σύνορα της Ασίας, στην πύλη γνωστών διεθνών φεστιβάλ. Ανάμεσα τους, ο ιδιαίτερα δημοφιλής στους δυτικούς σινεφίλ, αν και σχετικά άγνωστος στην πατρίδα μας, Wong Kar-wai, συνιστά την πλέον ιδιάζουσα και ενδιαφέρουσα περίπτωση.

Ο Wong Kar-wai ξεκινώντας σαν γνήσιο τέκνο της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χονγκ Κονγκ, κάνει τα πρώτα του βήματα ως σεναριογράφος στο τηλεοπτικό δίκτυο TVB όπου βγάζει τα προς το ζην γράφοντας σενάρια για την πετυχημένη σαπουνόπερα «Don't Look Now». Σύντομα όμως εγκαταλείπει την τηλεόραση για να δουλέψει στο αρτιγέννητο στούντιο Cinema City υπό την επίβλέψη πρωτοκλασάτων ονομάτων του Νέου Κύματος (Tsui Hark, Karl Maka, Eric Tsang κ.α.). Δυστυχώς, γρήγορα απολύεται αφού για έναν ολόκληρο χρόνο αποτυγχάνει να παρουσιάσει ένα αρεστό στους προϊσταμένους του σενάριο. Για ένα διάστημα αναγκάζεται να επιβιώσει γράφοντας φθηνά και γρήγορα σενάρια για ταινιάκια Ω΄ διαλογής (φθάνοντας στο εξωφρενικό σημείο να προσφέρει ποικίλες υπηρεσίες σε έναν σκηνοθέτη-τοκογλύφο!), πριν η γνωριμία και συνεργασία του με τον Patrick Tam (ένας από τους μείζονες δημιουργούς του Νέου Κύματος) αναβαθμίσει οριστικά τη θέση του στην κινηματογραφική βιομηχανία του Χονγκ Κονγκ - σε σημείο μάλιστα τέτοιο που η τελευταία να του «εμπιστευτεί» δύο από τους μεγαλύτερούς της σταρ (Andy Lau, Maggie Cheung) για τα γυρίσματα της πρώτης του ταινίας, το σκορτσεζικό γκανγκστερικό δράμα As Tears Go By (1988).

Αν και ο πολυχρησιμοποιημένος (αν όχι κλισέ) δραματουργικός κορμός της ιστορίας δεν συνιστά παρά μια κάπως απλουστευμένη εκδοχή των Κακόφημων Δρόμων (ο Andy Lau ως άλλος Harvey Keitel, προσπαθεί να ξεμπλέξει τον ατίθασο προστατευόμενό του Robert de Niro-Jacky Cheung από τα πλοκάμια της μαφίας), ο Wong Kar-wai κατορθώνει με χαρακτηριστική άνεση να ενοφθαλμίζει μια προσωπική, άκρως στυλιζαρισμένη, εστέτ αισθητική στην πεμπτουσία της σκορτσεζικής μυθολογίας. Το *As Tears Go By* είναι μια απομυθοποιητική, αντι-ηρωική ματιά στο κόσμο των συμμοριών του Χονγκ Κονγκ (των λεγόμενων τριάδων), μίλια μακριά από το μυθικό, ηρωικό, άγριο κινεζικό West του John Woo.

Παρά τον σκληρό και σκοτεινό, νατουραλιστικό τόνο της αφήγησης, η ταινία συναντά απρόσμενη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία στην πατρίδα της. Το *As Tears Go By*, εντούτοις, δεν αντιπροσώπευε το είδος σινεμά που ο Wong Kar-wai είχε στο μυαλό του, αφού έδειχνε να περιορίζει μέσα στα στεγανά της ταινίας είδους τις φιλοδοξίες του για μια πιο ελεύθερη, αυτοσχεδιαστική γραφή.

Φιλοδοξία που γίνεται πράξη το 1990 όταν ο παραγωγός του Alan Tang, εκστασιασμένος από την επιτυχία της πρώτης τους συνεργασίας, προσφέρεται να χρηματοδοτήσει εν λευκώ την επόμενη προσπάθειά του, το *Days of Being Wild*.

Για τη δεύτερη αυτή του ταινία ο Wong (το Kar-wai, αν και αναφέρεται δεύτερο είναι το μικρό του) εμπιστεύεται το πόστο του διευθυντή φωτογραφίας σε έναν, μάλλον άσημο (τότε), Αυστραλό, που ζει και εργάζεται στο Χονγκ Κονγκ, αλλά με μόλις ελάχιστη προϋπηρεσία στο χώρο. Φυσικά πρόκειται για τον περίφημο πια Christopher Doyle (ίσως μαζί με τον Darious Khondji οι δυο πλέον ταλαντούχοι διευθυντές φωτογραφίας της εποχής μας). Οι γνωριμία των δυο ανδρών γίνεται μέσω του Patrick Tam (με τον οποίο ο Doyle είχε συνεργαστεί στο θαυμάσιο My Heart Is That Eternal Rose). Η συνάντηση αυτή υπήρξε γεγονός καθοριστικής σημασίας, αφού ο Αυστραλός είναι αυτός που θα προσφέρει τα τεχνικά θεμέλια πάνω στα οποία θα ανεγερθεί το ιδιαίτερο εικαστικό σύμπαν του ασιάτη δημιουργού.

Στο *Days of Being Wild* ο Wong Kar-wai εγκαταλείπει τις κουρασμένες νόρμες της γκανγκστερικής θεματολογίας, αγγίζοντας με ευαισθησία μικρές, ανθρώπινες ιστορίες που ξετυλίγονται παράλληλα, κοντά η μια στην άλλη. Ανάμεσα σε μια σειρά από δευτερεύουσες πλοκές, η ταινία παρακολουθεί την ταραχώδη ερωτική ζωή του νεαρού Yuddi στο Χονγκ Κονγκ του 1960 (στον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Leslie Cheung, ένας από τους λίγους κινέζους ηθοποιούς που μπορεί με ευκολία να ελίσσεται ανάμεσα σε φιλμ δράσης όπως το *A Better Tomorrow* και φιλμ αμιγών καλλιτεχνικών προδιαγραφών π.χ. *Αντίο Παλλακίδα μου*). Κουρασμένος από τα ανήθικα ερωτικά παιχνίδια που παίζει σε βάρος δύο γυναικών (Carina Lau και Maggie Cheung - η τελευταία όμορφη όσο ποτέ !), ο Yuddi εγκαταλείπει τη ζωή του δίπλα στη θετή του μητέρα (Rebecca Pan) και φεύγει στις Φιλιππίνες αναζητώντας την αληθινή καταγωγή του και ταυτότητα. Ο Andy Lau (στο ρόλο ενός αστυνομικού που γνωρίζεται με μια από της ερωμένες του Yuddi και που χρόνια μετά, ως ναύτης συναντιέται μαζί του στις Φιλιππίνες) και ο Jacky Cheung (στο ρόλο του μοναδικού φίλου του Yuddi) συμπληρώνουν το, ομολογουμένως εντυπωσιακό, καστ.

Το *Days of Being Wild* προσφέρει ένα πρωτόγνωρο κράμα υπαρξιακού δράματος και νουάρ ερωτισμού, δίχως τη δυνατότητα κατάταξης, κυρίως χάρη στην πρωτοτυπία του σκηνοθετικού χειρισμού. Για πρώτη φορά ο Wong Kar-wai πειραματίζεται με το αγαπημένο του, όπως θα φανεί αργότερα, τέχνασμα της αφήγησης off (voice over). Μεταπηδώντας από πρόσωπο σε πρόσωπο αλλάζει διαρκώς αφηγηματικούς άξονες, δίνοντάς μας μια περίτεχνα διασπασμένη, συχνά ελλειπτική, οπτική των γεγονότων. Η εκπληκτική φωτογραφία του Doyle με τα έντονα χρώματα και τους εξαιρετικά δουλεμένους φωτισμούς συμβάλλει τα μέγιστα στη δημιουργία της ονειρώδους αίσθησης που διαπερνά το σύνολο των εικόνων. Εδώ, ο φορμαλιστικός περφεξιονισμός του διδύμου Wong-Doyle εντυπωσιάζει όχι μέσω της πολυπλοκότητας της μορφής (όπως θα συμβεί στις μετέπειτα δουλειές τους) αλλά μέσω της λειτουργικής απλότητάς του. Είναι χαρακτηριστικό ότι μια από τις ωραιότερες σκηνές της ταινίας συνίσταται σε ένα απλό τράβελινγκ (από τελεφερίκ) στην καρδία ενός τροπικού δάσους - πρόκειται για μια ονειρική σεκάνς που εισβάλει, ως λάιτ μοτίφ, σποραδικά στην αφηγηματική ροή. Άξιο αναφοράς και το θαυμάσιο soundtrack που, αποτελούμενο ως επί τω πλείστων από αργεντινά ταγκό, προσθέτει νότες ρομαντισμού και νοσταλγίας στις μοναχικές αναζητήσεις των νεαρών ηρώων της ταινίας.

Ο παραγωγός Alan Tang, πατώντας πάνω στο all star καστ και στο όνομα του φέρελπι νέου σκηνοθέτη, κατάφερε να συγκεντρώσει τα απαραίτητα για τα γυρίσματα χρήματα προπωλώντας την ταινία σε διανομείς από όλες τις αγορές της Ασίας, πριν καλά καλά ο Wong γυρίσει το πρώτο καρέ. Μόλις όμως οι χρηματοδότες είδαν την τελική κόπια ανακάλυψαν ότι πέρα από το χρήμα είχαν χάσει και το χρώμα τους ! Όπως λέει και ο ίδιος ο Wong «ο Alan ήταν τόσο σίγουρος για την επιτυχία της ταινίας που υποσχέθηκε στη γυναίκα του ένα κόσμημα από διαμάντι. Μετά την πρεμιέρα της είπε : Ξέχασε το!» Αν και η ταινία σαρώνει τα ετήσια κινηματογραφικά βραβεία του Χονγκ Κονγκ, διαγράφοντας και μια υπερεπιτυχημένη πορεία σε ποικίλα φεστιβάλ ανά τον κόσμο, κάνοντας έτσι γνωστό το όνομα του σκηνοθέτη έξω από την πατρίδα του, αποδεικνύεται παταγώδη εμπορική αποτυχία. Αυτό όμως δεν εμποδίζει τους αστέρες της τοπικής βιομηχανίας από το να επιθυμούν διακαώς να εργαστούν μαζί του.

Έτσι, για την επόμενη ταινία του, μια υπερφιλόδοξη μεταφορά του κλασσικού μυθιστορήματος πολεμικών τεχνών του Louis Cha, *The Eagle Shooting Heroes*, καταφέρνει να συγκεντρώσει το απόλυτο καστ-ονείρωξη για κάθε φαν του ασιατικού σινεμά, με μερικές από τις μεγαλύτερες φυσιογνωμίες της κινέζικης κινηματογραφίας (Leslie Cheung, Tony Leung, Briggite Lin, Maggie Cheung, Jacky Cheung, Carina Lau κ.α.). Ο Wong επιπλέον εξασφαλίζει τη συνεργασία του κορυφαίου χορογράφου πολεμικών τεχνών Sammo Hung, μαζί με ένα προϋπολογισμό μερικών εκατομμυρίων δολαρίων ! Το *Ashes of Time* προδιαγράφεται σαν μια σίγουρη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία. Αυτό που όμως δεν είχε προβλεφθεί ήταν η μεγαλομανία του ίδιου του Wong. Ο σκηνοθέτης παίρνει συνεργείο και καστ στην έρημο Yuli της Κίνας όπου και τους ταλαιπωρεί για παραπάνω από 2 χρόνια, σπαταλώντας με απίστευτη απερισκεψία χιλιόμετρα φιλμ, γυρίζοντας, άλλοτε ξανά και ξανά τις ίδιες σκηνές, αλλάζοντας άλλοτε ολοκληρωτικά το στόρι. Η ταινία επιτέλους κάνει πρεμιέρα στα τέλη του 1994, έχοντας υπερβεί κατά πολύ των αρχικό προϋπολογισμό και τις αντοχές όλων όσων συμμετείχαν. Η υποδοχή των κριτικών υπήρξε διχασμένη και οι επιδόσεις της στο Box Office καταστροφικές.

Η ταινία εκτυλίσσεται σε αόριστο τόπο και χρόνο, κάπου στην μεσαιωνική Κίνα, αφηγούμενη, σε πρώτο επίπεδο τουλάχιστον, την ιστορία δυο προσώπων, ενός μισθοφόρου μονομάχου (Tony Leung) και ενός μοναχικού, αινιγματικού τύπου που αναθέτει δουλειές σε επί πληρωμή φονιάδες (Leslie Cheung), οι οποίοι ερωτεύονται την ίδια γυναίκα (Maggie Cheung). Η περαιτέρω υπόθεση μοιάζει τόσο μπερδεμένη που δύσκολα μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει, πόσο μάλλον να περιγράψει, τι ακριβώς συμβαίνει. Δυστυχώς, η

κατάσταση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο από το voice over που χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να καλύψει σημαντικά αφηγηματικά χάσματα (ολόκληρες σεκάνς κατακρεουργήθηκαν στις μουβιόλες), ενώ το πολυάριθμο των χαρακτήρων και η εν γένει συνθετότητα της μη γραμμικής ανέλιξης του στόρι κουράζουν τον θεατή, σε μια πρώτη τουλάχιστον προσπάθεια να παρακολουθήσει την πλοκή. Μια δεύτερη ή και τρίτη, εντούτοις, θέαση της ταινίας βοηθά στο να σχηματίσει κανείς μια πιο ολοκληρωμένη άποψη. Το *Ashes of Time* μπορεί να μην είναι το επικό αριστούργημα που θα μπορούσε να είναι, αφού στιγμές μοιάζει να υπονομεύεται από την αυταρέσκεια του ίδιου του δημιουργού του, δεν είναι όμως εύκολο κανείς να μείνει ασυγκίνητος μπροστά στη φιλοδοξία του Wong, μέσα σε λιγότερο από δύο ώρες, να συνοψίσει και να ανανεώσει όλη την παράδοση του κινέζικου σινεμά πολεμικών τεχνών, φιλτράροντάς την μέσα από την ξεχωριστή αισθαντικότητα που διακρίνει την ματιά του. Πάνω απ' όλα όμως, το *Ashes of Time* συναρπάζει με τον αστείρευτο εικαστικό του πλούτο (ο Chris Doyle δίνει τον καλύτερό του εαυτό) και περιέχει μερικές από τις εντυπωσιακότερες σκηνές μαχών που έχουν αποτυπωθεί ποτέ σε φιλμ. Δεν είναι, άλλωστε, και λίγοι εκείνοι από τους φαν του σκηνοθέτη που υποστηρίζουν πως με αυτήν του την ταινία ο Wong υπογράφει την κορυφαία μέχρι σήμερα δημιουργία του.

Στα σύντομα διαλείμματα των γυρισμάτων του *Ashes of Time,* ο Wong καταφέρνει να ολοκληρώσει μία ακόμη ταινία. Το *Chungking Express* (1994) αφηγείται δυο ιστορίες, καθεμία με πρωταγωνιστή έναν ερωτικά απογοητευμένο αστυνομικό. Στην πρώτη, ο αστυνομικός με το νούμερο 223 (Takeshi Kaneshiro) αποφασίζει να φάει 30 κονσέρβες ανανά που λήγουν την ίδια νύχτα (1η Μαΐου) προκειμένου να ξεχάσει την May (που γεννήθηκε Πρωτομαγιά!), η οποία τον παράτησε (μαντέψτε!) Πρωταπριλιά! Καταλήγοντας σε ένα μπαράκι (και ξερνώντας τους ανανάδες) αποφασίζει να ερωτευτεί την πρώτη γυναίκα που θα μπει μέσα. Και, προς έκπληξη όλων, αυτή δεν είναι άλλη από μια έμπορο ναρκωτικών (η Briggite Lin αγνώριστη, με ξανθιά περούκα, αδιάβροχο και μαύρα γυαλιά, στον τελευταίο ρόλο της σπουδαίας καριέρας της). Στη δεύτερη ιστορία, ο αστυνομικός 663 (Tony Leung) έρχεται αντιμέτωπος με την απόλυτη ερωτική κατάθλιψη όταν η γυναίκα που τον αγαπά, αεροσυνοδός στο επάγγελμα, τον εγκαταλείπει. Για καλή (η μάλλον κακή) του τύχη τον ερωτεύεται η Fay (τα λογοπαίγνια δεν έχουν όριο!) που δουλεύει στο φαστφουντάδικο Midnight Express όπου ο 663 (αλλά και ο 223) συχνάζει. Όταν μάλιστα η αεροσυνοδός της αφήνει τα κλειδιά του σπιτιού για να τα δώσει στον πρώην της, η Fay τα βουτάει και αρχίζει τις επισκέψεις στο σπίτι του 663 όταν αυτός απουσιάζει !

Γυρισμένο με ελάχιστα χρήματα, μέσα σε 2 μόλις μήνες, το *Chungking Express* βρίσκει το δίδυμο Wong-Doyle στο απόγειο της δημιουργικότητάς του. Μέσα από την απλή καθημερινότητα ο Wong Kar-wai εμπνέεται με χιούμορ, τρυφερότητα και ειλικρίνεια μια μικρή πινακοθήκη χαρακτήρων που μένουν χαραγμένοι στη μνήμη, φροντίζοντας σε κάθε ευκαιρία (που του δίνει η πλοκή) να παραθέσει, μέσα από τις σκέψεις των πρωταγωνιστών του, μερικούς από τους ωραιότερους, αυθεντικότερους μονολόγους που έχουν ποτέ γραφεί. Οι ήρωες του Wong είναι θλιμμένοι μπάτσοι, μελαγχολικοί κακοποιοί ή μοναχικές σερβιτόρες. Πρόσωπα που θέλουν να είναι κάποιοι άλλοι, φιγούρες όμορφες, νεανικές, γεμάτες όμως μοναξιά, που αναζητούν την επαφή, τον έρωτα, τη φιλία, με τις επιθυμίες τους να μένουν απλώς επιθυμίες, δίχως ποτέ να μετουσιώνονται σε πράξεις. Μικρά ερωτικά δίπρακτα που δεν ολοκληρώνονται ποτέ, στο φόντο μιας μεγαλούπολης που συνθλίβει κάτω από τα τεράστια μεγέθη της την προσμονή της τρίτης πράξης. Είναι αυτό το πολύχρωμο, θορυβώδες ντεκόρ της πόλης που έρχεται, άλλοτε σε αντίστιξη με την αυτάρεσκη μελαγχολία των προσώπων, πνίγοντας μέσα του τις πιο βίαιες συναισθηματικές τους αντιδράσεις, και άλλοτε λειτουργεί σαν καθρέφτισμα και προέκταση της ψυχικής τους διάθεσης (οι πινακίδες νέον στους δρόμους, τα φώτα των αυτοκινήτων που τρέχουν, τα μαύρα σύννεφα που σαρώνουν τον ουρανό, οι γαλαζωπές αποχρώσεις της βροχής, το αστραφτερό χρώμιο στο juke box). Η χρωματική παλέτα του Doyle πάλλεται από ζωή. Ξεχειλίζοντας από όλα τα χρώματα του φάσματος πασαλείβει με ψυχεδελικό οίστρο το λευκό πανί. Κάμερα στο χέρι, λιγοστοί τεχνητοί φωτισμοί, συνεχή jump cuts, σύνθετα κάδρα, αλλοιωμένες ταχύτητες λήψεις και χρόνοι (time lapses). Στο υπερστυλιζαρισμένο σύμπαν των Wong-Doyle ο υποκειμενικός χρόνος των ηρώων μοιάζει να αυτονομείται από το χρόνο του αντικειμενικού κόσμου, αιωρούμενος στο φιλμικό κενό μεταξύ δυο διαδοχικών πλάνων. Υπάρχει μια σκηνή που καταδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την εκφραστικότητα των ασυναγώνιστων οπτικών τεχνασμάτων των Wong και Doyle. Ο Tony Leung, περιμένοντας μάταια την Fay να έρθει σε ένα μπαρ, βάζει ένα νόμισμα στο Juke box και γέρνει σε αργή κίνηση εμπρός, ενώ άνθρωποι πίσω του με ιλιγγιώδη ταχύτητα τον προσπερνούν. Περίτεχνα πλάνα όπως αυτό υποβάλλουν με γλαφυρότητα την αίσθηση της μοναξιάς του ενός σε έναν κόσμο που ασφυκτιά απ΄ τους πολλούς. Φυσικά, το, για μία ακόμη φορά, καταπληκτικό soundtrack συμπληρώνει στην εντέλεια το εκφραστικό αυτό κολάζ χρωμάτων, ήχων και συναισθημάτων.

Η ταινία συναντά θριαμβευτική υποδοχή στα φεστιβάλ όλου του κόσμου, κάνοντας πολλούς να μιλήσουν για εκρηκτικό αμάγαλμα αμερικάνικης ποπ αισθητικής και γαλλικής νουβέλ βαγκ. Πέρα, εντούτοις, από όλους αυτούς τους κολακευτικούς αφορισμούς, η ουσία βρίσκεται στο ότι ο Wong αναγκάζει ακόμα και τους λίγους εναπομείναντες δύσπιστους να στρέψουν οριστικά το βλέμμα τους στο θαυμαστό κινηματογραφικό κόσμο του Χονγκ Κονγκ και στην εκεί νουβέλ βαγκ. Ο γαλλικός κολοσσός UGC αναλαμβάνει τη διανομή της ταινίας στις αίθουσες όλης της Ευρώπης (μεταξύ άλλων και στην Ελλάδα) ενώ στις Η.Π.Α. ο Quentin Tarantino την αγοράζει για λογαριασμό της εταιρείας του Rolling Thunder, θυγατρική της Miramax.

Πριν καλά καλά καταλαγιάσει ο θόρυβος από την επιτυχία του *Chungking Express*, ο κινέζος δημιουργός έχει ήδη ετοιμάσει την (άτυπη) συνέχεια. Έχοντας στα χέρια του μια ιστορία που αρχικά προοριζόταν για το *Chungking* αλλά δεν χώρεσε σε αυτό, προσθέτει άλλη μια και το *Fallen Angels* είναι κιόλας έτοιμο, σε χρόνο ρεκόρ, μέσα στο 1995. Ο Takeshi Kaneshiro αυτήν τη φορά αναλαμβάνει το ρόλο ενός μουγκού, πρώην κατάδικου, και νυν αλήτη, που μπλέκει διαρκώς σε καυγάδες (μια από τις πολλές εξωφρενικές του συνήθειες είναι οι νυχτερινές διαρρήξεις σε κρεοπωλεία και παγωταζίδικα για να ταΐζει με το ζόρι αθώους περαστικούς!). Ο Leon Lai είναι ένας επαγγελματίας εκτελεστής σε υπαρξιακή κρίση που αποφασίζει να

δώσει ένα τέλος στη καριέρα του και την επαγγελματική του σχέση με την Michelle Reis (ευκαιρία για τον Wong να στήσει μερικές αλά John Woo σκηνές hip-hop βίας). Απομένουν δυο ακόμη γυναίκες (Charlie Yeung και Karen Mok) για να συμπληρώσουν το καστ ως τα ερωτικά αντικείμενα των δυο ανδρών.

Μπορεί το *Fallen Angels* να μην σπρώχνει το σινεμά του Wong παραπέρα, σε νέα δραματουργικά και στιλιστικά μονοπάτια (είναι λίγο νωρίς για να αρχίσει από την 5η κιόλας ταινίας του να επαναλαμβάνει τον εαυτό του) αλλά δεν παύει να είναι μια απολαυστική εμπειρία από το πρώτο ως το τελευταίο καρέ. Ο Doyle ετούτη τη φορά αποφασίζει να εξαντλήσει όλα του τα αποθέματα έμπνευσης, αδειάζοντας τα βαρύτερα πυρομαχικά που έχουν απομείνει στο καλλιτεχνικό του οπλοστάσιο. Σούπερ ευρυγώνιοι φακοί με απίστευτο βάθος πεδίου, «βαριά» φίλτρα, πολλαπλά φορμά (έγχρωμο-ασπρόμαυρο φιλμ, βίντεο), ασυνήθιστες γωνίες λήψεις, σύνθετα καδραρίσματα (μέσα από καθρέφτες, πίσω από τρεχούμενα νερά!). Το τρομερό δίδυμο ακροβατεί εδώ επικίνδυνα στο χείλος του ναρκισσισμού, αλλά καταφέρνει τελικά να βγει αλώβητο. Αλλά προς τι όλη αυτή η φασαρία και τα πυροτεχνήματα; Οι ομορφότερες στιγμές της ταινίας είναι τελικά οι μικρότερες και απλούστερες: Το βιντεοημερολόγιο του νεκρού πατέρα, ο Takeshi Kaneshiro να κάνει μασάζ σε ένα γουρούνι στον πάγκο του κρεοπωλείου, ή να μπουκώνει με τη βία έναν άτυχο περαστικό στα παγωτά.

Για την επόμενη ταινία του ο Wong Kar-wai καταφεύγει για τημένα) οπτικά τρυκ. Η πρώτη και (ας ελπίσουμε τελευταία) φορά που ο κινέζος δημιουργός απογοητεύει τους θαυμαστές του. Παραδόξως, ο ίδιος καταφέρνει να φύγει από τις Κάννες με το βραβείο σκηνοθεσίας, το οποίο γενικότερα θα πρέπει να εκληφθεί ως δίκαιη αναγνώριση της μέχρι σήμερα δουλείας του.

Με επτά ταινίες στο ενεργητικό του μέσα σε δέκα χρόνια, ο Wong Kar-wai έχει αφήσει την προσωπική του στάμπα στην κινηματογραφική δεκαετία που μας φεύγει, καταθέτοντας παράλληλα και την δική του αισθητική πρόταση για το σινεμά του 2000. Το απαράμιλλο οπτικό του στιλ αποτελεί ήδη σημείο αναφοράς για αρκετούς νέους κινηματογραφιστές ανά τον κόσμο (είναι χαρακτηριστικό ότι πρόσφατο βιντεοκλίπ των Texas αντιγράφει συνειδητά σκηνές και πρόσωπα από το *Chungking Express*). Παρά την παγκόσμια αναγνώριση, ο Wong συνεχίζει να θεωρείται «αποστάτης» για την κινηματογραφική βιομηχανία του Χονγκ Κονγκ. Ο ίδιος εξάλλου επιμένει να χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως έναν «όχι πολύ επιτυχημένο εμπορικό σκηνοθέτη», ενώ αρνείται κατηγορηματικά το ενδεχόμενο να εγκαταλείψει την πατρίδα του για να δουλέψει αλλού, κάνοντας αμίμητες δηλώσεις, αναφορικά με τις στενές σχέσεις μαφίας και κινηματογραφικής βιομηχανίας στο Χονγκ Κονγκ: «Είναι καλύτερο να δουλεύεις για πρωτοκλασάτους γκάνγκστερ παρά για κακούς λογιστές». Τα λόγια, εξάλλου, που ο ίδιος βάζει στο στόμα του Leslie Cheung στο *Days of Being Wild* αντικατοπτρίζουν ιδανικά το ασυμβίβαστο, μοναχικό πνεύμα που διέπει τον σπουδαίο

έμπνευση στη μακρινή Αργεντινή, τα ταγκό και τον Manuel Puig. Η επιτυχία του *Chungking Express* και του *Fallen Angels* έχουν εξασφαλίσει πολύ πριν την ολοκλήρωση των γυρισμάτων μια συμμέτοχή στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα των Καννών του 1997. Δυστυχώς, το *Happy Together*, που περιγράφει τη σχέση δυο ομοφυλόφιλων εραστών που ταξιδεύουν από το Χονγκ Κονγκ στο Μπουένος Άιρες, αποδεικνύεται λίγο για να ικανοποιήσει τις υψηλές μας προσδοκίες. Πρόκειται για μια (αναμφίβολα γοητευτική) επίδειξη σκηνοθετικής μανιέρας, με τους Tony Leung, Leslie Cheung να περιφέρουν εαυτούς μέσα σε ένα ανύπαρκτο σενάριο και τον Chris Doyle στα συνηθισμένα του (αν και ελαφρώς συγκρα-

αυτό εικονοκλάστη: «Υπάρχει ένα είδος πουλιού δίχως πόδια που μπορεί μόνο να πετά και να πετά, και να κοιμάται στον άνεμο όταν είναι κουρασμένο. Το πουλί αυτό προσγειώνεται μια μόνο φορά στη ζωή του, για να πεθάνει . . .».

Αλέξης Αλεξίου

Γ.Μ.: Θα ήθελα να ξεκινήσω από το βασικό - το κύριο - θέμα που πραγματεύεται η ταινία. Ποιό είναι κατά τη γνώμη σας;

R.A.: Είναι πάρα πολλά πράγματα ταυτόχρονα. Αλλά, ένα πολύ χαρακτηριστικό είναι η αδυναμία και η ευπάθεια, το τρωτό της ανθρώπινης ύπαρξης... Πρέπει να έχουμε σεβασμό. Θα έπρεπε να είμαστε ευγενικοί και καλοί μεταξύ μας. Αυτή η ταινία επίσης καταδεικνύει πόσο ανόητοι και σκληροί μπορεί να είμαστε, πόση δεισιδαιμονία μπορεί να υπάρχει χωρίς λόγο και σκοπό και πόση στενότητα μυαλού. Και πόσο ανεύθυνοι μπορεί να είναι οι άνθρωποι. Ακόμη, θίγει και διάφορα ζητήματα ηγεσίας καθώς και την αδυναμία και μικρότητα του ανθρώπινου όντος.

Γ.Μ.: Εκτός από τα παραπάνω ποιά δευτερεύοντα στοιχεία θίγει η ταινία;

R.A.: Κάποια θέματα ηθικής... Νιώθουμε ένοχοι, ένοχοι για πολλά πράγματα, καθώς δεν έχουμε καταφέρει να διορθώσουμε κάποια αδικήματα.

Γ.Μ.: Νομίζω ότι η ταινία δεν θίγει μόνο το αίσθημα ενοχής, αλλά και γενικότερα ηθικά ζητήματα.

R.A.: Ναι, γιατί αυτή η ταινία έχει γίνει σε μια εποχή όπου έχουμε αρχίσει να χάνουμε την «εμπάθεια».

Γ.Μ.: «Εμπάθεια»; Τι εννοείτε; Ποιό είναι το κύριο νόημά της; Έχει κάποια φιλοσοφική ή κοινωνική σημασία;

R.A.: Όχι, «εμπάθεια» είναι το να καταλαβαίνεις τον συνάνθρωπό σου και να αναγνωρίζεις ότι όλοι είμαστε παρόμοιοι.

Γ.Μ.: Εννοείτε ότι, όταν έχουμε χάσει την «εμπάθεια», δεν είμαστε προσεγγίσιμοι, όχι μόνο συναισθηματικά αλλά και στην απλή επικοινωνία;

R.A.: Ναι, πρέπει να καταλαβαίνεις τον συνάνθρωπό σου, αυτό είναι «εμπάθεια».

Γ.Μ.: Όταν μπορείς να καταλάβεις κάποιον, να τον νιώσεις, όχι απλά διανοητικά.

R.A.: Ναι, κι αυτό βοηθά τους ανθρώπους να είναι πιστοί, καλοί μεταξύ τους. Αν χάσουμε την «εμπάθεια», είναι πολύ επικίνδυνο για την κοινωνία.

Γ.Μ.: Δηλαδή πιστεύετε ότι υπάρχει τέτοιο πρόβλημα στις μοντέρνες κοινωνίες;

R.A.: Ακριβώς.

Γ.Μ.: Κατά τη γνώμη μου, αυτό είναι ένα πρόβλημα που υπάρχει εδώ και δεκαετίες, αιώνες ίσως. Δεν είναι χαρακτηριστικό της σύγχρονης εποχής. Ίσως όμως εντείνεται στο σύγχρονο πολιτισμό.

R.A.: Ναι, αλλά σήμερα έχουμε «εκπαιδευτεί» στο να τα βλέπουμε και να τα υπολογίζουμε όλα με οικονομικούς όρους. Όλοι έχουμε γίνει τεχνοκράτες, σε κάθε τομέα της ζωής μας. Εκμεταλλευόμαστε, εκμεταλλευόμαστε συνεχώς τον συνάνθρωπό μας. Αυτή είναι και η φιλοσοφία μας, η φιλοσοφία του σύγχρονου πολιτισμού.

Γ.Μ.: Πιστεύετε ότι αυτό έχει σχέση με την παγκοσμιοποίηση;

R.A.: Όχι, απαραίτητα. Αλλά με το ότι ενδιαφερόμαστε μόνο για το χρήμα.

Γ.Μ.: Ένα από τα βασικά πρόσωπα της ταινίας - αν κατάλαβα καλά - είναι ο Κάλε, που αντιπροσωπεύει το μέσο άνθρωπο της Σουηδίας και της κοινωνίας γενικότερα.

R.A.: Μάλιστα, της μεσαίας τάξης.

Γ.Μ.: Τα προβλήματα που έχει είναι οικογενειακά, οικονομικά και γενικά όλα αυτά που χαρακτηρίζουν τη μεσαία τάξη αλλά και το ίδιο του το παρελθόν.

Συνέντευξη του Roy Anderson στο Γιώργο Μαλιώτη

R.A.: Ναι, το πρόβλημά του είναι να επιβιώσει. Αν όμως ρίξεις μια προσεκτική ματιά, στη μάχη που δίνει για να επιβιώσει, θα διαπιστώσεις ότι αντανακλά τη δική σου μάχη για επιβίωση.

Γ.Μ.: Γιατί προσπαθεί να καταστρέψει την εταιρεία του;

R.A.: Γιατί δεν έχει κανένα όφελος από αυτή.

Γ.Μ.: Είναι, επομένως, μια λογική αιτία ή και ψυχολογική επίσης;

R.A.: Καταρχήν λογική, γιατί θέλει να εξασφαλίσει χρήματα.

(Γέλια)

Γ.Μ.: Μια άλλη ερώτηση. Η γενική ατμόσφαιρα της ταινίας, μας οδηγεί σε μια μοιρολατρική ιδεολογία. Ίσως.

R.A.: Όχι, δεν είμαι μοιρολάτρης.

Γ.Μ.: Γιατί όλη αυτή η στατική κατάσταση, γιατί όλοι οι άνθρωποι της ταινίας είναι πολύ στατικοί;

R.A.: Είναι στάσιμοι, χωρίς πρόοδο. Δεν μπορούν να απαγκιστρωθούν και να απελευθερωθούν.

Γ.Μ.: Κατ' εμέ, αυτό είναι το κύριο νόημα της ταινίας. Όλοι οι

ήρωες δεν μπορούν να αποδεσμευτούν και αυτό συμβαίνει σε όλους τους τομείς της ζωής, στον θρησκευτικό, τον πολιτικό, τον κοινωνικό τομέα, τον ψυχολογικό. Όλες οι παράμετροι συμβάλλουν στο να παραμείνουν στάσιμοι και μη εξελίσιμοι.

R.A.: Ακριβώς. Είναι τα αποτελέσματα του τρόπου σκέψης και του συστήματος αξιών τους στην κοινωνία. Αυτό είναι που διαμορφώνει αυτές τις συνθήκες.

Γ.Μ.: Αυτή η κοινωνία, αυτή τη στιγμή, είναι επαναστατική;

R.A.: Σε κάποια πράγματα. Όμως...

Γ.Μ.:... Κανένα πρόσωπο, κανένα...δεν φαίνεται να είναι επαναστατικό μέσα στην ταινία. Δεν υπάρχει κανένα αισιόδοξο πνεύμα.

R.A.: Ναι, αλλά οι θεατές στην αίθουσα, αυτοί μπορεί να γίνουν επαναστατικοί.

Γ.Μ.: Ίσως, πετάξουν καμιά βόμβα... (Γέλια)
Ναι, - αλλά αν και μου άρεσε πολύ η ταινία, δεν νομίζω ότι καταφέρνει να πετύχει κάτι τέτοιο. Γιατί, ακόμη κι αν υπάρχει μια σπίθα στην ταινία...και οι πιο πνευματώδεις θεατές, παραμένουν σ' αυτό που έχουν δει. Υπάρχουν, πάντως, σ' όλο το μήκος της ταινίας, πολλά στοιχεία σαρκασμού.

R.A.: Ναι, το ελπίζω. Υπάρχει επίσης και το κωμικό στοιχείο σε κάποια σημεία. Είναι επαναστατικό και επίμονο.

Γ.Μ.: Οπότε αφήνουμε τα θεματικά στοιχεία και πηγαίνουμε στα κατεξοχήν αισθητικά. Το φιλμ είναι μια ακολουθία πλάνων - σεκάνς. Κάθε πλάνο σεκάνς έχει την αυτονομία του. Το θέμα είναι ότι στην ταινία, το κάθε πλάνο - σεκάνς είναι άλλες φορές πιο ρεαλιστικό, άλλες πιο σουρρεαλιστικό και σε άλλες περιπτώσεις αφορά την φαντασία, το παρελθόν, την ανάμνηση - υπάρχει μια πολύ μεγάλη ποικιλία στη λειτουργικότητα του πλάνου - σεκάνς. Είναι αυτό σωστό;

R.A.: Σωστά.

Γ.Μ.: Αυτό ήταν συνειδητή επιλογή σας;

R.A.: Ναι, μπορείς να αλλάξεις τη σειρά των πλάνων-σεκάνς.

Γ.Μ.: Αναρωτιέμαι για την επιλογή του στατικού, είπατε ότι έχει σχέση με τη στασιμότητα. Σε κάποιες περιπτώσεις είχα την εντύπωση ότι έχει σχέση με την παρατήρηση. Σε μια κοινωνία κάποιοι δρουν, πράττουν και κάποιοι παρατηρούν.

R.A.: Αυτό είναι σωστό. Κάποιοι δρουν και κάποιοι άλλοι τους κοιτάνε, αυτό είναι πολύ συχνό αλλά πρέπει να πω ότι η στατική κάμερα...

Γ.Μ.: Όχι μόνο η κάμερα αλλά και οι άνθρωποι είναι στατικοί, το δράμα, το παίξιμο που είναι ήρεμο, δεν υπάρχουν στιγμές έντασης, είναι πολύ ήρεμο, είναι η σκανδιναβική νοοτροπία;

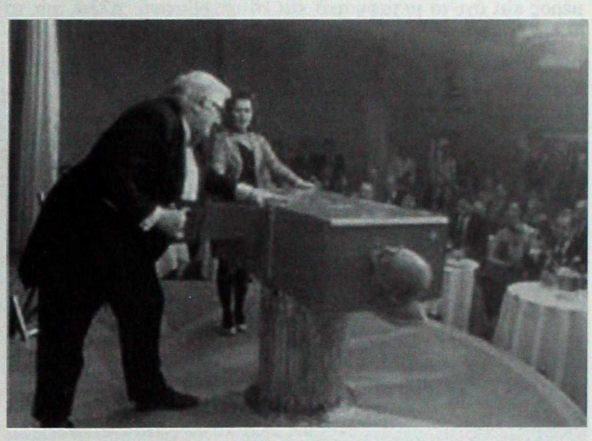
R.A.: Νομίζω, στο φιλμ το ότι είναι τόσο στατικοί, δείχνει ότι είναι μπερδεμένοι και σκέφτονται τί έγινε.

Γ.Μ.: Σχετικά με τα σύμβολα; Υπάρχουν τόσα πολλά σύμβολα που είναι πολύ δυνατά σ' ένα στατικό πλάνο. Γιατί σ' ένα καθαρά «γραμμικό» πλάνο δεν λειτουργούν τόσο έντονα στο αισθητήριο του θεατή. Στα στατικά πλάνα σας υπάρχει ένας έντονος συμβολισμός, η παρουσία των συμβόλων είναι ισχυρή. Ήταν κι αυτό επιλογή σας;

R.A.: Ξέρετε, άρχισα την καριέρα μου ως ρεαλιστής κινηματογραφιστής, αλλά αυτή η αφαιρετικότητα, μου αρέσει όλο και περισσότερο καθώς και οι συμβολισμοί της. Δουλεύω όμως πολύ απλά σύμβολα.

Γ.Μ.: Και πιο «γενικά» σύμβολα - αυτό είναι καλό, γιατί αυτά τα σύμβολα που δεν πετυχαίνουν, δεν είναι γενικά. Ελπίζω η ταινία να έχει αρκετή εμπορική επιτυχία έστω και αν δεν είναι πολύ μεγάλη, άλλωστε τέτοιες ταινίες είναι δύσκολες για το ευρύ κοινό. Δεν πρέπει να σκεφτόματσε το κοινό της Θεσσαλονίκης, γιατί είναι Φεστιβάλ, είναι το κοινό των Φεστιβάλ. Αλλά στον ευρύ κόσμο δύσκολα περνάν τέτοιες ταινίες. Ωστόσο, πιστεύω ότι εκτός από καλλιτεχνική αξία μπορεί να έχει και εμπορικότητα, ίσως γιατί τα σύμβολά της είναι καθολικά, κοινά για πολλούς ανθρώπους σε όλες τις χώρες.

R.A.: Ήθελα αυτή η ταινία, να είναι πολύ εύκολη να την δεις και να την καταλάβεις.



Γ.Μ.: Θα έλεγα ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των θεατών που διασκέδασαν με την ταινία, ίσως δεν κατάλαβαν όλη την ταινία.

R.A.: Ναι, ίσως όχι.

Γ.Μ.: Αυτό, είναι το θέμα. Τώρα, σχετικά με το σουρρεαλισμό. Μου είπατε ότι σας αρέσει. Τί πιστεύετε ότι πετυχαίνει στην ταινία σας; Είναι ίσως η σπίθα της έκρηξης;

R.A.: Νομίζω ότι ο σουρρεαλισμός είναι ένας καλός τρόπος να αυξήσεις την συναίσθηση του εαυτού σου. Είναι η δική σου ζωή, αλλά πιο ανυψωμένη - είναι καθρέφτης. Ο σουρρεαλισμός μπορεί να σε βοηθήσει να καταλάβεις τον εαυτό σου. Συνδέεται και με αυτό που είπα για τη σύγχυση που διέπει τους ήρωες. Δεν θα έλεγα ότι είμαι πάρα πολύ σουρρεαλιστής.

Γ.Μ.: Ώστε είναι καθρέφτης.

R.A.: Είναι ένας καθρέφτης που ξεκαθαρίζει την εικόνα

του εαυτού σου, τις συνθήκες διαβίωσής σου.

Γ.Μ.: Μπορείτε να μας υπενθυμίσετε το τέλος της ταινίας;

R.A.:... Ξέρετε, όταν συναντά τον έμπορο με τους σταυρούς και τους πετάνε στα σκουπίδια και μετά φεύγουν.

Γ.Μ.: Συμβολίζει κάτι ο σταυρός; Ίσως ο κοινός θεατής να σκεφθεί ότι η αιτία της ανθρώπινης καταστροφής, των ανθρώπινων προβλημάτων είναι η απομάκρυνση από τη θρησκεία. Το πιστεύετε επίσης;

R.A.: Ναι, η αληθινή χριστιανοσύνη δεν είναι εύκολη δουλειά.

Γ.Μ.: Άρα, υπάρχει μια θρησκευτική βάση στην ιδεολογία της ταινίας.

R.A.: Ωστόσο εγώ δεν είμαι θρήσκος, να πιστεύω δηλ. στον Θεό και τον παράδεισο, όμως εκτιμώ και εμπιστεύομαι το Ευαγγέλιο, γιατί είναι το Ευαγγέλιο της Αγάπης και της Εμπάθειας.

Γ.Μ.: Δηλαδή, δέχεστε τη χριστιανική ηθική, το φιλοσοφικό της μέρος και όχι το μεταφυσικό και το υπερβατικό. Αλλά, για το θεατή, αυτό είναι κάτι πολύ σημαντικό για την ιδεολογική βάση της ταινίας, γιατί πολλοί μπορεί να βρέθηκαν σε σύγχυση, πρέπει να σκέφθηκαν ότι αυτό είναι ένα θρησκευτικό φιλμ. Το έχω ακούσει από σινεφίλ. Πρέπει να σας το επισημάνω, γιατί το στατικό φιλμάρισμα καλλιεργεί μια ατμόσφαιρα μοιρολατρίας. Από τον επαναστάτη, από τον διαφορετικό ήρωα - δεν υπάρχει ίσως ούτε μια εικόνα. Όλο αυτό ίσως έχει να κάνει μ' ένα κλειστό σύστημα. Δεν το έχετε σκεφτεί; Επειδή η ταινία σας, εμφανίζει ένα κλειστό σύστημα - χωρίς παράθυρα ίσως. Και τα κλειστά συστήματα είναι πολύ κοντά στο κλειστό θρησκευτικό σύστημα.

R.A.: Όπως και ο Μπουνιουέλ, που έχει κάνει μια ταινία, όπου όλοι είναι μέσα σ' ένα σπίτι και δεν μπορούν να βγουν έξω.

Γ.Μ.: Ναι, αλλά τελικά το πρόβατο βγαίνει έξω, τελικά κάτι συμβαίνει.

R.A.: Είναι κλεισμένοι, αλλά δεν είναι απαραίτητο γι' αυτούς να κλείσουν τους εαυτούς τους.

Γ.Μ.: Αυτό όμως δεν φαίνεται στην ταινία.

R.A.: Δεν δείχνω πως πρέπει να βγουν έξω. Αυτό πρέπει να το σκεφτείτε από μόνοι σας, αλλά αργότερα. Και οι άνθρωποι, ίσως λένε ότι είμαι θρήσκος. Ίσως είμαι.

Γ.Μ.: Όχι, αυτό δεν είναι πρόβλημα. Ίσως δεν είστε. Εσείς ξέρετε καλύτερα ποιός είστε, αλλά αναφέρω όλα αυτά τα ενδιαφέροντα στοιχεία πιο πολύ για την επικοινωνία. Δηλαδή πιστεύετε ότι οι θεατές μπορούν να κάνουν αυτοί, μόνοι τους την επιλογή τους, την επανάστασή τους, αλλά ίσως η ταινία σας δεν τους οδηγεί σε κάτι τέτοιο. Γιατί, αν δεν υπάρχει ο σπινθήρας, ίσως δεν μπορούμε να έχουμε κάποιο κοινωνικό αντίκρυσμα από τη διαπραγμάτευση του θέματος και ίσως παρεξηγήσουμε τη βαθύτερη ιδεολογία της. Είναι αδύνατον να το αναλύσουμε αυτό. Υπάρχει, επίσης, μια σκηνή με κάποιους που πρόκειται να επιβιβαστούν στο αεροδρόμιο. Αναφέρεται σε Σουηδούς ή πρόκειται γενικώς για ανθρώπους που επιβιβάζονται;

R.A.: Είναι η αγωνία, προσπαθούν να πετάξουν. Θέλουν να είναι ελεύθεροι, θέλουν να ξεφύγουν, γι' αυτό επιλέγουν αυτόν τον ηλίθιο τρόπο να αποδράσουν. Θέλουν να αναζητήσουν έναν νέο κόσμο, χωρίς όμως να εγκαταλείψουν πράγματα που τους δένουν. Ίσως θέλουν να πάνε σε μια άλλη εποχή.

Γ.Μ.: Κάποια αναφορά στο παρελθόν ίσως. Πάντως για μένα είναι λίγο περίεργο που ο στρατηγός είναι ναζιστής. Γιατί επιλέξατε να είναι ναζιστής;

R.A.: Γιατί ήταν ναζιστής. Ο στρατηγός μιας μοντέρνας χώρας, 100 χρόνια μετά, που είναι τιμητικό να είναι ναζιστής. Είναι πολύ σημαντικό για την κοινωνία και την

ιστορία. Αυτή η ταινία, επίσης, έχει μια διπλή ηθική προσέγγιση στη Σουηδία.

Γ.Μ.: Τί εννοείτε διπλή ηθική προσέγγιση;

R.A.: Υπήρχε μια συνεργασία, κρυφή, με τους Ναζί κατά τη διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου. Είναι ντροπή για μας, είναι ένα θέμα που μας θίγει και μας ενοχλεί.

Γ.Μ.: Δηλ. οι Σουηδοί, οι καλοί και οι προδότες.

R.A.: Ακριβώς.

Γ.Μ.: Ο μέσος Σουηδός φαίνεται να είναι λίγο προδότης.

R.A.: Ναι, είναι αυτός που κατορθώνει να επιβιώσει.

Γ.Μ.: Επιβιώνει όντως. Παράλληλα δεν παρουσιάζεται σαν προδότης του όλης της κοινωνίας αλλά κυρίως των φίλων του.

R.A.: Θα μπορούσε, πράγματι, να είναι.

Γ.Μ.: Θα μπορούσε να κάνει τα πάντα για την επιβίωσή του.

R.A.: Θα μπορούσε επίσης να είναι και προδότης πολέμου. Επίσης, είναι τέτοιος ο χαρακτήρας και ο

τρόπος σκέψης του, η νοοτροπία του.

Γ.Μ.: Όλη η κοινωνία θα μπορούσε να δημιουργήσει το άλλο μισό.

R.A.: Νομίζω ότι πολλοί από εμάς θα μπορούσαν να είναι προδότες σε κάποιες περιπτώσεις.

Γ.Μ.: Θα είμασταν υποχρεωμένοι. Είναι η πραγματικότητα. - Μερικοί άνθρωποι έχουν πολύ λευκό μακιγιάζ, σαν νεκροί. Ήταν μια συνειδητή επιλογή;

R.A.: Τους ήθελα να είναι αντιπροσωπευτικοί περισσότερο του ανθρώπινου όντος, παρά ως άτομα. Έπρεπε να έχουν ένα στοιχείο καθολικότητας.

Γ.Μ.: Πιστεύετε ότι αυτό το λευκό, λοιπόν, δίνει τον τόνο της καθολικότητας;

R.A.: Ναι, το ελπίζω.

Γ.Μ.: Κατά την άποψή σας, το ανθρώπινο ον λευκαίνει;

R.A.: Ναι, ο κλόουν του τσίρκου είναι λευκός. Αλλά και οι μάσκες των ηθοποιών στο γιαπωνέζικο θέατρο. Όλες αυτές οι φιγούρες είναι «καθολικές», ανθρώπινες φιγούρες, μιλάνε για τη ζωή και το ανθρώπινο ον αλλά είναι όλες ίδιες. Γι'αυτό και οι λευκοπρόσωπες φιγούρες στην ταινία μου μου άρεσαν πάρα πολύ.

Γ.Μ.: Αυτό δημιουργεί και μια άλλη ερώτηση, όσον αφορά την αισθητική. Νόμιζα ότι θα σας ενδιέφερε το γιαπωνέζικο θέατρο, γιατί όλη αυτή η στατική λογική των πλάνων, μια αίσθηση τελετουργία στο δράμα, όλα αυτά έχουν σχέση με το ανατολικό θέατρο, ιδιαίτερα με το ιαπωνικό. Σας αρέσει;

R.A.: Ναι. Μια άλλη επιρροή είναι από το «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σ. Μπέκετ.

Γ.Μ.: Α, ναι, το θέατρο του παραλόγου.

R.A.: Σε μια θεατρική παράσταση στη Σουηδία οι ήρωες ήταν πολύ λευκοί. Ήταν αντιπροσωπευτικοί του ανθρώπινου όντος, χωρίς χρόνο και τόπο.

Γ.Μ.: Άρα, υπάρχει μια επέκταση του θέματος. Από την αρχή υπάρχει μια υπαρξιακή αγωνία. Ίσως το βασικό θέμα είναι το υπαρξιακό, αλλά ο τρόπος χειρισμού του έχει σχέση με το θέατρο του παραλόγου, και με το σουρρεαλισμό. Ίσως υπάρχει διαφορά μεταξύ τους. Ίσως μπερδεύονται. Πιστεύετε ότι υπάρχει μια σύγχυση μεταξύ του θεάτρου του παραλόγου και του σουρεαλισμού;

R.A.: Προσωπικά, έχω πολλές επιρροές.

Γ.Μ.: Έχετε συνθέσει αυτές τις επιρροές;

R.A.: Ελπίζω να έχω δημιουργήσει κάτι δικό μου - καινούργιο.

Γ.Μ.: Υπάρχουν κάποια πλάνα όπου κυριαρχεί το θέατρο του παραλόγου και σε άλλα ο σουρρεαλισμός; Τα δύο διαφορετικά είδη πλάνων φαίνονται παρόμοια σε πολλούς θεατές αλλά είναι αρκετά διαφορετικά. Θα ήθελα να έχω ένα σχόλιο γι'αυτό το αισθητικό σημείο.

R.A.: Νομίζω ότι αναμειγνύονται και δεν είναι ατόφια. Έχω την εντύπωση πως είναι μπερδεμένα στο μυαλό σας. Δεν είμαι σίγουρος για τιν τρόπο με τον οποίο αναμείχθηκαν οι διάφορες επιρροές. Ξέρω, πάντως, ότι από αισθητική άποψη, η ταινία δεν είναι καθαρά ατόφια.

Γ.Μ.: Όντως, όλη αυτή η μεθοδολογία εφαρμόζεται για να προσεγγίσουμε το δημιούργημά σας. Είναι ζήτημα ερμηνευτικής, επιδιώκουμε να ερμηνεύσουμε τα πάντα, ακόμα κι αυτά που δεν είχαν προσχεδιαστεί από το δημιουργό ή ήταν στο χώρο του ασυνειδήτου του.

R.A.: Τί να κάνουμε, άλλοι οι σκηνοθέτες και άλλοι οι κριτικοί.

Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του 41ου Διεθνούς Φεστιβάλ .

Απομαγνητοφώνηση- Μετάφραση - Επιμέλεια
Γιαννακού Δήμητρα

Roy Andersson

Βιογραφικό

Γεννήθηκε στο Γκέτεμπουργκ της Σουηδίας, το 1943. Σπούδασε λογοτεχνία, και στη συνέχεια κινηματογράφο. Ενώ η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία θεωρήθηκε αριστούργημα, η δεύτερη ήταν αποτυχία, με αποτέλεσμα ο Roy Andersson να στραφεί στη σκηνοθεσία διαφημιστικών σποτ. Σήμερα θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες διαφημίσεων. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 επέστρεψε στη μεγάλη οθόνη μέσω της μικρού μήκους ταινίας. Το Τραγούδια από τον δεύτερο όροφο κέρδισε το Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών του 2000.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
(Τίτλοι στα αγγλικά)

1969 *A Swedish Love Story*
1973-1975 *Giliap*
1987 *Something Happened* (μικρού μήκους)
1991 *World of Glory* (μικρού μήκους)
2000 *Songs from the Second Floor*

Οι γυναίκες του Bergman

Rustin Thompson

Πριν από μερικούς μήνες άρχισα ένα «αλφαβητικό ταξίδι» μέσα από τη δουλειά των μεγαλύτερων κινηματογραφιστών του κόσμου βλέποντας για πρώτη φορά ταινίες που δεν είχα δει. Έφτασα μέχρι τον Igmar Bergman, έως ότου ήρθε στην επιφάνεια αυτό το θέμα: «οι γυναίκες στον κινηματογράφο». Ο χρόνος δεν θα μπορούσε να είναι καλύτερος, από τη στιγμή που οι γυναίκες του Bergman είναι από τις πιο φωτεινές που εμφανίστηκαν ποτέ στην κινηματογραφική οθόνη. Αλλά το να υπονοήσουμε ότι «ανήκαν σ' αυτόν» δεν είναι απόλυτα ακριβές, αφού ο Bergman ήταν συχνά αυτός που «τον κατείχαν». Οι Σουηδέζες σειρήνες του τον έθελγαν όχι με την ομορφιά τους, αλλά με τη δύναμή τους τη στιγμή της τρέλας

και με τη γοητεία τους την ώρα της συντριβής.

Ο ίδιος ο Bergman είπε ότι οι γυναίκες ήταν «ο κόσμος μέσα στον οποίο έχω μεγαλώσει - και αυτό δεν ήταν ίσως το καλύτερο - αλλά κανένας άνδρας δεν μπορεί αληθινά να αισθανθεί ότι γνωρίζει τον εαυτό του, αν τα καταφέρει να αποκοπεί από αυτόν τον κόσμο». Ο Bergman βρήκε την αυτοσυνειδησία του στην προσπάθειά του να γνωρίσει τη γυναικεία φύση ή σ'αυτό που ο Truffaut ονόμασε «κυριαρχία της γυναίκας». Η πολιτική δεν αποτέλεσε σημαντικό κομμάτι στις ταινίες του και, έτσι, δεν ενδιαφέρθηκε για το φεμινισμό. Αντίθετα, τον απασχόλησαν η ψυχή και το πνεύμα των γυναικών, γυναίκες εγκαταλειμμένες από το Θεό ή παγιδευμένες μέσα σε νεκρούς γάμους, γυναίκες που οι επιθυμίες τους συχνά ξεσπούσαν βίαια παίρνοντας τη μορφή πικρών εξομολογήσεων. Σχεδόν σε όλες τις ταινίες του, υπάρχει μια στιγμή που μια γυναίκα «αδειάζει» από τα πάντα. Παίρνει φωνή η συγνώμη και η λύπη, αλήθειες και ψέματα γίνονται παραδεκτά, η προδοσία και το μίσος έρχονται στην επιφάνεια. Είναι συχνά δύσκολο να παρακολουθήσουμε αυτούς τους εξαγνισμούς, που παίρνουν την μορφή τελετουργίας αλλά που λυτρώνουν, στο τέλος, τις ψυχές τους. Ο Bergman έδωσε την ευκαιρία στις γυναίκες του να εξαγνίσουν τις ψυχές τους προτού η αρρώστια ή η πλήξη να τις συνθλίψει.

Οι άντρες του δεν ήταν ποτέ τόσο ενδιαφέροντες. Ποιός από αυτούς θα μπορούσε να συγκριθεί στα κοντινά πλάνα και να συναγωνιστεί τις έξοχες Σουηδέζες θεές του, όπως την Ingrid Thulin, τη Bibi Andersson, τη Gunnnel Lindblom, τη Harriet Andersson και τη Liv Ullmann;

Όταν ο Max Von Sydow καθυστερούσε το θάνατο στην «Εβδομη Σφραγίδα» (1957), ήταν για να επιτρέψει στη Bibi Andersson να φύγει μακριά με τον άντρα της και το μικρό παιδί της. Θα ήταν πάρα πολύ για τον Von Sydow, ή για τον Bergman, ή για μας, να ανεχτούμε να συμπεριληφθεί κι αυτή στον τελικό γύρο του θανάτου. Στο «Χειμωνιάτικο Φως» (1962), ο βασανισμένος ιερέας του Gunnar Bjφrnstrand, αφιερωμένος στο Θεό, υποφέρει από την απόλυτη αγάπη της Thulin. Και σε μια από τις πρόσφατες ταινίες του Bergman, στο «Κατώφλι της ζωής» (1958), γυρισμένη εξ ολοκλήρου σε ένα θάλαμο μαιευτηρίου, οι άντρες είναι είτε αυταρχικοί γιατροί είτε εγωιστές σύζυγοι ή φίλοι που εναποθέτουν το σπέρμα τους και μετά εγκαταλείπουν τις γυναίκες, να αγωνίζονται μόνες τους με την έκτρωση και την γέννηση κάποιου θνησιγενούς παιδιού. Από την ματιά του Bergman, είναι οι άντρες που κρίνουν και είναι οι γυναίκες που υποφέρουν.

Ενστικτωδώς, ο Bergman εστίαζε την κάμερά του στα πρόσωπα και τον κορμό. Το αριστούργημά του το 1973 «Κραυγές και Ψίθυροι» συντέθηκε από σκηνές που άρχιζαν και τέλειωναν με κοντινά γυναικών που κοιτούσαν κατάματα την κάμερα, βουβές εισαγωγές και flashbacks, που αφηγούνταν την ιστορία τριών αδελφών και της υπηρέτριά τους. Η υπηρέτρια φροντίζει τη βαριά άρρωστη από καρκίνο μεγαλύτερη αδερφή εκθέτοντας στην κάμερα το βαρύ, μητρικό στήθος της και αφήνοντας τη γυναίκα που πεθαίνει να τρίβεται εκεί. Είναι μια σκηνή έξοχου αισθησιασμού, ένας ύμνος στη δύναμη που έχει το γυναικείο σώμα να διατηρεί τη ζωή. Η «Ντροπή» (1968) ξεκινά με την Liv Ullmann που σηκώνεται βιαστικά από το κρεβάτι και πλένει με σφουγγάρι τα στήθια της, ενώ ο Max Von Sydow, ο δειλός σύζυγος, την παρακολουθεί ανίκανος να

συναγωνιστεί μια τέτοια αρχετυπική σεξουαλικότητα.

Η «Περσόνα» (1966), η παράξενη ιστορία μιας νοσοκόμας που φροντίζει μια ηθοποιό, ψυχικά ασθενή, είναι μια μελέτη των προφίλ και των εκφράσεων, με τα πρόσωπα της Bibi Andersson και της Liv Ullmann να ζυγιάζονται δίπλα δίπλα, ένα εκατοστό από τη μεταξύ τους επαφή. Ένα από τα πιο αξιομνημόνευτα πλάνα στη «Σιωπή» (1963) είναι αυτό της Lindblom που κοιμάται με το γιο της Ullmann. Η εικόνα της γυμνής πλάτης της πάνω στα άσπρα σεντόνια και του κορμιού του που κουλουριάζεται δίπλα της, δείχνει ζεστασιά και καταπιεσμένη σεξουαλικότητα με τον ιδιαίτερο τρόπο που ο Edward Weston κινηματογραφεί τα μακρινά πλάνα.

Είναι σπάνιο να δούμε σήμερα μια ταινία με τέτοιο σεβασμό στη γυναίκα, που να εκθέτει το γυναικείο σώμα με μια τέτοια εντιμότητα. Οι δύο πιο αξιόλογοι φωτογράφοι του Bergman, ο Gunnar Fischer και ο Sven Nykvist, φωτογράφισαν τις γυναίκες του με έξοχο τρόπο αφήνοντας ταυτόχρονα ελευθερία στο φως να εκθέσει τα ψεγάδια τους, «το υγρό και καυτό από τον πυρετό στόμα...» (Η Σιωπή). Η Harriet Andersson πεθαίνει από καρκίνο μπροστά στα μάτια μας στο «Κραυγές και Ψίθυροι». Το άσπρο της δέρμα έχει στραγγίξει πάνω στα κόκαλά της. Το σώμα της έχει αποσυντεθεί από τη λύπη. Η Thulin υποφέρει από έκζεμα στο «Χειμωνιάτικο φως». Τα δεμένα με επιδέσμους χέρια της, σημάδι της άρνησης του Bjφrnstrand. Και στη «Σιωπή», η ίδια ηθοποιός αρπάζεται από το κρεβάτι, στο οποίο έχει καθηλωθεί, υποφέροντας από μια ακατανόμαστη αρρώστια. Ο Bergman βρήκε ένα δρόμο να εξαγνίζει μέσα από την αρρώστια. Οι υγιείς άνθρωποι είναι βαρετοί.

Ο Bergman προτίμησε να δουλεύει με μια κλειστή ομάδα συνεργατών, με την ίδια ομάδα ηθοποιών, πάνω σε σενάρια γραμμένα σαν μικρές ιστορίες, με μικρή δράση και λίγα εξωτερικά. Η αυστηρότητα αυτή αντανακλά τη λουθεριανή του ανατροφή. Ο πατέρας του ήταν ιερέας και κάτω από τη σκιά αυτή, της θρησκείας και της πολιτικής, ο Bergman υπέφερε από την ίδια καταπίεση και τον αυστηρό φορμαλισμό στον οποίο υπέβαλλε τους χαρακτήρες του. Ο πατέρας του μερικές φορές κλείδωνε το νεαρό Bergman σε ένα δωματιάκι για ώρες. Δεν είναι να απορεί λοιπόν κανείς, για το ότι στις ταινίες του ένα δωμάτιο έμοιαζε να είναι τεράστιο ή για το ότι ένα καθιστικό μπορούσε να περικλείει ένα σύμπαν. Μέσα σε τέτοιους χώρους, δημιούργησε μια οικογένεια κυρίως από αδελφές, κόρες και μητέρες που έκρυβαν σκοτεινά μυστικά και που ήταν εξίσου ικανές για ένα τόσο βαθύ μίσος όσο και για μια βαθύτατη αγάπη.

Η Thulin ήταν η παγωμένη βασίλισσα του Bergman, η στωική του μάρτυρας. Μια μητέρα έγκυος με ένα παιδί που ο άντρας της δεν ήθελε, στις «Αγριοφράουλες» (1957). Και που έκανε μια έκτρωση που την νέκρωσε ψυχικά, ένα χρόνο αργότερα στο «Κατώφλι της ζωής». Και που καταπίεζε τις σεξουαλικές της ανάγκες μέχρι που αυτές ξέσπασαν σε δερματικό έκζεμα στο «Χειμωνιάτικο Φως». Και που ήταν μια ανικανοποίητη ομοφυλόφιλη που αυνανιζόταν μπροστά στην κάμερα, στη «Σιωπή» (1963!) και φανέρωνε, μετά από μια εγκυμοσύνη που είχε προηγηθεί και καταλήξει σε έκτρωση, ότι «βρωμούσα σαν ψημένο ψάρι όταν με γονιμοποιούσε». Και μια δεκαετία αργότερα, στις «Κραυγές και Ψίθυροι», έσκιζε τον κόλπο της με ένα σπασμένο τζάμι για να προκαλέσει τον αναίσθητο άντρα της. Η Bibi Andersson ήταν η παρθένα του, η ξεμυαλίστρα του, η αθώα του έφηβη στα όρια της γυναικείας ενηλικίωσης. Έμεινε για να δει το χορό του θανάτου πέρα στον ορίζοντα, στην «Έβδομη Σφραγίδα», αλλά έχασε το παιδί της, στο «Κατώφλι της ζωής». Ήταν αυτή που βοήθησε ένα γέρο άντρα να ξαναζήσει το παρελθόν του, στις «Αγριοφράουλες» και η νοσοκόμα που αφηγήθηκε με έντονο ερωτισμό την εμπειρία της, ενός οργίου δίπλα στη θάλασσα, στην «Περσόνα». Στο «Πάθος της Άννας» (1969), ήταν η σύζυγος που ένιωσε ότι η ύπαρξή της δεν είχε νόημα. Η Andersson ήταν τόσο κοντά σε μια ηρωίδα, όσο ο Bergman θα της επέτρεπε κάθε φορά. Το ζωηρό της πνεύμα την απομάκρυνε από το μίζερο και ακατάπαυστο έλεγχο στον οποίο υπέβαλλαν τον εαυτό τους οι υπόλοιποι χαρακτήρες του. Μοιράστηκε το βραβείο ερμηνείας με την Eva Dahlbeck και την Thulin στο Φεστιβάλ των Καννών για το «Κατώφλι της ζωής».

Η Liv Ullmann ήταν η μυστηριώδης γυναίκα του Bergman. Μπορούσε να εκφράσει την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων που υποδυόταν με ένα απλό βλέμμα, με μια δυναμική κίνηση, με ένα ξαφνικό και γεμάτο ζωή χαμόγελο. Συμμεριζόταν τη διαίσθηση του Bergman για τις γυναίκες, αλλά έφερε έντονα ένα ιδιαίτερο συναισθηματικό φορτίο θυμού και τρόμου. Η ερμηνεία της στην «Περσόνα», ως η ηθοποιός που αρνείται να μιλήσει, είναι μια διαρκής μετάπτωση από το χαμόγελο στη συνοφρύωση, συγκροτώντας με αυτόν τον τρόπο τις μορφές της ψυχικής της κατάστασης. Και στο «Πρόσωπο με πρόσωπο» (1976), ποιός μπορεί να ξεχάσει τη στιγμή, που στο πρόσωπο της Ullmann καταγράφεται ο τρόμος για το ότι η ασθένειά της είναι ανεξιχνίαστη και ότι ο θάνατος είναι ο μόνος δρόμος.

Η Ullmann έφτασε στις πιο λαμπρές και δυνατές της στιγμές στη «Ντροπή», στην ταινία που ο Bergman πέτυχε μια «εικονοποίηση της δράσης», με βόμβες που εκρήγνυνται, αυτοκίνητα που παραβγαίνουν το ένα το άλλο, με αποδράσεις και προδοσίες, και την Ullmann να στέκεται στο ύψος της μέσα σ'αυτό το χάος. Ως μια σύζυγος που έχει βαρεθεί αλλά αγαπάει τον αδύναμο στη θέληση σύζυγό της Von Sydow, αρνείται να παραδοθεί στην «κλισέ» βιαιότητα που επιδεικνύει αυτός στον εμφύλιο πόλεμο, αλλά υποκύπτει σε ένα άλλο «κλισέ»: κοιμάται με τον άντρα που τους έσωσε τη ζωή. Η Ullmann ήταν στις καλύτερές της στιγμές, όταν μπορούσες να δεις, κάτω από το ημιδιάφανο δέρμα της, την πάλη της, όχι με την αλήθεια την ίδια, αλλά με το ποια αλήθεια να πει.

Ο Bergman ήταν, όπως και ο Κασσαβέτης, εραστής της αλήθειας. Οι ταινίες του ήταν πεδία μάχης. Για τον Κασσαβέτη, η αγάπη ήταν το όπλο και η αλήθεια η ανταμοιβή. Για τις γυναίκες του Bergman, η αλήθεια ήταν το όπλο. Η αγάπη και ο Θεός ήταν πεθαμένα και θαμμένα. Η ύπαρξη ήταν αυτό που είχε σημασία. Όταν η Ullmann και η Thulin, στις «Κραυγές και ψίθυροι», αποφασίζουν να βάλουν τέλος στην μακρόχρονη πικρή έχθρα τους, τα ξαναφτιάχνουν με μια εγκάρδια συνομιλία, που ο Bergman κινηματογραφεί σιωπηλά, γνωρίζοντας ότι αυτό είναι μια υποκρισία. Ενδιαφερόταν μόνο για την αλήθεια και η αλήθεια γι'αυτόν ήταν οι γυναίκες να φτάσουν σε μια βαθιά εξομολόγηση.

Απόδοση στα ελληνικά
Μαρία Δημουλά και Κατερίνα Χάλκου

Ο Μπέργκμαν αποκαλύπτει σε ποιο πραγματικό περιστατικό βασίστηκε η «Απιστία»

....Θα παίρναμε τα εξωτερικά της ταινίας στο Χέλσινγκμπργκ. Μια μέρα αρχές Αυγούστου γυρίζαμε το γάμο του ζευγαριού στο Δημαρχείο, εκεί όπου η Έλλεν και γω είχαμε παντρευτεί μερικά χρόνια πιο πριν. Μια εβδομαδιαία εφημερίδα που τη λέγαν Φιλμζουρνάλεν ήρθε να κάνει ρεπορτάζ για το γύρισμα. Ήταν η αρχισυντάχτρια Γκουνίλλα Χόλγκερ που μας έκανε αυτή την τιμή. Μαζί της είχε μια συνάδελφο, την Γκουν Χάγκμπεργκ. Μετά από το φαγητό η Γκουν και γω περπατήσαμε κατά μήκος της παραλίας, ήταν ένα ζεστό καλοκαιριάτικο βράδυ χωρίς άνεμο.

Φιληθήκαμε μ' ευχαρίστηση και κάπως αφηρημένα συμφωνήσαμε να ιδωθούμε όταν το γύρισμα θα μεταφερόταν στη Στοκχόλμη. Έφυγαν και γω ξέχασα το όλο θέμα.

Γυρίσαμε πίσω στα μισά Αυγούστου. Η Γκουν τηλεφώνησε και πρότεινε να φάμε βραδινό στο Καττλέν και μετά κινηματογράφο. Με μια μαχαιριά πανικού είπα ναι με όλη μου την καρδιά.

Τα πράγματα εξελίχθηκαν πολύ γρήγορα. Το επόμενο σαββατοκύριακο πήγαμε στην Τρούσα, εγκατασταθήκαμε στο ξενοδοχείο, πήγαμε στο κρεβάτι και σηκωθήκαμε Δευτέρα πρωί. Στο μεταξύ είχαμε αποφασίσει να δραπετεύσουμε στο Παρίσι, χωριστά ο καθένας αλλά μυστικά μαζί. Ο Βίλγκοτ Σιέμαν ήταν εκεί με υποτροφία, το πρώτο του μυθιστόρημα θα γυριζόταν ταινία από τον Γκούσταφ Μολάντερ, αλλά τα σενάρια που πρότεινε είχαν απορριφθεί.

Η διοίκηση σαν μια τελευταία διέξοδο μου 'δωσε διαταγή να αφήσω την ταινία μου που μόλις είχε τελειώσει και να πάω αμέσως στο Παρίσι και στο Βίλγκοτ που έκανε νάζια. Η Γκουν θα παρακολουθούσε τη μόδα για λογαριασμό ενός περιοδικού κι άφησε τους δυο μικρούς γιους της στην ικανή φροντίδα της φινλανδέζας γκουβερνάντας. Ο σύζυγος έμενε εδώ και μισό χρόνο στη φυτεία καουτσούκ της οικογενείας κάπου στην νοτιανατολική Ασία. Πήγα στο Γκέτεμπργκ για να μιλήσω με τη γυναίκα μου. Ήταν αργά το βράδυ, είχε ήδη πέσει στο κρεβάτι και χάρηκε για την απρόσμενη επίσκεψη. Κάθισα στην άκρη του κρεβατιού χωρίς να βγάλω το αδιάβροχό μου και είπα ό,τι είχα να πω.

Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να παρακολουθήσει το τι έγινε στο τρίτο μέρος του «Σκηνές από ένα γάμο». Η μόνη διαφορά είναι η περιγραφή της ερωμένης Πάουλα. Η Γκουν ήταν μάλλον το αντίθετό της. Ήταν πάντα το κορίτσι πρώτης κατηγορίας: ωραία, ψηλή, αθλήτρια, έντονη μπλε ματιά, ένα πλατύ γέλιο, ωραία γεμάτα χείλια, ανοιχτή, περήφανη, είχε αυτοσεβασμό και γυναικεία δύναμη αλλά υπνοβάτρια.

Δεν ήξερε τίποτα για τον εαυτό της, δεν ενδιαφερόταν, συναντούσε τη ζωή χωρίς άμυνες και πλάγιους σκοπούς, άφοβη. Δε νοιαζόταν για το περιοδικά ερεθιζόμενο έλκος της, σταματούσε μόνο να πίνει καφέ μερικές μέρες, έπαιρνε το φάρμακό της κι ήταν σύντομα ξανά καλά. Ούτε και για τη σχέση της με τον άντρα της που ήταν τόσο άσχημη νοιαζόταν: όλοι οι γάμοι αργά ή γρήγορα γίνονται βαρετοί και λίγη κρέμα σώζει τη συνουσία. Οι με κανονικότητα επανερχόμενοι εφιάλτες της δεν την απασχολούσαν. Ίσως είχε φάει κάτι ακατάλληλο ή είχε πιει πάρα πολύ. Η ζωή ήταν πραγματική και σπουδαία, η ίδια ήταν ακαταμάχητη.

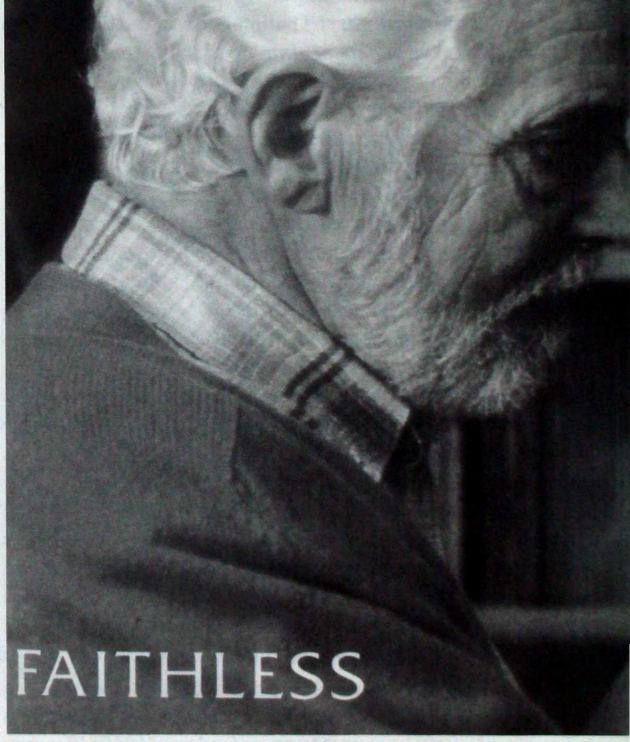
Ο έρωτάς μας ήταν συγκινητικός και από την αρχή είχε στις αποσκευές του κάθε δυνατή συμφορά.

Φύγαμε νωρίς το πρωί την πρώτη Σεπτέμβρη 1949 κι είμαστε στο Παρίσι αργά το απόγευμα. Εγκατασταθήκαμε σ'ένα οικογενειακό ξενοδοχείο με καλό όνομα στην οδό Σαιντ-Αν, ένα στενό δρόμο κάθετο προς τη λεωφόρο της Όπερας. Το δωμάτιο ήταν μακρόστενο σαν φέρετρο, τα κρεβάτια δεν ήταν το ένα δίπλα στο άλλο αλλά το ένα στη συνέχεια του άλλου, το παράθυρο έδινε σε μια στενή αυλή. Άμα έσκυβες έξω μπορούσες να δεις έξι πατώματα πάνω ένα κομματάκι από το ζεστό άσπρο καλοκαιρινό ουρανό. Ο αέρας εδώ κάτω ήταν κρύος, υγρός και κλειστός. Στην άσφαλτο της αυλής υπήρχαν ένα σωρό παράθυρα που έδιναν φως στην κουζίνα του ξενοδοχείου. Εκεί κάτω κινιόντουσαν σαν ασπροντυμένα σκουλήκια ένα σωρό άνθρωποι. Μέσα από αυτή την τρύπα έβγαινε μια μπόχα από σκουπίδια και τηγανισμένο λίπος. Για περισσότερες πληροφορίες παραπέμπω στο δωμάτιο του ερωτικού ζευγαριού στη Σιωπή. Καθίσαμε εξαντλημένοι κι έντρομοι στα κρεβάτια μας, εγώ κατάλαβα αμέσως ότι αυτή ήταν η τιμωρία του Θεού για την τελειωτική μου προδοσία: η χαρά της Έλλεν για την απρόσμενη επιστροφή μου, το χαμόγελό της, η αλύπητα καθαρή εικόνα παρουσιάστηκε μπροστά μου. Θα παρουσιαζόταν ξανά και ξανά, ακόμα παρουσιάζεται.

Το επόμενο πρωί η Γκουν μίλησε στα γαλλικά με τον παντοδύναμο πορτιέρη του ξενοδοχείου. Ένα χαρτονόμισμα των δέκα χιλιάδων φράγκων άλλαξε χέρι χίλια φράγκα ήταν δεκαπέντε κορόνες τότε. Μετακομίσαμε σ'ένα άνετο δωμάτιο με μπάνιο, μεγάλο σαν εκκλησία και με έγχρωμα παράθυρα, θέρμανση στο πάτωμα και τεράστιους νεροχύτες. Συγχρόνως νοίκιασα και μια μικρή σοφίτα με ένα γραφείο που κουνιόταν, ένα γκρινιάρικο κρεβάτι, μπιντέ και με μια εντυπωσιακή θέα πάνω από παριζιάνικες στέγες με τον πύργο του Άιφελ στο βάθος.

Στο Παρίσι μείναμε τρεις μήνες. Ήταν μια περίοδος που είχε αποφασιστική σημασία και για τους δυο μας.

Το καλοκαίρι του 1949 συμπλήρωσα τα τριάντα ένα. Στη μέχρι τότε επαγγελματική μου ζωή είχα δουλέψει σκληρά και χωρίς διαλείμματα. Γι'αυτό η συνάντηση με το ζεστό φθινοπωρινό Παρίσι έγινε μια ανατρεπτική εμπειρία. Ο έρωτας που είχε το χρόνο και την ευκαιρία να αναπτυχθεί ελεύθερα άνοιξε κλειστά δωμάτια, γκρέμισε τοίχους, ανάσαινα. Η προδοσία προς την Έλλεν και τα



παιδιά υπήρχε κάπου σαν σε ομίχλη, πάντα παρούσα αλλά περίεργα ερεθιστική. Για μερικούς μήνες ζούσε κι ανάπνεε μια παράτολμη σκηνοθεσία που ήταν αδιάφθορα αληθινή και γι'αυτό αναντικατάστατη. Όμως όταν ήρθε ο λογαριασμός ήταν πανάκριβος. Τα γράμματα από το σπίτι δεν ήταν ενθαρρυντικά. Η Έλλεν έγραφε ότι τα παιδιά ήταν άρρωστα και ότι η ίδια είχε πάθει έκζεμα στα χέρια και στα πόδια και ότι της πέφταν τα μαλλιά. Πριν φύγω της είχα δώσει ένα για κείνη την εποχή μεγάλο χρηματικό ποσό. Παραπονιόταν ότι είχε σχεδόν τελειώσει. Ο άντρας της Γκουν γύρισε βιαστικά στη Σουηδία. Η οικογένειά του έστειλε ένα δικηγόρο ο οποίος απειλούσε με δίκη δεδομένου ότι η οικογενειακή περιουσία ηταν επί μέρους γραμμένη στην Γκουν.

Δεν αφήσαμε να ενοχληθούμε. Ένα κέρας πλούτου από εντυπώσεις και εμπειρίες άδειαζε πάνω από τα κεφάλια μας. Η μεγαλύτερη από όλες ήταν η συνάντηση με τον Μολιέρο. Στα σεμινάρια της ιστορίας λογοτεχνίας είχα με το ζόρι διαβάσει με-ρικά έργα του αλλά δεν είχα καταλάβει τίποτα και νόμιζα ότι ήταν σκονισμένα και αδιάφορα. Τώρα λοιπόν καθόταν μια νεαρή

χωριάτικη ιδιοφυΐα από το Βορρά και έβλεπε το Μισάνθρωπο στην Κομεντί Φρανσαίζ σε μια νέα, ωραία και γεμάτη αίσθημα παράσταση. Ήταν μια απερίγραπτη εμπειρία. Οι στεγνοί αλεξανδρινοί (στίχοι) άνθιζαν και φύσαγαν. Οι άνθρωποι στη σκηνή περνούσαν μέσα από τις αισθήσεις μου στην ψυχή μου, έτσι ήταν, ξέρω ότι φαίνεται κωμικό αλλά έτσι ήταν: ο Μολιέρος μπήκε μαζί με τους ερμηνευτές του στην ψυχή μου για να μείνει εκεί όλη μου την υπόλοιπη ζωή. Η πνευματική μου κυκλοφορία αίματος που πρινήταν συνδεμένη με τον Στρίντμπεργκ άνοιξε μια αρτηρία για το Μολιέρο...

...Μια μέρα μετά τα Χριστούγεννα η Γκουν βγήκε από την ταπείνωσή της και αρνήθηκε να παίξει το παιχνίδι του συζύγου. Με ένα ποσό άξιο τοκογλύφου νοικιάσαμε ένα επιπλωμένο διαμέρισμα τεσσάρων δωματίων σε ένα ωραίο παλιό σπίτι στο Έστερμαλμ. Μετακομίσαμε εκεί με τα παιδιά της Γκουν και τη φινλανδέζα γκουβερνάντα. Η Γκουν ήταν άνεργη και γω είχα τρεις οικογένειες να συντηρήσω.

Το τι έγινε μετά λέγεται σύντομα: η Γκουν έμεινε έγκυος. Στο τέλος του καλοκαιριού σταμάτησε κάθε κινηματογραφική παραγωγή, απολύθηκα από τη Σβενσκ Φιλμιντρουστρί, θα ήμουν καλλιτεχνικός υπεύθυνος για το καινούριο θέατρο του Λόρενς Μάρμστεντ αλλά απότυχα με δυο σκηνοθεσίες και μου 'δωσαν κλωτσιά κι από κει.

Ο άντρας της Γκουν τηλεφώνησε ένα φθινοπωρινό βράδυ και

πρότεινε συμφιλίωση και συμβιβασμό αντί για δίκη. Ζήτησε να τη συναντήσει μόνη της: αφού τα συμφωνούσαν θα πηγαίναν μαζί σ'ένα δικηγόρο για τα χαρτιά. Της απαγόρευσα να τον συναντήσει μόνη της. Η Γκουν δεν άλλαζε γνώμη, ο άντρας στο τηλέφωνο ήταν ήπιος και υποχωρητικός, έκλαιγε σχεδόν. Μετά από το βραδινό την πήρε με το αυτοκίνητό του. Ήρθε πίσω στις τέσσερις το πρωί με πετρωμένο πρόσωπο και υπεκφυγές. Ήθελε να κοιμηθεί αμέσως, μπορούσαμε να τα πούμε το άλλο πρωί και όλες τις άλλες μέρες. Αρνήθηκα να την αφήσω στην ησυχία της και απαιτούσα να μάθω τι έγινε. Μου είπε ότι ο άντρας της την είχε οδηγήσει στο δάσος Λιλλ-Γιανς και τη βίασε. Την άφησα και πήρα τους δρόμους. Ποτέ μου δεν έμαθα τι ακριβώς συνέβη. Βιασμός με τη φυσική έννοια σίγουρα δεν ήταν. Πιθανώς ψυχική βία: κάνε έρωτα μαζί μου και παίρνεις τα παιδιά.

Δεν ξέρω. Η Γκουν ήταν έγκυος στον τέταρτο μήνα. Φερνόμουν σαν ένα ζηλιάρικο παιδί, ήταν μόνη της, εγκαταλελειμμένη. Υπάρχουν κινητές εικόνες με ήχο και φως που δεν αφήνουν ποτέ τον προβολέα της ψυχής αλλά επανέρχονται σ'όλη τη ζωή με απαράλλαχτη καθαρότητα, απαράλλαχτη αντικειμενική σαφήνεια. Μόνο η ίδια μας η γνώση κινείται αδιάκοπα και ανελέητα προς τα μέσα, προς την αλήθεια.

Σε λιγότερο από μια ώρα πέθανε κάθε δυνατότητα να περάσουμε την κρίση μαζί. Η αρχή του τέλους ήταν γεγονός παρόλο που κολλούσαμε ο ένας πάνω στον άλλο σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια συμφιλίωσης.

Το ίδιο πρωί που θα άρχιζε η δίκη ο δικηγόρος της Γκουν απείλησε ότι θα έβγαζε στη δημοσιότητα τις οικονομικές ατασθαλίες του συζύγου και η μήνυση αναιρέθηκε. Δεν ξέρω λεπτομέρειες αλλά η απειλή για δίκη δεν υλοποιήθηκε. Το διαζύγιο βγήκε σχετικά εύκολα και την κηδεμονία των παιδιών την πήρε η Γκουν μετά από μια προσβλητική ανάκριση.

Έτσι τελείωσε το δράμα, η αγάπη ήταν πληγωμένη και αιμορραγούσε και το οικονομικό πρόβλημα σκίαζε τα πάντα...

...Ο κινηματογράφος είναι μια έντονα ερωτική δουλειά. Το πλησίασμα προς τους ηθοποιούς είναι χωρίς επιφυλάξεις, η αμοιβαία εγκατάλειψη ολοκληρωτική. Η οικειότητα, η αφοσίωση, η εξάρτηση, η τρυφερότητα, η εμπιστοσύνη, η πίστη στο μαγικό μάτι της μηχανής είναι μια ζεστή, πιθανώς απατηλή σιγουριά. Η ένταση, η εκτόνωση, η κοινή ανάσα, στιγμές θριάμβου, στιγμές αποτυχίας. Η ατμόσφαιρα είναι ακαταμάχητα φορτωμένη με σεξουαλικότητα. *Μου πήρε πολλά χρόνια πριν μάθω τελικά ότι μια μέρα η μηχανή σταματά, οι προβολείς σβήνουν* .

Η Χάριετ Άντερσον και γω έχουμε συνεργαστεί όλα τα χρόνια, είναι ένας σπάνια δυνατός αλλά και τρωτός άνθρωπος με μια χορδή μεγαλοφυΐας στο ταλέντο της. Η σχέση της με τη μηχανή είναι ευθεία και αισθησιακή. Επιπλέον είναι τεχνικά υπέροχη και κινείται με ταχύτητα δευτερολέπτων από την πιο έντονη συμμετοχή στη νηφάλια καταγραφή. Το χιούμορ της είναι τραχύ αλλά ποτέ κυνικό. Ένα αξιαγάπητο πρόσωπο κι ένας από τους πιο αγαπημένους μου φίλους.Οταν γυρίσαμε από την περιπέτειά μας στο αρχιπέλαγος μίλησα με την Γκουν και της είπα τι είχε συμβεί ζητώντας μερικούς μήνες υπομονής δεδομένου ότι τόσο η Χάριετ όσο και γω διαβλέπαμε ότι η σχέση μας ήταν χρονικά περιορισμένη. Η Γκουν μάνιασε και με έστειλε στο διάολο. Απόρησα για την εντυπωσιακή οργή της που δεν την είχα δει πριν και αισθάνθηκα μεγάλη ανακούφιση. Μάζεψα μερικά πράγματα και μετακόμισα ξανά στο διαμέρισμά μου του ενός δωματίου.

Μερικά χρόνια αργότερα μπορούσαμε να συναντηθούμε χωρίς πίκρα ή κατηγορίες. Μετά από το διαζύγιο η Γκουν είχε αρχίσει να διαβάζει σλάβικες γλώσσες και πήγαινε συστηματικά για το ντοκτορά το οποίο και έκανε. Οι μεταφραστικές της δουλειές γίναν όλο και πιο αξιόλογες. Σε λίγο είχε φτιάξει μια ανεξάρτητη ζωή με φίλους, εραστές και ταξίδια στο εξωτερικό.Η χαρά μας για την ξανακερδισμένη οικειότητα ήταν μεγάλη αλλά εγωιστική. Ούτε καν προσέξαμε ότι ο γιος μας αντιδρούσε με πόνο και ζήλεια.

Μετά το θάνατο της Γκουν σ ' ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα ο Λιλλ-Ίνγκμαρ και γω θα πηγαίναμε μαζί στην κηδεία. Συναντηθήκαμε πριν από την τελετή στο διαμέρισμά μου επί της Γκρεβτουρεγκάταν. Ήταν δεκαεννιά χρονών, ένας ψηλός ωραίος άντρας, πιο ψηλός από μένα, δεν είχαμε ειδωθεί για πολλά χρόνια. Φορούσε ένα μαύρο, σχετικά στενό κουστούμι που είχε δανειστεί από τον αδερφό του. Καθόμαστε σιωπηλοί και ευχόμαστε να περάσει η ώρα λίγο πιο γρήγορα. Δεν περνούσε. Με ρώτησε αν είχα κλωστή και βελόνα, ήθελε να ράψει ένα κουμπί. Βρήκα κλωστή και βελόνα. Καθίσαμε στο παράθυρο ο ένας απέναντι στον άλλο. Ο Λιλλ-Ίνγκμαρ έσκυψε πάνω από τη δουλειά του. Τα πυκνά ξανθά μαλλιά του ' πεφταν στο μέτωπο, τα δυνατά κοκκινωπά χέρια δούλευαν επιδέξια τη βελόνα και την κλωστή. Πότε πότε ρουφούσε ντροπαλά τη μύτη του. Έμοιαζε εκπληκτικά με μια φωτογραφία του παππού του από το γυμνάσιο. Η ίδια σκούρα μπλε ματιά, ίδιο χρώμα στα μαλλιά, μέτωπο και ευαίσθητο στόμα. Η ίδια μπεργκμανική απωθητική στάση του κορμιού: μη μ' αγγίζεις, μην έρχεσαι κοντά, μη με πιάνεις, είμαι ένας Μπέργκμαν που να πάρει ο διάολος. Έκανα μια αδέξια προσπάθεια να πω κάτι για τη μητέρα του, έκανε μια απότομη κίνηση να με σταματήσει. Όταν επέμεινα με κοίταξε ξαφνικά με μια παγερή περιφρόνηση που μ' ανάγκασε να σιωπήσω.

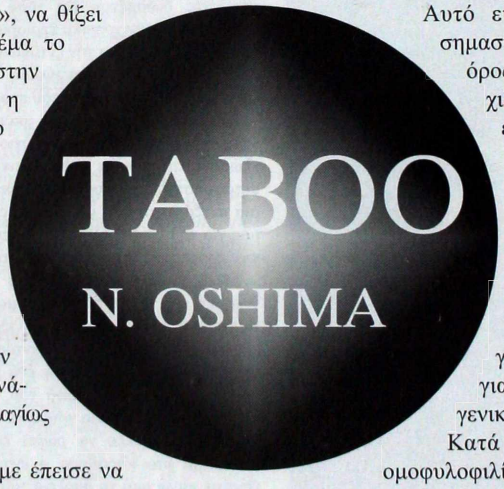
Η Γκουν στάθηκε μοντέλο για πολλές γυναίκες στις ταινίες μου: Κάριν Λομπέλιους, στην Αναμονή των γυναικών, Άγκντα στη Νύχτα των σαλτιμπάγκων, Μιαριάν 'Εγκερμαν στο 'Ενα μάθημα αγάπης, Σουζάν στο Γυναικείο όνειρο και Ντεζιρέ Άρμφελ στο Χαμόγελο καλοκαιρινής νύχτας. Στη μοναδική 'Εβα Ντάλμπεκ βρήκα την ερμηνεύτριά της. Οι δυο κυρίες μαζί κατάφεραν να υλοποιήσουν τα συχνά ασαφή κείμενά μου και έτσι να φέρουν το λόγο της αήττητης θηλυκότητας μ' έναν τρόπο που ποτέ δεν είχα φανταστεί.

Τα αποσπάσματα είναι παρμένα από το αυτοβιογραφικό βιβλίο του Ίνγμαρ Μπέργκμαν «Χρυσή Κάμερα» που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «ΚΑΚΤΟΣ».

Από τα «Σκληρά παραμύθια της νεότητας» ως το «Μαχ αγάπη μου» ο Ναγκίσα Οσίμα δείχνει πάντα ενδιαφέρον για τον έρωτα , κάτω από όλες του τις μορφές . Έτσι , δεν μας εκπλήσσει το ότι αναφέρεται σε ομοφυλόφιλους Σαμουράι στο «TABOO», του οποίου μόλις τελείωσε το γύρισμα στο Kyoto.

Πρόκειται για ένα μεγάλο γεγονός!
Συνέντευξη : Gerard Delorm.
Φωτογραφία : Jeannick Gravelines.

Δεκατρία χρόνια χωρίζουν το γύρισμα της ταινίας «Μαχ αγάπη μου» από εκείνο του «TABOO». Πού να οφείλεται άραγε αυτή η τόσο μεγάλη απουσία ενός από τους πιο σπουδαίους γιαπωνέζους κινηματογραφιστές; Οι λόγοι είναι οι συνηθισμένοι: ένα σχέδιο που πήρε χρόνο να ωριμάσει και που τελικά το απέβαλε (Hollywood zen, η ιστορία του μόνου γιαπωνέζου ηθοποιού που έκανε καριέρα στις Η.Π.Α.), δραστηριότητες πολεμικής προς την τηλεόραση, που τον απασχολούσαν όλο και περισσότερο και επίσης ένα εγκεφαλικό που το ΄91 παραλίγο να τον σκοτώσει. Σήμερα ο Οσίμα κινείται με αναπηρικό καροτσάκι (δεν μπορεί να μένει για πολλή ώρα όρθιος). Παρ'όλα αυτά οι δικοί του βεβαιώνουν ότι δεν έχει χάσει καμία από τις ικανότητές του. Αφού έψαχνε για πολύ καιρό ένα θέμα που να είναι άξιο ενδιαφέροντος, κατέληξε να βρει την ευκαιρία μέσα στο μυθιστόρημα «TABOO», να θίξει ρητώς την ομοφυλοφιλία, ένα θέμα το οποίο είχε αποδώσει ακροθιγώς στην ταινία «Furyo». Δεν είναι η μοναδική σχέση ανάμεσα στα δύο φιλμ: ο Οσίμα βασιζόταν στον Ryuiki Sakamoto για τη σύνθεση της μουσικής και κυρίως στον Κιτάνο - ο οποίος έπαιζε τον λοχία στην ταινία «Furyo» - για να υποδυθεί τον κύριο ρόλο. Στο μεταξύ, ο ηθοποιός έγινε ένας σκηνοθέτης διεθνούς φήμης. Στην ερώτηση για το πώς πήγε η συνάντησή του με τον Οσίμα, απαντά πλαγίως όπως το συνηθίζει:



«Ο φίλος μου, ο R.Sakamoto με έπεισε να παίξω ταινία μαζί του στο Furyo. Εγώ πήγα εκεί για διασκέδαση και δεν είχα καμία πρόθεση να προσπαθήσω να αποστηθίσω τους διαλόγους. Ο Οσίμα φημιζόταν για τις φωνές που έβαζε στους ηθοποιούς και, από προφύλαξη, είχα προειδοποιήσει ότι στην πρώτη βρισιά θα έφευγα. Ο κύριος Οσίμα ποτέ δεν ύψωσε τη φωνή, αλλά υποθέτω ότι δεν ήταν και πολύ ευχαριστημένος με εμάς. Αυτή τη φορά, μιας και αισθάνομαι λίγο ένοχος για τη στάση που τήρησα εδώ και δεκαπέντε χρόνια προσπάθησα να γίνω πιο επαγγελματίας.»

Στο «TABOO» ο Κιτάνο κάνει τον αρχηγό των όπλων. Είναι ένας ρόλος παρατηρητή - σχολιαστή, κυρίως σε αναστολή. Όταν τον ρωτούν πώς προετοιμάστηκε, η απάντηση καταφθάνει προφανής: «Έμαθα το κείμενό μου!» Προσαρμογή από ένα μυθιστόρημα του Ryotaro Shiba, το «TABOO» τοποθετείται χρονολογικά στο 1865, δύο χρόνια πριν το τέλος της εποχής Edo, μιας εγκληματικής, φονικής εποχής, όπου έρχονται αντιμέτωπες δύο παρατάξεις: από τη μια οι φιλόπατρεις που είναι ευνοϊκοί στο άνοιγμα της Ιαπωνίας, έπειτα από δύο αιώνες και πάνω απόλυτης απομόνωσης. Από την άλλη, οι συντηρητικοί, οι οποίοι για να διασφαλίσουν την ακεραιότητα της κλονιζόμενης εξουσίας τους, δημιούργησαν ένα φονικό τάγμα, που είχε αναλάβει να εξοντώσει όλους τους αντιφρονούντες. Πρόκειται για το Shinsen Gumi, το σώμα μιας ελίτ που συντίθεται από νεαρούς Σαμουράι (από 15 έως 30 ετών), οι οποίοι δρουν στο Κιότο, την τότε πρωτεύουσα της Ιαπωνίας.

Το Shinsen Gumi λειτούργησε μόνο επτά χρόνια, ωστόσο τα μέλη του παρέμειναν θρυλικά (ένα ευρωπαϊκό αντίστοιχο θα τους τοποθετούσε, κατά κάποιο τρόπο, ανάμεσα στους σωματοφύλακες του βασιλιά και στους Βαφέν SS). Αρκετές ταινίες έχουν αφιερωθεί σε αυτούς, καθώς επίσης και μία τηλεοπτική σειρά, όμως μέχρι στιγμής κανείς δεν είχε θίξει ποτέ την πιθανή ομοφυλοφιλική τους τάση.

Αυτό είναι και ένας πρώτος δείκτης της σημασίας του τίτλου, εξηγεί ο Οσίμα : «Ο όρος TABOO χρησιμοποιείται πάνω από χιλιάδες χρόνια. Σημαίνει «απαγορεύεται», τόσο για μία κοινωνία των Σαμουράι όσο και για μία λαϊκή κοινωνία. Η ταινία μου μιλά γι'αυτό που απαγορεύεται στους κόλπους του Shinsen Gumi. Και είναι χάρη σ' αυτούς τους αναγκαστικούς κανόνες που έχουν γίνει πιο δυνατοί». Το να δανεισθεί κανείς χρήματα, το να γυρίσει χωρίς να έχει πάρει εκδίκηση για τον φόνο ενός δασκάλου ή άρχοντα, γενικά κάθε αμέλεια τιμωρούταν με θάνατο . Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα η ομοφυλοφιλία δεν εγγραφόταν στα "απαγορεύεται" της Ιαπωνίας : «Σύμφωνα με τον τρόπο λειτουργίας της, η κάστα Shinsen Gumi έπρεπε να είναι πολύ κλειστή», διευκρινίζει ο Οσίμα . «Αυτό είχε σαν επακόλουθο να ενθαρρύνονται οι στενές σχέσεις μεταξύ των Σαμουράι. Μπορούμε επίσης να πούμε ότι η ομοφυλοφιλία που ξεπήδησε, διατήρησε την ενότητα του τάγματος.» Από αυτό το σημείο εκπηγάζει και ο ενδιαφέρων επαμφοτερισμός της ταινίας που δείχνει τα αποδεκτά ή μη επακόλουθα της ομοφυλοφιλίας και όλα, σύμφωνα με έναν κώδικα. Η υπόθεση ξεκινά από έναν φόνο, ακολουθεί η έρευνα που αποκαλύπτει ένα έγκλημα πάθους, καθώς και το δίκτυο των συναισθηματικών δεσμών στο εσωτερικό της φατρίας. Αν εξαιρέσουμε τα δύο κύρια πρόσωπα (τους εραστές), οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές του «TABOO» βασίζονται σε πρόσωπα πραγματικά. Το να βρει ερμηνευτές ήταν κάτι πολύ σπουδαίο για τον Οσίμα, του οποίου ο κινηματογράφος στηρίζεται ουσιαστικά πάνω στο casting: «Στη συνέχεια, δεν υπήρχε ανάγκη να τους σκηνοθετήσω. Διαλέγω τους ηθοποιούς ανάλογα με την

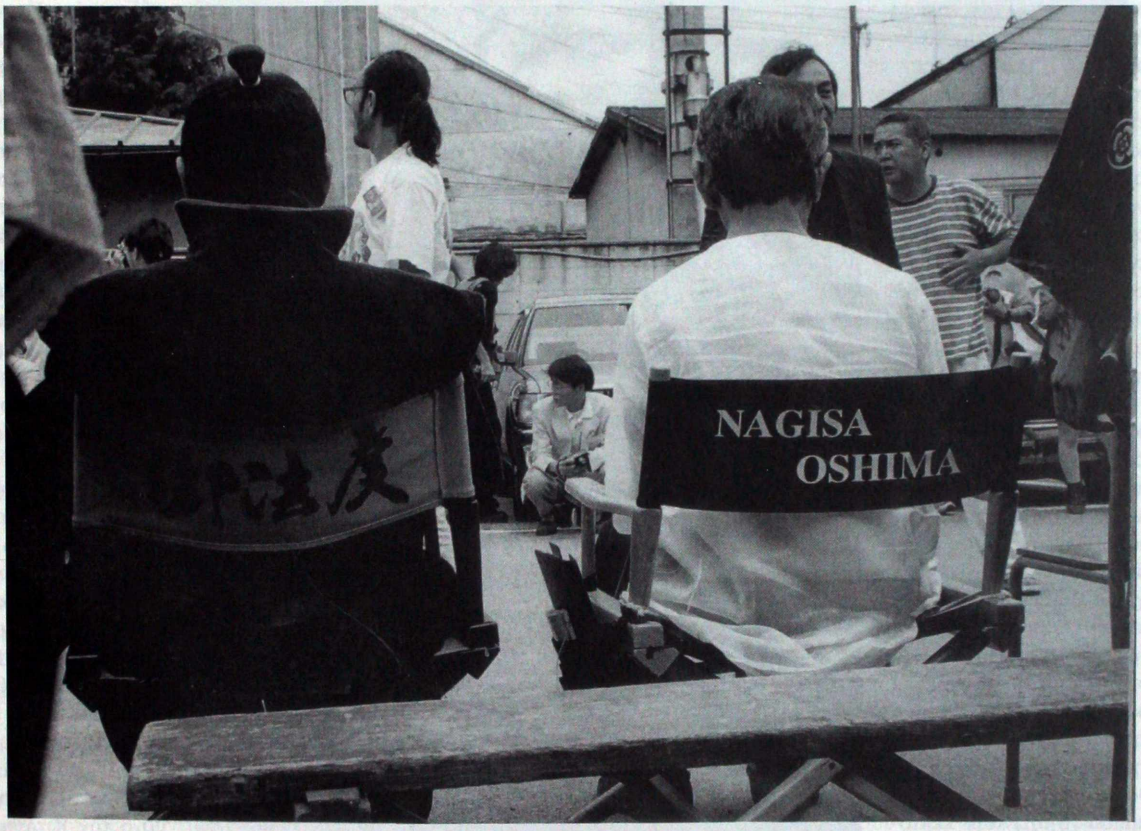
ικανότητα που έχουν να μεταδώσουν τον ερωτισμό των προσώπων. Με αποτέλεσμα, η σχέση με το κοινό να είναι άμεση.»

Από την αρχή ο Οσίμα υπολόγιζε να έχει τον Κιτάνο. («Η δύναμη και ο ερωτισμός του δεν έχουν αλλάξει από την εποχή που γυρίστηκε το Furyo»). Γι'αυτό τον λόγο διευθέτησε το πρόγραμμα του γυρίσματός του, ανάλογα με τον χρόνο που είχε στην διάθεσή του ο Κιτάνο, ο οποίος χρειαζόταν ένα μήνα για να παρουσιάσει στις Κάνες το τελευταίο του έργο, «Το Καλοκαίρι του Kikujiro». Ο ηθοποιός δέχτηκε τον ρόλο, πιθανότατα από ευγνωμοσύνη για τον Οσίμα, στον οποίο εκτιμά το χαρακτηριστικό του βλέμμα, «τον τρόπο του να δείχνει πώς η ένωση ανθρώπων προκαλεί ένα είδος φιλίας και έρωτα που δεν είναι μόνο φυσικός αλλά και ψυχολογικός».

Στα γυρίσματα ο Κιτάνο δείχνει ότι είναι σταρ με μία σειρά από διακριτούς τρόπους. Περιβάλλεται από τον συνηθισμένο του κύκλο και έναν βοηθό επιφορτισμένο να του τα φέρνει όλα στα χέρια: τις σταγόνες για τα μάτια του, τα τσιγάρα του, τη σταχτοθήκη του ....Υποδύεται τον Hijikata, έναν από τους μεγάλους δασκάλους του σπαθιού. Αν και είναι πολύ έντονη η παρουσία του, έχει έναν ρόλο πιο διακριτικό από τον δεύτερο, του Οκίτα.

Στην πραγματικότητα ο Οκίτα ήταν ένας διάσημος εκτελεστής του Shinsen Gumi, που διατηρούσε το ρεκόρ των περισσότερων εκτελέσεων πριν πεθάνει στα 23 του χρόνια από φυματίωση. Τον ρόλο αυτό, στην ταινία, τον έχει ο Shinji Takeda, ο νεαρός ήρωας στο «Tokio Eyes» του Jean-Pierre Limosin. Ο Τακέντα είναι 25 ετών, δηλαδή δύο χρόνια μεγαλύτερος από τον ήρωα που υποδύεται. Δίπλα στον Κιτάνο είναι σαν ένας αδύναμος, καχεκτικός ανθρωπάκος αλλά εκπέμπει μία ακλόνητη αυτοπεποίθηση. Ο Οσίμα του έδωσε μία και μόνη κατεύθυνση: «Είσαι ο πιο δυνατός». Ο Τακέντα ίσως δεν την χρειαζόταν. Είναι ένας σταρ της Ιαπωνίας. Η σύντροφός του είναι ένα παλιό τοπ-μόντελ, 15 εκατοστά ψηλότερη από αυτόν. Ο Οσίμα λατρεύει τις αντιθέσεις αυτού του είδους: αν αυτή η κοπέλα, που αντιπροσωπεύει τη σύγχρονη Γιαπωνέζα, αγαπά κάποιον σαν τον Τακέντα, σημαίνει ότι αυτός διαθέτει κάτι το ιδιαίτερο.

Ο πραγματικός στυλοβάτης της ταινίας είναι και το βασικότερο πρόσωπο: ο Σαζαμπούρο, το αντικείμενο όλων των επιθυμιών. Τον ερμηνεύει ο Ρ. Ματσούντα, που στα 18 του χρόνια κάνει τα πρώτα του βήματα στην οθόνη. Είναι ο γιος του ηθοποιού Yusaku Matsuda, που έκανε τον Σάτο, τον φονιά του «Black Rain» του Ρίντλεϊ Σκοτ. Ο Οσίμα τον ανακάλυψε εδώ και τρία χρόνια, αφού έψαξε για πολύ καιρό. Παράλληλα, με μία πολύ σοβαρή εκπαίδευση στον χειρισμό του σπαθιού, ο Ματσούντα έμαθε τις στάσεις του σώματος και τις κινήσεις για μια ταινία με κοστούμια εποχής. Ανάμεσα στον έφηβο που ήταν όταν ξεκίνησε και στο πρόσωπο που βλέπουμε στο πλατό, η μεταμόρφωση είναι ριζική. Χωρίς διακοπή, μπορούμε να δούμε τον Ματσούντα να ελέγχει την κόμμωσή του στον καθρέφτη που βγάζει από το μανίκι του κιμονό του. Όταν οι επισκέπτες ρωτούν ποια είναι αυτή η μεγάλη ηθοποιός, ο Οσίμα είναι ικανοποιημένος: έχει διαλέξει με επιτυχία τον ερμηνευτή του.



Τετάρτη 23 Ιουνίου: Είναι η εποχή των βροχών στο Κιότο: θα βρέχει ασταμάτητα έως τα μέσα Ιουλίου. Τα στούντιο Shochiku του Κιότο, που παρήγαν το «TABOO», «έχουν

γράψει ιστορία» (εκεί έχουν γυρίσει την σειρά των Tora Sun, τον γιαπωνέζο Τζέιμς Μποντ) αλλά όχι το ίδιο όπως οι γείτονές τους, τα στούντιο Daiei (σήμερα κατεστραμμένα), όπου έχουν γυριστεί αρκετές ταινίες του Μιζογκούτσι, καθώς και το Ρασομόν του Κουροσάβα. Το γύρισμα, που ξεκίνησε στις 13 Απριλίου, πλησιάζει προς το τέλος του. Καθώς ο Οσίμα γυρί-ζει μέσα στην χρονολογική σειρά, οι σκηνές που έρχονται είναι συγχρόνως θεαματικές και αποκαλυπτικές. Λαμβάνουν χώρα δίπλα σε ένα ποτάμι. Το ντεκόρ αποτελείται από μία όχθη με βάρκες, τέλματα, ιτιές και βλάστηση. Δίνεται η εντύπωση καταπατημένης φτέρης. Κάνει ακόμη πιο πολύ κρύο από ό,τι στο εξωτερικό.

Η ομάδα τριγυρνά από εδώ και από εκεί και δεν δίνει σημασία στο πλήθος των δημοσιογράφων, των φωτογράφων και των άλλων ανθρώπων της τηλεόρασης που βομβίζουν γύρω τους σαν παράσιτα. Φαίνεται ότι αυτό δεν έχει σταματήσει από την αρχή του γυρίσματος. Ο Κιτάνο κάνει πρόβα και συνηθίζει τον χώρο. Έχει δύο ξίφη, από τα οποία το πιο μακρύ χτυπά με δύναμη πάνω στην άκρη της βάρκας, τη στιγμή που εκείνη γυρνάει. Σπρώχνουν την βάρκα λίγο πιο μακριά, η παρουσία της οποίας δεν είναι τόσο σπουδαία, εφόσον τα πρόσωπα θα τραβηχθούν σε κοντινό πλάνο που θα τους παίρνει πάνω από τη μέση τους.

Ο πρώτος κύριος βοηθός σκηνοθέτη έχει μούσι, κοτσίδα και μία μεγάλη συλλογή από μπλουζάκια των Ρόλινγκ Στόουνς (ένα διαφορετικό για κάθε μέρα). Είναι αποτελεσματικός και έχει μία απάντηση για όλα. Γενικά, καθετί έχει συζητηθεί εκτενώς την προηγούμενη με τον Οσίμα: η σκηνοθεσία, η τοποθέτηση της κάμερας, οι κινήσεις της. Από την καρέκλα του ο Οσίμα ελέγχει και επιδοκιμάζει (ή όχι) κάθε λεπτομέρεια. Όσο ο βοηθός δουλεύει ο κύριος Σιμιζού, ο παραγωγός, σκιαγραφεί τη μέθοδο του Οσίμα. Σε αντίθεση με τους ερμηνευτές, που ψηλαφούν και ψάχνουν τα πάντα, μέχρι να αποκτήσουν αυτό που θέλουν, όσον αφορά τον φωτισμό, την ερμηνεία ή τις κινήσεις της κάμερας ο Οσίμα κάνει πρόβες όσο το δυνατόν λιγότερες. Πιστεύει ότι, αν κατά την διάρκεια της πρόβας επιτευχθεί αυτό που ψάχνουν, δεν πρόκειται να το ξαναβρούν την ώρα του γυρίσματος. Και όταν δεν υπάρχει κάποιο τεχνικό πρόβλημα, που να δικαιολογεί επαναλαμβανόμενες λήψεις, τότε αυτός γυρίζει όσο το δυνατόν λιγότερο. Αυτό το σύστημα και η παρουσία του προϋποθέτει την απόλυτη συγκέντρωση όλης της ομάδας. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα μία ένταση, που πρέπει να εγγραφεί στην ταινία και να μεταφερθεί στην οθόνη.

Σε λίγο θα δούμε. Όταν όλα είναι έτοιμα, ο Οσίμα, που μέχρι στιγμής δεν είχε υψώσει τη φωνή, ορμά και βγάζει μία τρομερή κραυγή: «ΕΕΕΕΕΕΙΙΙΙΙΙΙ!» Το αποτέλεσμα είναι μαγικό. Ξαφνικά, όλες οι δραστηριότητες συγκεντρώνονται στον μικρό χώρο του στούντιο, όπου βρίσκονται οι ηθοποιοί και τον οποίο σημαδεύει η κάμερα. Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, μία άλλη δυνατή φωνή ακολουθεί, ελαφρώς διαφορετική: «ΟΟΟΟΟΟΟΙΙΙΙΙ!» Μέσα σε μία σχεδόν κατανυκτική ατμόσφαιρα ο Κιτάνο και ο Τακέντα λένε τους διαλόγους τους. Ο Οσίμα ουρλιάζει. Η λήψη είναι καλή. Η ομάδα διασκορπίζεται για να ετοιμάσει την επόμενη σκηνή.

Μόλις παρακολουθήσαμε μία επίδειξη της μεθόδου του Οσίμα. Ο κύριος Ιζέκι, ο ένας από τους συμβαλομένους παραγωγούς, διηγείται πώς ο Τζέρεμι Τόμας και αυτός, για την ταινία «Furyo», είχαν προβλέψει 120.000 πόδια ταινία (γύρω στα 36 χιλμ), μία μέση ποσότητα για έναν χολυγουντιανό σκηνοθέτη. Τελικά, ο Οσίμα τους κατέπληξε με τα 65.000 πόδια (20 χιλμ.). Δεν άλλαξε καθόλου: στις μέρες που θα έρθουν δεν πρόκειται να τον δούμε να γυρίζει περισσότερες από τέσσερις λήψεις.

Ο Σ. Τακέντα παίζει με το σπαθί

Κατά την διάρκεια του διαλείμματος για φαγητό, οι τεχνικοί έχουν τοποθετήσει ένα ειδικό δάπεδο για το αμαξάκι του travelling και επαναλαμβάνουν πρόχειρα τις κινήσεις της κάμερας. Δεν περιμένουν κανέναν άλλο παρά μόνο τον Κιτάνο, ο οποίος δεν έχει τελειώσει τον μεσημεριανό του ύπνο. Ο πρώτος βοηθός δουλεύει, ενώ ο Οσίμα φλυαρεί με έναν επισκέπτη που φορά ένα μπλουζάκι με τον Τσε Γκεβάρα: πρόκειται για τον Koji Wakamatsu, μια μυθική φιγούρα του underground γιαπωνέζικου σινεμά, παραγωγός της ταινίας «Η Αυτοκρατορία των αισθήσεων». Ένας άλλος διαπρεπής επισκέπτης, ο ιστορικός Yamane ξαναφέρνει στη μνήμη εποχές, όπου ο πρόεδρος του Shochiku έδιωξε διαδοχικά τους Ozu και Naruse γιατί φέρονταν όλο και περισσότερο εγωιστικά: όσο πιο πολύ σεβασμό δέχονταν τόσο πιο δύσκολο ήταν να τους ελέγξεις .

Φτάνει ο Κιτάνο. Κάνουν πρόβες και γυρίζουν. Μία σανίδα από κόντρα-πλακέ δεν σταματά να τρίζει στο πέρασμα που

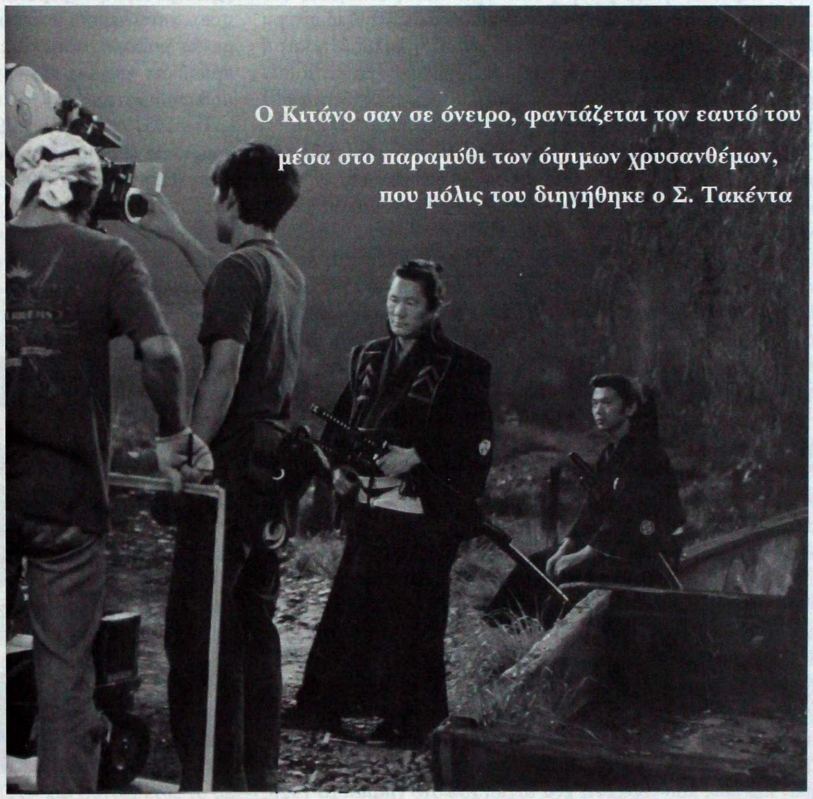
κάνει το αμαξάκι. Η τέταρτη λήψη είναι καλή. Αλλαγή άξονα. Ο Κιτάνο λέει την ατάκα του. Δύο λήψεις. Ο.Κ. Επαναλαμβάνεται η επόμενη σκηνή, ένας μακρύς μονόλογος, όπου ο Τακέντα απαγγέλει στον Κιτάνο τον όρκο των χρυσανθέμων. Η ημέρα φτάνει σχεδόν στο τέλος της, δεν μένει παρά να εγκαταστήσουν οι τεχνικοί παντού πλαστικά χρυσάνθεμα.

Πέμπτη 24 Ιουνίου: Το ίδιο ντεκόρ αλλά διανθισμένο. Πρόκειται να γυρίσουν σκηνές όπου ο Κιτάνο φαντάζεται τρεις διαφορετικές ερμηνείες της ιστορίας που μόλις άκουσε. Αυτή η ιστορία είναι απόσπασμα από τα «Παραμύθια του αμυδρού φεγγαριού», αλλά με τις ομοφυλοφιλικές της διακειμενικές αναφορές. Η απόδοση που γίνεται από τον Οσίμα δεν έχει καμία σχέση με την ταινία του Μιζογκούτσι. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται βασίζεται κυρίως στους καπνούς, που ανασχηματίζουν πλήρως το ντεκόρ αλλά απαιτούν και μία λεπτομερέστατη προετοιμασία. Αν ο πρώτος βοηθός κρίνει ότι το αποτέλεσμα δεν είναι το ανάλογο, το πλατό ανοίγει και αερίζεται και ξαναρχίζουν με πολλή υπομονή. Τέλος, η σκηνή γυρίζεται με μία πολύ καλή κίνηση της κάμερας, που συνδυάζει τον γερανό και το traveling.

Παρασκευή 25 Ιουνίου: Γυρίζεται μία σημαντική σκηνή: η τελική μονομαχία των δύο κυριοτέρων προσώπων. Η τοποθέτηση της σκηνής είναι δύσκολή και περίπλοκη. Οι πολέμαρχοι πλαισιώνουν από κοντά τους ηθοποιούς, οι οποίοι πρέπει να σεβαστούν μία απόσταση χιλιοστόμετρων και να οργανώσουν τις κινήσεις σύμφωνα με έναν πολύ συγκεκριμένο ρυθμό. Οι πρόβες γίνονται σε μία άδεια κοιλάδα. Η σκηνή θα γυριστεί με μία κίνηση γερανού 50 εκατοστών πάνω από το έδαφος. Όταν η σκηνή θα είναι έτοιμη, το κοίλωμα θα γεμίσει. Αν η λήψη δεν επιτευχθεί με την πρώτη, τα κιμονό θα έχουν βραχεί και οι ηθοποιοί θα πρέπει να αλλάξουν. Η σωστή τοποθέτηση στη σκηνή έχει πάρει τόσο χρόνο, που δεν συνειδητοποιούν πως πέρασαν τα μερικά δευτερόλεπτα που διαρκεί το γύρισμα. Κραυγή του Οσίμα! Η λήψη ήταν καλή! Οι δύο πρωταγωνιστές είναι ακινητοποιημένοι σε ένα θανάσιμο τετ-α-τετ και ο Οσίμα τους ζητά να κρατήσουν αυτή τη στάση μέχρι την αυριανή μέρα. Όλος ο κόσμος γελά. Οι φωτογράφοι δουλεύουν τις φωτογραφικές τους μηχανές σαν πολυβόλα.

Σάββατο 26 Ιουνίου: Η πρωινή εφημερίδα ανακοίνωσε ότι ο Shochiku εκθέτει προς πώληση το στούντιό του στο Τόκιο. Κανένα σχόλιο. Η προσοχή συγκεντρώνεται στις τελευταίες σκηνές, που μένουν να γυριστούν. Η κάμερα είναι τοποθετημένη μέσα στον άδειο χώρο, για να γυρισθεί η σκηνή της θανάτωσης.

Ο κύριος Ιζεκί, ένας από τους παραγωγούς, μας πληροφορεί ότι είδε τις δοκιμές στο εργαστήριο του Τόκιο. Τα χρώματα έχουν περιορισθεί, κυρίως τα κόκκινα, για να αποδώσουν έναν συνδυασμό κοντινό στο μαύρο και άσπρο. Οι φωτογράφοι δηλώνουν ότι ο τύπος του φωτισμού που χρησιμοποιήθηκε για το πλατό είναι χαρακτηριστικός του μαύρου και του άσπρου. Μαθαίνουμε επίσης ότι έγινε και ένα πρόχειρο μοντάζ από άκρη σε άκρη της ταινίας. Σύμφωνα με την κοπέλα που έκανε το μοντάζ, τίποτα δεν είναι για πέταμα. Ωστόσο, η ταινία δεν θα είναι έτοιμη αμέσως. Μένει να συνθέσει τη μουσική ο Ryuichi Sakamoto, ο οποίος δεν θα καταπιαστεί με αυτήν πριν τον Σεπτέμβρη, επειδή πρέπει πρώτα να τελειώσει την όπερα, πάνω στην οποία εργάζεται εδώ και μήνες. Προς στιγμή, γυρίζουν τις τελευταίες σκηνές. Κάθε φορά που ένας ηθοποιός πρέπει να εγκαταλείψει το πλατό, επειδή δεν έχει άλλες σκηνές να γυρίσει, τον συγχαίρουν και τον χειροκροτούν γενναία.



Ο Κιτάνο σαν σε όνειρο, φαντάζεται τον εαυτό του μέσα στο παραμύθι των όψιμων χρυσανθέμων, που μόλις του διηγήθηκε ο Σ. Τακέντα

Το απόγευμα, ένα μπάρμπεκιου συγκεντρώνει την ομάδα σε μία γιορτή για το τέλος του γυρίσματος. Υπάρχει σαμπάνια, μπίρα,κρασί και σάκε (ιαπωνικό ποτό από ρόδι). Δεν βρέχει. Καθένας κάνει μία πρόποση. Ο λόγος του Κιτάνο προκαλεί ευθυμία και γέλιο, όταν επικαλείται την περίφημη επιβλητικότητα της φωνής του Οσίμα, λέγοντας ότι μία μέρα η ομάδα, πιστεύοντας ότι υπακούει στην παραγγελία του Οσίμα, γύρισε μία ολόκληρη σκηνή, ενώ το αφεντικό...είχε απλώς φταρνιστεί!

Μετάφραση : Γιαννακού Δήμητρα απο το PREMIERE

Πρέπει να το τονίσουμε απο την αρχή: ύφος και ήθος βρίσκονται στο κινηματογραφικό έργο του Γιόρις Ίβενς στενά και αρμονικά συνδεδεμένα. Η σχέση τους είναι τόσο φανερή κι αυτονόητη κι η «έλξη» που ασκεί το ένα προς το άλλο είναι τόσο μεγάλη, που μπορούμε να πούμε ότι σχεδόν ύφος και ήθος τείνουν να ταυτιστούν κι οπωσδήποτε ότι το ένα αποτελεί την αναγκαία και απαραίτητη συνθήκη για τη δυναμική παρουσία του άλλου. Έχουμε, δηλαδή, να κάνουμε με δύο αμοιβαία κι άμεσα εξαρτώμενες ποιότητες, εντάσεις, δυναμικές.

Πράγματι, σ'όλες σχεδόν τις ταινίες του μεγάλου ντοκιμαντερίστα, η ακρίβεια, η οικονομία και η ευλυγισία του ύφους δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν χωρίς την ιδιαίτερη καθαρότητα και ακτινοβολία του ήθους του: η καλοσύνη και η πραότητα του ματιού του συνυπάρχουν αρμονικά – κι είναι σαν να μη γινόταν διαφορετικά – με τη διαύγεια και την οξύτητα των αναλύσεων και των κριτικών του.

Ο μεγάλος άνθρωπος του κινηματογράφου, δημιουργός της περίφημης Γαλλικής Ταινιοθήκης, Ανρί Λανγκλουά, σ' ένα ενδιαφέρον και διορατικό κείμενό του για τον ντοκιμαντερίστα έγραφε:

«Η τέχνη του Ίβενς χαρακτηρίζεται με τρεις λέξεις: η αγάπη των άλλων. Σ'όλη του τη ζωή δεν έπαψε να θέλει ν' αγκαλιάσει ολόκληρη την ανθρωπότητα. Αυτή η βαθειά ανθρωπιά που κάνει τη δροσιά και την αιώνια νεότητα του Ίβενς, αυτή την αδελφική κλίση που τον παρασύρει σ'όλον τον κόσμο για να μπει στην υπηρεσία του ανθρώπου, να τον βοηθήσει ν' ακουστεί, να εκθέσει τα προβλήματά του, να γυρέψει τις λύσεις τους, να τι χαρακτηρίζει την ενότητα του έργου και της ζωής του Ίβενς» (1957).

Γεννημένος το 1898 στην Ολλανδία, μεγαλώνει γνωρίζοντας άριστα τις δυνατότητες της φωτογραφίας, αφού ο πατέρας του έχει ένα μαγαζί όπου πουλά φωτογραφικές μηχανές και γυρίζει, παιδί ακόμα, την πρώτη του ταινία: *Το φλογισμένο βέλος* (1911). Μετά από σπουδές φωτοχημείας και εργασία στο Βερολίνο (1922 – 1925), όπου συμμετέχει ενεργά στην καλλιτεχνική και πνευματική ζωή, γυρίζει το 1926 στην Ολλανδία, όπου αρχίζει ν' αφιερώνεται σοβαρά στον κινηματογράφο, γυρίζει στην αρχή μικρές επιστημονικές ταινίες (στο μικροσκόπιο), συμμετέχει στη συγγραφή μανιφέστων κλπ. Το 1927 με μια κάμερα στο χέρι γυρίζει μια ταινία σ' ένα μπαρ, που χάθηκε στην περίοδο της ναζιστικής κατοχής. Με τη *Σπουδή των κινήσεων*, ταινία τεσσάρων λεπτών, που γυρίζει σ'ένα ταξίδι του στο Παρίσι το 1928, τη *Γέφυρα* (1928) και τη *Βροχή* (1929) αρχίζει πραγματικά το έργο του.

Η *Γέφυρα* αποτελεί την πρώτη σημαντική ταινία του Γιόρις Ίβενς. Ο ιδιαίτερος ρυθμός της ταινίας, τα μουσικά ηχοχρώματά της, και η λειτουργικότητα του μοντάζ τη συνδέουν άμεσα με τις πιο προχωρημένες μορφικά, πρωτοποριακές ταινίες των χρόνων του 1920.

Ο ίδιος ο ντοκιμαντερίστας γράφει:«...Γυρίζοντας τη "Γέφυρα", έμαθα να βλέπω, απέκτησα συνείδηση πως μονάχα μια δημιουργική παρατήρηση που διαρκεί θα μου επέτρεπε να συλλάβω την πολυπλοκότητα και τον πλούτο της πραγματικότητας που βρισκόταν απέναντί μου. Όσο περισσότερο παρατηρούσα μια λεπτομέρεια τόσο ανακάλυπτα καινούργια πράγματα – μπορούσε να είναι η αντίθετη κίνηση μιας σκιάς, μια αντανάκλαση, το πίσω πλάνο – σε σημείο που το κεντρικό θέμα γινόταν αφετηρία για δέκα, είκοσι δυνατότητες στις οποίες έπρεπε να διαλέξω...».

Η *Βροχή* είναι η πρώτη τελείως προσωπική ταινία του Γιόρις Ίβενς, γιατί η *Γέφυρα*, παρά την ιδιοτυπία της και τις μορφικές της αρετές που τις επισημάναμε προηγουμένως, επαναλαμβάνει κατά κάποιον τρόπο, τόσο στο θεματικό όσο και στο κατασκευαστικό επίπεδο, ορισμένα στοιχεία και σταθερές που προϋπήρχαν σε ταινίες του σοβιετικού κυρίως κινηματογράφου (δες π.χ. τις σεκάνς της γέφυρας στην ταινία του Αϊζενστάιν *Οκτώβρης* του 1927).

Ο ντοκιμαντερίστας, που βρίσκει πως η βροχή διαθέτει μια ξεχωριστή φωτογένεια, γιατί είναι φως και κίνηση, ενώ το Άμστερνταμ προσφέρεται απόλυτα για την ταινία του, γιατί είναι η πόλη του νερού, μελετώντας το κοινό αυτό φυσικό φαινόμενο, με τις διάφορες ποικιλίες, παραλλαγές και αναβαθμούς του, του προσδίδει μια παράξενη ποιητική – αφηρημένη και σχεδόν μυθική διάσταση.

Το 1931, Ο Γιόρις Ίβενς γύρισε την ταινία *Βιομηχανική συμφωνία* (Phillips- Radio), μετά από παραγγελία της μεγάλης εταιρείας Phillips. Διέθετε, για την πραγματοποίησή της, όλες τις

Ο Ίβενς και ο Αϊζεστάιν στο Παρίσι το 1930

καινούργιες τεχνολογικές επιτεύξεις της εποχής του και τα πιο τελειοποιημένα τεχνικά μέσα: επωφελήθηκε, έτσι, όσο μπορούσε περισσότερο, για να γυρίσει μια όσο γινόταν πιο ενδιαφέρουσα, από τεχνική άποψη, ταινία, η οποία υπόγεια και με υπαινικτικό τρόπο καταγράφει την αποφασιστικής σημασίας «παρουσία» της εργατικής τάξης. Ο σκηνοθέτης έχει αποκτήσει ήδη, τόσο μεγάλη ευλυγισία και επινοητικότητα που να μπορεί να μιλάει, κάτω από τα μάτια των αυστηρών παραγγελιοδόχων του και χρησιμοποιώντας τις καινούργιες τεχνικές δυνατότητες που του πρόσφεραν, για πράγματα τόσο απαγορευμένα, όσο η εκμετάλλευση και η αδικία, στην οποία υποβάλλονταν οι εργάτες της μεγάλης εταιρείας.

Στην πολυτάταχη ζωή του, σαν πραγματικός Ιπτάμενος Ολλανδός, θα ταξιδεύσει σ'όλον σχεδόν τον κόσμο, θα ζήσει σε

μια σειρά από χώρες και θα πραγματοποιήσει, μήνα το μήνα, χώρα τη χώρα, το μεγάλο του έργο. Ανάμεσα στις άλλες, θα γυρίσει ταινίες στις ακόλουθες χώρες: Σοβιετική Ένωση, Βέλγιο, Ηνωμένες Πολιτείες, Ισπανία, Κίνα, Καναδάς, Αυστραλία, χώρες της Κεντρικής Ευρώπης, Γαλλία, Ιταλία, Μαλί, Κούβα, Χιλή, Βιετνάμ, Λάος κ.ά.

Από το 1978 μέχρι το τέλος της ζωής του (Άνοιξη 1989) ζει και εργάζεται κυρίως στο Παρίσι με τη σύντροφο της ζωής του και συνδημιουργό των τελευταίων του ταινιών, την κινηματογραφίστρια Μαρσελίν Λοριντάν.

Πώς εξελίσσεται όμως η θεμελιώδους σημασίας σχέση ύφους – ήθους στο έργο του κινηματογραφιστή, από τις πρώτες, βουβές, πρωτοποριακές ταινίες ως το τελευταίο του αριστούργημα *Μια Ιστορία του ανέμου*, που συνοψίζει, με θαυμαστό τρόπο, όλες τις ιδιομορφίες και τις επινοήσεις, τις φυσικές, αισθητικές και «μυθικές» σταθερές του έργου του;

Στη *Γέφυρα* (1928) ο Γιόρις Ίβενς μελετά με ακρίβεια και αυστηρότητα την κατασκευή και τις κινήσεις, τις χρήσεις και τη λειτουργικότητα μιας γέφυρας. Το καλομελετημένο μοντάζ και η φωτογραφία της δίνουν μια ιδιαίτερη μουσικότητα, που φανερώνει την επίδραση που δέχτηκε ο Ίβενς από τις άλλες τέχνες και ιδίως από τις πρωτοπορίες των χρόνων του 1920 (κονστρουκτιβισμός). Παρ'όλο που ο άνθρωπος σχεδόν απουσιάζει από τα πλάνα της ταινίας, όλα υπονοούν και «δοξάζουν» την παρουσία του, όλα γίνονται για χάρη του και η ίδια η γέφυρα είναι φυσικά το δημιούργημά του. Στην ποιητική *Βροχή* (1929), αυτό γίνεται ακόμα πιο φανερό, γιατί μπορεί η πορεία, οι κινήσεις, η ίδια η ζωή των ανθρώπων ν'αλλάζει κάτω από την επίδραση της βροχής, αλλά το κοινό φυσικό φαινόμενο, αποκτά μια ποιητική, σχεδόν μυθική – αλλά χωρίς μεταφυσική και στείρους συμβολισμούς – διάσταση, χάρη στη σχέση αυτή ακριβώς με τους ανθρώπους και τη ζωή τους. Με τις δύο αυτές ταινίες, καθώς και με τη *Ζυϊντερζέ* (1930 – 1933), που καταγράφει τις διαδοχικές φάσεις εργασίας που απαιτούνται για την αποξήρανση μιας λιμνοθάλασσας και με την *Καινούργια γη* (1934) που ξαναπαίρνει ένα μέρος από το υλικό της προηγούμενης και το συνδέει, με ένα πιο σφιχτό και νευρικό μοντάζ, με τις πιο πικρές εμπειρίες της οικονομικής κρίσης, της ανεργίας κ.λ.π., μπαίνουν οι βάσεις της αισθητικής του Γιόρις Ίβενς, επηρεασμένης ήδη από το διαλεκτικό υλισμό, το μαρξισμό και τις σοβιετικές πρωτοπορίες.

Η ταινία αυτή, που είναι από τις λιγότερο γνωστές του μεγάλου ντοκιμαντερίστα, ξεχωρίζει με τη μορφική της τελειότητα, με το σφιχτό μοντάζ και την πολυσήμαντη μουσική του Χανς Άισλερ που «τονίζει» και κάνει ακόμα πιο έντονες τις αντιθέσεις που εγκυμονεί η πραγματικότητα, που καταγράφεται με την πολυπλοκότητά της στην ταινία. Χρησιμοποιώντας ένα μέρος από το υλικό της προηγούμενης του ταινίας, όπως είπαμε προηγουμένως – *Ζυϊντερζέ* (1930 – 1933) – και συνδέοντάς το με τα τραγικά γεγονότα της οικονομικής κρίσης, της ανεργίας, του πληθωρισμού και της καταστροφής των σοδειών από τους παραγωγούς, δημιουργεί με τη βοήθεια και της μουσικής την έντονη αίσθηση των δύο αντιπάλων, που η σύγκρουσή τους, υπόγεια ή φανερή, δεν παύει να δημιουργεί την ιστορία.

Σ'όλο του το έργο ο ντοκιμαντερίστας θα επανέρχεται και θα μελετάει, παράλληλα με (ή και, μερικές φορές, ξεχωριστά από) τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα, τις επαναστάσεις, τις πόλεις κ.λ.π., τα φυσικά φαινόμενα, το νερό, τον άνεμο, τη γη, πάντα, όμως, στη σχέση τους με τον άνθρωπο και τη ζωή του, ενώ ο ήλιος και το φως του με τα παιχνίδια του θα καταγράφεται, παντοδύναμος, όπως ο χρόνος, στο παραμικρό κλάσμα του δευτερολέπτου, σαν το ύψιστο φυσικό φαινόμενο, γενεσιουργό του ίδιου του κινηματογράφου, όπως και της ίδιας της ζωής.

Μια άλλη σταθερή, που τη συναντάμε από τις πρώτες του

Μπορινάζ 1933

κιόλας ταινίες, στον κινηματογράφο του Γιόρις Ίβενς, είναι ο ιδιότυπος μικτός χαρακτήρας του ύφους του, Πράγματι, σε ταινίες του όπως το *Borinage* (1933) ή *η Γη της Ισπανίας* (1937) κ.ά., έχουν αφομοιωθεί στοιχεία και δομικά υλικά, που προέρχονται τόσο από τον ντοκιμαντερίστικο κινηματογράφο, όσο και από τον κινηματογράφο με υπόθεση.

Το *Borinage* αποτελεί αναμφισβήτητα σταθμό, όχι μονάχα για το έργο του Γιόρις Ίβενς ή για το ντοκιμαντέρ, αλλά γενικά για τον κινηματογράφο στο σύνολό του. Ταινία μοναδική και προδρομική, πραγματοποιημένη με τα πιο ελάχιστα μέσα και με μεγάλες δυσκολίες. Αυστηρή και γεμάτη αντιθέσεις, κατορθώνει, καταγράφοντας τις διάφορες, δύσκολες φάσεις μιας απεργίας που δεν κερδήθηκε και τις σκληρές συνέπειές της (:εξώσεις, τρομοκρατία κλπ.), να δείχνει ότι τίποτα δεν χάθηκε. Κι αυτό μ'έναν αδιόρατο στην αρχή κι'όλο πιο φανερό, στο τέλος, τρόπο, που έχει να κάνει με το αντιστικτικό μοντάζ και τον υπόγειο ρυθμό, που ξεσπά λυτρωτικός, όταν απεργοί και κοινό έχουν οδηγηθεί στη συνειδητοποίηση και αντιστέκονται ή είναι έτοιμοι ν' αντισταθούν. Όσο για τη *Γη της Ισπανίας* θεωρείται «κλασική ταινία», που με εξαιρετική λιτότητα και οικονομία δείχνει το δύσκολο αγώνα των δημοκρατών Ισπανών αγωνιστών ενάντια στον εσωτερικό και εξωτερικό φασισμό που πάει να πνίξει την δημοκρατία. Με αυθεντικότητα και συγκρατημένη συγκίνηση η ταινία καταγράφει τις οδυνηρές αλλά ηρωικές εμπειρίες του πολέμου κι από την άλλη μεριά τους αγώνες των αγροτών στις ελεύθερες περιοχές να παράγουν τα απαραίτητα προϊόντα για την ζωή των δημοκρατών αγωνιστών.

Όπως έγραφε ο Λουΐ Μαρκορέλ στον Monde (1977): «Έργο καταπληκτικά νέο, η *Γη της Ισπανίας* δεν έχει γεράσει σήμερα: κινηματογράφος – αλήθεια πριν από την εποχή του, κινηματογράφος και αλήθεια αξιεδιάλυτα... Η "Γη της Ισπανίας" επαληθεύει τη σημασία της ιδεολογίας χωρίς ν'αρνείται εκείνη του βλέμματος, συμφιλιώνει τον Βέρτοφ με τον Φλάερτυ και προσδίδει ήδη στην ομιλία και στους ήχους την ποιότητά τους του βιωμένου μ'ενδυνάμωση ή αντίστιξη σε μια εικόνα που κρατά την πρωταρχική της σημασία. Μάθημα περισσότερο παρά ποτέ σύγχρονο».

Το 1938, ο Γιόρις Ίβενς, ολοκλήρωσε τα 400 εκατομμύρια (παραγωγή: ΗΠΑ), μια ταινία, που παρά κάποιες ατέλειες, που οφείλονται κυρίως στις αξεπέραστες δυσκολίες και στα εμπόδια που έβαζαν συνεχώς οι επίσημες αρχές στα γυρίσματά της και που με μοναδική ευστροφία ο Ίβενς «νικούσε» μερικές φορές, κρατάει, ακόμη και σήμερα τη μοναδική αξία ενός ντοκουμέντου, που περιέχει σεκάνς άξιες για ανθολόγηση. Θα είναι η

πρώτη ταινία που ο μεγάλος ντοκιμαντερίστας θα γυρίζει στην Κίνα και θ'ακολουθήσουν ταινίες και κύκλοι ταινιών που θα γυρίσει εκεί, σε διαφορετικές εποχές, μετά από την επανάσταση.

Ο ιδιότυπος μικτός χαρακτήρας ορισμένων ταινιών του μεγάλου κινηματογραφιστή, που τον διευκόλυνε στην αναζήτηση της αυθεντικότητας και του πραγματικού, θα γίνει ακόμη πιο φανερός σε ορισμένες μεταπολεμικές ταινίες του ντοκιμαντερίστα, κυρίως στην ταινία του *Η Ιταλία δεν είναι φτωχή χώρα* (1959), στη οποία συνυπάρχουν στοιχεία από όλα τα είδη κινηματογράφου, ακόμη και κινούμενα σχέδια. Η προηγούμενη ταινία είναι σημαντική και για έναν ακόμη λόγο: δείχνει ξεκάθαρα την ωρίμανση της ιδιαίτερης αμφίδρομης και αμοιβαίας σχέσης που είχε ο κινηματογράφος του Γιόρις Ίβενς με τον ιταλικό νεορεαλισμό, για τον οποίο, ταινίες του κινηματογραφιστή όπως το *Borinage*, που προαναφέραμε, αποτελούν τους πιο χαρακτηριστικούς προδρόμους.

Σημειώνουμε εδώ, πως ο κινηματογραφιστής δεν δίσταζε, για να μπορέσει καλύτερα να προσεγγίσει την αλήθεια και την αυθεντικότητα των γεγονότων, να ξαναζήσει και να αναπαραστήσει τις κοινωνικές καταστάσεις – απεργίες, διαδηλώσεις, επαναστάσεις – που οι ήρωές του – απεργοί, επαναστάτες, αγρότες ή απλοί πολίτες – είχαν ζήσει και βιώσει με τον τρόπο του ο καθένας.

Θα πρέπει, σε γενικές γραμμές, να συμφωνήσουμε με τον Γάλλο κριτικό Μαρσέλ Μαρτέν όταν γράφει στον *Πολιτικό Κινηματογράφο*:

«Το πέρασμά του από την πρωτοπορία του έδωσε μια έγνοια για τη μορφή που συντέλεσε στο να μην είναι ποτέ τα έργα του απλά ρεπορτάζ, ακόμη κι όταν ήταν πιεστική η ανάγκη της μαρτυρίας, αλλά έργα επεξεργασμένα που επέζησαν μετά από την άμεση αναγκαιότητα ή τις στιγμές της χρήσιμης κατανάλωσης».

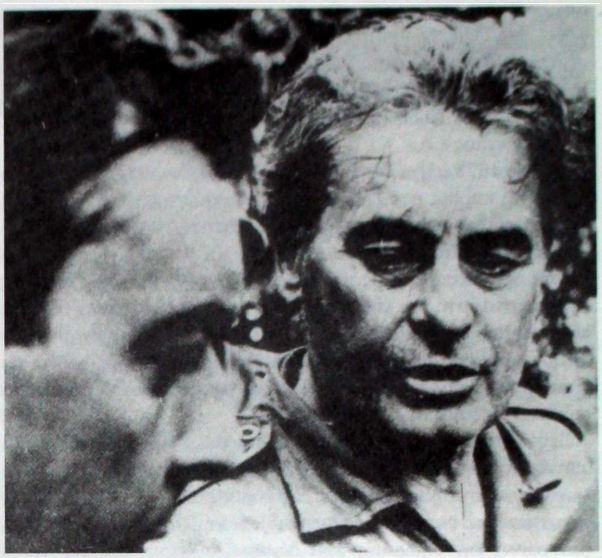
Το 1962, μαζί μ' άλλη μια ταινία μικρού μήκους, πραγματοποίησε, με τη βοήθεια μιας ομάδας νέων χιλιανών κινηματογρα-φιστών, την ταινία του...*Στο Βαλπαράιζο*, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα από κατασκευαστική άποψη ντοκιμαντέρ του σύγχρονου κινηματογράφου, που καταγράφει με μια μοναδική συνθετότητα και ποιητική δύναμη την ιστορία, την καθημερινότητα και τους αγώνες μιας πολύχρονης, θαλασσινής πολιτείας.

Το εκπληκτικής πυκνότητας και ομορφιάς σχόλιο είναι γραμμένο από τον μεγάλο σύγχρονο Γάλλο ντοκιμαντερίστα Κρις Μαρκέρ.

Τα χρόνια 1965 - 1970 θα είναι ιδιαίτερα γόνιμα για τη

Ο Ίβενς το 1931

δημιουργία του. Θα ολοκληρώσει, σ'αυτήν την περίοδο, μια σειρά από πολιτικές ταινίες μεγάλου μήκους που θα καταγράφουν τους επαναστατικούς, αντιιμπεριαλιστικούς αγώνες στο Βιετνάμ *Ο Ουρανός, η γη* (1966), *Ο Δέκατος έβδομος παράλληλος* (1967) και στο Λάος *Ο Λαός και τα όπλα του* (1968 - 1969). Ενώ πριν επιστρέψει για λίγο στην Ολλανδία και πραγματοποιήσει το *Ρόττερνταμ - Ευρωλιμάνι* (1966), ο ντοκιμαντερίστας θα γυρίσει στην Προβηγκία τη σημαντική του ταινία *Για τον Μιστράλ*



Ο Ίβενς στην Κούβα (1961)

(1965), με κύριο πρωταγωνιστή τον περίφημο άνεμο...

«Ένα θέμα που προσφέρεται εξαιρετικά για ένα λυρικό και επικό κινηματογραφικό ποιήμα, γεμάτο δυναμισμό, βία και τρυφερότητα. Είναι ένας άνεμος που συχνά επιθυμούν, συχνά μισούν, που νευριάζει, καθαρίζει, επιβάλλεται. Ένας άνεμος σαν ένα αληθινό πρόσωπο, με καλές και άσχημες πλευρές, με συνήθειες... Ο Μιστράλ είναι ο πρωταγωγνιστής της ταινίας. Δείχνει επίσης τη συνέχειά της. Με αυτόν όλα αλλάζουν ασταμάτητα μορφές, στάσεις. Ο αέρας αλλάζει ρυθμό, φως και χρώματα. Όλα είναι πάντα σε κίνηση». Αυτά γράφει για την ταινία του ο δημιουργός, που θα χρησιμοποιήσει μερικές ανάλογες ιδέες και υλικά στην τελευταία του ταινία *Μια ιστορία του ανέμου*.

Από το 1971 ως το 1975, θα πραγματοποιήσει στην Κίνα, με τη συνεργασία της Μαρσελίν Λοριντάν το τεράστιο πολύπτυχο *Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά*, που απαρτίζεται από τέσσερις ταινίες μεγάλου μήκους, δύο μεσαίου και τέσσερις μικρού.

Συνολικά, στο τόσο πολυεπίπεδο και σύνθετο έργο του, και ιδίως στις πιο σημαντικές ταινίες του, υπάρχει ένα συνεχές μετεώρισμα, πήγαινε-έλα και «παιχνίδι», ανάμεσα στην πραγματικότητα, που αναπαριστάνεται δυναμικά μες στο υλικό των ταινιών και την ίδια τη χαώδη κι απρόβλεπτη πραγματικότητα, που «ξεσπά» στιγμές - στιγμές με παράδοξα και απρόσμενα χαρακτηριστικά της, που δεν έχουν, φαινομενικά τουλάχιστον, άμεση σχέση με τους βασικούς θεματικούς πυρήνες της κάθε ταινίας, ή, ακόμη, με αφηγηματικούς τρόπους, που δεν έχουν σχέση με την ιδιαίτερη μουσικότητα της κάθε ταινίας και τις αρμονικές της.

Έχουμε, έτσι, πολλές φορές, την αίσθηση της εισβολής του αναδιοργάνωτου, μιας κακοφωνίας, ενός ξεχειλίσματος, που μας βγάζουν στιγμιαία, αδιόρατα σχεδόν, αλλά αποτελεσματικά, από την τόσο τέλεια και «στιλπνά» οργανωμένη φιλμική πραγματικότητα. Αυτή η συνεχής, άλλωστε, σύγκριση και αμοιβαία διερεύνηση των δύο πραγματικοτήτων, δεν είναι καθόλου τυχαία ή συμπτωματική, αλλά σε μεγάλο βαθμό ηθελημένη και οργανωμένη.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ

Οι διάλογοι αυτοί με το μεγάλο ντοκιμαντερίστα Γιόρις Ίβενς πραγματοποιήθηκαν σε δύο συναντήσεις μας στο σπίτι του, στο κέντρο του Παρισιού, μετά από δύο μεγάλους κύκλους προβολών όλων των σωζώμενων ταινιών του, στο Μπομπούρ και τη Γαλλική Ταινιοθήκη (1979 - 1980).

Ορισμένα αποσπάσματα δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα Αυγή και αργότερα στον κατάλογο του Αφιερώματος στο Γιόρις Ίβενς που διοργάνωσα στα πλαίσια του 3ου Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα», που έγινε στη Θεσσαλονίκη (2 - 8 Οκτωβρίου), καθώς και στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, στην Αθήνα (Γενάρης 1990).

Οι συναντήσεις μου με τον κινηματογραφιστή και οι διάλογοί μας συνεχίστηκαν τα πρώτα, κυρίως, χρόνια της δεκαετίας του 1980, σε εκδηλώσεις, προβολές, στρογγυλά τραπέζια. Μετά από το θάνατό του (Άνοιξη 1989) συναντιέμαι συχνά και διαλέγομαι με τη Μαρσελίν Λοριντάν, τη σύντροφο της ζωής του και συνδημιουργό των ταινιών του, από τις ταινίες που πραγματοποίησαν στο τέλος της δεκαετίας του 1960, ως και την τελευταία του ταινία *Μια ιστορία του ανέμου*.

Α.Π

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ: ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Διάλογος του Ανδρέα Παγουλάτου με τον Γιόρις Ίβενς

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Έχω την άποψη ότι οι πρώτες σας ταινίες (*Σπουδή των κινήσεων, Η Γέφυρα, Η Βροχή* κλπ.) έχουν άμεση σχέση με τις πρωτοποριακές αναζητήσεις και επιτεύξεις των χρόνων του 1920, αλλά, συγχρόνως, προσανατολίζουν και οδηγούν το ντοκιμαντέρ σε μια επόμενη φάση της εξέλιξης του (σ'έναν κινηματογράφο ντοκιμαντέρ, δηλαδή, δομημένο σαν γλώσσα, που με την ιδιαίτερη σύνταξή του μπορεί να «μιλά» και να καταγράφει με αποτελεσματικό τρόπο τα πιο συγκεκριμένα κοινωνικά και ιστορικά προβλήματα. Από αυτή τη σκοπιά αν το δει κανείς, δεν θα μπορούσε να συμφωνήσει με το σημαντικό κατά τα άλλα άρθρο του Πουντόβκιν, στο σημείο, ακριβώς που όταν αναφέρεται στις πρώτες σας αυτές ταινίες, τις χαρακτηρίζει σαν «δοκιμές λίγο φορμαλιστικές» και διαχωρίζοντάς τις έτσι από τις επόμενες ταινίες σας, βρίσκει ότι σε μια «ταινία ρεπορτάζ» όπως η *Ζϋιντερζέ* έχουμε σχεδόν να κάνουμε με μια αλλαγή κατεύθυνσης. Κατά τη γνώμη μου, βρίκουμε μια ανάλογη εικονοποιία, πολλά κοινά αρχιτεκτονικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά σ'αυτές τις πρώτες και τις επόμενες ταινίες σας. Χάρη στο μεγάλο αφιέρωμα του Μπομπούρ και της Γαλλικής Ταινιοθήκης, μπορέσαμε να δούμε το σύνολο της σωζόμενης κινηματογραφικής σας παραγωγής και διαπιστώνουμε ότι δεν υπάρχουν απότομες μετατοπίσεις και αλλαγές, στο έργο σας, αλλά μια φυσική, θα έλεγα, εξέλιξη. Ποιά είναι η προσωπική σας άποψη πάνω σ' αυτό το πρόβλημα;

ΓΙΟΡΙΣ ΙΒΕΝΣ: Δεν υπάρχει μετατόπιση κι αλλαγή κατεύθυνσης, υπάρχει μια συνέχεια, αυτό είναι αλήθεια. Σε μια ταινία σαν το *Borinage* πάντως, στρέφω την προσοχή μου σ' ένα ευρύτερο χώρο και μπορεί κανείς να διαπιστώσει ένα είδος ωρίμανσης. Βρισκόμουν, πρέπει να σας πω, σ'ένα κάποιο αδιέξοδο, μετά από αυτές τις πρώτες μου ταινίες (και υπήρχε ήδη μια ολόκληρη σειρά ανάλογων ταινιών που πραγματοποίησα εκείνα τα χρόνια και κατέστρεψαν οι ναζί στην Κατοχή), γιατί δεν ήθελα με κανένα τρόπο να επαναλαμβάνω συνέχεια τον εαυτό μου. Ήταν, φυσικά η επαφή με τη ζωή, τη Σοβιετική Ένωση και, κυρίως, με την εργατική τάξη και με την κριτική που έκανε, που με έπεισε, σαν αριστερό άνθρωπο και καλλιτέχνη, για την παραπέρα πορεία που θα ακολουθούσα. Κι ενώ, συνήθως αυτό που ονομάζεται διαδικασία συνειδητοποίησης αργεί και διαρκεί πολύ, εγώ προσωπικά, χάρη στις εμπειρίες της ταινίας μου *Borinage*, προχώρησα αρκετά γρήγορα, ταύτισα μέσα μου την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ με την ανάπτυξη της κοινωνικής κριτικής. Από αυτή την άποψη μπορούμε να μιλήσουμε για μια στροφή, που δεν διαταράζει όμως την συνέχεια, ούτε οδηγεί σε αλλαγή κατεύθυνσης.

Στην ταινία *Borinage* ένιωθα αρκετά δειλός μπροστά στο θέμα (παρ' όλο που κατείχα την τεχνική μου: μια ταινία σαν την *Βιομηχανική συμφωνία* ή το *Phillips-Radio*, που γύρισα για την εταιρεία Phillips, το δείχνει, νομίζω), σαν ένας ζογκλέρ του τσίρκου μπροστά στις μπουκάλες του που όλο και αυξάνουν. Υπάρχει σ'αυτήν την ταινία κάτι σα στατικότητα. Πολλοί άνθρωποι τρόμαξαν από την άλλη μεριά μ' αυτήν μου την εξέλιξη, δεν ήθελαν να δεχτούν το γεγονός της συνειδητοποίησής μου. Αναγκάστηκα, έτσι, να φύγω από την Ολλανδία, γιατί δεν έβρισκα πια να δουλέψω. Πήγα πρώτα στην Σοβιετική Ένωση και μετά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Έχετε, εξάλλου, δίκιο όταν λέτε πως οι πρώτες μου ταινίες βγαίνουν από το κλίμα των πρωτοποριών των χρόνων του 1920. Τα χρόνια εκείνα, οι κινηματογραφιστές δεν επηρεαζόμασταν υπερβολικά, βέβαια, από τις ταινίες των άλλων, ενδιαφερόμαστε, όμως, πάρα πολύ για τη μουσική, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική περισσότερο από όσο οι νεώτεροι σήμερα, που όλα περιστρέφονται γύρω από τις εξελίξεις της τεχνικής και των σύγχρονων τεχνολογιών. Αυτό είναι σφάλμα κατά την γνώμη μου. Ένας κινηματογραφιστής, πιστεύω, μπορεί να μάθει πολύ περισσότερα πράγματα για το μοντάζ, π.χ., από τη μουσική ή από το χορό, παρά από τις ταινίες των άλλων. Είμαστε γενικά, εκείνοι την εποχή πολύ ανοιχτοί σ'όλα αυτά τα πράγματα και είχε ένα ιδιαίτερο νόημα το γεγονός ότι δεν μιλούσαμε τότε για ντοκιμαντέρ κ.λ.π. αλλά για πρωτοπορία (μια κυρίως ρεαλιστική πρωτοπορία στην Ολλανδία, μια ψυχολογικού τύπου ή σουρρεαλιστική πρωτοπορία στη Γαλλία, η αφηρημένη σχολή του Βερολίνου (Έγκερλιγκ, Φίσιγκερ και, κυρίως, Ρούτμαν) και η μεγάλη σοβιετική σχολή.

Καλλιτεχνικές τάσεις και ρεύματα, που, παρ'όλες τις επιμέρους διαφορές τους, συναντιόντουσαν όλες στην κοινή αντίληψη που είχαμε και εκφραζόταν ξεκάθαρα όταν θεωρούσαμε τις ταινίες και τον κινηματογράφο σαν μια σημαντική τέχνη, που διέθετε αυτονομία και αυτάρκεια, ιδιαίτερη γλώσσα και σύνταξη, όπως λέτε, τέχνη ισάξια με τις άλλες, στη σχέση τους με το γενικότερο πολιτισμό της τέχνης μας. Αυτή η συνάντηση πετύχαινε και η κοινότητα απόψεων εκφραζόταν, με σαφήνεια, νομίζω, όταν στρεφόμαστε ενάντια στον εμπορευματισμό. Πράγματι, σε όλα τα μανιφέστα μας, εκείνη την εποχή ασκείται μια έντονη κριτική στο Χόλυγουντ, που ήταν ο κύριος στόχος μας, γιατί πιστεύαμε ότι εκεί διήφθειραν και κατέστρεφαν την τέχνη του κινηματογράφου (υπήρχαν βέβαια πολλές εξαιρέσεις).

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Σε ένα σημαντικό σας άρθρο του 1931, όπου αντιπαρατάσσετε, ακριβώς τον πρωτοποριακό (ντοκιμαντερίστικο) κινηματογράφο στις βιομηχανικές ταινίες, γράφετε ανάμεσα στα άλλα: «Η ύλη δεν υποφέρει την προδοσία: Ένα ντοκιμαντέρ απαιτεί την ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας του κινηματογραφιστή αφού μονάχα η προσωπικότητα του καλλιτέχνη το κάνει να ξεχωρίζει από την οποιαδήποτε επικαιρότητα, από την απλή λήψη». Δεν είναι, δηλαδή, μονάχα ο καλλιτέχνης που επεξεργάζεται την πραγματικότητα. Η ταινία σαν πραγματικότητα τον αλλάζει και τον ίδιο;

ΓΙΟΡΙΣ ΙΒΕΝΣ: Πράγματι, κάθε καλό ντοκιμαντέρ, αλλάζει, όπως λέτε, τον κινηματογραφιστή του. Νιώθεις άλλος άνθρωπος. Αυτό το πράγμα μου συνέβη και με την ταινία *Borinage* και ακόμη περισσότερο με την *Γη της Ισπανίας*. Σ' αυτή την ταινία αναγνωρίζω, πραγματικά, τον εαυτό μου. Υπάρχει μέσα εκεί όλος ο μορφικός πλούτος, που μπόρεσα να της δώσω, όλη μου η εργασία με την κινηματογραφική γλώσσα. Χάρη σ' αυτή την ταινία, χάρη σ' όσα μου'μαθε κάνω ένα καινούργιο ξεκίνημα, με ταινίες περισσότερο ή λιγότερο καλές. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, παίρνω νέα ανάσα, με ταινίες σαν το *Τραγούδι των Ποταμών* ή *Ο Σηκουάνας συνάντησε το Παρίσι...Στο Βαλπαράιζο*, ή τις ταινίες που γύρισα στο Βιετνάμ, ως τον κύκλο των ταινιών: *Πώς ο Γιουκόγκ μετακίνησε τα βουνά*. Μπορώ να πω, γενικεύοντας, ότι το ντοκιμαντέρ μαθαίνει στον κινηματογραφιστή, όχι μονάχα ξεχωριστά πράγματα για τις κοινωνίες και για την ίδια τη ζωή, αλλά και για την τέχνη του. Μια ταινία με υπόθεση τον μαθαίνει, κυρίως, κάτι για τη ζωή. Ο ντοκιμαντερίστας, όμως, πιστεύω, πρέπει να είναι, γενικά πιο διαθέσιμος και πιο ανοιχτός μπροστά στον αντιφατικό πλούτο των ανθρώπινων πραγμένων και δρώμενων. Στην αρχή, στην Ολλανδία ή με τον Βέρτοφ, αργότερα, είμαστε ολότελα εναντίον των ταινιών με υπόθεση. Παραείμαστε ορθόδοξοι. Ίσως, όμως, στο ξεκίνημα ενός καλλιτεχνικού κινήματος, να είναι απαραίτητη αυτή η ορθοδοξία. Έχει γίνει πια φανερό, άλλωστε σε πόσο μεγάλο βαθμό οι δύο αυτές κατηγορίες κινηματογράφου αλληλοεπηρεάστηκαν.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Από την αρχή ήδη του έργου σας, διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν σε ορισμένες σας ταινίες αρκετά στοιχεία κινηματογράφου με υπόθεση. Χαρακτηριστικά στοιχεία βρίσκουμε π.χ. στο *Borinage*. Ενώ σε μια ταινία όπως *Η Ιταλία δεν είναι φτωχή χώρα* έχουμε ένα είδος συνύπαρξης των αυτών κατηγοριών κινηματογράφου που καταλήγει, μετά από μια αμοιβαία αφομοίωση των διαφορετικών τους στοιχείων, σε ένα καινούργιο είδος, νομίζω, μικτού αλλά και αυτόνομου κινηματογράφου. Αυτό το χαρακτηριστικό ορισμένων σας ταινιών είναι προδρομικό για τη μετέπειτα εξέλιξη του κινηματογράφου. Πράγματι, το κρίσιμο αυτό μετεώρισμα το βρίσκουμε σε πολλά ντοκιμαντέρ ή μικτές και αυτόνομες ταινίες του Βαν Ντερ Κέκεν ή σε ταινίες των βραζιλιάνων Σέλσου Λούκας, Ζοζέ Σέλσου Κορρέα (π.χ. στην ταινία τους για την απελευθέρωση της Μοζαμβίκης 25) και σε ορισμένα κολομβιανά ντοκιμαντέρ. Από την άλλη μεριά διαπιστώνουμε επίσης σε μια σημαντική ταινία με υπόθεση όπως ο ακρογωνιαίος λίθος των Κράμερ – Ντάγκλας μια έντονη επίδραση του ντοκιμαντερίστικου κινηματογράφου σε τέτοιο βαθμό που θα έπρεπε, μάλλον, γι' αυτήν την ταινία να μιλάμε για ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα του καινούργιου μικτού και αυτόνομου κινηματογράφου που προετοιμάζει, όπως λέγαμε, από ορισμένες ταινίες σας και στη συνέχεια και με διαφορετικό τρόπο, από ορισμένες ταινίες του Ζαν Ρους. Τέλος, είναι για μένα φανερή - και έχω μιλήσει γι'αυτό το θέμα πολλές φορές - η επίδραση που άσκησαν οι ταινίες σας, όπως το *Borinage* ή *η Γη της Ισπανίας*, πάνω στη γέννηση και την εξέλιξη του ιταλικού και του διεθνούς νεορεαλισμού.

ΓΙΟΡΙΣ ΙΒΕΝΣ: Όπως είπατε κι εσείς, το ντοκιμαντέρ είναι μια έκφραση της κινηματογραφικής τέχνης, που μπορεί και κινείται σ' ένα χώρο προσδιορισμένα από την μία πλευρά, από τα επίκαιρα – δεδομένο κινηματογραφικό είδος και από την άλλη από τον κινηματογράφο με υπόθεση. Σ' αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, όμως, όλα επιτρέπονται. Είχα πολύ έντονες συζητήσεις με τον Βέρτοφ πάνω σ' αυτά τα θέματα. Για μένα, εκείνο που μετρούσε και μετράει ήταν και είναι η αυθεντικότητα – μέρος της αλήθειας. Ο ντοκιμαντερίστας πρέπει να είναι ελεύθερος να διαλέγει τη μέθοδο της δουλειάς του, όταν γυρεύει να καταγράψει την αλήθεια. Ήδη στο *Borinage*, μ' απασχολούσαν αυτά τα προβλήματα. Μερικές από τις ταινίες μου είναι πιο κοντά στο ρεπορτάζ ή στα επίκαιρα όπως π.χ. η ταινία μου *ο Ουρανός, η γη*, άλλες έχουν μια διαφορετική μορφή: Η ξεχωριστή βίωση ενός αγώνα που απαιτείται, καταλήγει να δώσει στο ντοκιμαντέρ μιαν άλλη δομή π.χ. *Ο 17ος παράλληλος* που γύρισα με την Μαρσελίν Λοριντάν στο Βιετνάμ. Σε μιαν άλλη κατηγορία – το *Borinage* και ορισμένες άλλες έχουν να κάνουν με αυτό που ονομάσατε μικτό, καινούργιο για τη εποχή του είδος κινηματογράφου – πολύ κοντά στον κινηματογράφο με υπόθεση, όσον αφορά, κυρίως, τις τελευταίες σεκάνς, ανήκει, όπως είπατε, *Η Ιταλία δεν είναι φτωχή χώρα*. Το κυριότερο πρόβλημα που έχει ο κινηματογραφιστής, σε τέτοιου τύπου ταινίες, είναι το να οδηγήσει τους μη ηθοποιούς, να νιώσουν μια δεδομένη κατάσταση με όση γίνεται μεγαλύτερη άνεση: να δείξουν, να σημειώσουν, με μια χειρονομία, ένα βλέμμα, μια μετατόπιση, τι μπορεί να συμβεί έτσι που η αναπαράσταση να μην ξεφεύγει από το γενικότερο τόνο της ταινίας. Γιατί, βέβαια, δεν είναι πάντα εύκολο να βρει αυτούς που ονομάζω φυσικούς ηθοποιούς, όπως το κατάφεραν ορισμένες φορές οι νεορεαλιστές, που, όπως έχετε πει, δεν έμαθαν μονάχα από το ντοκιμαντέρ ορισμένα πράγματα σχετικά με τις μεθόδους εργασίας, αλλά και οδηγήθηκαν από το μοντάζ, το ύφος, τη δομή του...

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ: Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δουλειά σας, που μας ενδιαφέρει πολύ, είναι η διεθνικότητά της. Πράγματι, κάθε φορά που υπάρχει ένα σημαντικό επαναστατικό γεγονός σας διακρίνει μια σπάνια ιδεολογική και φυσική, θα έλεγα, ετοιμότητα στο να αντιληφθείτε τις πραγματικές του διαστάσεις και να καταγράψετε την νέα πολύπλοκη και εκρηκτική πραγματικότητα. Αυτή η σταθερή της δουλειά σας, ερχόταν πολλές φορές σε διάσταση, κατά τη γνώμη μου, με οριμένες αντιλήψεις της σταλινικής περιόδου.

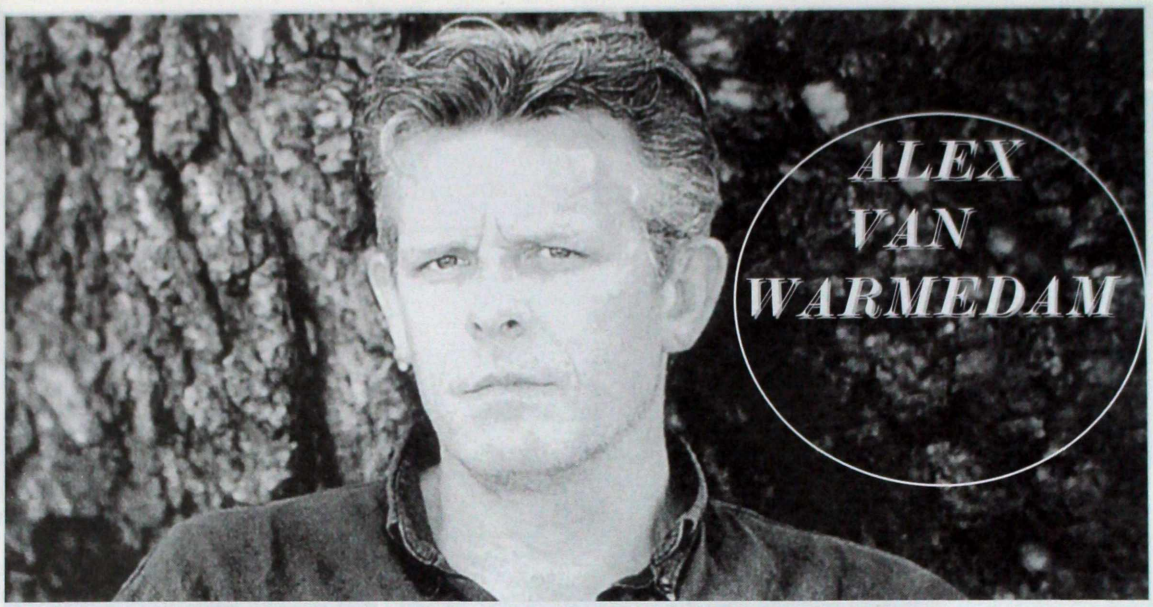
ΓΙΟΡΙΣ ΙΒΕΝΣ: Πολλά πράγματα, πρέπει να πω, με οδήγησαν σ' αυτόν τον διεθνισμό. Με επηρέαζε η διαλεκτική και οι μαρξιστικές – λενινιστικές αναλύσεις για την παγκόσμια κατάσταση. Δεν αφηνόμουν να οδηγούμαι μονάχα από το κομμουνιστικό κόμμα, έστω και αν μερικές φορές υπάρχει μια παραλληλότητα. Αυτό το διεθνικό, άλλωστε, αίσθημα το έχω μέσα στο αίμα μου. Να μη γίνει μύθος. Είναι στο χαρακτήρα μου. Τις καλύτερες ιδέες τις έχω όταν ταξιδεύω. Αυτή την άμεση επαφή με τα πράγματα, δεν θα μπορούσε, διαφορετικά, να την έχει εύκολα ο καθένας. Δουλεύω, εξάλλου, τελευταία, πολύ πάνω στους μύθους του Ιπτάμενου Ολλανδού, για μια ταινία αυτοβιογραφική. Θέλω να σας αναφέρω στο σημείο αυτό, το πόσο ευαισθητοποιημένος ήμουν μπροστά στα όσα συνέβαιναν στην Ελλάδα κατά τον πόλεμο και μετά. Έλληνες αγωνιστές μου είχαν ζητήσει να τους βοηθήσω στο κινηματογραφικό επίπεδο. Παρόλο που δεν μπορούσα, εκείνη την εποχή, να κατέβω στην Ελλάδα, γιατί οι Ολλανδοί μου είχαν αφαιρέσει το διαβατήριο, διοργάνωσα κάπως τα πράγματα. Είχα επαφή με έναν Αμερικάνο οπερατέρ που κατέβηκε και πήρε ορισμένες λήψεις και έτσι μπόρεσα, έστω και λίγο, να βοηθήσω. Αυτό το αναφέρω με ιδιαίτερη ικανοποίηση, για πρώτη φορά σε σας σήμερα.

«Ο ΜΙΚΡΟΣ ΤΟΝΥ»
ΤΟΥ ΑΛΕΞ ΒΑΝ ΒΑΡΜΕΡΝΡΤΑΜ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:
ΡΟΥΛΑ ΠΑΤΕΡΑΚΗ
ΠΑΙΖΟΥΝ:
ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΪΝΑΣ
ΑΝΝΑ ΜΑΚΡΑΚΗ
ΚΑΤΙΑ ΣΠΕΡΕΛΑΚΗ

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΑΛΕΞ ΒΑΝ ΒΑΡΜΕΡΝΤΑΜ

Ο Άλεξ Βαν Βάρμερνταμ (14 Αυγούστου 1952, Haarlem) είναι μια από τις κορυφαίες προσωπικότητες του θεάτρου και του κινηματογράφου στην Ολλανδία. Ηθοποιός, σκηνοθέτης, συγγραφέας, παραγωγός και συνθέτης μουσικής, με σημαντικό έργο σε κάθε τομέα. Ως σκηνοθέτης του κινηματογράφου έχει κάνει τις ταινίες: Abel (1986), De Noordelingen που κέρδισε τρία βραβεία Φελίξ - μουσικής, καλλιτεχνικής διεύθυνσης και καλύτερης ταινίας- (1992), Το φόρεμα/De Jurk (1996), Ο μικρός Τόνι/Kleine Teun (1998).

Πριν λίγο καιρό όσοι θεατές είχαν την τύχη να βρεθούν στον Απόλλωνα, στην κυριακάτικη λέσχη του Filmcenter και να δουν την ταινία του πολυτάλαντου Ολλανδού δημιουργού «Το Φόρεμα» δεν το μετάνοιωσαν. Ήταν η αρχή της γνωριμίας με το έργο ενός μεγάλου και αρκετά πρωτότυπου ευρωπαίου δημιουργού, που πτυχές του έργου του ενώ είναι ιδιαζόντως σοκαριστικές γιά το θεατή παραμένουν ταυτόχρονα απόλυτα ρεαλιστικές. Ο κ. Βάρμερνταμ ηρθε στην Ελλάδα πριν λίγες μέρες γιά να παρακολουθήσει την πρεμιέρα του έργου του «Ο Μικρός Τόνυ» ανεβασμένο από τους Έλληνες συναδέλφους του. Ο κ. Μάινας εκτός του ότι είχε την ευγενή καλοσύνη να μας παραχωρήσει μια συνέντευξη, μεσολάβησε με πολλή προθυμία για να πραγματοποιηθεί μία σύντομη αλλά πολύ ενδιαδέρουσα συνέντευξη με τον Άλεξ Βαν Βάρμερνταμ και τον ευχαριστούμε γι αυτό. Τις συνεντεύξεις πήρε ο Γιάννης Καραμπίτσος και τις φωτογραφίες του κ. Μάινα τράβηξε ο Γιάννης Αρσένης.



Γ.Κ.: Έχετε δημιουργήσει μια θεατρική ομάδα με το όνομα «Ο Μεξικανικός σκύλος». Μπορείτε να μας πείτε γιατί δώσατε αυτό το όνομα;

A.v.W.: Πριν από τον πόλεμο, όταν τα ραδιόφωνα είχαν λάμπες στο εσωτερικό τους, ακουγόταν μερικές φορές ένας ατμοσφαιρικός ήχος που έμοιαζε σαν ένα σκύλο που ουρλιάζει από μακριά. Οι άνθρωποι στην Ολλανδία το ονόμαζαν «Ο Μεξικανικός σκύλος». Επίσης ο μεξικανικός σκύλος είναι στην κυριολεξία ένας σκύλος από το Μεξικό χωρίς τρίχωμα ο οποίος μαυρίζει εύκολα από τον ήλιο.

Γ.Κ.: Μπορείτε να μας δώσετε το στίγμα της θεατρικής αυτής ομάδας;

A.v.W.: Συνήθως κάνουμε μουσικό θέατρο που σημαίνει έναν συνδυασμό ζωντανής μουσικής και θεάτρου. Για να το πούμε πιο απλά, οι ηθοποιοί τραγουδάνε και οι μουσικοί παίζουν. Από το 1980 μέχρι τώρα, τα σόου και τα θεατρικά μου έργα εξελίχτηκαν από πολύ αφηρημένα και πολύ οπτικά σε περισσότερο κλασικά. Όπως θα παρατηρήσατε «Ο Μικρός Τόνυ» δεν είχε καθόλου ζωντανή μουσική και η μουσική από το κασέτα παίζει ένα δευτερεύοντα ρόλο. Στην πραγματικότητα «Ο Μικρός Τόνυ» είναι, μαζί με ένα ακόμα θεατρικό μου έργο, μια εξαίρεση. Επειδή το μουσικό θέατρο είναι μια υβριδική μορφή θεάτρου, χωρίς παράδοση, και επειδή πρέπει συνέχεια να επινοείς κάθε φορά καινούργια πράγματα, ήταν απαραίτητο να αφήσω αυτή την μορφή του θεάτρου για λίγο. Αλλά στο επόμενο σόου μου θα επιστρέψω στις ρίζες μου.

Γ.Κ.: Γνώρισα τη δουλειά σας μόλις πριν μιά εβδομάδα. Έχω δει μία από τις ταινίες σας, «το Φόρεμα» και ένα από τα θεατρικά σας έργα, «Ο Μικρός Τόνυ». Η ταινία περιέχει μερικές σκηνές που εξάπτουν την ηδονοβλεπτική διάθεση του θεατή. Ωστόσο, αυτές οι εικόνες ακολουθούνται από άλλες σοκαριστικές και, θα μπορούσα να πω, ακόμα και αηδιαστικές, οι οποίες κοντράρουν και αναιρούν την αίσθηση που αφήνουν οι πρώτες. Είναι αυτό συνειδητή σας επιλογή; Για παράδειγμα, τα βρώμικα και κιτρινισμένα εσώρουχα του ελεγκτή ήρωά σας, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με την εικόνα του όμορφου γυμνού γυναικείου σώματος. Παρομοίως, στον «Μικρό Τόνυ» η παρουσία της τουαλέτας εισάγει μια πεζή αλλά απολύτως υπαρκτή πραγματικότητα.

A.v.W.: Μου αρέσει μια ισορροπία ανάμεσα στο γέλιο και στην φρίκη, και μερικές φορές μου αρέσει να κάνω το κοινό να νιώθει αμηχανία και ντροπή.

Γ.Κ.: Έχετε επηρεαστεί από τη μέθοδο του Χάνεκε; Εννοώ, θέλετε να κάνετε το θεατή να αισθάνεται άβολα και, αν ναι, γιατί;

A.v.W.: Δεν ξέρω την μέθοδο του Χάνεκε, αλλά ναι, όπως είπα και πριν, μου αρέσει να κάνω το κοινό να νιώθει άβολα. Γιατί; Είναι μέρος του χαρακτήρα μου.

Γ.Κ.: Σας άρεσε η παράσταση του «Μικρού Τόνυ» στην Ελλάδα;

A.v.W.: Εκτός από μερικές λεπτομέρειες, ναι.

Γ.Κ.: Σας αρέσει περισσότερο το θέατρο ή το σινεμά;

A.v.W.: Όταν τελειώνω μια ταινία νιώθω μια λαχτάρα να κάνω θέατρο και το αντίστροφο.

Γ.Κ.: Τί γνωρίζετε για το ελληνικό σινεμά;

A.v.W.: Πολύ λίγα. Πολύ σπάνια παίζονται ελληνικές ταινίες

στην Ολλανδία. Θυμάμαι μία ελληνική ταινία που με εντυπωσίασε πολύ καιρό πριν και νομίζω ο τίτλος της ήταν: «Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας».

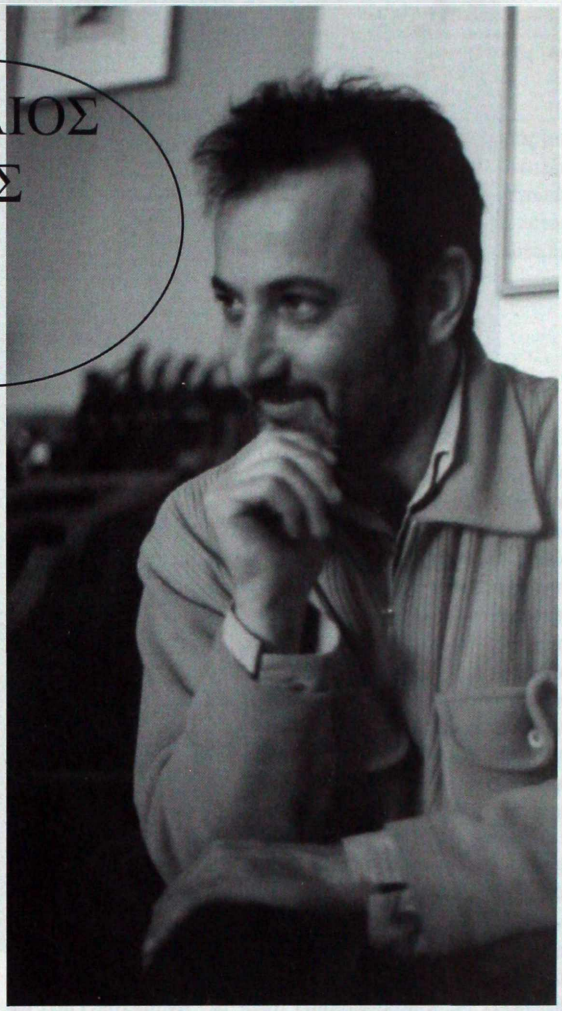
Γ.Κ.: Αφήνουν τα έργα σας μια αίσθηση πεσιμισμού;

A.v.W.: Νομίζω πως ναι. Αλλά δεν είναι στην πραγματικότητα αυτός ο σκοπός μου.

Γ.Κ.: Είναι η ζωή στην Ολλανδία τόσο άσχημη όσο τη δείχνετε στα έργα σας;

A.v.W.: Στο έργο μου, απλά, αποτυπώνεται ο κόσμος γύρω μου. Η ζωή είναι καλή στην Ολλανδία αλλά, παρόλα αυτά μπορείς να βρεις και εκεί κάποιους δαίμονες.

ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΪΝΑΣ



Γ.Κ.: Άρεσε στον κ. Βάρμερνταμ η παράσταση;

Σ.Μ.: Όταν έρχεσαι στην Ελλάδα για ένα εικοσιτετράωρο για να δεις ένα δικό σου έργο, λόγοι ευγένειας επιβάλλουν να πεις καλά λόγια. Έδειξε ότι του άρεσε. Πάντως, και εγώ αν ήμουν στη θέση του, θα πίστευα ότι η δική μου σκηνοθετική εκδοχή θα απέδιδε καλύτερα την ουσία του έργου. Πιστεύω ότι η δική μας εκδοχή είναι κάπως διαφορετική από τη δική του. Γενικώς είχε καλές εντυπώσεις από την παράσταση. Αυτό αποκομίσαμε εμείς τουλάχιστον και δεν νομίζω ότι έλεγε ψέμματα.

Γ. Κ.: Το έργο, αν δεν κάνω λάθος, έχει γίνει και ταινία.

Σ.Μ.: Το ξεκίνησε ως θεατρικό το 1996 και λίγο μετά το μετέτρεψε σε σενάριο και το έκανε ταινία, που έλαβε μέρος στο τμήμα "Ένα Κάποιο Βλέμμα" του Φεστιβάλ των Καννών. Η ταινία ήταν υποψήφια σεναρίου στην Ευρωπαϊκή Ακαδημία Κινηματογράφου το 1998 και η σύζυγός του και πρωταγωνίστρια της ταινίας Αννέτ Μαλέρμπε υποψήφια για βραβείο πρώτου γυναικείο ρόλου.

Γ.Κ.: Έγινε προσπάθεια να έχει κινηματογραφικό ρυθμό η παράσταση;

Σ.Μ.: Όχι ακριβώς. Αυτό που έχει γράψει είναι γνήσιο θέατρο. Στην κινηματογραφική εκδοχή του έργου, ενώ είναι ένα έργο εσωτερικού χώρου ο Βάρμερνταμ το βγάζει και εκατό μέτρα πιο κει. Περιλαμβάνει το κτήμα γύρω, άντε και τον αχυρώνα. Δεν απομακρύνεται πολύ πάντως. Επειδή στο θέατρο δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα έχει δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην ανάλυση των σκηνών. Και μπορεί να έχει μικρές- μικρές σκηνές, αλλά ο λόγος του είναι καθαρά θεατρικός.

Γ.Κ.: Ποιό στόχο έχει η χρήση των flashligt;

Σ.Μ.: Την απόδοση του καρέ της εσωτερικής διαδρομής των ηρώων. Ο θεατής μέσα στα flashlight να διακρίνει, όσο είναι δυνατόν, σαν μικρά μικρά καρέ τι γίνεται πίσω, μέσα στο σκοτάδι.

Γ.Κ.: Παρακολουθώντας την παράσταση του "Μικρού Τόνυ" αλλά και το "Φόρεμα" σου μένει μιά αίσθηση ευχάριστη και παρόλο που το χιούμορ του Βάρμερνταμ είναι πικρό και μαύρο πολλές φορές, το γέλιο δεν παγώνει στα χείλη σου. Πως θα το σχολιάζατε αυτό;

Σ.Μ.: Ο Βάρμερνταμ έχει τη φήμη του κωμικού στην Ολλανδία. Όταν πάνε να δουν τις παραστάσεις του, γελάνε πριν πάνε. Ο ίδιος λέει "δεν φταίω εγώ. Εγώ δεν κάνω ταινίες και θεατρικά με χιούμορ, απλώς το χιούμορ τρυπώνει σε κάθε σκηνή. Το έχει μέσα του"

Γ.Κ.: Συμφωνείς και εσύ ότι ο Βάρμερνταμ αρέσκεται στο να προκαλεί την ηδονοβλεπτική διάθεση του θεατή και αμέσως μετά να την αναιρεί δείχνοντας σοκαριστικές και, ίσως, αηδιαστικές σκηνές, που όμως είναι απόλυτα ρεαλιστικές;

Σ.Μ.: Σίγουρα. Ο Βάρμερνταμ, αν παρατήρησες, και στο

"Φόρεμα" αλλά και στις άλλες του ταινίες είναι επηρεασμένος, και όχι μόνο αυτός, αλλά όλο το ολλανδικό και το κεντροευρωπαϊκό θέατρο, ακόμα και ο κινηματογράφος, από την Γερμανική Σχολή. Ο Βάρμερνταμ είναι ένας σκηνοθέτης υποδόριος και υπονομευτικός. Έχει μεγαλύτερη σχέση με τη σχολή των Σκανδιναυών, τον Τρίερ και του Βίντγκεμπεγκ και χρησιμοποιεί παρόμοιο τρόπο κινηματογράφησης με το Δόγμα. Απ' όσο ξέρω όμως ο ίδιος δεν έχει προσχωρήσει. Αντιπαθεί τις ομαδοποιήσεις. Ωστόσο μιλάει μια πολλή συναφή γλώσσα. Είναι ένας γνήσιος Ολλανδός, με την έννοια ότι προσπαθεί να δει ποιά είναι τα προβλήματα της χώρας του αλλά χωρίς να τα περιορίζει, να τα βλέπει στενά και στεγνά. Προσέχει πολύ τη λεπτομέρεια και πιστεύει ότι κα ο θεατής μέσω της εικόνας μπορεί να κάνει το ίδιο. Δεν έχει δηλαδή άγχος, αν θα καταλάβει ο θεατής, γιατί ξέρει πολύ καλά ότι θα το πιάσει. Χρησιμοποιεί μια υπερβολή, η οποία όσο και αν φαίνεται οξύμωρο και αντιφατικό κρύβει μία λιτότητα. Γι αυτό και τα θέματά του είναι απλά έως απλοϊκά, δεν χρησιμοποιεί πολύπλοκες ιστορίες, ακριβώς γιατί θέλει να χρησιμοποιήσει αυτή την αναίρεση. Γιατί αν χρησιμοποιούσε πολύπλοκες ιστορίες θα ακυρωνόταν το σχέδιο που έχει.

Γ.Κ.: Βλέπουμε στο "Μικρό Τόνυ" να χρησιμοποιεί την τουαλέτα στον σκηνικό χώρο. Στον κινηματογράφο και στο θέατρο θέλουμε να βλέπουμε την ωραιοποιημένη πλευρά της πραγματικότητας και δεν μας αρέσει οι ήρωες να κάνουν πεζά και καθημερινά πράγματα.

Σ.Μ.: Αυτός χρησιμοποιεί αντιήρωες. Στο "Μικρό Τόνυ" ο Μπραντ μόνο ήρωας δεν είναι. Βάζει δύο γυναίκες πρωταγωνίστριες και στη μέση έναν αδύναμο άντρα.

Γ.Κ.: Ένας άντρας που η παιδικότητά του είναι έκδηλη και που όσο εξελίσσεται το έργο μοιάζει να ενεργεί όλο και πιο σπασμωδικά.

Σ.Μ.: Ακριβώς, αυτός έχει μια εμμονή σ' αυτό το θέμα. Και στην πρώτη μεγάλη μήκους ταινία του στο "Άμπελ" πάλι υπάρχει αυτό το θέμα της ενηλικίωσης και της μη προσαρμοστικότητας.

Γ.Κ.: Παρατηρώ πάντως ότι παρά το γεγονός ότι οι ιστορίες του είναι απλές παίζει με το στοιχείο του διφορούμενου. Πιστεύεις ότι είναι προσόν το διφορούμενο για τη σύγχρονη τέχνη;

Σ.Μ.: Απόλυτα. Το διφορούμενο είναι η διπλή όψη των πραγμάτων. Σημαίνει ότι κουβαλάς μια αμφιβολία γι' αυτό που κάνεις, γι' αυτό που βλέπεις, γι' αυτό που λες. Η αμφιβολία είναι ένα βασικό στοιχείο της γνώσης. Τα θέσφατα έχουν τελείες. Ο Βάρντερνταμ δεν χρησιμοποιεί τελείες. Χρησιμοποιεί συνέχεια κόμματα στην κινηματογραφική και στην θεατρική του γλώσσα. Ακριβώς γι' αυτό το λόγο.

Γ.Κ. Πρόκειται γιά ένα δημιουργό πολυτάλαντο. Τι ετοιμάζει αυτό τον καιρό;

Είναι πράγματι ένας άνθρωπος-ορχήστρα. Έχει γράψει 8 ή 9 θεατρικά έργα. Τώρα τελείωσε ένα μυθιστόρημά και τον Οκτώβρη ετοιμάζει τη νέα του ταινία με επίσης ενδιαφέρον θέμα που μεταφέρει στην οθόνη τα παραμύθια των αδερφών Γκριμ και θα λέγεται «Γκριμ».

Γ.Κ.: Μια άλλη ερώτηση που θα ήθελα να κάνω. Ήταν επιλογή δική σας να παιχτεί αυτό το έργο ή της της Ρούλας Πατεράκη;

Σ.Μ.: Ήταν δική μου ιδέα. Όποιος πρώτος βρει κάτι που είναι ενδιαφέρον το προτείνει. Δεν υπάρχει θέμα προτεραιότητας.

Γ.Κ.: Το λέω με την έννοια ότι μπορεί να σκεφτεί κάποιος ηθοποιός ότι αυτός ο ρόλος μου πάει καλύτερα.

Σ.Μ.: Εμένα δεν μου πήγαινε ο ρόλος του Μπραντ.

Γ.Κ.: Εγώ, πάντως, διαφωνώ λίγο μ' αυτό. Πιστεύω ότι σας πήγαινε αρκετά αυτός ο ρόλος.

Σ.Μ.: Ναι; Δεν έχω παίξει τέτοιους ρόλους με την έννοια ότι εγώ δεν κάνω επιλογή ενός έργου βάσει ρόλου. Πάνω απ'όλα πρέπει να βρεις ένα καλό έργο και καλούς συνεργάτες, πράγμα καθόλου εύκολο. Δεν εμαι της αντίληψης, διαλέγω ένα έργο, παίζω μόνος μου και είναι άλλοι δέκα που να μου κάνουν αέρα. Δεν πιστεύω στην υποκριτική του ενός.

Γ.Κ.: Στον κινηματογράφο έχετε παίξει μόνο στο Βαλκανιζατέρ;

Σ.Μ.: Έχω παίξει σε δύο ταινίες και θα μπορούσα να έχω παίξει σε άλλες 300.

Γ.Κ.: Φαίνεται ότι διαλέγετε σε ποιές ταινίες θα παίξετε.

Θα το κάνετε αυτό και στο μέλλον;

Σ.Μ.: Απόλυτα. Έχω αρνηθεί πάρα πολλές προτάσεις για ταινίες που έχουν κάνει επιτυχία. Δεν σημαίνει ότι όταν κάποιος, όποιος και να είναι αυτός, σου προτείνει να παίξεις πρέπει οπωσδήποτε να πεις ναι. Κάνω κινηματογράφο επειδή γουστάρω.

Γ.Κ.: Πιστεύετε ότι επηρεάζει η συχνή συμμετοχή των ηθοποιών στη τηλεόραση την ποιότητα της δουλειάς τους στο θέατρο;

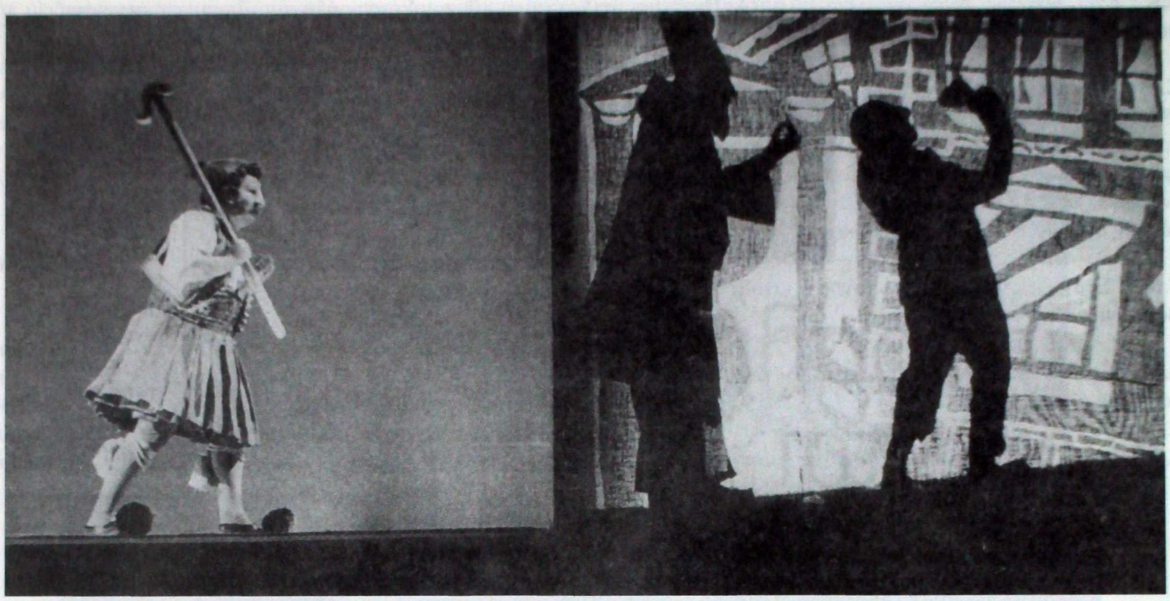
Σ.Μ.: Εγώ δεν πιστεύω ότι επηρεάζει η τηλεόραση το παίξιμό μου στο θέατρο. Μόνο αν είσαι νέος και δεν έχεις αρκετή πείρα για να αντισταθείς, γιατί η τηλεόραση είναι ένα εύκολο και γρήγορο μέσο με τον τρόπο που γίνεται, που παρουσιάζεται και που εισπράττεις την επιτυχία. Ακριβώς αυτό χρειάζεται, μια ωριμότητα για να μπορείς να το αντέξεις. Οι ώριμοι ηθοποιοί έχουν ήδη μια δημιουργημένη παιδεία που δεν γκρεμίζεται εύκολα. Σε παιδιά, και αυτό νομίζω είναι το επικίνδυνο, που βγαίνουν σήμερα και εισπράττουν άμεσα την επιτυχία από την τηλεόραση και που δεν έχουν άλλη παιδεία, υπάρχει η ανάγκη να καλυφθεί ένας χώρος μέσα τους από κάτι και στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτό το κάτι είναι αυτό που σου δίνει η τηλεόραση. Το θέατρο είναι μια πιο δυσκολη και απαιτητική εργασία που δεν αποδίδει άμεσα καρπούς.

Γ.Κ.: Πώς ήταν η συνεργασία σας με τις άλλες δύο ηθοποιούς;

Σ.Μ.: Με τη γυναίκα μου έχουμε δουλέψει τρεις φορές μαζί μέσα σε δώδεκα χρόνια και τελευταία φορά στο θεατρικό έργο του Γούντι Άλεν «Σφαίρες πάνω απ' το Μπρόντγουεϊ». Με την Άννα γνωριζόμαστε πολλά χρόνια και την εκτιμώ απεριόριστα. Είναι μια ηθοποιός με πλούσιο εσωτερικό κόσμο, εύστοχη και με πολύ τσαγανό και πείρα. Η συνεργασία μας ήταν άψογη.

Γ.Κ.: Σε πρόσφατη συνέντευξή σας αναφέρατε ότι η Λένα είναι η μόνη αθώα του τριγώνου. Πιστεύετε ότι υπάρχει πράγματι κάποιος που να είναι εντελώς αθώος σ' αυτό το έργο;

Σ.Μ.: Πιστεύω ότι προσέρχεται στη σχέση αθώα. Αλλά από ένα σημείο και πέρα εμπλέκεται κανονικά. Δεν πιστεύει απόλυτα ότι είναι αδέλφια, αλλά τη βολεύει. Ακόμα και η Κέητ δεν έχει προετοιμάσει αυτό που γίνεται στη συνέχεια. Της έρχεται σιγά σιγά.



Το έργο του θεάτρου Σκιών «Λίγα απ΄όλα» του Αντώνη Μόλλα ανέβασε εν είδη καραγκιοζοπαίκτη ο Δήμος Αδελιώδης. Μετά το ανέβασμα του Βιζυηνού πριν τρία περίπου χρόνια πάλι με την Άννα Κοκκίνου και τη μεσολάβηση της δουλειάς του στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Χίου, ο Δήμος Αβδελιώδης επανέρχεται στην Σφενδόνη για να πραγματοποιήσει ένα δύσκολο και πρωτότυπο εγχείρημα, ανεβάζοντας Καραγκιόζη. Και για άλλη μιά φορά τα καταφέρνει θαυμάσια. Ο Δήμος Αβδελιώδης χωρίς να ξεφύγει ούτε στο ελάχιστο από τους κανόνες που επιβάλλει το ανέβασμα μιας παράστασης Καραγκιόζη, έχοντας μελετήσει εξαντλητικά ο ίδιος και οι συνεργάτες του, τις κινήσεις που αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα και την ταυτότητα της κάθε φιγούρας πέτυχε οι χαρακτήρες να είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι από το θεατή και όπως κάνει ο κάθε καραγκιοζοπαίκτης να τους μπολιάσει ένα μέρος από τις δικές του αντιλήψεις.

Έτσι λοιπόν ο Καραγκιόζης του Δήμου Αβδελιώδη είναι αυτός ο ίδιος Καραγκιόζης που θυμόμαστε από τα παιδικά μας χρόνια και ταυτόχρονα ένας άλλος Καραγκιόζης που μας εκπλήσσει με τον πλούτο των συναισθημάτων του και το ήθος του. Επίσης πρόκειται γιά ενα Καραγκιόζη περισσότερο ανθρώπινο, ευαίσθητο, σχεδόν σπαραχτικό. Η μήπως έτσι ήταν πάντα ο Καραγκιόζης, αλλά εμείς δεν προσέχαμε αυτή την πλευρά του. Όπως και να έχει η νέα καταπληκτική ερμηνεία της Άννας Κοκκίνου, που στην αρχή αντιμετωπίζουμε με κάποια δυσπιστία, μας κερδίζει ολοένα και περισσότερο όμως στη συνέχεια, το πολύ καλό παίξιμο όλων των ηθοποιών της παράστασης, η πετυχημένη μουσική του Διονύση Σαββόπουλου, ίσως να ήταν λιγάκι υπερβολικοί οι τζερτζελέδες με τα ντενεκέδια πίσω από τη σκηνή, αλλά στον καραγκιόζη συνηθίζονται αυτοί οι τζερτζελέδες, η εύστοχη φωτιστική άποψη του Δήμου Αβδελιώδη που μαζί με την εξίσου εύστοχη ιδέα να είναι υπερηψωμένη η σκηνή, συντέλεσαν να μεταβιβαστεί στο θεατή η ατμόσφαιρα και η μαγεία του Καραγκιόζη. Το μακιγιάζ και οι μάσκες μαζί με την σωστή απόδοση της χαρακτηριστικής κίνησης της κάθε φιγούρας οδήγησαν στην καταπληκτική μεταμόρφωση των ηθοποιών με πιό εντυπωσιακή αυτή του άνδρα ηθοποιού σε πανέμορφη, λυγερόκορμη και σφόδρα ερωτεύσιμη βεζυροπούλα..

Αξίζει τον κόπο να παρακολουθήσετε αυτή την παράσταση που παραλείψαμε να πούμε ότι εκτός των άλλων, διαθέτει και άφθονο γέλιο, γέλιο που βγαίνει αβίαστα παρόλο που συνοδεύεται από μια έντονη αίσθηση πίκρας.

Ποια είναι όμως η υπόθεση του "Λίγα απ' όλα", του έργου που πρωτοπαίχθηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα το 1918 στο θέατρο σκιών; Μια κλασική ιστορία Καραγκιόζη: ο Μπέης ψάχνει έναν υπηρέτη. Συναντά τυχαία τον Χατζηαβάτη και του το λέει και εκείνος του προτείνει τον Καραγκιόζη. Ο υπηρέτης που ψάχνει ο Μπέης πρέπει να ξέρει λίγο απ' όλα: να είναι και αμαξάς, και κηπουρός, και θυρωρός, και γλωσσομαθής, να είναι, δηλαδή, τα πάντα. Ο Καραγκιόζης τού κάνει για τη θέση. Παράλληλα όμως ο Μπέης θέλει να παντρέψει και την κόρη του. Και έτσι αρχίζει μια παρέλαση γαμπρών. Μόνο που η κόρη του θα ερωτευθεί τον ίδιο τον Καραγκιόζη.

Αντώνη Μόλλα: «Λίγα απ΄ όλα»

Σκηνοθεσία: Δήμος Αβδελιώδης

Μουσική: Διονύσης Σαββόπουλος

Παίζουν: Άννα Κοκκίνου, Παναγιώτης Ραπτάκης, Κωνσταντίνος Θέμελης, Μαρίνος Μουζάκης, Κώστας Τζουβάρας, Γιώργος Μπινιάρης, Κώστας Λαός, Παναγιώτης Θανασούλης

Θέατρο Σφενδόνη

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗ ΣΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΡΑΜΠΙΤΣΟ

Αγαπητέ Δήμο

Χαίρομαι που για άλλη μια φορά με αφορμή ένα καλλιτεχνικό σου έργο ξανασυναντιόμαστε. Μετά την "Εαρινή Σύναξη" που έχω την εντύπωση ότι όσο περνάει ο καιρός θα γίνεται ότι και με το παλιό καλό κρασί, ξαναχτυπάς με μια άλλη καλλιτεχνική σου δημιουργία, την σκηνοθεσία μιας παράστασης βασισμένης πάνω σε κείμενο του Αντώνη Νόλλα γραμμένο και παιγμένο μέχρι τώρα στο θέατρο Σκιών. Ποιανού ιδέα ήταν να ανεβάσεις Καραγκιόζη, εγχείρημα που μόνο εσένα θα φανταζόμουνα να πραγματοποιείς;

Δ.Α.: Η ιδέα ήταν της Άννας της Κοκκίνου, η οποία ήθελε να ανεβάσουμε την παράσταση πριν από 3-4 χρόνια. Τότε δεν ήμουν έτοιμος γιά αυτό το εγχείρημα, μου φαινόταν πολύ δύσκολο. Ότι είχα δει να ανεβαίνει μέχρι τότε σε σχέση με τον Καραγκιόζη δεν μου άρεσε. Ήθελα να κάνω κάτι που θα αντιπροσώπευε την δική μου ιδέα για το θέατρο Σκιών.

Τι είναι γιά σένα ο Καραγκιόζης;

Δ.Α.: Ο Καραγκιόζης γιά μένα είναι κάτι το θεϊκό και το αλλόκοτο.Από ευτελή υλικά, από το τίποτα, ένας άνθρωπος, ο καραγκιοζοπαίχτης στήνοντας το πανί του, ανάβοντας μερικά κεριά και παίζοντας με τις χαρτονένιες φιγούρες του, καταφέρνει να δημιουργήσει τέτοια ατμόσφαιρα και μαγεία που πραγματικά μας αιχμαλωτίζει. Σχεδόν από το μηδέν δημιουργείται ένας καινούργιος κόσμος.

Έχω την εντύπωση ότι πέρα από το γέλιο που από ένα σημείο και πέρα βγαίνει αβίαστα, ότι εμφύτεψες και λιγο από Αβδελιώδη στον Καραγκιόζη. Έτσι λοιπόν έχουμε τον παλιό γνωστό καραγκιόζη των παιδικών μας χρόνων, αλλά ταυτόχρονα και ένας νέο καραγκιόζη, συγκινητικό και σπαραχτικό θα τολμούσα να πω. Πόσο κοντά στην αλήθεια είναι αυτή η παρατήρηση;

Δ.Α.: Ο Καραγκιόζης δεν ανήκει στους τύπους, είναι χαρακτήρας που συνδέεται, που εκπροσωπεί, θα έλεγα καλύτερα, τον καραγκιοζοπαίχτη. Είναι άχρονος, τσαλαβουτάει μέσα στη γλώσσα και τους χρόνους, εκφράζοντας έτσι το προσωπικό όραμα , τις αισθητικές και φιλοσοφικές απόψεις του καλλιτέχνη-καραγκιοζοπαίχτη. Το θέατρο είναι μιά τελετή που κρατάει τους κανόνες ενός αισθήματος που είναι παλαιότατο και ταυτόχρονα πολύ απαραίτητο γιά την ψυχική καλλιέργεια των ανθρώπων.
Επίσης ήθελα να βγει η ατμόσφαιρα του δέους περισσότερο παρά της φαρσοκωμωδίας. Ο θεατρικός φόβος είναι γοητευτικός, γιατί δεν είναι σαν το φόβο της ζωής που είναι πραγματικός και δεν υποφέρεται. Ο φόβος στο θέατρο και στη τέχνη γενικότερα, είναι σχεδόν ηδονικός γιατί είναι ένας φόβος εξ αποστάσεως.

Πόσο δύσκολο ήταν για τους ηθοποιούς να αποδώσουν τους ρόλους και πως πήγε η συνεργασία μαζί τους;

Επειδή η δουλειά έγινε μεθοδικά δεν συναντήσαμε μεγάλες δυσκολίες. Ποτέ δεν φτάσμε σε αδιέξοδο, να μην ξέρουμε τι να

κάνουμε. Δεν έκανα τίποτε άλλο από το να εκμεταλλευτώ τον τρόπο του θεάτρου Σκιών. Ξεκινήσαμε από την μελέτη της κίνησης λαμβάνοντας υπόψη το προφίλ κάθε φιγούρας. Για δύο περίπου μήνες ασχοληθήκαμε μόνο με την κίνηση και τον αυτοσχεδιασμό. Δουλεύαμε το έργο με παντομίμα για να πετύχουμε την κίνηση έτσι όπως απαιτεί το θέατρο Σκιών. Όταν τα σώματα των ηθοποιών εξοικειώθηκαν με την κίνηση του χαρακτήρα που υποδύονταν τότε μπήκε ο λόγος και τα πράγματα εξελίχτηκαν με αρκετή ευκολία στη συνέχεια, θα έλεγα. Πάντως ναι μεν θέλαμε να βασιστούμε στην στέρεη γνώση που μας πρόσφερε το θέατρο Σκιών αλλά ταυτόχρονα θέλαμε να καταθέσουμε τον δικό μας τρόπο δουλειάς. Επίσης απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η σκηνή να είναι υπερηψωμένη σε σχέση με τους θεατές για να δημιουργείται η αίσθηση απόστασης και μαγείας και ταυτόχρονα να ενισχύεται ή άποψη στους θεατές ότι πρόκειται για μυθικά πρόσωπα.

Πες μας πως προέκυψε αυτή η "αυτονόητη" όπως μοιάζει εκ των υστέρων συνεργασία με τον Διονύση Σαββόπουλο και και πως υλοποιήθηκε; Επίσης λίγα λόγια για την χρήση της μουσικής στο έργο.

Η συνεργασία μας ήταν εκπληκτική. Τον Διονύση πάντα τον θαύμαζα και χαίρομαι που ειχα την τύχη να δουλέψω μαζί του. Θέλαμε να ξεφύγουμε από μία φολκλορική προσέγγιση της μουσικής γι αυτό ζητήθηκε τα μουσικά κομμάτια να δοξάζουν το μουσικό είδος πάνω στο οποίο γράφτηκαν. Όταν ακούμε το βλάχικο κομμάτι να σκεφτόμαστε πόσο ωραίο είναι και άρα να αναπολούμε γιά το τι είχαμε και τι χάσαμε. Και νομίζω ότι σε αυτό το σημείο πετύχαμε απόλυτα.

Το θέατρο του αμείλικτου του Χάρολντ Πίντερ

Τί έχει συμβεί στον Χάρολντ Πίντερ, τον θεατρικό συγγραφέα σε αντίθεση με τον συγγραφέα σεναρίων, που είναι πολυάσχολος όπως πάντα;

Από το 1982, όταν ανέβηκε για πρώτη φορά το *Ένα είδος Αλάσκα*, ως μέρος μιας τριλογίας, έχει εκδώσει μονάχα δύο σύντομα θεατρικά, τα *Ένα για τον δρόμο* και *Βουνίσια γλώσσα*, καθώς κι ένα μικρό σκετς, το *Ακριβώς*. Και ενώ όλη η προηγούμενη δουλειά του αναφερόταν σε ζητήματα ταυτότητας, επαλήθευσης, φύσεως της πραγματικότητας, υπαρξιακού άγχους, γενικά, σε θέματα που απασχολούσαν τον Μπέκετ και τον Κάφκα περισσότερο παρά τους πολιτικοποιημένους συγγραφείς της δικής του και της επόμενης γενιάς, από το '82 η δουλειά του έγινε απόλυτα πολιτικοποιημένη, αφιερωμένη σε επιθέσεις εναντίον δικτατόρων που βασανίζουν τους υπηκόους τους και δημοσίων λειτουργών που παραμένουν αδιάφοροι στην απειλή ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος.

Αν και όλη η έως τότε δουλειά του ήταν αινιγματική, πολυεπίπεδη, βασισμένη σε παύσεις, σιωπές και ένα υπολανθάνον κείμενο πολύ μεγαλύτερης σημασίας από αυτό που μιλούσαν οι ήρωες, τα πρόσφατα έργα του λειτουργούν χωρίς καμιά αμφισημία επιφανειακά, χρησιμοποιώντας ακόμη και αφηγητές προκειμένου οι σκέψεις των χαρακτήρων να γίνονται τελείως ξεκάθαρες και προωθώντας ένα μήνυμα εκτυφλωτικής απλότητας, ένα μήνυμα που καλεί σε πολιτική δράση. Ταυτόχρονα, ο Πίντερ έχει αναλάβει έναν πολύ προφανή πολιτικό ρόλο, ως χορηγός του Charter 88, μιας ομάδας Βρετανών αριστερών, ανθρώπων του πνεύματος, που θορυβούν για κάποιους χάρτες ανθρωπίνων δικαιωμάτων και γραπτό σύνταγμα για το Ηνωμένο Βασίλειο. Λοιπόν, πώς ένας αρχικά δηλωμένα μη-πολιτικοποιημένος δραματουργός έγινε πολιτικός συνθηματολόγος; Βέβαια, ενώ τα έργα του ήταν χωρίς ανοιχτή πολιτική θέση, ο ίδιος ο Πίντερ, ως προσωπικότητα, δεν υπήρξε ποτέ πολιτικά ασαφής, Πολλά έχουν γραφτεί πρόσφατα σχετικά με αυτό το ζήτημα από τις ίδιες τις δηλώσεις του σε συνεντεύξεις, λόγους και άλλο περιστασιακά αυτοβιογραφικό υλικό, γίνεται αρκετά σαφές ότι ο Πίντερ είχε πάντα πολιτική συνείδηση, αφοσιωμένος σε διάφορα θέματα ελευθερίας. Η δήλωσή του, κατά την νεότητά του, ότι είναι αντιρρησίας συνειδήσεως, επειδή ήταν αηδιασμένος από τον ψυχρό πόλεμο, είναι ένα τέτοιο παράδειγμα, Το ίδιο και οι επανειλημμένες παρεμβάσεις του για πολιτικούς κρατούμενους σε διάφορα μέρη του κόσμου, σε Ανατολή και Δύση. Ταυτόχρονα, είχε κατ' επανάληψιν δηλώσει την καχυποψία του προς το πολιτικό κατεστημένο κάθε είδους, αριστερό ή δεξιό, καθώς και την περιφρόνησή του για τους πολιτικούς. Το γεγονός ότι τώρα είναι αναμεμειγμένος σε ένα κίνημα διανοουμένων που βρίσκεται έξω από την παραδοσιακή δομή της πολιτικής ενισχύει περισσότερο την εντύπωση αυτή. Υπό το φως της πρόσφατης, πιο απερίφραστα πολιτικής του θέσης, έχει και ο ίδιος τονίσει ότι μεγάλο μέρος από την προηγούμενη δουλειά του ήταν, αν όχι φανερά, τουλάχιστον υπόγεια, πολιτικό: μήπως οι δυο φονιάδες στο *Βουβό γκαρσόνι* δεν ήταν υποχείρια μιας ανώτερης αυθεντίας που κατοικούσε στο επάνω πάτωμα, και μήπως ο *Επιστάτης* και ο *Γυρισμός* δεν περιγράφουν τις κοινωνικές συνθήκες σ' ένα εξευτελισμένο μεταπολεμικό Λονδίνο;

Όλα αυτά σαφώς ισχύουν και είναι σχετικά με το θέμα. Κι όμως, εμένα μου φαίνεται ότι θέτουν το ζήτημα με ανάποδο τρόπο. Το ερώτημα δεν είναι αν οι πολιτικές πεποιθήσεις του Πίντερ χαρακτήρισαν κάποιες πλευρές της δουλειάς του, αλλά, αντίθετα, πώς και με ποιες μορφές, η βασική υπαρξιακή εμπειρία του Πίντερ, ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο, η ατομικότητά του ως ανθρώπου και καλλιτέχνη ενεργοποιούν την φαντασία του και την δημιουργικότητά του και καθορίζουν τις πολιτικές του πεποιθήσεις - και όσον αφορά την πρότερη φαινομενική του αποχή από την άμεση πολιτική, που χαρακτηρίζει την πρώτη του δουλειά, και όσον αφορά την ανοιχτή δέσμευσή του με την πολιτική, που διαφαίνεται στην πρόσφατη εργασία του.

Μια εμμονή με την σκληρότητα σε όλες τις ποικιλίες και τις εκφάνσεις της, σωματικές αλλά και λεκτικές, με τις επανερχόμενες μορφές τρομοκρατών, βασανιστών και δημίων, διαπερνάει το έργο του Πίντερ και αποτελεί ένα από τα κύρια θεματικά νήματα της συνολικής του ύφανσης - μάλιστα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι βρίσκεται στο ίδιο του το κέντρο. Σ' αυτό, ο Πίντερ είναι αληθινός εκπρόσωπος του αιώνα του, ενός αιώνα του

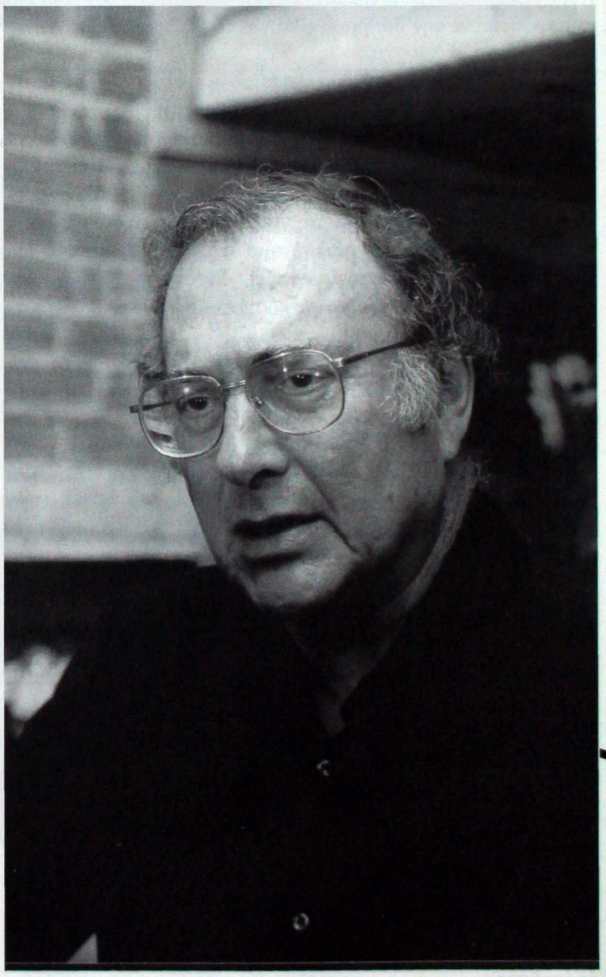


Photo: Γιώργος Παυλίδης

ολοκαυτώματος, της γενοκτονίας, της ατομικής βόμβας.

Ο χαρακτηρισμός "απειλητικές κωμωδίες" που έχει δοθεί στα έργα του Πίντερ είναι ορθός ώς ένα σημείο. Όμως, πίσω από την απειλή, υπάρχει η συνείδηση μιας ανησυχίας για την σκληρότητα

του ίδιου αυτού κόσμου μετά το ολοκαύτωμα και μετά την πυρηνική βόμβα. Με τον ίδιο τρόπο, η ξέφρενη αναζήτηση ενός προσωπικού χώρου, ενός ασφαλούς καταφυγίου, απ' όπου ο κόσμος αυτός να μπορεί να αποκλείεται -το εδαφικό στοιχείο στο έργο του Πίντερ- επίσης προβάλλει σαν μια απλή όψη αυτής της βασικής συνειδητοποίησης της αμείλικτης σκληρότητας της εποχής. Πρόκειται για μια πανικόβλητη επιθυμία να προφυλαχθεί κανείς από ένα κόσμο διαποτισμένο από τρόμο και βασανιστήρια. Ετσι, το πρώτο θεατρικό έργο του Πίντερ, *Το Δωμάτιο,* μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας εφιάλτης μετά το ολοκαύτωμα. Οι επαγγελματίες βασανιστές και τρομοκράτες κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση στο *Βουβό γκαρσόνι*. Η περίοδος που ο Πίντερ εργαζόταν ως ηθοποιός σε ένα περιπλανώμενο Σαιξπηρικό θίασο στην Ιρλανδία, στην αρχή της καριέρας του, του έδειξε φευγαλέα τον IRA και παρόμοια είδη τρομοκρατίας και οργάνωσης.

Στο *Πάρτι Γενεθλίων*, ο απόβλητος, που κρύβεται από τον βάναυσο κόσμο, και οι βασανιστές, που είναι μέλη ενός μυστήριου και μεγάλου οργανισμού, έρχονται κοντά, στο ίδιο έργο - κι εδώ, άλλη μια πλευρά του σκληρού, απολυταρχικού 20ου αιώνα εμφανίζεται στο προσκήνιο: η αμείλιτη ανάκριση που συνοδεύει την εφαρμογή μέσων βασανισμού. "Τρίτου βαθμού" ήταν ένας όρος οικείος στους νεαρούς της γενιάς του Πίντερ, από τις αμερικανικές ταινίες με γκάνγκστερ εκείνης της εποχής, που αντιπροσωπεύουν άλλη μια όψη της σκληρότητας της περιόδου εκείνης, με τους διεφθαρμένους αστυνομικούς καθώς και με την Μαφία, οργανώσεις πολύ συγγενικές με τις καφκικές μυστικές αστυνομικές οργανώσεις των απολυταρχικών καθεστώτων, που χρησιμοποιούν βασανιστήρια για να εκμαιεύσουν ομολογίες.

Υπάρχει επίσης μια εντυπωσιακή αναλογία ανάμεσα στην τρομοκρατία της μυστικής αστυνομίας, της Γκεστάπο ή της Μαφίας, από τη μια, και της τρομοκρατίας του αστικού κώδικα, από την άλλη: το εκθαμβωτικό της εικόνας στο *Πάρτι Γενεθλίων* συνίσταται ακριβώς στην αναποφασιστικότητα του χαρακτήρα των τρομοκρατών: μπορεί να είναι απεσταλμένοι μιας παράνομης τρομοκρατικής οργάνωσης, ή μπορεί να είναι απλά πράκτορες μιας οργάνωσης που αναγκάζει τον Στάνλεϋ, τον καλλιτέχνη, να φορέσει τον ζουρλομανδύα ενός δημοσιοϋπαλληλικού επαγγέλματος με σταθερό ωράριο, κάτι που ουσιαστικά ευνουχίζει τις δημιουργικές του τάσεις.

Αυτή η εικόνα είναι ακόμα πιο έντονα παρούσα στο *Θερμοκήπιο*, ένα έργο που ο Πίντερ έγραψε λίγο μετά το *Πάρτι Γενεθλίων*, το 1958-1959, αλλά αποφάσισε να το κρατήσει ανέκδοτο μέχρι το 1980. Εδώ ο Πίντερ προχωρεί περισσότερο, δείχνοντας ένα κόσμο όπου οι ανθρώπινες υπάρξεις -οι τρόφιμοι ενός γραφειοκρατικού ιδρύματος που μπορεί να είναι ένα ψυχιατρείο - υποβιβάζονται σε απλά νούμερα και υπόκεινται σε ανάκριση τρίτου βαθμού. Καλωδιωμένοι σε μια ηλεκτρική συσκευή που μπορεί να τους μεταδώσει ηλεκτροσόκ όταν απαντάνε λανθασμένα, οι ασθενείς βρίσκονται σε ένα περιβάλλον κλινικής αφιερωμένο στον συστηματικό βασανισμό και εξευτελισμό των μελών της. Είναι σημαντικό ότι, εξηγώντας γιατί αποφάσισε να παρουσιάσει αυτό το έργο στο κοινό - μετά από τόσο καιρό στην αφάνεια - είκοσι και περισσότερα χρόνια από τότε που το έγραψε, ο Πίντερ παρατήρησε ότι η πραγματικότητα είχε φτάσει την φαντασία του: όταν είχε γράψει το έργο δεν είχε υπόψη του ότι στην Ρωσία, στα ψυχιατρεία, οι άρρωστοι υποβάλλονται ακριβώς σε αυτού του είδους το μαρτύριο.

Ο *Επιστάτης*, που καθιέρωσε την φήμη και την επιτυχία του Πίντερ παγκοσμίως (παρουσιάστηκε οτο Μπρόντγουέη το 1961), μπορεί να θεωρηθεί ότι ασχολείται με το ίδιο θέμα, αλλά με ένα πολύ πιο διακριτικό και λιγότερο "μηχανικό" τρόπο. Εδώ, η γκροτέσκα, κωμικά ηλεκτρισμένη, τρίτου βαθμού ανάκριση του *Θερμοκηπίου* έχει γίνει πολύ ρεαλιστική θεραπεία ηλεκτροσόκ, στην οποία υποβάλλεται ο Άστον στο ψυχιατρείο, όπου τον είχε κλείσει η μητέρα του επειδή ήταν πολύ ευερέθιστος και ευσυγκίνητος - με άλλα λόγια, για να χάσει την καλλιτεχνική πλευρά της προσωπικότητάς του και να τον αναγκάσει να συμβιβαστεί με τις αξίες μιας αστικής ύπαρξης.

Με τον *Επιστάτη*, λοιπόν, ο Πίντερ εγκαταλείπει τον "σουρεαλιστικό", καφκικό σκηνικό μηχανισμό των προγενέστερων έργων του, για να ακολουθήσει ένα πολύ πιο ρεαλιστικό, εξωτερικά, ύφος αναπαράστασης, ενώ διατηρεί ακόμα, κάτω από την, φαινομενικά παραδοσιακή, επιφάνεια, τις κύριες θεματικές του ασχολίες και την ποιητική, μεταφορική ποιότητα που χαρακτηρίζει τα θέματα που τον απασχολούν ως καλλιτέχνη -την υποβλητικότητα ενός κόσμου που προκαλεί δέος με την παράλογη αδιαπερατότητά του, την χωρίς νόημα σκληρότητα και τον εφήμερο χαρακτήρα του.

Στον *Επιστάτη*, ο πιο εύγλωπος μπορεί να παίξει τη γάτα και το ποντίκι με τον λιγότερο εύγλωττο, να τον μπερδέψει με ερωτήσεις τις οποίες δεν καταλαβαίνει και να τον τρομοκρατήσει χρησιμοποιώντας λέξεις πέρα από την αντίληψή του να τον υποβάλει, δηλαδή, σε πραγματική ανάκριση τρίτου βαθμού. Στο τέλος, είναι η ερμηνεία της λέξης "επιστάτης" που αποφασίζει την μοίρα του δύστυχου, απόβλητου Ντέηβις.

Το βασανιστήριο είναι ο πιο κατάφωρα προφανής τρόπος άσκησης εξουσίας ενός ανθρώπου σε έναν άλλο. Ο "τρίτος βαθμός" είναι λεκτικό βασανιστήριο. Αλλά όλες οι λεκτικές αντιπαραθέσεις, όλοι οι διάλογοι, περιλαμβάνουν ουσιαστικά ένα στοιχείο παιχνιδιού ισχύος. 'Ενας από τους συνομιλητές θα επικρατήσει, ο άλλος θα έχει δυσκολία να αρθρώσει λέξη. Ο ένας θά 'χει ευρύτερο λεξιλόγιο, γρηγορότερες αντιδράσεις από τον άλλο. Αυτό είναι το πιο έντονο χαρακτηριστικό της χρήσης του διαλόγου από τον Πίντερ. Κάθε λεκτική ανταλλαγή μπορεί να μην είναι "τρίτου βαθμού", αλλά σίγουρα είναι "δεύτερου", μια πάλη για εφήμερη, τοπική δύναμη, για υπεροχή. Κι όπως ο Ελίας Κανέττι, ο Νομπελίστας συγγραφέας, που έχει γράψει ένα από τα άγνωστα αριστουργήματα κοινωνικής ανάλυσης της εποχής μας, *Μάζα και εξουσία* , έχει δείξει με λαμπρό τρόπο ότι κάθε εξουσία, ακόμα και οι πιο -φαινομενικά- ακίνδυνες μορφές της, όπως η εξουσία του γονιού στο παιδί του, του δασκάλου στον μαθητή του, του εισπράκτορα στον επιβάτη, του εργοδότη στον εργαζόμενο, ανάγεται, σε τελευταία ανάλυση, στην έσχατη ποινή: κάθε εξουσία είναι μια πλευρά της επιβολής της δύναμης πάνω στην ζωή και τον θάνατο. Η λεκτική σκληρότητα που υποβόσκει πάντα σε κάθε διαλογική κατάσταση -μια και κάθε διάλογος είναι μια ξιφομαχία για τις θέσεις μας στην ιεραρχία- είναι, υπ' αυτήν την έννοια, μόνο κατά κάποιους βαθμούς διαφορετική από την σωματική σκληρότητα που ασκείται από τον βασανιστή και τον δήμιο.

Ο διάλογος στα θεατρικά έργα του Πίντερ -πιό φανερά απ' ότι στους περισσότερους άλλους δημιουργούς- είναι μιά μάχη πάντα για γλωσσική επικράτηση, μιά πάλη δυνάμεων, ένα, με την έννοια αυτή, ζήτημα ζωής ή θανάτου. Ο βασανιστής, ο τρομοκράτης είναι αυτοί που πάντα ελλοχεύουν πίσω από τις γλωσσικές ανταλλαγές στα έργα του Πίντερ.

Οι γλωσσικές μονομαχίες στον *Γυρισμό* είναι αμείλικτες και θανατηφόρες. Χαρακτήρες σαν το Λέννυ αντλούν ερωτική ικανοποίηση από την επιβολή του πόνου. Πρόκειται ουσιαστικά γιά έναν κόσμο χωρίς αγάπη. Υπάρχει σεξ αλλά με πολύ λίγη τρυφερότητα όπως και στα άλλα θεατικά έργα του Πίντερ.

Είναι σίγουρα σημαδιακό ότι σε ολόκληρο το έργο του Πίντερ σχεδόν δεν υπάρχει καμία ερωτική σκηνή. Ακόμα και στον *Εραστή*, το πλησιέστερο σημείο έρωτα στο οποίο μπορούν να φτάσουν οι πρωταγωνιστές είναι παίζοντας το παιχνίδι της πόρνης και του πελάτη που πληρώνει. Στο *Τοπίο* η ερωτική σκηνή είναι απόλυτα μονόπλευρη, μιά φαντασίωση στο μυαλό

της γυναίκας, ενώ ο άνδρας είναι ενοχλητικά επιθετικός. Στην *Σιωπή* και την *Προδοσία* η αγάπη δείχνεται σαν να μην είχε υπάρξει τίποτα περισσότερο από μιά φευγαλέα ψευδαίσθηση, μιά σκληρή αυταπάτη.

Κι εδώ, τίθεται άλλη μια από τις εμμονές του Πίντερ: το συνεχώς επανερχόμενο πρόβλημα της επαλήθευσης, το γεγονός ότι το άτομο δεν μπορεί ποτέ να είναι απόλυτα βέβαιο ότι όσα του λένε οι άλλοι είναι αληθινά, ότι μπορούν να υποβληθούν στην δοκιμασία της επαλήθευσης. Η δε δήλωση που είναι πιο δύσκολο απ' όλες να επαληθευτεί είναι η εξομολόγηση αγάπης: η αγάπη, από την ίδια της την φύση, δεν μπορεί να επαληθευθεί. Μπορεί να την προσποιηθεί κανείς, να την υποδυθεί. Και ένας από τους συντρόφους, αυτός που αγαπάει με την μεγαλύτερη ένταση, πάντα θα απατάται.

Τα σαδιστικά βασανιστήρια και οι δήμιοι του σύμπαντος του Πίντερ, οι χαρακτήρες που αναζητούν την επιβολή μέσα από λεκτικούς διαξιφισμούς, βρίσκονται έτσι σε μια σαδομαζοχιστική αναζήτηση ανθρώπινης επαφής. Υπάρχει ένα ξεκάθαρο στοιχείο ερωτισμού που παίρνουν στα θεατρικά έργα του Πίντερ οι διάφορες μορφές σκληρότητας, η πάλη για δύναμη και επιβολή πάνω στους άλλους. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Πίντερ δεν δείχνει τις διαδικασίες του βασανισμού, της επιβολής και της πάλης για εξουσία ως αξιόμεμπτες απλά, καταγράφει, σαν αποστασιοποιημένος και ουδέτερος παρατηρητής, πώς είναι, τί βλέπει. Αλλά, επίσης, δεν μπορεί να υπάρξει καμιά αμφιβολία ότι το θέαμα τον συναρπάζει.

Καθώς το κοινωνικό περιβάλλον του κόσμου του Πίντερ σταδιακά ανυψώνεται στη δουλειά του του τέλους της δεκαετίας του '60 και της δεκαετίας του '70, οι συγκρούσεις δύναμης και η σκληρότητα που περιέχουν γίνονται λιγότερο φανερές. Παρόλο που είναι ακόμα έντονα παρούσες στο "υπολανθάνον" κείμενο έργων όπως *Συγκέντρωση για Τσάι*, *Παλιοί Καιροί*, ή *Προδοσία*, αυτές ο διαμάχες πάλι έρχονται έντονα στην επιφάνεια στην *Νεκρή Ζώνη*, όπου οι δυο δήμιοι ξαναεμφανίζονται με την μορφή του Φόστερ και του Μπριγκς, που αναλαμβάνουν την τελική τελετή της ταφής του Χήρστ, σαν μια απόκοσμη ανάκριση τρίτου βαθμού, όπου οι δήμιοι ανακοινώνουν την ποινή.

Η αβεβαιότητα, η δυσκολία, μάλλον η αδυναμία, επαλήθευσης και η ανησυχία που πρέπει να συνοδεύει τέτοια απουσία βεβαιότητας, η αμείλικτη μάχη ζωής και θανάτου για δύναμη, γλωσσική όσο και σωματική, η παρουσία τεράστιων, μυστηριωδών οργανισμών που απειλούν με βασανιστήρια και εκτελέσεις, η δομή του ίδιου του κόσμου ως μιας θεόρατης μηχανής ακατανόητης κακίας - αυτές οι εικόνες αποτελούν το πλαίσιο του σύμπαντος του Πίντερ, όσο γκροτέσκα κωμικές και να φαίνονται κάποιες από τις γελοίες διαδικασίες στο προσκήνιο. Ώπως είπε κάποτε ο ίδιος, μεγάλο μέρος από τα έργα του μπορεί να φαίνεται αστείο, αλλά φτάνει ένα σημείο που παύει το αστείο - κι αυτό είναι όλο το θέμα.

Ο Κάφκα και ο Μπέκετ είναι οι προστάτες-άγιοι αυτού του οράματος, με την έντονη παρουσία του Μαρκήσιου ντε Σαντ να προβάλλει στο βάθος. Η δύναμη ενός συγγραφέα όπως ο Πίντερ πηγάζει εν πολλοίς από τον βαθμό που η δουλειά του ενσωματώνει το Zeitgeist, τα πολιτιστικά, ιδεολογικά και φιλοσοφικά υπόγεια ρεύματα του καιρού του. Ο σύγχρονος φιλόσοφος που φαίνεται πως έχει την κοντινότερη αντιστοιχία με την υπαρξιακή εμπειρία που είναι ενσωματωμένη στην οπτική του Πίντερ, είτε ο Πίντερ τον είχε υπόψη του είτε όχι, νομίζω πως είναι ο Χάιντεγκερ, στου οποίου την φιλοσοφία ο Καρτεσιανός ορισμός της ύπαρξης -σκέπτομαι, άρα υπάρχω- έχει αντικατασταθεί από το "Φοβάμαι την ανυπαρξία - άρα υπάρχω".

Ο εντοπισμός αυτών των συγγενειών και ο παραλληλισμός με άλλους συγγραφείς και φιλοσόφους έχει στόχο να τοποθετήσει το έργο του Πίντερ μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ως έκφραση μιας αντίληψης για τον κόσμο, μιας Existenzgefühl. Αυτό που τελικά σημαίνει είναι ότι η δουλειά του, ως μεγάλου ποιητή και καλλιτέχνη, ενσωματώνει την δική του μεταφυσική, την δική του κοσμολογία, που, όσο απομακρυσμένη και να είναι από τα καθιερωμένα ή κωδικοποιημένα, έχει σχέση με κάτι σαν τον "δικό του μύθο", την δική του μεταφορά της εμπειρίας του κόσμου ως ενός τόπου επιβλητικού -και με τις δυο σημασίες της λέξης- αδιαπέραστου μυστηρίου.

Αυτό που μου κάνει εντύπωση στην πρόσφατη δουλειά του Πίντερ είναι ότι το "μυθικό" στοιχείο που υπάρχει στα προγενέστερα έργα του, που όλα, τελικά, μπορούν να αντιμετωπισθούν σαν μεταφορές, γενικευμένα οράματα του κόσμου, τώρα έχει γίνει κάπως κοσμικό, απομακρυσμένο από το γενικό, μεταφορικό και εντέλει ποιητικό επίπεδο ότι μεταφέρθηκε σ' ένα επίπεδο συγκεκριμένο και ειδικό: από την στοχαστική, αποστασιοποιημένη ενσωμάτωση της αλήθειας, μετατοπίστηκε σε βραχυπρόθεσμες παροτρύνσεις για δράση, σε πρακτικό, σχεδόν άμεσα τοπικό, επίπεδο. Το υλικό εξακολουθεί να είναι το ίδιο με των πρώτων του οραμάτων -οι βασανιστές, οι δήμιοι, τα θύματα- αλλά τώρα έχει χαθεί η μεταφυσική διάσταση: οι ήρωες είναι απλά αυτοί που είναι.

Κι όμως, ακόμα κι εδώ, ο Πίντερ αποφεύγει το συγκεκριμένο: έχει λεχθεί ότι ο λαός που έχει στερηθεί τη χρήση της γλώσσας του στο *Βουνίσια γλώσσα* είναι οι Κούρδοι στο Τουρκικό Κουρδιστάν. Ο Πίντερ αρνήθηκε αυτή την τόσο συγκεκριμένη άποψη. Ούτε ο βασανιστής στο *Ένα για τον Δρόμο* είναι συγκεκριμένο μέλος μιας ειδικής μυστικής αστυνομίας σ' ένα συγκεκριμένο απολυταρχικό καθεστώς: ο χώρος μπορεί να είναι ο τότε ακόμα καταπιεσμένος κόσμος της Ανατολικής Ευρώπης, ή της Κεντρικής και Νότιας Αμερικής, ή, κάλλιστα, μια χώρα σαν το Ιράκ. Είναι η χωρίς διαστάσεις φύση των διαδικασιών, εντούτοις, η ξεκάθαρη σκοπιμότητα της απεικόνισης που χωρίζει τα μεταγενέστερα έργα από τα προγενέστερα. Δεν υπάρχει καμιά αβεβαιότητα εδώ για το τι δείχνεται, ούτε για τον λόγο για τον οποίο δείχνεται, καμιά πολλαπλότητα επιπέδων πιθανών νοημάτων και ερμηνειών: όλα είναι στην επιφάνεια, άμεσα αναγνωρίσιμα, και από άποψη ταυτότητας και από άποψη σημασίας.

Είναι αυτό απώλεια; Ή είναι κέρδος; Η κομψότητα της γλώσσας, η ευγένεια του ύφους, είναι ακόμα εδώ. Είναι οι αποχρώσεις, οι φωτοσκιάσεις, η αινιγματική αδιαπερατότητα των χαρακτήρων και της δράσης που απουσιάζουν.

Σαφώς, τώρα, ο Χάρολντ Πίντερ έχει φτάσει σ' ένα στάδιο που ο ίδιος νιώθει υποχρεωμένος να κάνει ερωτήσεις και να εγκαταλείψει την στάση του εξευγενισμένου, κομψού, αδιάφορου παρατηρητή. Είναι ένα βήμα από την "τέχνη για την τέχνη" προς την "δέσμευση", και, ό,τι άλλο και να σκέφτεται κανείς, αυτό σίγουρα αξίζει σεβασμό και θαυμασμό.

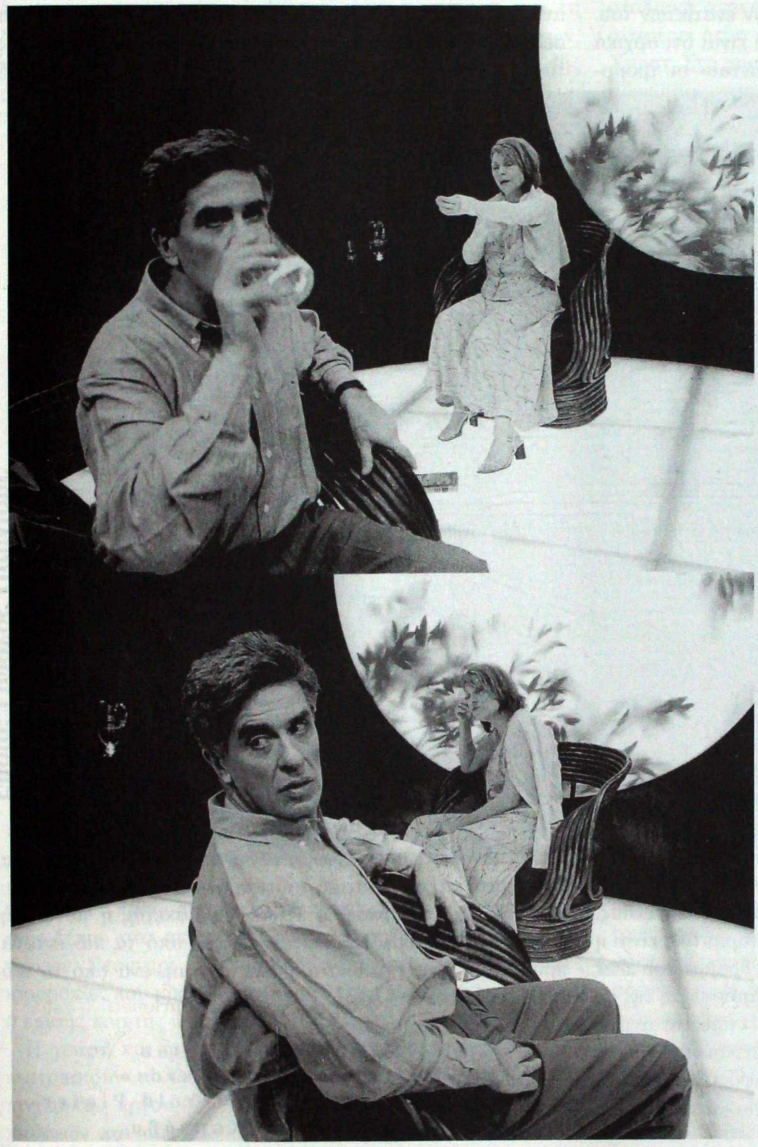
του Μάρτιν Έσσλιν

Pinter at Sixty, printed by Katherine H. Burkman & John L Kundert-Gibbs,
"Drama and Performance Studies", Indiana University Press
Μετάφραση Χαρίνα Δεληγιάννη-Easty

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ: Αναφέρατε πέντε τουλάχιστον σενάρια που έγραψε ο Χάρολντ Πίντερ.
Ο νικητής του διαγωνισμού θα κερδίσει 5 θεατρικά έργα του Χάρολντ Πίντερ, προσφορά του εκδοτικού οίκου «Δωδώνη».

ΤΕΦΡΑ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

[...Το *Τέφρα και Σκιά* είναι ένα απίστευτα δυνατό έργο: υπαινικτικό, μεθυστικό, έργο που αναστατώνει. Εμπεριέχει αναμφίβολα απόηχους από προηγούμενα έργα του Πίντερ: η λαχτάρα του αρσενικού να ανασκάψει και να κατακτήσει το παρελθόν της γυναίκας και τα στιχάκια τραγουδιών θυμίζουν τους *Παλιούς Καιρούς*, η διφορούμενη σχέση μεταξύ ανακριτή και θύματος θυμίζει το *Ένα τελευταίο και φύγαμε*, η βαρβαρότητα και η αγριότητα του βάθους παραπέμπουν στη σφραγισμένες κατηγορίες: λειτουργεί ως αρρωστημένη ερωτική ιστορία, και ταυτόχρονα ανακαλεί την αυθαιρεσία και την αγριότητα της κρατικής εξουσίας...]



Βουνίσια γλώσσα και στο *Ώρα γιά πάρτυ*. Ωστόσο το έργο έχει, εκτός των άλλων, έναν εντελώς δικό του, ξεχωριστό, βασανιστικό τόνο, όπου το πραγματικό και το ονειρικό, το συγκεκριμένο και το φανταστικό συγχωνεύονται αβίαστα. Το έργο αποδεικνύει τελικά ότι για τον Πίντερ το «προσωπικό» και το «πολιτικό» δεν είναι δύο ξεχωριστές, αεροστεγώς

[...Όπως τα περισσότερα έργα του Πίντερ, το έργο *Τέφρα και Σκιά* απαιτεί μιά συνολική ερμηνεία, ενώ ταυτόχρονα της αντιστέκεται πεισματικά. Απευθύνεται περισσότερο στο ένστικτο και στο συναίσθημα παρά στη σκέψη. Η δύναμή του για παράδειγμα, πηγάζει ως επί το πλείστον από τη δημιουργία μιάς θεατρικής ατμόσφαιρας. Οι δύο άνθρωποι. Το μεγάλο δωμάτιο.Ο κήπος πιό πέρα. Έξω σκοτεινιάζει, ενώ μέσα οι λάμπες φέγγουν όλο και πιό ζωηρά. Ακόμη και διαβάζοντας μπορείς να το δεις καθαρά μπροστά σου. Είναι όμως γεμάτο μνήμες από προηγούμενα έργα του Πίντερ, ενώ ταυτόχρονα παραμένει επίμονα μοναδικό.

Σε τι αναφέρεται τελικά; Ενώ λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα, νομίζω πως μπορεί κανείς να απομονώσει συγκεκριμένα θέματα.Την εξουσία -στοιχείο προφανές- και την αντίληψη ότι σε κάθε δεδομένη κατάσταση η «δύναμη» και η «αδυναμία» είναι έννοιες σχετικές, και οι ισορροπίες μπορεί πολύ γρήγορα να μεταπηδήσουν από τη μία στην άλλη. Μιλάει επίσης γιά τη γλώσσα και την προσπάθεια, από την πλευρά και των δύο ηρώων να ανασυγκροτήσουν την πραγματικότητα μέσα από τις λέξεις. Ο Ντέβλιν, στην αρχή, προσπαθεί να εξουσιάσει τη Ρεβέκα, εν μέρει μέσα από σημασιολογικούς προσδιορισμούς, αλλά στο τέλος βλέπει τους όρους να αντιστρέφονται. Και όπως πολλά έργα του Πίντερ, έτσι και το συγκεκριμένο έργο δείχνει ότι οι γυναίκες έχουν μιά ευλιγισία, μιά ελευθερία, μιά ευφάνταστη συμπάθεια -στοιχεία που συχνά στερούνται οι άντρες, παγιδευμένοι σε άκαμπτες εξουσιαστικές δομές. Αλλά εκείνο που είναι αξιοσημείωτο σε αυτό τό έργο είναι η ικανότητά του να συνενώνει αβίαστα το ιδιωτικό με το πολιτικό, το αγγλικό με το οικουμενικό. Είναι σαν να έγιναν ένα ο κόσμος του *Τοπίου* και των *Παλιών Καιρών* με εκείνον του *Ένα τελευταίο και φύγαμε* και της *Βουνίσιας Γλώσσας*. Στο ιδιωτικό επίπεδο, δεν πρόκειται απλά γιά τα στάδια μιας θρυμματισμένης σχέσης, αλλά στοιχειώνεται από έντονες εικόνες μωρών, παιδιών, ατεκνίας. Ο Ντέβλιν επικαλείται τον τίτλο ενός τραγουδιού, «Δεν είμαι πιά το μωρό κανενός»και η Ρεβέκα σχολαστικά το διορθώνει και λέει: «Δεν είσαι πιά το μωρό κανενός». Ο Ντέβλιν είναι γοητευμένος από τα παιδιά της Κιμ και τις μιμητικές κουβεντούλες τους. Ο άνδρας της Κιμ που τη παράτησε γιά μιά άλλη γυναίκα, θέλει απελπισμένα να ξαναγυρίσει «γιατί του λείπουν τα παιδιά». Η

Ρεβέκα βλέπει μιά γυναίκα στο δρόμο που ακολουθεί έναν γέρο κι ένα αγόρι ώσπου στρίβουν στη γωνιά και χάνονται.Και η έμμονη, επαναλαμβανόμενη εικόνα των μωρών που τα αρπάζουν από τις αγκαλιές των μανάδων τους οδηγεί τελικά στην ανακάλυψη του κουβαριού της Ρεβέκας. Με τη χρήση της ηχώς η λέξη «μωρό» ηχεί στο τελευταίο κομμάτι του έργου σαν ποιητική επωδός. Είναι σαν τα μωρά και τα παιδιά να είναι σύμβολα της αθωότητας και της ελπίδας και έμβλημα της σκληρότητας των αυταρχικών καθεστώτων.

Για τον Πίντερ, το προσωπικό και το πολιτικό ήταν πάντοτε συνδεδεμένα, σ΄αυτό το έργο όμως είναι περισσότερο αλληλένδετα παρά ποτέ. Τα σεξουαλικά εξουσιαστικά παιχνίδια του αθέατου εραστή είναι μιά μικροσκοπική εικόνα των φασιστικών και καπιταλιστικών ενστίκτων του. Αυτό που τον κάνει ακόμη πιό επικίνδυνο είναι ότι αρχικά τον «λατρεύει» η Ρεβέκα και τον «σέβονται» οι τρομοκρατημένοι εργάτες. Ο Ντέβλιν, με τη ζηλότυπη ταύτισή του με τον εραστή και την αμείλικτη ανάκριση που κάνει στη Ρεβέκα, γίνεται συνένοχος στην σκληρότητα της κοινωνίας. Βέβαια, αυτό που τον κάνει δραματικά συνταρακτικό είναι η ευανάγνωστη ζήλια του και η απουσία ενός δραματικού alter ego. Και η Ρεβέκα, με την ευφάνταστη μεταμόρφωσή της σε μιά μητέρα που της πήραν το παιδί, περνάει από την ανεπιτήδευτη αθωότητα σέ ένα κόσμο οικουμενικού πόνου. Το έργο είναι ερεθιστικό, ακριβώς γιατί δεν αφορά ένα ξένο ή μακρινό κόσμο: Ανιχνεύει τη δυνατότητα γιά καταπίεση και αντίσταση που υπάρχει μέσα μας.

Ακόμη και στο σωματικό επίπεδο, το έργο φαίνεται ότι υπάρχει σε διαφορετικές διαστάσεις την ίδια στιγμή. Τα ονόματα των ηρώων (Ντέβλιν και Ρεβέκα) είναι ουδέτερα, αλλά τα άμεσα σημεία αναφοράς είναι αγγλικά: ειδικά το Γουέμπλει και το Ντόρσετ, αλλά και το σπίτι στη εξοχή με τον κήπο πίσω, υποδηλώνει ότι θα μπορούσαμε να είμαστε στη Αγγλία. Πέρα όμως απ' αυτά υπάρχει ένας κόσμος από παγωμένες, λασπωμένες πόλεις, έρημες αποβάθρες, συνοριακά φυλάκια, παιδιά που τα αρπάζουν με τη βία από την αγκαλιά των μανάδων τους. Σαν να βρισκόμαστε στις αγγλικές πολιτείες και ταυτόχρονα στο Άουσβιτς, στη Βοσνία η σε οποιοδήποτε μέρος του οι βιαιοπραγίες ήταν ή πραγματικά είναι ακόμη, μέρος του τοπίου. Αυτό είναι το το σημαντικότερο ζήτημα που θίγει αυτό το ποιητικό, έντονα συγκινητικό, στοιχειωμένο έργο, το οποίο για τον Πίντερ ήταν περισσότερο αναγκαιότητα και λιγότερο επιλογή: το γεγονός δηλαδή ότι όπως λέει συχνά, το «εμείς» δεν απέχει πολύ από το «αυτοί», και ότι το φασιστικό ένστικτο είναι οικουμενικό και μπορεί να συνυπάρξει με τον σεβασμό σε εξωτερικές μορφές πολιτισμού. Είναι ένα έργο που αναγκάζει τους άνδρες να εξετάσουν την τάση τους για σεξουαλικό πειθαναγκασμό και τις γυναίκες τη δική τους τάση για ενοχική ενδοτικότητα. Αλλά πέρα απ'αυτό υποδηλώνει ότι όλοι έχουμε μέσα μας την ικανότητα για αντίσταση και φανταστική ταύτιση με τον πόνο των άλλων. Εκεί ακριβώς -υπονοεί ο Πίντερ- βρίσκεται η μοναδική ελπίδα για αλλαγή. Πρόκειται γιά ένα από τα πιό έντονα προσωπικά και, την ίδια ακριβώς στιγμή, ένα από τα πιό βαθιά πολιτικά του έργα...]

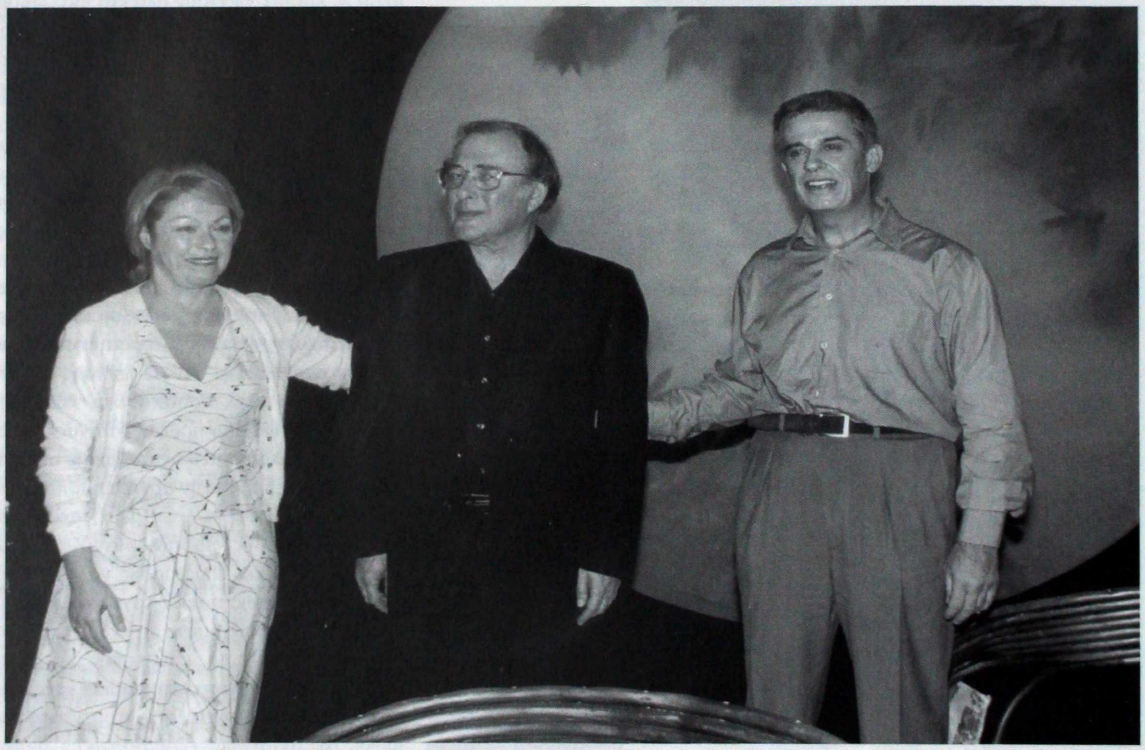


Photo: Γιώργος Παυλίδης

Michael Billigngton
«Onwards and Upwards»
The Life and Work of Harold Pinter
Μετάφραση: Άννα Καρνάβα

Νεκρή Ζώνη

No Man's Land

Το θεατρικό έργο του Χ. Πίντερ *Νεκρή ζώνη* που έχει παρόμοιο τίτλο στο πρωτότυπο με την ποιητική σύνθεση του T.S.Eliot *Η έρημη χώρα* (*Waste land*) παρουσιάστηκε για δεύτερη συνεχή θεατρική περίοδο στο Απλό Θέατρο από τον κινηματογραφικό οργανισμό Φάσμα σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα.

Η συνάντηση τεσσάρων ανθρώπων στο σπίτι του διανοούμενου και ποιητή Χηρστ είναι η αφορμή για τη διερεύνηση του μηχανισμού των ανθρώπινων σχέσεων, καθώς και μερικών θεμελιωδών ερωτημάτων, όπως αυτό της σχέσης της ζωής με την τέχνη. Τη διερεύνηση αυτή έρχεται να ενισχύσει η παρουσία, μετά από πρόσκληση του οικοδεσπότη, ενός ξένου στο σπίτι, του επίσης ποιητή και πάτρωνα των τεχνών Σπούνερ, ο οποίος διαταράσσει τις υπάρχουσες ισορροπίες που κρατούν οι βοηθοί και προστάτες του Χηρστ, ο επίσης ποιητής Φόστερ και ο Μπριγκς.

Η γραφή και η ανάπτυξη της πλοκής της *Νεκρής Ζώνης* πιστοποιούν πολλά από τα γενικά χαρακτηριστικά του πιντερικού έργου. Το έργο στηρίζεται στη διαρκή χρήση παύσεων και σιωπών καθώς και μεγάλων μονολόγων που εναλλάσσονται με γρήγορους διαλόγους. Η γλώσσα έχει την οξύτητα αλλά και την κοινοτοπία του καθημερινού λόγου και συχνά είναι αινιγματική και διφορούμενη, αφού κινείται στα πλαίσια μιας ιδιότυπης επικοινωνίας ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου. Η υπόγεια γλώσσα ανιχνεύεται στο νοηματικό υπόστρωμα των λεγομένων και στο νοηματικό βάρος των σιωπών.

Το ζήτημα της σχέσης τέχνης και ζωής είναι κυρίαρχο. Ο Χηρστ είναι ο αστός διανοούμενος, ενώ ο Σπούνερ περισσότερο λαϊκός ή ψευδεπίγραφα αστός. Και οι δύο υπήρξαν επιτυχημένοι στο παρελθόν αλλά παρηκμασμένοι στο παρόν. Ακολούθησαν δρόμο γεμάτο ηδονές, τρυφηλότητα και ανηθικότητα, όπως ομολογούν ο ένας στον άλλο αφού είναι οι άγνωστοι γνωστοί από το παρελθόν. Φαίνεται ότι είναι άγνωστοι, αλλά σταδιακά ανακαλύπτουν ότι είναι γνωστοί, αφού ο Σπούνερ αναφέρει ότι η γυναίκα του ήταν εν γνώσει του ερωμένη του Χηρστ. Στο σημείο αυτό επανέρχεται το πιντερικό μοτίβο της αδυναμίας οριστικής ανίχνευσης του παρελθόντος. Ο Χηρστ εκφράζει τη διχοστασία της αστικής τάξης, από τη μια μεριά του πλούτου και της χλιδής που συνοδεύεται στη συγκεκριμένη περίπτωση από ανηθικότητα και από την άλλη μεριά της μόρφωσης. Η συνύπαρξη των δύο αυτών αστικών στοιχείων φαίνεται δυνατή.

Η προβληματική όμως του έργου δεν εξαντλείται σ' αυτό το σημείο. Ο Σπούνερ προσφέρεται στο τέλος να γίνει βοηθός του Χηρστ προτείνοντάς του μάλιστα να τον προβάλει σε νεαρό κυρίως κοινό με ποιητικά βράδια, τα οποία θα επιδιώξουν να είναι επιτυχημένα, με συνοδεία δείπνου, φωτογραφιών και πιθανόν συνέντευξης τύπου. Η απάντηση του Χηρστ είναι αρχικά η σιωπή και κατόπιν η επιθυμία αλλαγής θέματος. Οι βοηθοί του τού λένε ότι αυτή η αλλαγή είναι η τελευταία και ότι το οριστικό της αντικείμενο είναι για παράδειγμα ο χειμώνας. Ο Χηρστ υποτάσσεται, αλλά τους αναφέρει ότι ακούει άγνωστους ήχους πουλιών. Στη συνέχεια περιγράφει μια

ονειρική σκηνή σε λίμνη στην οποία νόμιζε ότι είδε ένα σώμα να πνίγεται ενώ ο Σπούνερ βεβαιώνει ότι αυτό το σώμα είναι υπαρκτό αλλά βρίσκεται σε νεκρή ζώνη. Ο Σπούνερ φαίνεται ότι είναι τελικά ο μισθοφόρος διανοούμενος, ο οποίος προσφέρει τα πάντα για την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Η πιθανή παρουσία των νέων ανθρώπων στα ποιητικά βράδια δεν εξασφαλίζει την ουσιαστική συνέχεια και καταξίωση του ποιητικού έργου, αφού και ο ίδιος ο Σπούνερ υπήρξε «από τα χρυσά αγόρια της γενιάς του», αλλά χωρίς ανάλογη συνέχεια. Ένα βασικό στοιχείο του λογοτεχνικού μοντερνισμού, δηλαδή η επιδίωξη και καταξίωση του οποιουδήποτε νέου στοιχείου σε όλους τους τομείς της τέχνης και της ζωής καταρρίπτεται. Η σωτηρία που προσφέρει ο Σπούνερ στον αποστειρωμένο κόσμο του Χηρστ είναι μια ψευδοσωτηρία, μια πύρρειος σωτηρία. Ο χειμαρρώδης λόγος του Σπούνερ αποσπασματικές, φευγαλέες και αμφίβολες οπτασίες. Η ζωή μάχεται με το θάνατο. Η αποσύνθεση και η φθορά των σωμάτων και των ψυχών, η σύγχρονη κόλαση, όπως στην Έρημη χώρα, φαίνεται ότι επιβάλλεται. Η πνευματική αντίσταση του Χηρστ δε είναι ικανή να αποτρέψει το αναπότρεπτο. Η πρόποσή του υπέρ της νεκρής ζώνης αποτελεί την πικρή και μακάβρια ειρωνεία του Πίντερ για την επιβολή του κενού και τη ματαιότητα των πραγμάτων.

Με την υποκριτική καθοδήγηση του Α. Αντύπα ο Ηλίας Λογοθέτης κρατώντας ένα διακριτικό ύφος και μια χωρίς συναισθηματισμούς και ακρότητες στάση, αποτυπώνει με επιτυχία το χαρακτήρα του Σπούνερ, ο οποίος κινείται ανάμεσα στην επιφανειακή ανεξαρτησία και στην επιθυμία εξάρτησης από τον Χηρστ με σκοπό την διείσδυση στην καλή και πλούσια κοινωνία του Λονδίνου. Ο Νίκος Καλογερόπουλος

Photo: Γιώργος Παυλίδης

είναι ένα στρατήγημα, για να καλυφθεί η γύμνια, η απογύμνωση της ζωής από αξίες. Η σιωπή του Χηρστ αποκαλύπτει τη γύμνια του λόγου, τη χωρίς νόημα και ουσιαστικό περιεχόμενο επικοινωνία. Πρόκειται για την ουσιαστικά αρνητική απάντησή του. Αρνείται να υποταχθεί στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, αλλά υποτάσσεται στο «χειμώνα» που του επιβάλλουν οι δήμιοι βοηθοί του. Φαίνεται ότι οι Φόστερ και Μπριγκς είναι οι δολοφόνοι της τέχνης αλλά και της ζωής και του νου του ανθρώπου. Η αίσθηση του αμφίσημου, ίσως του αντιφατικού, αποκαλύπτεται πιθανότατα με την επιθυμία από τον Χηρστ αλλαγής θέματος. Ο χειμώνας που επιβάλλεται από τους άλλους ίσως είναι η ειλικρινής αντιμετώπιση του κενού, της αιώνιας στασιμότητας, χωρίς περιστροφές. Είναι πιθανόν προτιμότερος από μια ψευδεπίγραφη άνοιξη, η οποία θα στηρίζεται σε ψεύτικες αξίες και σε μια επιλεκτική, σκόρπια και βασανιστική λειτουργία της μνήμης. Ίσως είναι η επιβολή της λησμονιάς, όπως συμβαίνει και στην έρημη χώρα του Eliot. Η φυγή του Χηρστ σε ονειρικούς κόσμους είναι το τελευταίο λυτρωτικό καταφύγιό του, ένα ποιητικό καταφύγιο που θυμίζει την *Έρημη χώρα* του Eliot. Οι τελευταίες εικόνες είναι εκφράζει με πειστικότητα την εσωστρέφεια, την πλούσια εσωτερική ζωή, την αγωνία, τον εσωτερικό αγώνα επιβίωσης και εν γένει την αποσταθεροποιημένη προσωπικότητα του Χηρστ. Οι Δημοσθένης Παπαδόπουλος και Γιώργος Μωρογιάννης ερμηνεύουν τους ρόλους των δύο βοηθών του Χηρστ (Φόστερ, Μπριγκς) δίνοντας έμφαση στο προστατευτικό για τον κύριό τους, απειλητικό για τον ξένο Σπούνερ, ειρωνικό και ενίοτε κυνικό πρόσωπό τους.

Η κατάσταση εγκλωβισμού των ηρώων αποτυπώνεται στα ρεαλιστικά σκηνικά του Γιώργου Πάτσα, τα οποία παρουσιάζουν το αστικό σαλόνι με τις χαρακτηριστικές βαριές και μεγάλες κουρτίνες ιψενικού τύπου, οι οποίες συμβολίζουν την ακίνητη ή δυσκίνητη και αποκλεισμένη ζωή των ηρώων, αφήνοντας όμως, και σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες φως, το φως της ζωής, να περνά στο σαλόνι. Η επιτυχημένη παράσταση ενός σπουδαίου θεατρικού έργου του 20ού αιώνα παρουσιάστηκε στην ευρηματική μετάφραση του Παύλου Μάτεσι με μουσική της Ελένης Καραΐνδρου και φωτισμούς του Ανδρέα Σινάνου.

Του Αθανάσιου Μπλέσιου

Καλή αρχή! Εγκαινιάζοντας αυτή τη στήλη σκεφτήκαμε, σε αυτή την πρώτη επικοινωνία που έχουμε μαζί σας, να σας παρουσιάσουμε τα κινηματογραφικά βιβλία που εκδόθηκαν στη χώρα μας κατά τη διάρκεια του πρώτου εξαμήνου της νέας κινηματογραφικής περιόδου (2000-2001). Στόχος μας είναι η ενημέρωσή σας, ώστε να διευκολύνουμε τις επιλογές που τυχόν θέλετε να κάνετε.

Δ.Κ

58 Νέα Βιβλία για το Σινεμά

Συνολικά, στη διάρκεια αυτού του εξαμήνου, κυκλοφόρησαν πενήντα οκτώ βιβλία (δηλαδή, περίπου ένα βιβλίο κάθε τρεις ημέρες). Τα περισσότερα από αυτά, τριάντα τέσσερα, είναι βιβλία ιστορίας, αισθητικής, κριτικής και κοινωνιολογίας του κινηματογράφου.

Από τα τριάντα τέσσερα βιβλία αυτής της κατηγορίας, έντεκα είναι βιβλία Ελλήνων συγγραφέων, πέντε μεταφράσεις, δεκαέξι βιβλία κινηματογραφικών εκδηλώσεων και δύο κινηματογραφικά ημερολόγια.

Επίσης, εκδόθηκαν δεκαέξι βιβλία που αφορούν πρόσωπα του κινηματογράφου (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, μουσικοσυνθέτες, παραγωγούς και κριτικούς). Επτά από αυτά είναι βιβλία Ελλήνων συγγραφέων, οκτώ βιβλία κινηματογραφικών εκδηλώσεων και ένα κινηματογραφικό ημερολόγιο.

Τέλος, κυκλοφόρησαν οκτώ βιβλία που περιλαμβάνουν σενάρια, τέσσερα Ελλήνων συγγραφέων και τέσσερα μεταφράσεις.

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ – ΚΡΙΤΙΚΗ – ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ι. Βιβλία Ελλήνων συγγραφέων

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: ***Σινεμά ο Παράδεισος – Οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης που άφησαν εποχή*** (Πρόλογος: *Κώστας Δ. Μπλιάτκας*, Ιανός, Θεσσαλονίκη, 2000, 212 σελ.).

Οι βασικές ενότητες του βιβλίου είναι τρεις: «Τα χαμένα σινεμά των συγγραφέων ανθολογούνται», «Στα δικά σου σινεμά της παιδικής μνήμης» (αναμνήσεις του συγγραφέα) και «Μαρτυρίες και βιώματα για τα σινεμά που άφησαν εποχή». Στο τέλος του βιβλίου υπάρχει και Ευρετήριο των κινηματογράφων.

ΓΚΡΟΣΔΑΝΗΣ ΝΙΚΟΣ: ***Οδός «Μεντιτεράνιαν Πάλας»*** (Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 555 σελ.).

Το ξενοδοχείο *Μεντιτεράνιαν Πάλας* της Θεσσαλονίκης, στις δεκαετίες '60 και '70 (μέχρι το 1978 που κατεδαφίστηκε), ταυτίστηκε με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, αφού φιλοξενούσε πρόσωπα της έβδομης τέχνης που έχουν συνδεθεί με αυτό (Μάνος Χατζιδάκις, Μελίνα Μερκούρη, Τζένη Καρέζη, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Γρηγόρης Γρηγορίου, Τζέιμς Πάρις κ.ά.). Ο Νίκος Γκροσδάνης, σερβιτόρος στο ξενοδοχείο για πολλά χρόνια, καταγράφει σε αυτό το αυτοβιογραφικό βιβλίο του μια ολόκληρη εποχή.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΡΗΣ (σύνταξη): ***Αυστηρώς ακατάλληλον – Ελληνικό πορνό: Από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*** **(ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ,** Κείμενα: *Άρης Δημητρίου, Δημήτρης Κολιοδήμος, Ιάσων Τριανταφυλλίδης* και *Μάνθος Τσιρπιρίδης*, Οξύ/Ακτή-Οξύ, Αθήνα, 2000, 160 σελ.)

Οι τίτλοι των επτά ενοτήτων του βιβλίου είναι οι εξής: «Εισαγωγή» (Άρης Δημητρίου), «Για την πορνογραφία και τα ελληνικά πορνό ή Ο αισθησιασμός στον ελληνικό κινηματογράφο» (Δημήτρης Κολιοδήμος), «Κορίτσια με ωραία μαγιό ή Το σεξ στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο» (Ιάσων Τριανταφυλλίδης), «Το μπανιστήρι ή Κρυφές ματιές σε ηδονικές εικόνες» (Μάνθος Τσιρπιρίδης), «Επιθυμία από πίσω ή Το ζωντάνεμα ενός γλυκού εφιάλτη» (Άρης Δημητρίου), «Νόρα Παππά ή Μια σταρ εξομολογείται» (Άρης Δημητρίου) και «Από το Α στο Ω ή 100 ταινίες που πρέπει να δείτε» (Άρης Δημητρίου).

ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ ΝΙΚΟΣ: ***Στα παλιά τα σινεμά – Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*** (Finatec A.E., Αθήνα, 2000, 216 σελ.).

Βιβλίο-λεύκωμα, προϊόν πολύχρονης έρευνας από τον Νίκο Θεοδοσίου. Χρονικό της εισβολής του κινηματογράφου στην Ελλάδα και της ραγδαίας εξάπλωσής του σε όλη τη χώρα. Σπάνια εικονογράφηση και αυθεντικές μαρτυρίες και δημοσιεύματα ζωντανεύουν την ιστορία των χώρων προβολής των ταινιών από το 1986 που έγινε η πρώτη κινηματογραφική προβολή στην Αθήνα μέχρι τη δεκαετία του '70.

ΚΑΛΑΝΤΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: ***Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία 1923-2000 – Οι κινηματογραφικές εκδόσεις στην Ελλάδα από το 1923 μέχρι τον Αύγουστο του 2000*** (Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών

Κινηματογράφου και Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 141 σελ.).

Το βιβλίο αυτό αποτελείται από τέσσερα μέρη: α) εισαγωγικό κείμενο, β) καταλόγους, γ) γραφήματα (με στατιστικά στοιχεία) και δ) ευρετήρια (ευρετήριο συγγραφέων και ευρετήριο τίτλων βιβλίων και αφιερωμάτων).Οι ενότητες του εισαγωγικού κειμένου συγκροτούνται σε χρονολογική βάση.

Οι κατάλογοι περιλαμβάνουν τον κατάλογο των κινηματογραφικών βιβλίων, τον κατάλογο των κινηματογραφικών περιοδικών και εφημερίδων και τον κατάλογο των αφιερωμάτων στον κινηματογράφο μη κινηματογραφικών περιοδικών και εφημερίδων.

ΣΟΛΩΜΟΣ ΑΛΕΞΗΣ: ***Παγκόσμιος κινηματογράφος 1900-2000 – Χίλιες ταινίες και οι δημιουργοί τους*** (Κέδρος, Αθήνα, 2000, 229 σελ.).

Ο Αλέξης Σολωμός καταγράφει τις ταινίες που ξεχώρισε από την παγκόσμια παραγωγή για κάθε έτος του 20ού αιώνα. Λέει χαρακτηριστικά ο ίδιος: *«Πρέπει να ομολογήσω πως ο πολύχρονος γάμος μου με το Θέατρο δεν με εμπόδισε να διατηρήσω τον έρωτά μου για την Έβδομη Τέχνη και να περνάω ευχάριστες ώρες με τη συντροφιά της».*

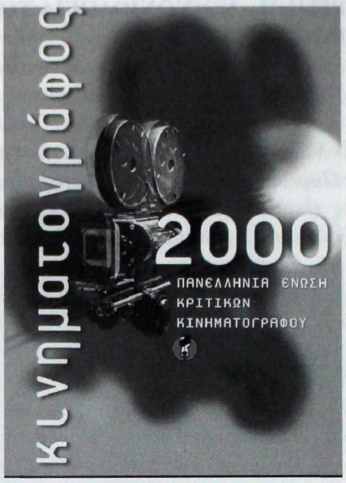
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΙΑΣΩΝ: *Ταινίες για φίλημα - Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του* (Εξάντας, Αθήνα, 2000, 321 σελ.).

Το βιβλίο είναι ένα πολυσέλιδο λεύκωμα μεγάλων διαστάσεων αφιερωμένο στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες της εταιρείας παραγωγής του. Ο Ιάσων Τριανταφυλλίδης καταγράφει τη ζωή του Φίνου και την εποχή κατά την οποία κυριαρχούσε στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1977), παραθέτει όλες τις ταινίες της εταιρείας χωρισμένες σε περιόδους (ξεκίνημα, καθιέρωση, ακμή, τέλος) και παίρνει συνεντεύξεις από αρκετούς ηθοποιούς, σκηνοθέτες και τεχνικούς που είχαν συνεργαστεί με τη Φίνος Φιλμ.

Επίλογος 2000 / Κινηματογράφος (**ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ**, Ετήσια πολιτιστική έκδοση, χρόνος 9ος, Γράμματα – Ιδέες – Θέατρο – Μουσική – Χορός – Εικαστικά – Κινηματογράφος – Media – Φωτογραφία – Αρχιτεκτονική – Πολιτιστική κληρονομιά – Έρευνες, Αρχισυντάκτρια: *Ντάνα Μαγκλάρα*, Συντονισμός – Προγραμματισμός – Επιμέλεια: *Έφη Κυπραίου*, Κείμενα για τον κινηματογράφο: *Ηλίας Γιαννακάκης*, *Νίνος Φένεκ Μικελίδης* και *Νίκος Κολοβός*, Εκδόσεις Γαλαίου, Αθήνα, 2000, 527 σελ. / 401 – 424 σελ.).

Οι τίτλοι και οι συγγραφείς των κειμένων για τον κινηματογράφο αυτής της ετήσιας πολιτιστικής έκδοσης είναι οι εξής: «Απ' το *Safe Sex* στο *Insider*» (Ηλίας Γιαννακάκης), «Ένας αιώνας κινηματογράφου» (Νίνος Φένεκ Μικελίδης) και «Τεχνολογία και κινηματογραφικό στιλ» (Νίκος Κολοβός).

Κινηματογράφος 2000 – Ετήσιος οδηγός: Κινηματογράφος, Βίντεο, Φεστιβάλ, Βιβλία, Δίσκοι (**ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ**, Κείμενα: *Γιάννης Σολδάτος, Θόδωρος Σούμας, Ι.*



Ζουμπουλάκης, Τάσος Γουδέλης, Τάσος Ρέτζιος, Κώστας Τερζής, Δημήτρης Χαρίτος, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Γιάννης Φραγκούλης, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Ρόμπυ Εκσιέλ, Ανδρέας Κουταλάς και *Δημήτρης Μπάμπας, Συντακτική επιτροπή: Τάσος Γουδέλης, Γιάννης Σολδάτος, Θόδωρος Σούμας, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Κώστας Τερζής* και *Δημήτρης Χαρίτος*, Επιμέλεια κειμένων : *Αχιλλέας Κυριακίδης*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 2000, 347 σελ.).

Όγδοη συνεχής έκδοση του Κινηματογραφικού Αλμανάκ της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου. Καλύπτει την κινηματογραφική περίοδο 1999-2000 και περιλαμβάνει τα εξής: κείμενο για τον Βασίλη Ραφαηλίδη που πέθανε πέρυσι, «Φάκελο» με θέμα τον Ελληνικό Κινηματογράφο 2000, χρονικό του ελληνικού κινηματογράφου, κριτικές των ελληνικών (μεγάλου και μικρού μήκους) και των ξένων ταινιών, κατάλογο των ταινιών σε βίντεο, κριτικές παρουσιάσεις των βιβλίων για τον κινηματογράφο και των soundtracks, κείμενα για τα διάφορα φεστιβάλ που πραγματοποιήθηκαν πέρυσι, τα βραβεία ελληνικών και ξένων φεστιβάλ και ευρετήρια ταινιών και σκηνοθετών και των οκτώ εκδόσεων του ετήσιου οδηγού της Π.Ε.Κ.Κ.

Μικροφίλμ – Πρόγραμμα ταινιών μικρού μήκους (Επιμέλεια: *Μαρία Π. Κουφοπούλου*, Επιμέλεια μετάφρασης στα αγγλικά: *Μαίρη Κιτροέφ*, ET1/μfilm 2000, Αθήνα, 2000, 48 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών του προγράμματος *μικροφίλμ* (δεκατέσσερις παραγωγές, τρεις συμπαραγωγές και τέσσερις υπό παραγωγή).

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος 2000 (Επιμέλεια – Προσαρμογή κειμένων και φωτογραφικού υλικού: *Βούλα Γεωργακάκου*, Μετάφραση στα αγγλικά: *Έλλη Πετρίδη*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Αθήνα, 2000, 63 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών παραγωγής 2000 που χρηματοδοτήθηκαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

ΙΙ. Μεταφράσεις

BRESSON ROBERT: ***Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*** (Πρόλογος – Μετάφραση: *Αντωνία Βουτσαδάκη*, Καθρέφτης, Αθήνα, χ.χ. [2000], 70 σελ.).

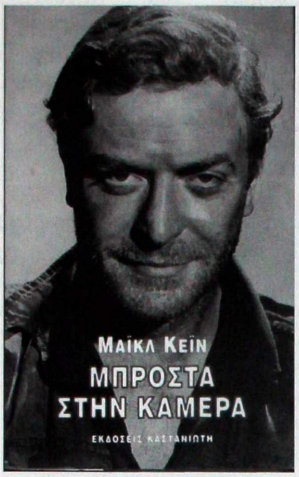
Απόψεις του Γάλλου σκηνοθέτη για τον κινηματογράφο, που έχουν καταγραφεί στη διάρκεια μιας εικοσιπενταετίας (1950 – 1974).

BUNUEL LUIS: ***Σουρεαλιστικά κείμενα και Κινηματογράφος*** (Πρόλογος – Μετάφραση: *Βιβή Ζωγράφου*, Καθρέφτης, Αθήνα, χ.χ. [2000], 119 σελ.).

Συλλογή λογοτεχνικών σεναρίων, ποιημάτων, αυτοβιογραφικών κειμένων, κωμικών γκαγκ, δοκιμίων για τον κινηματογράφο και φιλοσοφικών θέσεων για τη ζωή του Luis Bunuel.

CAINE MICHAEL: ***Μπροστά στην κάμερα – Οι εμπειρίες ενός ηθοποιού πάνω στη δημιουργία μιας ταινίας*** (Πρόλογος: *Θέμις Μπαζάκα*, Μετάφραση: *Θέμις Μπαζάκα* και *Μιράντα Βερούλη*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 151 σελ.).

Οι τίτλοι των κεφαλαίων του βιβλίου είναι οι εξής: «Υποκριτική στον κινημα-



ογράφο – Μια συνοπτική ματιά», Προετοιμασία», «Στο στούντιο ή στην ποθεσία γυρίσματος», «Μπροστά την κάμερα – Πριν το γύρισμα», «Η άμψη», «Χαρακτήρες», «Η συμπεριορά εντός και εκτός πλατό», «Οι κηνοθέτες» και «Σχετικά με την ιότητα του σταρ». Περιλαμβάνει πίσης και βιοφιλμογραφία του Άγγλου θοποιού.

MAMET DAVID: ***Σκηνοθετώντας μια αινία*** (Μετάφραση-Ευρετήριο κινηματογραφικών όρων – Επίμετρο: *Νίκος Γαββάτης*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 000, 149 σελ.).

Μια σειρά μαθημάτων του Αμεριανού συγγραφέα και σκηνοθέτη στη χολή Κινηματογράφου του Columbia niversity το 1987. Περιλαμβάνει τις ξής ενότητες: «Σκηνοθετώντας μια αινία», «Η αφήγηση της ιστορίας», Που βάζουμε τη μηχανή», «Αρχιτετονική της αντικουλτούρας και δραμαική δομή», «Τα καθήκοντα του σκηνοέτη», «Το γουρούνι – η ταινία», Συμπέρασμα». Περιλαμβάνονται επίης ευρετήριο κινηματογραφικών όρων αι βιοφιλμογραφία του Mamet.

ETRI RUTH (επιμέλεια): ***Η λογορισία στον κινηματογράφο – ινηματογράφος και λογοκρισία: είμενα από το περιοδικό Index on ensorship*** **(ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ**, Μετάφραση: *Ράνια Οικονόμου*, Μαύρη ίστα, Αθήνα, 2000, 270 σελ.).

Αυτό που αποδεικνύουν τα κείμενα ης συλλογής είναι ότι τα πρόσωπα της ογοκρισίας ανά τον κόσμο είναι πολλά αι διαφορετικά.

III. Βιβλία κινηματογραφικών εκδηλώσεων

ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ ΜΕΝΗΣ: ***Η κινηματογραφική αφήγηση – Μια εξιστόρηση με εικόνες και ήχους*** (*Πάμε σινεμά;* - Πρόγραμμα γνωριμίας με την τέχνη του κινηματογράφου, Επιμέλεια: *Θάλεια Καλαφατά*, Σκίτσα στόριμπορντ: *Χρήστος Γουσίδης*, Εικονογράφηση: *Νίκος Μαρουλάκης*, Συνεργάτες: *Σπύρος Τσιφτσής, Κώστας Βαρναβόπουλος, Χάρης Μιχαλογιαννάκης, Θωμάς Λιναράς, Αλέξης Γρίβας* και *Λεωνίδας Κακάρογλου*, Υπουργείο Πολιτισμού, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, 2000, 80 σελ.).

Το βιβλίο του παραπάνω προγράμματος περιλαμβάνει τις εξής ενότητες: «Η κινηματογραφική αφήγηση – Μια εξιστόρηση με εικόνες και ήχους», «Οι ειδικότητες που συνεργάζονται για την παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών», «Συνόψεις, αποσπάσματα των σεναρίων και αποσπάσματα από τα στόριμπορντ των ταινιών *Και οι επτά ήταν υπέροχοι* και *Οι επτά Σαμουράι*» και «Γλωσσάρι».

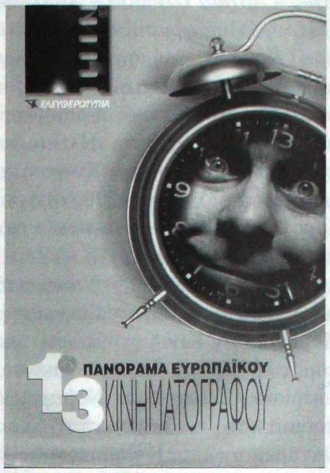
15X15 – Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική κληρονομιά (15 ταινίες από 15 χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης επιλεγμένες από 15 κορυφαίους δημιουργούς με την πρωτοβουλία 15 φεστιβάλ της Ευρώπης, Υπουργείο Πολιτισμού, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Ευρωπαϊκό Συντονιστικό Όργανο των Κινηματογραφικών Φεστιβάλ / Με την υποστήριξη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, Αθήνα, 2001, 36 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών του προγράμματος και των δημιουργών που τις επέλεξαν.

1ο Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου (Ενημέρωση – Σύνταξη: *Alexia Psarolis*, Μετάφραση: *Christine Pourret* και *Βίκτωρ Ματζίνης*, Institut Franηais d'Athines/Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα, 2000, 49 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών του Φεστιβάλ (του κυρίου προγράμματος και του Αφιερώματος).

13ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου (Κείμενα: *Γιώργος Παπαϊωσήφ, Δημήτρης Παναγιωτάτος, Μαρία Καραγιαννάκη, Φλώρα Μικέλη, Σοφία Μιχαηλίδου* και *Νίνος Φένεκ Μικελίδης*, Επιμέλεια: *Ορέστης Σχινάς*, εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 2000, 120 σελ.).



Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Πανοράματος. Επίσης κείμενα που αναφέρονται στους σκηνοθέτες και ηθοποιούς των Αφιερωμάτων του.

2ο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Καλαμάτας (Μετάφραση: *Μαρία Καραγιαννάκη* και *Δήμητρα Αμπελά*, Κέντρο Ελληνικού Ντοκιμαντέρ, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Μεσσηνίας και Δήμος Καλαμάτας, Αθήνα, 2000, 82 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ.

23ο Φεστιβάλ Ελληνικών Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας – 6ο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας (Επιμέλεια: *Ελευθερία Καβάκα* και *Αντώνης Παπαδόπουλος*, Μετάφρα-

ση στα αγγλικά: *Μαίρη Κιτροέφ*, Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων / Υπουργείο Πολιτισμού – Δήμος Δράμας, Δράμα, 2000, 242 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ.

3ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου για Παιδιά και Νέους Ολυμπίας /

Πύργος – Αρχαία Ολυμπία – Αμαλιάδα – Πάτρα (Μετάφραση στα αγγλικά: *Μαίρη Κιτροέφ, Δήμητρα Γεράρδη, Αγγελική Τιμς και Έλλη Πετρίδου*, Νεανικό Πλάνο, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Νομαρχία Ηλείας και Τοπική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων Νομού Ηλείας, Πύργος, 2000, 70 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών του Φεστιβάλ.

3ο Φεστιβάλ Μεσογειακού Ντοκιμαντέρ Σάμου (Σωματείο Ελλήνων Σκηνοθετών - Παραγωγών Κινηματογράφου και Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου» / Συνεργασία: Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Σάμου, Δήμος Πυθαγορείου και Κινηματογραφική Λέσχη Σάμου, Αθήνα, 2000, 44 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ.

41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Σύνταξη – Συντονισμός ύλης – Μετάφραση: *Α.Μ. Κιτροέφ*, Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας*

Κυριακίδης, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2000, 192 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ. Επίσης περιλαμβάνονται κείμενα σχετικά με τα θέματα των Αφιερωμάτων του.

41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Οι ταινίες από το Α ως το Ω (Επιμέλεια: *Αντώνης Κιούκας*, Υπουργείο Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, 2000, 64 σελ.).

Σύντομη παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ.

41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Περιφερειακές Εκδηλώσεις (Επιμέλεια: *Δημήτρης Μηλώσης*, Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης, Θεσσαλονίκη, 2000, 40 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων των Περιφερειακών Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ. Επίσης κείμενα σχετικά με την ιστορία των κινηματογραφικών προβολών και των κινηματογραφικών λεσχών των πόλεων όπου πραγματοποιούνται οι Περιφερειακές Εκδηλώσεις (Κιλκίς, Κατερίνη, Κοζάνη, Έδεσσα, Αλεξανδρούπολη, Καστοριά και Φλώρινα).

6ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας - Νύχτες πρεμιέρας Ericsson (Κείμενα: *Λευτέρης Αδαμίδης, Δημήτρης Βεργιώνης, Λήδα Γαλανού, Κατερίνα Κακλαμάνη, Λουκάς Κατσίκας, Κωνσταντίνος Κοντοβράκης, Γιώργος Κρασσακόπουλος, Πόλυ Λυκούργου, Δημήτρης Σταυρογιάννης* και *Μαρία Χατζάκου*, Επιμέλεια: *Λήδα Γαλανού* και *Γιώργος Κρασσακόπουλος*, Μετάφραση στα αγγλικά: *Τατιάνα Γαλανού*, περιοδικό Σινεμά, Αθήνα, 2000, 63 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ. Επίσης περιλαμβάνονται κείμενα σχετικά με τα θέματα των Αφιερωμάτων του.

Εικόνες και ήχοι στη Μεσόγειο – Ευρω-Μεσογειακή Πολιτιστική Συνάντηση Δημιουργών Τεχνολογίας και Τέχνης (Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λασιθίου Κρήτης, Δήμος Αγίου Νικολάου και Συνεταιρισμός Ελλήνων Σκηνοθετών, Άγιος Νικόλαος, 2000, 34 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ.

Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο Ντοκιμαντέρ, 14η περίοδος (Επιμέλεια – Μετάφραση: *Αντρέας Παγουλάτος*, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, Γαλλική Πρεσβεία στην Ελλάδα και Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών / Με την υποστήριξη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, Αθήνα, 2001, 63 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών των διαφόρων προγραμμάτων του Φεστιβάλ. Επίσης περιλαμβάνονται κείμενα σχετικά με τα θέματα των Αφιερωμάτων του.

Μισός αιώνας «Ταινιοθήκη της Ελλάδος» (1950-2000) – Κιβωτός του κινηματογράφου: Έρευνα, διάσωση, συντήρηση, προβολή (Κείμενα: *Γιώργος Βέλτσος, Ivan Trujillo Bollio, Θόδωρος Αδαμόπουλος, Μαρία Κομνηνού, Βένα Γεωργακοπούλου* και *Χρυσάνθη Σωτηροπούλου*, Επιμέλεια: *Μαρλένα Πολιτοπούλου*, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Αθήνα, 2000, 16 σελ.).

Κείμενο για την ιστορία και τη δραστηριότητα της Ταινιοθήκης. Παρουσίαση των ταινιών της εκδήλωσης.

Το βιβλίο στον κινηματογράφο (Κείμενα: *Σωκράτης Καμπουρόπουλος, Νίκος Σαββάτης, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Αχιλλέας Κυριακίδης, Σώτη Τριανταφύλλου, Δημήτρης Χαρίτος, Νίκος Σαββάτης, Τάσος Γουδέλης, Ανδρέας Αποστολίδης* και *Μιχάλης Δημόπουλος*, Επιμέλεια: *Σωκράτης Καμπουρόπουλος* και *Νίκος Σαββάτης*, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Σύλλογος Εκδοτών Βιβλιοπωλών Αθηνών και Σύνδεσμός Εκδοτών Βιβλίου, Αθήνα, 2000, 24 σελ.).

Παρουσίαση των ταινιών της εκδήλωσης.

IV. Κινηματογραφικά Ημερολόγια

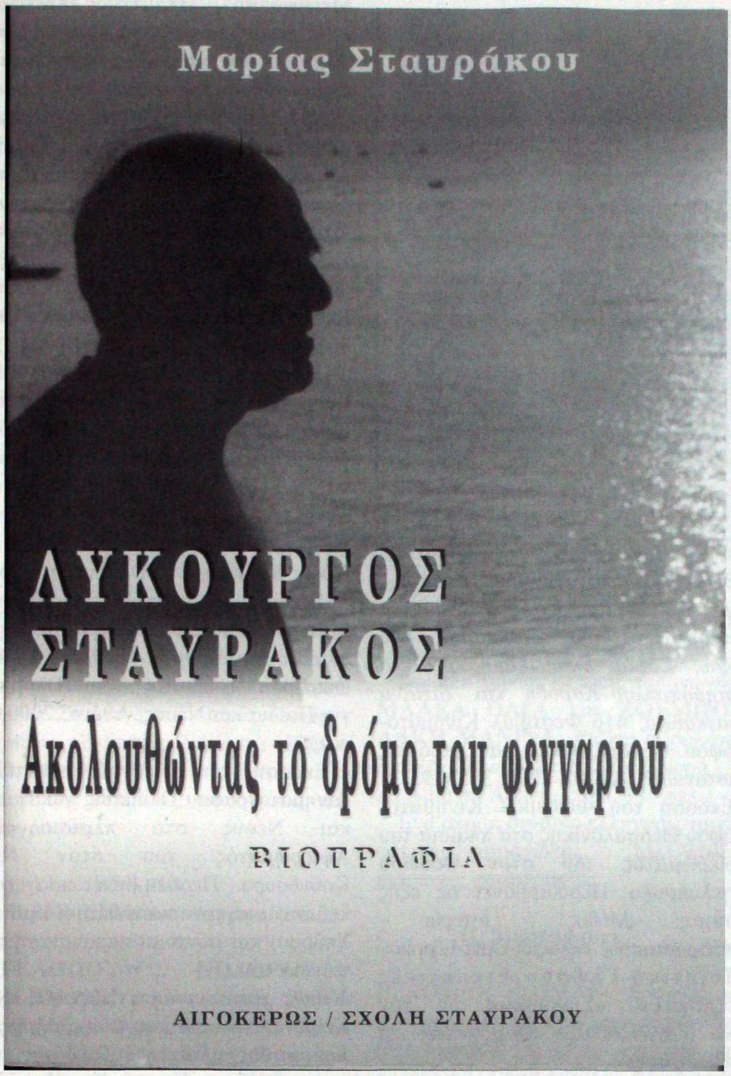
2001 – Χαρούμενο ξεκίνημα (Κείμενα-Επιμέλεια: *Βασίλης Σπηλιόπουλος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 161 σελ.).

Ημερολόγιο – βιβλίο με κείμενα και φωτογραφίες από δώδεκα κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου των δεκαετιών '50 και '60.

Ημερολόγιο 2001 - 2001 χαμόγελα: Αξέχαστες στιγμές από τον ελληνικό κινηματογράφο (Εκδόσεις Σιούρτη, Αθήνα, 2000, 24 σελ.)

Μικρού μεγέθους, επιτραπέζιο, με φωτογραφίες και ατάκες από παλιές ελληνικές κωμωδίες.

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ι. Βιβλία Ελλήνων συγγραφέων

ΕΞΑΡΧΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ: *Έλληνες ηθοποιοί – «Η γενιά μας»: Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940, Τρίτος τόμος : Α-Λ* (Πρόλογος: *Κώστας Γεωργουσόπουλος,* Δωδώνη, Αθήνα, 2000, 366 σελ.).

Βιοεργογραφίες των Ελλήνων ηθοποιών του θεάτρου και του κινηματογράφου που γεννήθηκαν από το 1926 μέχρι το 1940 κατ' αλφαβητική σειρά (Α-Λ).

ΕΞΑΡΧΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ: ***Έλληνες ηθοποιοί – «Η γενιά μας»: Έτος γέννησης από 1926 μέχρι 1940, Τρίτος τόμος: Μ-Ω*** (Δωδώνη, Αθήνα, 2000, 433 σελ.).

Βιοεργογραφίες των Ελλήνων ηθοποιών του θεάτρου και του κινηματογράφου που γεννήθηκαν από το 1926 μέχρι το 1940 κατ' αλφαβητική σειρά (Μ-Ω).

ΜΠΙΟΥΜΠΙ ΦΡΙΝΤΑ: ***V.I.P. – Η ιστορία του Θόδωρου Ρουμπάνη*** (Εξάντας, Αθήνα, 2000, 320 σελ.).

Η κοσμοπολίτικη ζωή του Έλληνα ηθοποιού Θόδωρου Ρουμπάνη όπως την καταγράφει η Φρίντα Μπιούμπι.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΖΗΣΗΣ: ***Ο μεγάλος θίασος*** (Πρόλογος: *Κώστας Γεωργουσόπουλος* και *Κώστας Μητρόπουλος,* Συνεργάτες στα κείμενα: *Ελένη Καλλία, Χρήστος Αργυρόπουλος* και *Κατερίνα Παπαγεωργίου,* Αστραία, Αθήνα, 2000, 232 σελ.).

Κείμενα και σκίτσα του γελοιογράφου Ζήση Παπαγεωργίου για μερικούς από τους πιο γνωστούς Έλληνες ηθοποιούς. Επίσης εισαγωγικά σημειώματά του για τα πρώτα χρόνια της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου.

ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: ***Ένας άνθρωπος παντός καιρού – Για τον Θανάση Βέγγο*** (Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 297 σελ.).

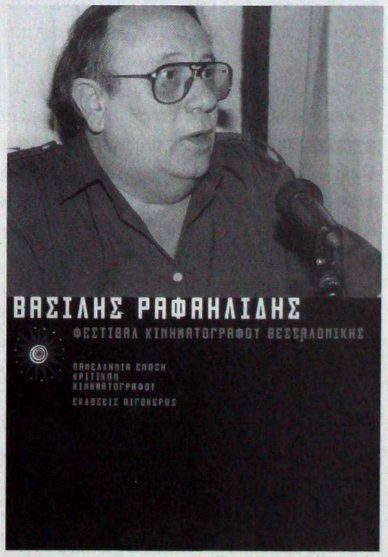
Το κύριο σώμα του βιβλίου που είναι γραμμένο από τον Γιάννη Σολδάτο συμπληρώνεται από τις λιγοστές συνεντεύξεις που έχει δώσει ο Βέγγος, από κείμενα σκηνοθετών, ηθοποιών και κριτικών γι' αυτόν, από κριτικές για τις ταινίες του, από τη φιλμογραφία του και από πλούσιο φωτογραφικό υλικό.

ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ ΜΑΡΙΑ: ***Λυκούργος Σταυράκος – Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού / Βιογραφία: Τα άσπρα και μαύρα χρόνια μέχρι το 1960*** (Αιγόκερως και Σχολή Σταυράκου, Αθήνα, 2001, 222 σελ.).

Βιογραφία του Λυκούργου Σταυράκου, ιδρυτή της ομώνυμης Σχολής Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, γραμμένη από τη σύζυγό του. Καλύπτεται η περίοδος της ζωής του από το 1913, έτος γέννησής του, μέχρι το 1959 (πέθανε σαράντα χρόνια μετά).

Βασίλης Ραφαηλίδης (ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ /ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ του Βασίλη Ραφαηλίδη, Κείμενα: *Θόδωρος Αγγελόπουλος, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης Σολδάτος, Τάκης Παπαγιαννίδης* και *Μαρία Παπαδοπούλου,* Σύνταξη – Επιμέλεια έκδοσης: *Γιάννης Σολδάτος,* Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας Κυριακίδης,* Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου και Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 95 σελ.).

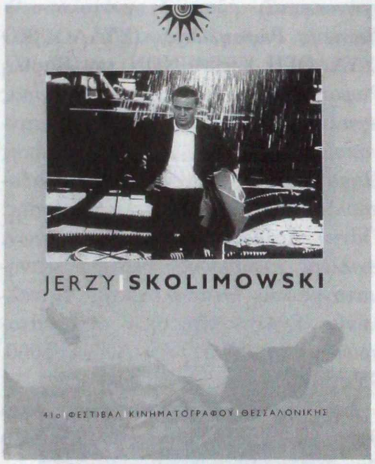
Αφιέρωμα μνήμης στον κριτικό και θεωρητικό του κινηματογράφου Βασίλη Ραφαηλίδη (1934-2000).



Η. Βιβλία Κινηματογραφικών Εκδηλώσεων

Γέρζι Σκολιμόφσκι **(ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ**, Επιλογή κειμένων – Σύνταξη: *Μιχάλης Δημόπουλος, Malgorzata Furdal* και *Roberto Turigliatto*, Επιμέλεια έκδοσης: *Θωμάς Λιναράς*, Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας Κυριακίδης*, Μετάφραση: *Εύη Βλαχάβα, Τιτίκα Δημητρούλα, Αντώνης Ιωάννου, Ιωάννης Κακουλίδης, Έφη Καλλιφατίδη, Μαίρη Κιτροέφ, Χρήστος Κουτούλας, Θωμάς Λιναράς, Μελίνα Μελικίδου, Φανή Μουρίκη, Δημήτρης Μπάμπας, Νεκταρία Νοταρίδου, Παναγιώτης Ράμος* και *Κατερίνα Τζωρίδου*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, 2000, 230 σελ.)

Έκδοση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στα πλαίσια του

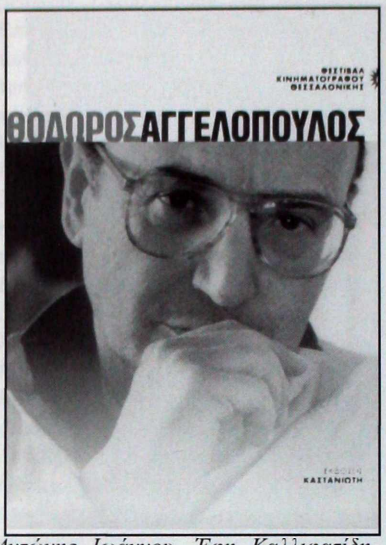


Αφιερώματός του στον Πολωνό σκηνοθέτη. Περιλαμβάνει κείμενα και μελέτες για τον Skolimowski, συνεντεύξεις και κείμενα του ίδιου, τη βιοφιλμογραφία του και βιβλιογραφία.

Ελένη Καραϊνδρου / Συναυλία – Μουσική από τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Κείμενα – Επιμέλεια ύλης: *Γιώργος Μονεμβασίτης*, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης και Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, 40 σελ.).

Το κείμενο του Γιώργου Β. Μονεμβασίτη με τίτλο «Ελένη Καραϊνδρου / Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* στην *Αιωνιότητα*» αποτελεί τον κορμό αυτής της έκδοσης.

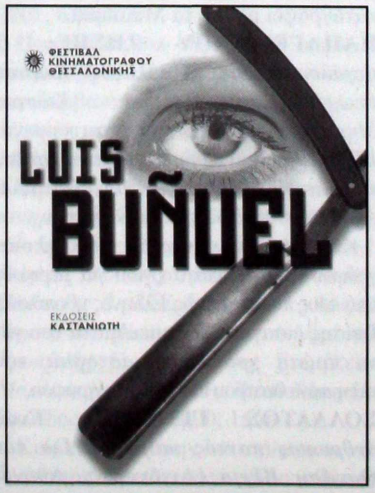
Θόδωρος Αγγελόπουλος **(ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ**, Επιλογή κειμένων – Επιμέλεια έκδοσης: *Ειρήνη Στάθη*, Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας Κυριακίδης*, Μετάφραση: *Ελευθερία Δαμάσκου, Τιτίκα Δημητρούλια,*



Αντώνης Ιωάννου, Έφη Καλλιφατίδη, Δέσποινα Καραπαναγιωτίδου, Δημήτρης Κερκινός, Μαίρη Κιτροέφ, Χρήστος Κουτούλας, Πέτρος Μαρκάρης, Ινώ Ρόζου, Σοφία Σκουλικάρη, Βιολέτα Σωτηροπούλου–Καρύδη και *Τατιάνα Φραγκούλια*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 335 σελ.).

Έκδοση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στα πλαίσια του Αφιερώματός του στον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Περιλαμβάνει τις εξής ενότητες: «Μύθος – Ιστορία – Αναπαράσταση», «Ταξίδι-Όρια-Εξορία», «Ποιητική-Γλώσσα-Εικαστικές αναζητήσεις», «Συνομιλίες με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», «Φιλμογραφία» και «Βιβλιογραφία».

Λουίς Μπουνιουέλ **(ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ**, Επιλογή κειμένων-Επιμέλεια: *Μπάμπης Ακτσόγλου* και *Μιχάλης Δημόπουλος*, Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας Κυριακίδης*,



Μετάφραση: *Μπάμπης Ακτσόγλου, Χριστιάνα Γαλανοπούλου, Τιτίκα Δημητρούλια, Μιχάλης Δημόπουλος, Κρίτων Ηλιόπουλος, Αντώνης Ιωάννου, Έφη Καλλιφατίδη, Μπάμπης Κολώνιας, Χρήστος Κουτούλας, Γιάννης Παπαδάκης, Παναγιώτης Ράμος, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου, Ινώ Ρόζου, Νίκος Σαββάτης, Ζωή Σιάπαντα, Κατερίνα Τζωρίδου* και *Ελένη Χαράτση*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 383 σελ.).

Η έκδοση του Αφιερώματος στον Luis Bunuel (προβολή όλων των ταινιών του) για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Περιλαμβάνει κείμενα και μελέτες γι' αυτόν, κείμενα και συνεντεύξεις του ίδιου και φιλμογραφία.

Νίκος Κούνδουρος (Οργάνωση υλικού – Σχεδιασμός – Επιμέλεια: *Χρήστος Κωνσταντόπουλος*, Μετάφραση: *Μαίρη Κιτροέφ* και *Δήμητρα Γεράρδη*, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, Αθήνα, 2000, 50 σελ.).

Έκδοση του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους στα πλαίσια του Αφιερώματός του στον Νίκο Κούνδουρο. Περιλαμβάνει εισαγωγικό κείμενο για τον σκηνοθέτη (Δημήτρη Σπύρου) και σύντομη παρουσίαση των ταινιών του.

Ντίνος Κατσουρίδης **(ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ**, Κείμενα: *Ντίνος Κατσουρίδης, Δημήτρης Καλαντίδης, Γιάννης Σολδάτος* και *συνεργάτες του Κατσουρίδη όλων των ειδικοτήτων*, Σύνταξη – Επιμέλεια Έκδοσης: *Γιάννης Σολδάτος*, Επιμέλεια κειμένων: *Αχιλλέας Κυριακίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου και Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 92 σελ.).

Έκδοση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου στα πλαίσια του Αφιερώματος του Φεστιβάλ στον Ντίνο Κατσουρίδη για τα πενήντα χρόνια της προσφοράς του στον ελληνικό κινηματογράφο. Περιλαμβάνει κείμενα για τη ζωή και το έργο του, καθώς και πλήρη φιλμογραφία του.

Produced by: Paulo Branco (Σύνταξη – Επιμέλεια: *Νίκος Σαββάτης*, Μετάφραση: *Έφη Καλλιφατίδη*, Υπουργείο Πολιτισμού / Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα, 2000, 32 σελ.).

Έκδοση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Τμήμα *Νέοι Ορίζοντες)* στα πλαίσια του Αφιερώματός του στον Πορτογάλο παραγωγό. Περιλαμβάνει κείμενο του Νίκου Σαββάτη για πέντε παραγωγές του Branco, δύο συνεντεύξεις του και τη βιοφιλμογραφία του.

Todo Bunuel (Υπουργείο Πολιτισμού και Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Με την υποστήριξη της Πρεσβείας της Ισπανίας στην Ελλάδα, της Πρεσβείας του Μεξικού στην Ελλάδα και του Instituto Cervantes, Αθήνα, 2000, 16 σελ.).

Σύντομη παρουσίαση των ταινιών του Αφιερώματος.

III. Κινηματογραφικά ημερολόγια

Ημερολόγιο 2001 – Και οι 12 ήταν υπέροχοι: Κινηματογραφικά πορτρέτα Ελλήνων ηθοποιών (Κείμενα: *Άρης Μαλανδράκης*, Γενική επιμέλεια: *Γιώργος Σιούρτης* και *Μαρία Γεωργακοπούλου*, Εκδόσεις Σιούρτη, Αθήνα, 2000, 24 σελ.).

Μεγάλου μεγέθους, με κείμενα και φωτογραφίες.

ΣΕΝΑΡΙΑ

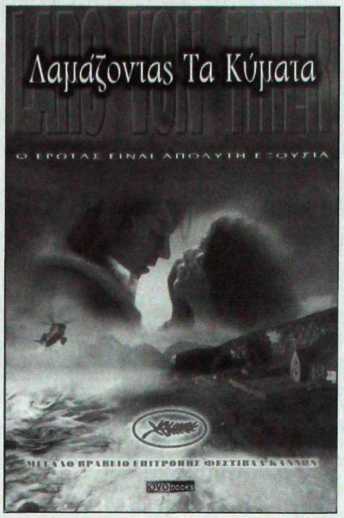
I. Βιβλία Ελλήνων συγγραφέων

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ:10 3/4 - ***Δεύτερος τόμος: Αθήνα, Ταξίδι στα Κύθηρα, Ο μελισσοκόμος, Τοπίο στην ομίχλη, Το μετέωρο βήμα του πελαργού*** (*Ταξίδι στα Κύθηρα* / Συνεργάτες στο σενάριο: *Θανάσης Βαλτινός* και *Tonino Guerra*, *Ο μελισσοκόμος* / Συνεργάτης στο σενάριο: *Δημήτρης Νόλλας*, *Τοπίο στην ομίχλη* / Συνεργάτες στο σενάριο: *Θανάσης Βαλτινός* και *Tonino Guerra* και *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* / Συνεργάτες στο σενάριο: *Tonino Guerra*, *Πέτρος Μαρκάρης* και *Θανάσης Βαλτινός*, Επιμέλεια: *Ειρήνη Στάθη*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 239 σελ.).

Τα σενάρια πέντε ταινιών του Αγγελόπουλου. Από το 1983 (*Αθήνα*) στο 1991 (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*).

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: ***Ο θίασος*** (Εισαγωγικό κείμενο: *Sergio Arecco*, Μετάφραση: *Τζίνα Λαμπαδαρίου*, Σημειώσεις: *Φώτος Λαμπρινός*, Επίμετρο: *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, 222 σελ.).

Πολυσέλιδο το εισαγωγικό κείμενο



του Arecco σ' αυτή τη νέα έκδοση του σεναρίου της ταινίας του Αγγελόπουλου *Ο Θίασος*, παραγωγής 1975.

ΖΑΠΑΤΙΝΑΣ ΝΙΚΟΣ: ***Ένας & ένας*** (Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 110 σελ.).

Σενάριο ταινίας φετινής παραγωγής.

ΜΑΛΕΑ ΟΛΓΑ και **ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗ ΜΑΝΙΝΑ**: ***Ριζότο*** (Πρόλογος: *Μανίνα Ζουμπουλάκη*, Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2000, 175 σελ.).

Ένα ακόμη σενάριο ελληνικής ταινίας φετινής παραγωγής. Με πολλές έγχρωμες φωτογραφίες.

II. Μεταφράσεις

BERGMAN INGMAR: ***Κραυγές και ψίθυροι, Από τη ζωή των μαριονετών*** (Μετάφραση [*Κραυγές και ψίθυροι*]: *Ελεωνόρα Σταθοπούλου*, Μετάφραση [*Από τη ζωή των μαριονετών*]: *Μάλαμα Σεϊτανίδου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2001, 149 σελ.).

Επανέκδοση δύο σεναρίων του Bergman σε ένα τόμο (ταινίες παραγωγής 1972 και 1980 αντίστοιχα).

BUNUEL LUIS και **DALI SALVADOR / LORCA FEDERICO GARCIA**: ***Ο Ανδαλουσιανός σκύλος / Ταξίδι στη Σελήνη*** (Μετάφραση: *Βερονίκη Δαλακούρα* / Εισαγωγή –Μετάφραση: *Βασίλης Λαλιώτης*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, 95 σελ.).

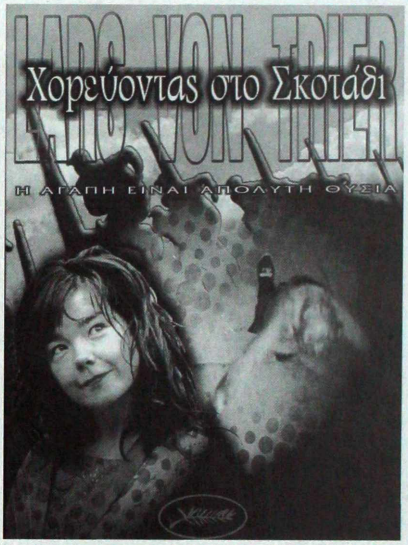
Επανέκδοση του σεναρίου των Bunuel και Dali (παραγωγής 1929), αλλά σε πρώτη έκδοση μαζί με το σενάριο του Lorca (γράφτηκε το 1930). Όπως γράφει ο μεταφραστής του δευτέρου σεναρίου *«συναντάμε στα δύο σενάρια μια ιδιότυπη διαχείριση εικόνων και συμβόλων που υπήρξαν προϊόντα κοινών εμμονών και πειραματισμών από τους τρεις και που ο καθένας τους αξιοποίησε διαφορετικά στο πλαίσιο της προσωπικής του μυθολογίας»*.

VON TRIER LARS: ***Λαμάζοντας τα κύματα – Ο έρωτας είναι απόλυτη εξουσία*** (Πρόλογος: *Stig Bjorgman*, Απόδοση-Μετάφραση: *Χαρά Νονότα*, Ovo Books, Αθήνα, 2000, 158 σελ.).

Η έκδοση δεν περιλαμβάνει μόνο το σενάριο της ταινίας (1996), αλλά και διάφορα κείμενα σχετικά με αυτή, το δημιουργό της και τους συνεργάτες του και πολλές έγχρωμες φωτογραφίες.

VON TRIER LARS: ***Χορεύοντας στο σκοτάδι – Η αγάπη είναι απόλυτη θυσία*** (Πρόλογος: *Per Kirkeby*, Απόδοση-Μετάφραση: *Τάσος Θεοδωρόπουλος* και *Ελένη Παπαϊωάννου*, Ovo Books, Αθήνα, 2000, 146 σελ.).

Έκδοση του σεναρίου της φετινής ταινίας του Δανού σκηνοθέτη. Το βιβλίο περιλαμβάνει επίσης έγχρωμες φωτογραφίες και κείμενα για το φιλμ.



ΕΡΩΤΗΣΗ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ

α) Γράψτε μας τους τίτλους 5 τουλάχιστον βιβλίων που έγραψε ο Βασίλης Ραφαηλίδης.
β) Σε ποια εφημερίδα αρθρογραφούσε επί χρόνια ο Βασίλης Ραφαηλίδης;

Απαντήστε και κερδίστε:
1) το βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου «Ένας άνθρωπος παντός καιρού» + το βιβλίο «Β. Ραφαηλίδης» (α΄ ερώτηση)
2) το βιβλίο της ΠΕΚΚ «Κινηματογράφος 2000»+ το βιβλίο «Β. Ραφαηλίδης» (β΄ ερώτηση).
Τα βιβλία όλα είναι προσφορά του εκδοτικού οίκου «Αιγόκερως». Σε περίπτωση που οι νικητές είναι πολλοί θα γίνεται κλήρωση σε κάποια από τις δημόσιες εκδηλώσεις που θα διοργανώνει το περιοδικό μας.

Μια κάμερα μετατέπει τις πληροφορίες σχετικά με το χρώμα και τη φωτεινότητα των εικόνων σε ηλεκτρικά σήματα που μεταδίδονται στον αέρα ή γράφονται σε βιντεοκασέτες. Τα τηλεοπτικά σήματα όπως και στον κινηματογράφο μετατρέπονται σε καρέ (frame) πληροφορίας και προβάλλονται με τέτοιο ρυθμό για να δίνουν την εντύπωση της συνεχούς κίνησης. Στην Ευρώπη χρησιμοποιείται το σύτσημα PAL (μόνο στην Ελλάδα είχαν την φαεινή ιδέα να χρησιμοποιούν τα κρατικά κανάλια μέχρι πριν μερικά χρόνια το γαλλικό SECAM). Η συχνότητα εικόνας είναι 25 καρέ το δευτερόλεπτο.

Υπάρχουν δύο τρόποι επεξεργασίας βίντεο. Με τον πρώτο τρόπο, που ονομάζεται γραμμικός (linear), γίνεται απευεθίας επεξεργασία από την μία κασέτα στην άλλη. Με τον δευτερο τρόπο, που ονομάζεται μη γραμμικός (non linear) η επεξεργασία γίνεται στο σκληρό δίσκο του υπολογιστή μας.

DV DIGITAL VIDEO μια νέα εποχή!

Για να μπορέσουμε να αποθηκεύσουμε και να επεργαστούμε στον υπολογιστή μας βίντεο με αναλογικό σήμα, πρέπει πρωτα να το ψηφιοποιήσουμε, γιατί αφενός μεν, παρόλο που τέτοια σήματα γίνονται αποδεκτά και κατανοητά από τις αισθήσεις μας δεν μπορεί να τα επεξεργαστεί ο ηλεκτρονικός υπολογιστής (τα PC χρησιμοποιούν την πληροφορία σε σειρές δύο μόνο ψηφίων των 0 και 1) και άρα το αναλογικό σήμα πρέπει να μετατραπεί σε ψηφιακό με ειδικούς μετατροπείς (αναλογικοψηφιακούς) , αφετέρου η ψηφιακή επεξεργασία του βίντεο μας δίνει τη δυνατότητα να ταξινομήσουμε εύκολα το υλικό μας, να ενώσουμε τα πλάνα μας, να κόψουμε ότι θεωρούμε άχρηστο , να προσθέσουμε φίλτρα, εφέ και τίτλους. Επειδή όμως ο όγκος της πληροφορίας στο βίντεο είναι πολύ μεγαλύτερος και από αυτόν του ήχου και από αυτόν της ακίνητης εικόνας η διαδικασία αποθήκευσης και επεξεργασίας του υλικού της κινούμενης εικόνας καθίσταται πολύ δύσκολη.

Για να μπορεί να γίνει ψηφιοποίηση ενός σήματος πρέπει ο ρυθμός δειγματοληψίας να είναι τόσο γρήγορος, ώστε να μην χάνονται σημαντικές πληροφορίες. Στην πράξη η συχνότητα δειγματοληξίας πρέπει να είναι κάτι περισσότερο από το διπλάσιο της μεγαλύτερης αναλογικής συχνότητας (η συνεχής μεταβολή ενος σήματος μεταξύ κάποιας μέγιστης και ελάχιστης τιμής προσδιορίζει το αναλογικό σήμα).

Για να μπορέσουμε να δούμε τις εικόνες στο μόνιτορ ή στην τηλεόραση θα πρέπει το ψηφιακό σήμα να μετατραπεί ξανά σε αναλογικό με τους κατάλληλους μετατροπείς (ψηφιοαναλογικούς). Για αρκετό ακόμα διάστημα σε ένα στούντιο θα συνυπάρχουν αναλογικά και ψηφιακά συστήματα και οι λόγοι είναι οικονομικοί όπως καταλαβαίνετε. Συντομα όμως θα οδηγηθούμε στο πλήρες ψηφιακό στούντιο.

Το ψηφιοποιημένο σήμα μπορεί να αποθηκευτεί σε βιντεοκασέτες, σε σκληρούς δίσκους, cd-rom και άλλα διαθέσιμα αποθηκευτικά μέσα. Επειδή όμως μόνο ένα λεπτό εικόνας χρειάζεται γιά να αποθηκευτεί στο σκληρό μας δίσκο, χώρο 1 Gb, πρέπει να καταφύγουμε σε μεθόδους συμπίεσης γιά να ελαττώσουμε την χωρητικότητα της εγγραφής. Οι τεχνικές συμπίεσης που χρησιμοποιούνται επιτρέπουν συμπίεση από 2:1 έως 100:1 αλλά όσο μεγαλύτερη συμπίεση γίνεται τόσο μεγαλύτερη απώλεια ποιότητας έχουμε.

Οι τεχνικές συμπίεσης οι οποίες δεν έχουν σαν αποτέλεσμα την απώλεια της πληροφορίας ή για να είμαστε πιό ακριβείς η απώλεια περνάει απαρατήρητη από το ανθρώπινο μάτι, κυμαίνονται από 2:1 έως 5:1.

Μιά εικόνα αποτελείται από εικονοστοιχεία (pixels) και κωδικοποιείται κατά γραμμές. Όταν εφαρμόζουμε την τεχνική της συμπίεσης δεν αποθηκεύεται κάθε ένα pixel χωριστά, αποθηκεύονται μόνο τα pixels στα αποία συντελείται κάποια μεταβολή στο χρώμα. Όταν λοιπόν στο υλικό μας υπάρχουν μεγάλες επιφάνειες ίδιου χρώματος τότε μπορούμε να επιτύχουμε πολύ μεγαλύτερη συμπίεση χωρίς να επηρεαστεί σμαντικά η ποιότητα. Είναι άλλωστε αξιοσημείωτο πόσο μεγάλο ποσοστό πληροφορίας μπορεί να χαθεί και η απώλεια σε ποιότητα να μην είναι εμφανής ή να είναι ελάχιστα εμφανής ακόμα και από ένα εκπαιδευμένο μάτι.

Ο στόχος των μεθόδων συμπίεσης είναι να παραλείπουν όσο περισσότερο ποσοστό πληροφορίας χωρίς αυτό να γίνεται αντιληπτό από το ανθρώπινο μάτι.

Τα επικρατέστερα πρότυπα συμπίεσης είναι το JPEG και το MPEG. Η ποιότητα της συμπίεσης

JPEG (Joint Photographic Experts Group) είναι πολύ καλή, αλλά δεν επιτυγχάνει μεγάλους λόγους συμπίεσης (από 2:1 έως 10:1) και χρησιμοποιείται κυρίως γιά ακίνητες εικόνες. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί πάντως και γιά την συμπίεση κινούμενης εικόνας.

Με το MPEG (Motion Pictures Expert Group) μπορεί να επιτευχθεί συμπίεση μέχρι και 100:1. Οι μέθοδοι συμπίεσης αποτελούν αναμφισβήτητα μία λύση, αλλά τα πράγματα απλοποιούνται πολύ περισσσότερο με την έλευση του ψηφιακού βίντεο. Σε μιά ψηφιακή βιντεοκάμερα η εικόνα και ό ήχος μετατρέπονται σε ψηφιακά δεδομένα κατά τη διάρκεια της εγγραφής και αποθηκεύονται ως τέτοια (ο αποθηκευτικός χώρος που απαιτεί καθώς και η ταχύτητα διαμεταγωγής του σκληρού δίσκου είναι περίπου το 1/5 του αντίστοιχου χώρου και της ταχύτητας του ασυμπιέστου ψηφιοποιημένου αναλογικού βίντεο, αφού τα ψηφιακά δεδομένα συμπιέζονται στη γέννησή τους με λόγο συμπίεσης 1:5) αλλά για να αναπαραχθούν μετατρέπονται σε αναλογικά αφού οι δέκτες μας είναι ακόμα αναλογικοί όπως προαναφέραμε.

Σήμερα αρκούν ένας υπολογιστής της τάξεως του Pentium II, ή III, ένας σκληρός δίσκος χωρητικότητας 15-20 GB που η τιμή του σήμερα είναι αρκετά κάτω από τις 100.000 δρχ και μιά φτηνή κάρτα σύλληψης βίντεο, η οποία διαθέτει και το κατάλληλο λογισμικό γιά να γίνει η επεξεργασία του βίντεο. Αλλά πάνω απ΄ όλα χρειάζεται μιά ψηφιακή βιντεοκάμερα που να χρησιμοποιεί κασέτα format DV ή Digital-8. Η Digital-8 δημιούργημα της Sony, που αναπαράγει και High 8 κασέτες έχει την ίδια τεχνολογία και ποιότητα εικόνας με την DV, είναι σημαντικά φτηνότερη από αυτή, υποστηρίζεται όμως μόνο από τη Sony και δεν συνδέεται με τον υπολογιστή με το πρωτόκολο FireWire.

Το DV είναι η τεχνολογία που κρατάει ακριβώς την ίδια ποιότητα του βίντεο όσες επεξεργασίες και αντιγραφές και αν γίνουν. Με μια βιντεοκάμερα DV και με μία κάρτα FireWire (είναι ένα πρωτόκολο που συνδέει μιά ψηφιακή συσκευή με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και που τώρα τελευταία το βρίσκουμε ενσωματωμένο και σε πολλές μητρικές-motherboard) μπορεί άνετα ο καθένας απο μας να γυρίσει και να μοντάρει τη δική του ταινία.

Τα πλεονεκτήματα της ψηφιακής τεχνολογίας είναι απεριόριστα. Η ποιότητα εικόνας και ήχου πλησιάζει την αντίστοιχη ποιότητα των επαγγελματικών συσκευών (BETA), τα αντίγραφα δεν έχουν καμιά απώλεια και υπάρχει μεγάλη αντοχή στον χρόνο.

Αφού πραγματοποιήσουμε με το κατάλληλο λογισμικό (το δημοφιλέστερο πρόγραμμα στην κατηγορία αυτή είναι το ADOBE PREMIERE) την επεξεργασία που θέλουμε (μιά ώρα ψηφιακού βίντεο καταλαμβάνει περίπου 12 GB στο σκληρό μας δίσκο, μέγεθος κάθε άλλο παρά απαγορευτικό για τα σημερινά δεδομένα) στη συνέχεια μπορούμε μέσω FireWire να το γυρίσουμε πίσω στην κάμερα ή να το αντιγράψουμε σε ένα ψηφιακό βίντεο, χωρίς καμιά απώλεια. Επίσης μπορούμε να το μεταφέρουμε σε cd-rom και σύντομα ελπίζουμε με την έλευση των dvd-rom με δυνατότητα εγγραφής σε προσιτή τιμή. να μπορούμε να φτιάχνουμε τα δικά μας DVD.

Εάν πρόκειται να γίνει επεξεργασία βίντεο για να αναπαραχθεί μετά σε κασέτες τότε η ψηφοποίηση πρέπει να γίνεται στην πλήρη ανάλυση 768 X 576 εικονοστοιχείων για το PAL, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται αυτό που λένε οι επαγγελματίες βίντεο ποιότητας εκπομπής (broadcast quality video). Για χρήση σε εφαρμογές πολυμέσων, που αναπαράγονται με CD-ROM με αποκωδικοποίηση μέσω hardware ή software η ψηφιοποίηση δεν είναι απαραίτητο να γίνεται σε πλήρη ανάλυση. Συνήθως χηφιοποιούνται οι μισές γραμμές (384 X 288).

Οι ψηφιακές βιντεοκάμερες έχουν κωδικοποιητή /αποκωδικοποιητή (coder/decoder) για να παράγουν και να αναπαράγουν ψηφιακό βίντεο αλλά όταν θέλουμε να αναπαράγουμε στο PC ένα αρχείο προερχόμενο από κάμερα DV πρέπει να χρησιμοποιήσουμε πρόγραμμα αποκωδικοποίησης γιατί οι κάρτες σύλληψης βίντεο μέχρι τώρα δεν έχουν ενσωματωμένο τσιπάκι που να κάνει αυτή τη δουλειά. Για να αναπαράγει ένα PC αρχεία avi πρέπει να έχει το κατάλληλο λογισμικό π.χ. τις τελευταίες εκδόσεις του Windows Media Player. Όταν μεταφέρουμε ψηφιακό βίντεο από την βιντεοκάμερα στο σκληρό δίσκο η ταχύτητα περιστροφής της κασέτας της κάμερας είναι σταθερή. Και το ίδιο σταθερός πρέπει να παραμένει ο ρυθμός μεταφοράς δεδομένων από την κάμερα προς το PC. Ο μέσος ρυθμός μεταφοράς δεδομένων μιας κάμερα DV είναι 3,75 MB/sec. Όλοι σχεδόν οι σημερινοί δίσκοι μπορούν να χειριστούν δεδομένα της τάξεως των 5 MB/sec. Επομένως μπορούν να τα καταφέρουν ικανοποιητικά χωρίς να χρειάζεται να καταφύγουμε στην πανάκριβη λύση των δίσκων SCSI (AV). Κάθε φορά που μεταφέρουμε δεδομένα από την κάμερα στο PC πρέπει να είναι κλειστές όλες οι άλλες εφαμογές γιατί υπάρχει κίνδυνος να μειωθεί δραματικά ο ρυθμός διαμεταγωγής των δεδομένων.

INTERNET : WEBSITES ΓΙΑ ΤΟ CINEMA ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

1. www.gfc.gr

Η ηλεκτρονική διεύθυνση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου είναι αρκετά καλή ιστοσελίδα γιά τα ελληνικά δεδομένα. Μπορεί να βρει κανείς στοιχεία που αφορούν την φιλοσοφία, την ταυτότητα, τις εκδηλώσεις και τις δραστηριότητες του ΕΚΚ, ποιες ταινίες και με ποιό ποσό χρηματοδότησε τα τελευταία 20 χρόνια, ανακοινώσεις για τις πρωτοβουλίες που παίρνει το ΕΚΚ σε διάφορα θέματα (όπως την ανακοίνωση για τις υποτροφίες που δημοσιεύει το περιοδικό μας σε άλλη στήλη), πληροφορίες γιά το ποιες ταινίες γυρίζονται (λίγα λόγια για την υπόθεση και σε ποιό στάδιο είναι), καθώς και για το σε ποιά διεθνή φεστιβάλ παιζονται οι ελληνικές ταινίες. Επίσης υπάρχει μιά αξιόλογη βάση δεδομένων με βιογραφικά των Ελλήνων σκηνοθετών με σύνδεση με στοιχεία γιά κάθε ταινία έκαστου και φιλοξενία στοιχείων γιά φορείς του ελληνικού κινηματογράφου (σωματεία, εταιρείες παραγωγής- ήταν υπό κατασκευή η συγκεκριμένη σελίδα όταν μπήκαμε, κινηματογραφικά περιοδικά- έχει πολύ καιρό να ενημερωθεί- και της θυγατρικής εταιρίας του Κέντρου HELLAS-FILM). Εκεί που υστερεί η συγκεκριμένη διεύθυνση είναι στην καθυστέρηση ενημέρωσης των σελίδων γιά τα νέα του ελληνικού κινηματογράφου κυρίως, αλλά και στις υπόλοιπες σελίδες θα περιμέναμε κάτι καλύτερο στο θέμα της ενημέρωσης.

2. www. filmcenter.gr

Το Filmcenter 2000 αποτελεί μία σημαντική πρωτοβουλία του ΕΚΚ που ευχόμαστε να πετύχει, αν δεν έχει ήδη πετύχει, και να συνεχιστεί στο μέλλον γιατί είναι κάτι που έχει ανάγκη ο σινεφίλ θεατής, να μπορεί δηλαδή να έρχεται σε επαφή με τον καλό ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και τον ποιοτικό ξένο (ευρωπαϊκό αμερικάνικο και άλλων χωρών και ηπείρων). Όσον αφορά τώρα την ηλεκτρονική διεύθυνση του Filmcenter, ίσως επειδή είναι και καινούργια θέλει δουλειά ακόμα. Θα βρούμε λοιπον στη συγκεκριμένη διεύθυνση πληροφορίες γιά την ταυτότητα, την φιλοσοφία του εναλλακτικού δικτύου διανομής Filmcenter, ποιοί κινηματογράφοι ανήκουν σε αυτό το δίκτυο και στοιχεία γι αυτούς, ποιοί είναι οι στόχοι του δικτύου και με ποιές δραστηριότητες- αφιερώματα, αναβίωση κυριακάτικης πρωϊνής κινηματογραφικής λέσχης στον Απόλλωνα, μουσικές εκδηλώσεις κ.α- επιτυγχάνονται αυτοί οι στόχοι. Έχει δημιουργηθεί και μια μικρή βάση δεδομένων ταινιών που παίζονται στις εκδηλώσεις του Filmcenter, η οποία θα πρέπει να οργανωθεί καλύτερα (θα μπορούσαν να προστεθούν φωτογραφίες και σε μερικές ταινίες που συμπεριλαμβάνονται- όπως την Εαρινή Σύναξη- τα στοιχεία είναι υποτυπώδη, θα ήταν πληρέστερη νομίζουμε αν γινόταν κάπως αναλυτικότερη κριτική παρουσίαση).

Επίσης αν και κατανοούμε απόλυτα τη δυσκολία αυτού του εγχειρήματος καλό θα ήταν να γίνεται μιά ενημέρωση γιά μακρύτερο χρονικό διάστημα γιά το ποιές εκδηλώσεις του Filmcenter έπονται .

3. www. filmfestival.gr

Από τις καλύτερες και πληρέστερες ηλεκτρονικές διευθύνσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο και η καλύτερη που επισκεφτήκαμε. Αρχείο με όλα τα στοιχεία (συνεντεύξεις, δελτία τύπου, αφιερώματα, παράλληλες εκδηλώσεις, βραβεία κ.α.) για τα φεστιβάλ των τεσσάρων τελευταίων χρόνων, ένα ιστορικό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όλη την ύλη της εφημερίδας του φεστιβάλ Πρώτο Πλάνο και ενημέρωση γιά τις πολυπληθείς εκδηλώσεις που κάνει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κατά την διάρκεια της χρονιάς. Επίσης φιλοξενεί τη σελίδα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (www. docfestival.gr) που αυτές τις μέρες οι σελίδες του είναι γεμάτες με κατατοπιστικότατο και αναλυτικότατο υλικό γιά το 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης- Εικόνες του 21ου αιώνα- που διεξάγεται εκεί από τις 5-11 Μαρτίου. Επίσης μπορείτε να βρείτε τον κατάλογο με τις εκδόσεις του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που αποτελούν ότι καλύτερο στο τομέα της έκδοσης κινηματογραφικών βοβλίων στη χώρα μας. Εν κατακλείδι μιά διεύθυνση που η επίσκεψη σ΄αυτήν σου αφήνει την αίσθηση της πληρότητας και επιβάλλεται.

4. www. cinephilia.gr

Η δεύτερη καλύτερη ήλεκτονική διεύθυνση απ' αυτές που επισκεφτήκαμε η οποία μπορεί να προδίδει κάποια υστέρηση σε υλικά μέσα (να μην έχει trailer και τέτοια), σε αποζημιώνει όμως από τον πλούτο περιεχομένου, την προσεγμένη εμφάνιση και την ποιότητα των κειμένων. Είναι κατά την άποψή μας το καλύτερο και πιό ενημερωμένο ελληνικό ηλεκτρονικό κινηματογραφικό περιοδικό, και γι΄αυτό η επίσκεψη στο site της Σινεφιλίας πρέπει να αποτελεί ένα αδιαμφισβήτητο in για τον κινηματογραφόφιλο. Περιλαμβάνει πολλά και καλά κριτικά κείμενα γιά ταινίες που παίζονται στις αίθουσες, αρκετά βιογραφικά σημειώματα και συνενεντεύξεις των σκηνοθετών των σημαντικότερων ταινιών. Επίσης έχει συνδέσεις με προτεινόμενες ελληνικές και ξένες διευθύνσεις.Εν κατακλείδι ένα site με πολύ μεράκι φτιαγμένο και άξιο του ονόματός του.

5. www.prooptiki.gr

Πάρα πολύ καλό το site της Προοπτικής. Από τα sites των εταιριών διανομής που επισκεφτήκαμε,ήταν μάλλον το καλύτερο. Αναλυτική παρουσίαση όλων των νέων ταινιών που διήνεμε η εταιρία, αυτών που δεν παίζονται πιά (ταινιοθήκη) και αυτών που θα παιχτούν προσεχώς. Επίσης σελίδες με διαγωνισμούς και κινηματογραφικά νέα. Οπωσδήποτε μιά προσεγμένη διεύθυνση.

6. www.odeon.gr

Συμπαθητική η διεύθυνση της Odeon. Οι παρουσιάσεις των ταινιών δεν είναι τόσο αναλυτικές όσο θα θέλαμε, στα βίντεο

και στα DVD δεν υπάρχει ακόμα παρουσίαση (υπάρχει αναγγελία γιά βάση δεδομένων προσεχώς), αλλά υπάρχουν trailers και αποσπάσματα από τα soundracks των ταινιών. Επίσης δεν είδαμε να υπάρχει αρχείο ταινιών. Εν κατακλείδι έχουμε δει πολύ καλύτερες διευθύνσεις αλλά πετυχαίνει το σκοπό της που δεν είναι άλλος από το να ενημερώνει για τις νέες προβολές της εταιρίας.

7. www.amafilms.gr

Υποτυπώδης η διεύθυνση της Amafilms. Πολλες σελίδες υπό κατασκευή, καθόλου αναλυτικά κείμενα, αρχείο σχεδόν ανύπαρκτο, δεν πληρεί ούτε τον ρόλο της μίνιμουμ ενημέρωσης. Ελπίζουμε να βελτιωθεί στο μέλλον.

8. http://users.forthnet.gr/ath/ees/main.htm

Συνδικαλιστική η διεύθυνση της **Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών**. Ανακοινώσεις για έκτακτες και τακτικές συνελεύσεις, αντιαισθητική εμφάνιση και ούτε λόγος βέβαια να γίνεται για καμιά βασούλα δεδομένων για τους Έλληνες σκηνοθέτες.

9. www.dramafilmfestival.gr

Ικανοποιητική η διεύθυνση του Φεστιβάλ Δράμας χωρίς να φτάνει την ποιότητα του site του μεγάλου φεστιβάλ. Θα βρούμε και εδώ αρχείο γιά τα τελευταία 4 χρόνια με ένα ιστορικό του φεστιβαλ, δελτία τύπου, συνεντεύξεις κ.α. Χωρίς να εντυπωσιάζει, είναι απολύτως λειτουργική και αφήνει καλές εντυπώσεις λόγω και της προσεγμένης εμφάνισής της.

10. www.klh.f2s.com/homklhgrnew.htm

Μπορεί να είναι μέτρια στην εμφάνιση η διεύθυνση της Κινηματογραφικής Λέσχης Ηλιούπολης (χρειάζεται να προσεχτεί λιγο η αισθητική της και τα γράμματα είναι πολύ μικρά με αποτέλεσμα στις υψηλότερες αναλύσεις να μην φαίνονται) είναι όμως μία διεύθυνση που αξίζει τον κόπο να επισκεφτεί κανείς μόνο και μόνο γιά να ενημερωθεί γιά τη πληθώρα των εκδηλώσεων (προβολές που συνοδεύονται από συζήτηση, σεμινάρια, αφιερώματα κ.α.) που πραγματοποιεί μία από τις πιό ενεργές λέσχες της Ελλάδας και από τις λίγες εναπομείνουσες.

11. www. stavrakos.gr

Λιτή η διεύθυνση της Σχολής Σταυράκου, καθαρά ενημερωτικός ο σκοπός της και τον ικανοποιεί.

12. nikolaidis.org.gr

Κάπου στα 1992...

«Οκτώ χρόνια πριν το τέλος του 20ου αιώνα, δεν θάθελα να επιβαρύνω την ήδη υπάρχουσα σύγχυση με την προσωπική μου θολή μαρτυρία. Επισημαίνω όμως τον απόλυτο θρίαμβο του κρατικού φασισμού, την οριστική εγκατάσταση του "στερεότυπου" και των μεταλλαγμένων και τέλος την επιτυχή μεταμόσχευση του τηλεοπτικού κοντρόλ-σύστεμ στον κοινωνικό κορμό. Πάγος σιωπή, σπασμένες επικοινωνίες, "Πρωινή Περίπολος" και οι τελευταίοι κολασμένοι στα υπόγεια... Κι αν αυτά ηχούνε λίγο δυσνόητα ή και κοινότυπα, σημειώστε τότε οτι, έχω την αμυδρή εντύπωση πως πάμε όλοι κατά διαόλου και πως η Ρίτα Χαϊηγουωρθ αποκλείεται να έρθει στο ραντεβού μας.»

Του Νίκου Νικολαΐδη δεν του αρέσουν τα πολλά λόγια, (εκτός από την παραπάνω φράση με την οποία ο Ν.Ν. καλοσωρίζει τους επισκέπτες στην είσοδο του site πουθενά αλλού δεν θα βρείτε τόσα πολλά λογια). Έτσι και στο site του με τίτλο «5 βιβλία 6 ταινίες και ο Νίκος Νικολαΐδης» δεν

υπάρχουν πολλά λόγια (εμείς αθεράπευτοι θα θέλαμε ίσως κάτι παραπάνω). Υπάρχουν όμως πολλές και καλές εικόνες από τις ταινίες του , στοιχεία και αποσπάσματα κριτικών γιά τις ταινίες και τα βιβλία του καθώς και μιά θαυμάσια εμφάνιση όσον αφορά την αισθητική του site.

13. www.filmfiles.gr

Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (ΟΚΛΕ) και η αστική μη κερδοσκοπική κινηματογραφική εταιρεία "STUDIO-παράλληλο κύκλωμα" δημιούργησαν τα Film Files, με σκοπό να υποβοηθήσουν το έργο των Κινηματογραφικών Λεσχών, των Δημοτικών Κινηματογράφων αλλά και όλων όσων ασχολούνται με τον κινηματογράφο. Αυτό γίνεται μόνο σε ένα βαθμό γιατί η μεγαλύτερη αδυναμία αυτού του site νομιζουμε ότι είναι ακριβώς η έλλειψη αναλυτικών στοιχείων γιά τις ταινίες που διαθέτει η εταιρία STUDIO.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ: Αναφέρατε ποιες είναι οι 6 ταινίες και τα 5 βιβλία του Νίκου Νικολαΐδη και κερδίστε οι 40 πρώτοι νικητές από 5 προσκλήσεις μίας ώρας 2 ατόμων για δωρεάν χρήση Η/Υ, μόνο πρωϊνές ώρες ,προσφορά του καταστήματος Internet Point (Θέο Ρουσέλης & Αφοί Ο.Ε.) Ακαδημίας 78 & Εμμ. Μπενάκη.

Alternative Home Cinema

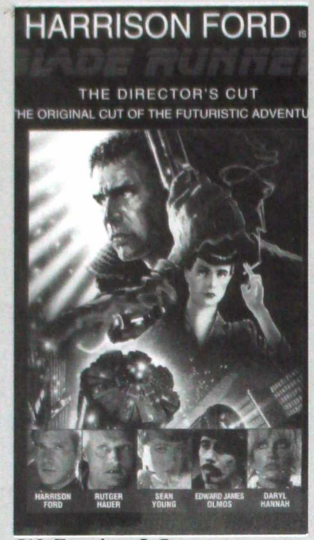
1. 10 Πράγματα που Μισώ σε Σένα
2. 101 Σκυλιά της Δαλματίας, Τα
3. 13ος Πολεμιστής, Ο
4. 1922
5. 2010 Το Έτος της Παγκόσμιας Συμφιλίωσης
6. 28 Ημέρες
7. 30 Χρόνια National Geographic Βίντεο
8. 48 Ώρες
9. 7ο Ταξίδι του Σεβάχ του Θαλασσινού, Το
10. Air Force One
11. American Pie
12. Beowulf: Καταραμένος από τους Θεούς
13. Best Man, The
14. Blade Runner
15. Blair Witch Project, The
16. Braveheart
17. City Hall
18. Demolition Man
19. EDtv
20. El Mariachi
21. Election
22. eXistenZ
23. Fargo
24. Fight Club
25. Fortress
26. Fortress 2
27. French Kiss
28. Glory: Ο δρόμος για τη Δόξα
29. Go
30. Gossip
31. High Fidelity
32. Insider, The
33. JFK
34. JFK: The Director´ s Cut
35. Jurassic Park
36. Jurassic Park 2: Ο Χαμένος Κόσμος
37. La Bamba
38. Mad City
39. Matrix, The
40. New Jack City
41. Next Best Thing, The
42. Pretty Woman
43. S.O.S. Πεντάγωνο Καλεί Μόσχα
44. Safe Sex
45. Snake Eyes
46. Space Jam
47. Star Trek: Γενεές
48. Stuart Little, Ο Ποντικομικρούλης
49. The X-Files: Πολεμώντας το Αύριο
50. Top Gun
51. Toy Story 2
52. Toy Story: Η Ιστορία των Παιχνιδιών
53. Volcano
54. Wild Things
55. Wild Wild West
56. Willy Wonka & The Chocolate Factory
57. X-Files, The
58. Z
59. Αβυσσος, Η
60. Αγάπη μου Συρρικνωθήκαμε
61. Αγαπημένη
62. Αγαπημένος μου Αρειανός, Ο
63. Αγγελος
64. Αγγιγμα του Κακού, Το
65. Αγιος Ανθρωπος
66. Αγιος Βασίλης μου, Ο
67. Αγιος, Ο
68. Αγρυπνος στο Σιάτλ
69. Αδίστακτα Πρόσωπα
70. Αθώος μέχρι Αποδείξεως του Εναντίου
71. Αιχμάλωτος της Ερήμου, Η
72. Ακαταμάχητος
73. Ακόμα 48 Ώρες
74. Ακραίες Καταστάσεις
75. Αλαντίν και ο Βασιλιάς των Κλεφτών, Ο
76. Αλάσκα: Το Πνεύμα της Αγριας Φύσης
77. Αληθινά Εγκλήματα
78. Αλιεν 3
79. Αλιεν, η Αναγέννηση
80. Αλιεν, ο Επιβάτης του Διαστήματος
81. Αλιενς: Η Επιστροφή
82. Αλίση στη Χώρα των Θαυμάτων, Η
83. Αλυσιδωτή Αντίδραση
84. Αμαζόνιος Φλέγεται, Ο
85. Αμαντέους
86. Αμεσος Κίνδυνος
87. Αν Θυμηθείς... Πέθανες
88. Αναζητώντας τη Δικαιοσύνη
89. Ανακόντα
90. Ανάλυσέ το
91. Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους
92. Ανατέλλων Ήλιος
93. Ανδρες με τα Μαύρα, Οι
94. Ανδρες με τα Μαύρα, Οι
95. Ανθισμένες Μανόλιες
96. Ανθρωπος που δεν Υπέκυψε Ποτέ, Ο
97. Ανθρωπος στο Φεγγάρι
98. Ανθρωπος των Δύο Αιώνων, Ο
99. Αννα και ο Βασιλιάς, Η
100. Αννυ
101. Ανοιχτοί Λογαριασμοί
102. Ανταρσία του Κέιν, Η
103. Αντίθετο του Σεξ, Το
104. Αντρες με τα Όλα τους
105. Αόρατο Αγγιγμα
106. Αουτλαντ
107. Απαπηή Λάμψη της Μπαμπαδέας, Η
108. Απεγνωσμένες Κινήσεις
109. Απειλή Πολέμου
110. Απίθανο Ταξίδι 2: Χαμένοι στο Σαν Φρανσίσκο
111. Από ποιον Πλανήτη Κατέβηκες;
112. Από τη Μια Ζούγκλα στην Αλλη
113. Από το Σούρουπο ως την Αυγή 2
114. Απόδραση από το Αμπσολομ
115. Απόδραση στον Αέρα
116. Αποκαλύψεις
117. Απόλυτη Διαγραφή
118. Απόλυτη Δύναμη
119. Απρόσμενο Φορτίο
120. Αραχνοφοβία
121. Αρειανοί Επιτίθενται, Οι
122. Αρθουρ
123. Αρμαγεδδών
124. Αρχάριος, Ο
125. Ασπονδοι Εραστές
126. Ασπρο και Μαύρο
127. Ασπροδόντης, Ο
128. Αστυνόμος Σαΐνης
129. Ασυγχώρητοι, Οι
130. Ασυμβίβαστη Γενιά
131. Ατίθασος, Ο
132. Ατσαλένιος Αετός
133. Αττίλας ΄74
134. Αφρική: Το Πάρκο Σερενγκέτι
135. Βαθιά Αγρια Θάλασσα
136. Βαρύ Μέταλλο
137. Βάση ΙΙ-Πεζοναύτες, Η
138. Βασιλιάς των Λιονταριών ΙΙ: Το Βασίλειο του Σίμπα
139. Βατερλώ
140. Βετεράνος του Μέλλοντος
141. Βίαιος, Ο
142. Βιβλίο της Ζούγκλας, Το
143. Βλέμμα του Οδυσσέα, Το
144. Βράχος, Ο
145. Βρεταννικός
146. Βυθός, Ο
147. Γαλάζιος Κεραυνός
148. Γάμος του Καλύτερού μου Φίλου, Ο
149. Γεννημένοι Δολοφόνοι
150. Γεράκι της Μάλτας, Το
151. Γέφυρα του Ποταμού Κβάι, Η
152. Γέφυρες του Μάντισον, Οι
153. Γητευτής των Αλόγων, Ο
154. Γκάτακα
155. Γκαφατζής της Ζούγκλας, Ο
156. Γκοστμπάστερς
157. Γκοστμπάστερς 2
158. Γκοτζίλα
159. Γκουφοταινία, Η
160. Γκρέμλινς
161. Γοητεία της Απιστίας, Η
162. Γοργόνα, Η
163. Γουλφ
164. Γουόλ Στριτ
165. Γρήγορη και Θανάσιμη
166. Γρήγορος σαν τη Φωτιά
167. Γυναίκα του Επισκόπου, Η
168. Δακτύλιος της Φωτιάς, Ο
169. Δάση του Αμαζονίου, Τα
170. Δέκα
171. Δέκα Εντολές, Οι
172. Δέκατο Τρίτο Πάτωμα, Το
173. Δελφινάκια του Αμβρακικού, Τα
174. Δεν Βλέπω Τίποτα, δεν Ακούω Τίποτα.
175. Δεν Έχω Ξεχάσει το Παρελθόν Κάποιαφορά
176. Δεύτερη Ευκαιρία, Η .
177. Δημόσιος Κίνδυνος
178. Διάβολος σε Μπλε Φόρεμα, Ο
179. Διαγωγή Κοσμία
180. Διαλέξτε Μπαμπά
181. Διαμάντι του Νείλου, Το
182. Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν, Η
183. Δίδυμοι Μπελάδες
184. Δικαιοσύνη για Όλους
185. Δικηγόρος του Διαβόλου, Ο
186. Δικό τους Παιχνίδι, Το
187. Διπλή Δύναμη
188. Διπλή Παγίδα
189. Διπλή Ταυτότητα
190. Διπλός Κίνδυνος
191. Διχασμένο Κορμί
192. Δόγμα
193. Δολοφόνος εν Ψυχρώ
194. Δράκουλας
195. Δρόμος Χωρίς Επιστροφή
196. Δυνατές Πάπιες
197. Δώρο της Θάλασσας, Το
198. Έβδομο Σημάδι, Το
199. Εγγλέζος, Ο
200. Εκδίκηση σε Δεύτερο Χρόνο
201. Εκδικητές, Οι
202. Εκδικητής Εκτός Νόμου, Ο
203. Έκρηξη Αδρεναλίνης
204. Έκτη Αίσθηση, Η
205. Ελεύθερη Πτώση
206. Ελευθερώστε τον Γουίλι
207. Έλιοτ ο Αόρατος Δράκος
208. Έλμο στη Χώρα των Γκρινιάρηδων, Ο
209. Ένα Κορίτσι για Τρεις
210. Ένα Τρελό, Τρελό Κόλπο
211. Ένας Ιδανικός Σύζυγος
212. Ένας Μπαμπάς μα τι Μπαμπάς
213. Ένας Τέλειος Φόνος
214. Ένας Τρελούτσικος Καρυοθραύστης/Αγια Νύχτα
215. Ένατη Πύλη, Η
216. Ενδεκάτη Εντολή, Η
217. Ένορκος, Η
218. Ένοχη Σιωπή
219. Ένοχος σαν Αμαρτία
220. Ένστικτο
221. Ένταση
222. Εξαφάνιση του Γκαρσία Λόρκα, Η
223. Έξαψη, Η
224. Έξι Μέρες, Επτά Νύχτες
225. Εξκάλιμπερ
226. Εξολοθρευτής, Ο
227. Εξορκιστής, Ο
228. Εξπρές του Μεσονυκτίου, Το
229. Έπαθλο, Το
230. Επαναστάτης Χωρίς Αιτία
231. Επαφή
232. Επιβάτης 57
233. Επιθεωρητής Κάλαχαν, Ο
234. Επικίνδυνες Σχέσεις
235. Επικίνδυνη Ζώνη
236. Επιχείρηση Ιπτάμενος Ελέφαντας
237. Επτά Νύφες για Επτά Αδέλφια
238. Επτά Χρόνια στο Θιβέτ
239. Εραστές από Παλιά
240. Εραστής απ΄ το Κομπιούτερ
241. Έριν Μπρόκοβιτς
242. Έρωτας Δίχως Αύριο
243. Ερωτευμένος Σαίξπηρ
244. Ερωτικά Παιχνίδια
245. Ετυμηγορία, Η

Θα ξεκινήσουμε αυτή τη στήλη δημοσιεύοντας τον κατάλογο με τα όλα τα DVD με ελληνικούς υπότιτλους. Επίσης θα αρχίσει η κριτική παρουσίαση των ταινιών σε DVD και VIDEO. Όποια ταινία έχει κυκλοφορήσει σε VHS και DVD θα παρουσιάζεται σαν DVD και θα αναφέρεται ότι κυκλοφορεί και σε VHS. Η αξιολόγησή των DVD θεωρήθηκε καλύτερο να δίνεται με δύο βαθμολογίες (με άριστα το 10), μία για την αξία της ταινίας και μία για την αξία του DVD σαν αγορά (ποιότητα εικόνας, ήχος, υπότιτλοι, και τα extas).

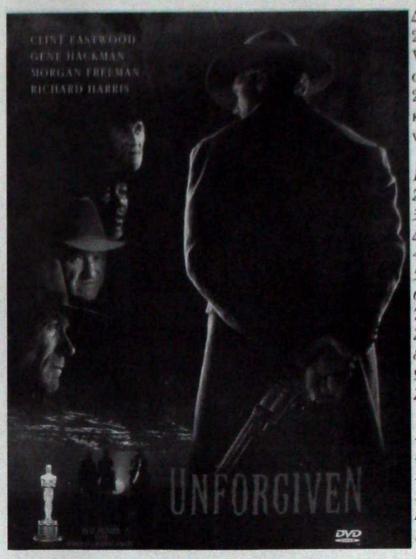
246. Εφεδρικοί Δολοφόνοι
247. Έχετε Μήνυμα στον Υπολογιστή σας
248. Ζήτημα Τιμής
249. Ζιζί
250. Ζουζούνια
251. Ζωή Είναι Ωραία, Η
252. Ζωή σε Δύο Πράξεις, Η
253. Ηρακλής, Πέρα από το Μύθο
254. Ήρωας Κατά Λάθος
255. Ήταν Δύο Φυγάδες
256. Θα Κάνω τα Πάντα
257. Θα σε Δω στην Κόλαση
258. Θανάσιμες Σκέψεις
259. Θαύμα στο Μανχάταν
260. Θεωρίες Συνωμοσίας
261. Θηλυκή Εταιρεία
262. Θρύλοι του Πάθους
263. Ιάσων και οι Αργοναύτες, Ο
264. Ιστορία της Ζωής μας, Η
265. Ιωάννα της Λωραίνης
266. Καζαμπλάνκα
267. Κάθε Κυριακή
268. Καθρέφτης Έχει Δύο Πρόσωπα, Ο
269. Κακά Παιδιά, Τα
270. Καλά Παιδιά, Τα
271. Καλημέρα Βιετνάμ
272. Καλοκαίρι της Ελευθερίας, Το
273. Καλύτερα δεν Γίνεται
274. Καλύτερά μας Χρόνια, Τα
275. Κανείς δεν Είναι... Τέλεια
276. Κανόνια του Ναβαρόνε, Τα
277. Κάντιμαν
278. Καουμπόις, Οι
279. Κάποιος να με Προσέχει
280. Κάπταιν Χουκ
281. Καρδιά του Κεραυνού, Η
282. Κάρλος, το Τσακάλι
283. Κάρμεν
284. Κατά Λάθος Κατάδικοι
285. Κατά Λάθος Μπαμπάς
286. Καταδίωξη μέσα στην Καταιγίδα
287. Καταιγίδα
288. Κατάλληλοι Ανθρωποι, Οι
289. Κατάσταση Πολιορκίας
290. Κατήγορος, Ο
291. Κάτι Τρέχει με τη Μαίρη
292. Κατσαριδάκι Αγάπη μου
293. Κατσαρίδες
294. Κεντρική Σκηνή
295. Κινέζος θα... Σφυρίξει Τρεις Φορές, Ο
296. Κίτρινος Πράκτωρ του Χονγκ Κονγκ, Ο
297. Κλαμπ με τις Λωλές, Το
298. Κλήση σας Προωθείται, Η
299. Κοίτα ποιος Μιλάει
300. Κολλιτσίδας, Ο
301. Κομμάντο
302. Κόμπρα
303. Κόρη του Στρατηγού, Η
304. Κορίτσι για φίλημα
305. Κορίτσι με τα Μαύρα, Το
306. Κορίτσι που Αφησα Πίσω, Το
307. Κορίτσι του Μπέβερλι Χιλς, Το
308. Κορίτσια για... Σκότωμα
309. Κορυφή του Δάντη, Η
310. Κουίζ Σόου
311. Κραυγή Αγωνίας
312. Κρησφύγετο, Το
313. Κρίσιμη Απόφαση
314. Κριστίν
315. Κρουαζιέρα στην Ακρη του Τρόμου
316. Κρουαζιέρα χωρίς Επιστροφή
317. Κρουλ
318. Κύκλος των Χαμένων Ποιητών, Ο
319. Κυνήγι του Κόκκινου Οκτώβρη, Το
320. Κυνηγός 2, Ο
321. Κυνηγός, Ο
322. Κυνηγώντας το Πράσινο Διαμάντι
323. Κύριος Σμιθ Πάει στην Ουάσινγκτον, Ο
324. Κύριος Τζόουνς, Ο
325. Κώδικας της Αποκάλυψης, Ο
326. Κωδικό Όνομα: Νίνα
327. Λαίδη και ο Αλήτης, Η
328. Λάνσελοτ ο Πρώτος Ιππότης
329. Λεγεωνάριος, Ο
330. Λεόν
331. Λεπτή Κόκκινη Γραμμή, Η
332. Λευκή Επιταγή
333. Λογική και Ευαισθησία
334. Λος Αντζέλες Εμπιστευτικό
335. Λώρενς της Αραβίας, Ο
336. Μάβερικ
337. Μαγικά Φίλτρα
338. Μαγικό Σπαθί: Αναζητώντας το Κάμελοτ, Το
339. Μάγισσες του Ίστγουικ, Οι
340. Μάγισσες, Οι
341. Μάγος του Οζ, Ο
342. Μαθήματα Φόβου
343. Μάικλ Κόλινς ο Επαναστάτης
344. Μαίρη Πόπινς
345. Μαίρη Ράιλι
346. Μανία της Φύσης, Η
347. Μαντ Μαξ 2
348. Μαντ Μαξ 3: Απόδραση από το Βασίλειο των Κεραυνών
349. Μαντελάιν
350. Μάπετς εξ Ουρανού
351. Μάπετς Κατακτούν το Μανχάταν, Τα
352. Μάσκα του Ζορρό, Η
353. Μάτια Ερμητικά Κλειστά
354. Μάτια της Λώρα Μαρς, Τα
355. Ματίλντα
356. Μαφία
357. Μαχητής των Δρόμων
358. Με το Δάχτυλο στο Μπουκάλι
359. Μεγάλη Ανατριχίλα, Η
360. Μεγάλη των Μπάτσων Σχολή, Η
361. Μεγάλο Χτύπημα, Το
362. Μεγαλύτερη Περιπέτεια του Γουίνι, Η
363. Μέμφις Μπελ
364. Μέρα Ανεξαρτησίας
365. Μέρα της Μαρμότας, Η
366. Μεσάνυχτα στον Κήπο του Καλού και του Κακού
367. Μετέωρο και Σκιά
368. Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα
369. Μια Αλλιώτικη Αγάπη
370. Μια Βραδιά στο Νότινγκ Χιλ
371. Μια Ζωντοχήρα στο Στρατό
372. Μια Λάθος Κίνηση
373. Μια Ξεχωριστή Μέρα
374. Μικρές Κυρίες
375. Μικρή Γοργόνα Ι: Επιστροφή στη Θάλασσα, Η
376. Μικρή Γοργόνα, Η
377. Μικρή Πριγκίπισσα, Η
378. Μικρό Γουρουνάκι στη Μεγάλη Πόλη, Το
379. Μοναχικό Αστέρι
380. Μόνο για Σένα
381. Μονομάχος
382. Μόνος στο Σπίτι
383. Μόνος στο Σπίτι 2: Χαμένος στη Νέα Υόρκη
384. Μόνος στο Σπίτι 3
385. Μοντέλο για Φόνο
386. Μουλάν
387. Μούμια, Η
388. Μούσα, Η
389. Μπάγκσι
390. Μπαμπάς της Νύφης Πάει Αμάν, Ο
391. Μπαμπάς της Νύφης, Ο
392. Μπαράκι του Σαν Έλμο, Το
393. Μπάτμαν
394. Μπάτμαν για Πάντα
395. Μπάτμαν Επιστρέφει, Ο
396. Μπάτμαν και Ρόμπιν

ΜΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΥΠΟΤΙΤΛΟΥΣ

397. Μπάτσος Διαμάντι
398. Μπέρντι, ο Ανθρωπος Πουλί
399. Μπόνι και Κλάιντ
400. Μπότες, Σπρούνια, Καυτές Σέλες
401. Μπούλιτ
402. Μπρόνκο Μπίλι
403. Μύθος του Ακάθαρτου Καβαλάρη, Ο
404. Μυστήρια της Αιγύπτου, Τα
405. Μυστήριο των Μάγια, Το
406. Μυστήριοι, Οι
407. Μυστικά του Τιτανικού, Τα
408. Μυστική Βάση Πρεζίντιο
409. Μυστικός Κήπος, Ο
410. Μωρά Θαύματα
411. Νέα Γυναίκα Μόνη, Ψάχνει
412. Νέος για Πάντα
413. Νεροκουβαλητής, Ο
414. Νησί των Θησαυρών, Το
415. Νιαγάρας: Θαύματα, Μύθοι και Μαγεία
416. Ντάμπο το Ελεφαντάκι
417. Ντεσπεράντο
418. Ντετέκτιβ Ζώον
419. Ντικ
420. Ντικ Τρέισι
421. Νύφη το Έκασε, Η
422. Νύφη του Τσάκι, Η
423. Νύχτα Τρόμου
424. Νύχτα των Ζωντανών Νεκρών, Η
425. Νυχτερίδες
426. Νυχτοβάτες, Οι
427. Ξαναγύρισε Κοντά μου
428. Ξένοιαστος Καβαλάρης
429. Ξέρω τι Κάνατε Πέρσι το Καλοκαίρι
430. Ξέσπασμα, Το
431. Ξύπνημα των Θρύλων, Το
432. Ξυπνήματα
433. Οικογένεια Ελβετών Ροβινσώνων
434. Οκτώ Χιλιοστά
435. Όλιβερ
436. Ολική Έκλειψη
437. Όμηροι στους Βάλτους
438. Ονειρεύτηκα την Αφρική
439. Όνειρο του Ουρανού
440. Οριακές Διαπραγματεύσεις
441. Όσα Παίρνει ο Ανεμος
442. Όταν ένας Ανδρας Αγαπάει μια Γυναίκα
443. Όταν Ξέσπασε η Βία
444. Ουρανός και Γη
445. Ούτε Ένας Λιγότερος
446. Παγιδευμένη στο Δίκτυο
447. Παγκόσμιος Σαποπόης: Η Επιστροφή
448. Πάθος και Αίμα
449. Παιδιά της Νύχτας, Τα
450. Παιχνίδι του Μέλλοντος, Το
451. Παιχνίδι του Σάιμον, Το
452. Παιχνίδια Ολέθρου
453. Παιχνίδια της Τύχης
454. Πάμε Χιόνι;
455. Παντρεμένος με τη Μαφία
456. Παραλία, Η
457. Παραμυθένιος Έρωτας
458. Παράξενα Φρούτα
459. Πάρκο της Τρέλας, Το
460. Παρουσία του Κακού, Η
461. Πάρτι Αποφοίτησης
462. Πάρτι Φαντασμάτων
463. Πατριώτης, Ο
464. Πατς Ανταμς: Γιατρός Μάλαμα
465. Πελάτης, Ο
466. Πεντάμορφη και το Τέρας 2, Η
467. Πέντε Εύκολα Κομμάτια
468. Περιπέτειες του Rocketeer, Οι
469. Περιπέτειες του Βαρόνου Μυνχάουζεν, Οι
470. Πινόκιο
471. Πλανήτης των Πιθήκων, Ο
472. Πλατινένιες Φωνές
473. Πνεύμα του Κακού, Το
474. Ποιητάνιας II: Τώρα σε ένα Νέο Κόσμο
475. Πόκεμον: Η Πρώτη Ταινία
476. Πόλεμος των Ρόουζ, Ο
477. Πόλη των Αγγέλων, Η
478. Πολιορκία, Η
479. Πολλαπλός μου Εαυτός, Ο
480. Πολύ Σκληρός για να Πεθάνει: Η Εκδίκηση
481. Πονηρές Μπάλες Ενός Πρωτάρη, Οι
482. Πορφυρή Βροχή
483. Πορφυρό Χρώμα, Το
484. Ποτέ μη Μιλάς σε Ξένους
485. Πράσινο Μίλι, Το
486. Πριγκίπισσα των Κύκνων, Η
487. Πρόγευμα στο Τίφανυ
488. Πρόεδρος για μια Μέρα
489. Πύθωνας
490. Ρίσκο, Το
491. Ριψοκίνδυνο Παιχνίδι
492. Ροκάς των Σπηλαίων, Ο
493. Ρόμι και Μισέλ
494. Ρομπέν των Δασών
495. Ρομπέν των Δασών: Οι Ήρωες με τα Κολάν
496. Ρόμποκοπ 3
497. Ρωμαίος Πρέπει να Πεθάνει, Ο
498. Ρωμαίος+Ιουλιέτα
499. Ρωξάνη
500. Σαγόνια του Καρχαρία, Τα
501. Σαφτ στην Αφρική, Ο
502. Σε 60 Δευτερόλεπτα
503. Σε Απόσταση Βολής
504. Σε Επικίνδυνο Έδαφος
505. Σε Κατάσταση Πολιορκίας 2
506. Σεξωγήινη, Η
507. Σιλβεράντο
508. Σιωπηλός Καβαλάρης
509. Σκαθαροζούμης, Ο
510. Σκεφθήκατε Ποτέ να Σκοτώσετε τον Καθηγητή σας;
511. Σκούμπι Ντου: Το Νησί των Φαντασμάτων
512. Σόλο
513. Σόμερσμπι
514. Σοπράνος 1, Οι
515. Σοπράνος 2, Οι
516. Σοπράνος 3, Οι
517. Σοπράνος 4, Οι

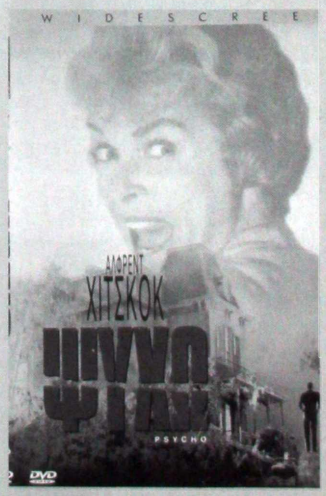


518. Σοπράνος 5, Οι
519. Σοπράνος 6, Οι
520. Σπαθί του Βασιλιά Αρθούρου, Το
521. Σπάνιος Τζο, Ο
522. Σπασμένο Βέλος
523. Σπεσιαλίστες, Οι
524. Στα Ίχνη του Φυγά
525. Στα Χέρια του Θεού
526. Στάσου Πλάι μου
527. Στέλλα
528. Στη Βοή της Καταιγίδος
529. Στη Φωλιά του Κούκου
530. Στην Ακρη του Κόσμου
531. Στίγματα
532. Στον Έρωτα του Παιχνιδιού
533. Στον Κύριό μας με Αγάπη
534. Στόχος Θανάτου
535. Στρατιώτες του Σύμπαντος
536. Στρίγγλα που Έγινε Αρνάκι, Η
537. Στριπτίζ
538. Συλλέκτης Οστών
539. Συμφωνία με το Διάβολο
540. Συνάντησε τον Τζο Μπλακ
541. Σύνδρομο της Κίνας, Το
542. Συνέβη μια Νύχτα
543. Συνέντευξη με Ένα Βρικόλακα
544. Σφαίρα
545. Σχιζοφρενής Δολοφόνος με το Πριόνι: Η Επιστροφή, Ο
546. Σωματοφύλακας, Ο
547. Τανγκό για Τρεις
548. Τάνγκο και Κας
549. Ταξιδιώτες στην Αλλη Ζωή
550. Ταξιτζής, Ο
551. Ταρζάν
552. Τεκίλα Σανράιζ
553. Τελευταίο Συμβόλαιο Θανάτου
554. Τελευταίο Ψέμα, Το
555. Τελευταίος Μεγάλος Ήρωας, Ο
556. Τελευταίος Πρόσκοπος, Ο
557. Τελική Ανάλυση
558. Τέλος μιας Σχέσης, Το
559. Τέλος του Κόσμου, Το
560. Τέρνερ και Χουτς
561. Τετράποδος Φίλος μου, Ο
562. Τζακ
563. Τζακ Φροστ, ο Χιονάνθρωπος
564. Τζέικομπ ο Ψεύτης
565. Τζέιμς Μποντ 007: Επιχείρηση Κινούμενος Στόχος
566. Τζέιμς Μποντ 007: Τα Διαμάντια Είναι Παντοτινά
567. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007 Εναντίον Δρ Νο
568. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007 Εναντίον Χρυσοδάκτυλου
569. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Από τη Ρωσία με Αγάπη
570. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Για τα Μάτια σου Μόνο
571. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Επιχείρηση Κεραυνός
572. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Επιχείρηση Μουνρέικερ
573. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Επιχείρηση Οκτοπούσι
574. Τζέιμς Μποντ Πράκτωρ 007: Ζεις Μονάχα Δύο Φορές
575. Τζέιμς Μποντ: Ζήσε και Ασε τους άλλους να Πεθάνουν
576. Τζέιμς Μποντ: Η Κατάσκοπος που με Αγάπησε
577. Τζέιμς Μποντ: Ο Ανθρωπος με το Χρυσό Πιστόλι
578. Τζέιμς Μποντ: Ο Κόσμος δεν Είναι Αρκετός
579. Τζέιμς Μποντ: Στην Υπηρεσία της Αυτού Μεγαλειότητος
580. Τζέιντ
581. Τζέρι Μαγκουάιρ
582. Τζίλντα
583. Τζουμάντζι
584. Τίγρης, ο Γουίνι και η Παρέα τους, Ο
585. Τιμή της Αγάπης, Η
586. Τιμή των Γουίνσλοου, Η
587. Τίμημα του Αίματος, Το
588. Τίνα
589. Τιτανικός
590. Τοσοδούλα, Η
591. Τραγουδώντας στη Βροχή
592. Τρεις Ήρωες, Οι
593. Τρελές Αδελφές 2
594. Τρελό Θηριοτροφείο Πάει για Διακοπές, Το
595. Τρομοκράτης, Ο
596. Τυφλή Στροφή
597. Τυφώνας: Η Αληθινή Ιστορία
598. Υπεράνω του Νόμου
599. Υπέρτατη Πρόκληση
600. Υποβρύχιο, Το
601. Υπόθεση Λάρι Φλιντ
602. Υπνωτής της Οδού Αρλινγκτον, Ο
603. Φάκελος Πελεκάνος, Ο
604. Φανατικός
605. Φαντασία 2000
606. Φιλαδέλφεια
607. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 1, Επεισόδια 13-18)
608. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 1, Επεισόδια 19-24)
609. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 1, Επεισόδια 7-12)
610. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 1, Επεισόδια 13-18)
611. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 2, Επεισόδια 7-12)
612. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 3, Επεισόδια 1-6)
613. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 3, Επεισόδια 13-18)
614. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 3, Επεισόδια 19-25)
615. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 3, Επεισόδια 7-12)
616. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 4, Επεισόδια 1-6)
617. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 4 Επεισόδια 13-18)
618. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 4, Επεισόδια 19-24)
619. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 4, Επεισόδια 7-12)
620. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 5, Επεισόδια 1-6)
621. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 5, Επεισόδια 13-18)
622. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 5, Επεισόδια 19-23)
623. Φυλάρκια, Τα (Κύκλος 5, Επεισόδια 7-12)
624. Φιλοδώρημα των 2 .000.000 Δολαρίων, Το
625. Φίρμα, Η
626. Φλεγόμενη Γη
627. Φλιντστόουνς: Βίβα Ροκ Βέγκας
628. Φονικό Όπλο
629. Φονικό Όπλο 2
630. Φονικό Όπλο 3



ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ VIDEO

Αναφέρατε ποιές άλλες ταινίες έχει κάνει ο Τοντ Σόλονζ. Οι 2 πρώτοι νικητές θα κερδίσουν δύο πρωτότυπες βιντεοταινίες της «Ευτυχίας» του Τοντ Σόλονζ Προσφορά της εταιρίας New Star



Δημοσιεύουμε το ΤΟΠ-20 ταινιών DVD και VHS της εβδομάδας από 12-18 Μαρτίου 2001, όπως καταμετρήθηκαν στα 16 videoclub VIDEORAMA.

DVD

1. X-MAN
2. Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ
3. ΣΕ 60 ΔΕΥΕΡΟΛΕΠΤΑ
4. ΑΟΡΑΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ
5. THE WATCHER
6. SCARY MOVIE
7. ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ
8. HIGH FIDELITY
9. Ο ΚΙΝΕΖΟΣ ΘΑ ΣΦΥΡΙΞΕΙ 3 ΦΟΡΕΣ
10.Ο ΠΑΤΡΙΩΤΗΣ
11. LOSER
12. YONGGARY
13. ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ
14. Ο ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗΣ
15. ΑΣΠΡΟ ΜΑΥΡΟ
16. ΡΙΨΟΚΙΝΔΥΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
17. ΕΡΙΝ ΜΠΡΟΚΟΒΙΤΣ
18.ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ
19. ΑΒΥΣΣΟΣ
20. Ο ΚΥΝΗΓΟΣ ΝΟ 2 ΟΛΑ ΠΕΡΙΟΧΗΣ 2 ΜΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΥΠΟΤΙΤΛΟΥΣ

VHS

1. Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ
2. ΣΕ 60 ΔΕΥΕΡΟΛΕΠΤΑ
3. Η ΑΡΠΑΧΤΗ
4. THE WATCHER
5. ΕΓΩ ΑΥΤΗ ΚΑΙ Ο ΕΑΥΤΟΣ ΜΟΥ
6. ΑΟΡΑΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ
7. SCARY MOVIE
8. ANIMAL FACTORY
9. Ο ΚΙΝΕΖΟΣ ΘΑ ΣΦΥΡΙΞΕΙ 3 ΦΟΡΕΣ
10.Ο ΠΑΤΡΙΩΤΗΣ
11. YONGGARY
12. HIGH FIDELITY
13. THE SCULLS
14. ΦΟΝΙΚΑ ΑΙΝΙΓΜΑΤΑ
15. ΘΕΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ
16. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΝΑ ΓΙΝΕΙ
17. ΣΤΗ ΠΑΓΙΔΑ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ
18. ΒΑΣΙΚΟΣ ΥΠΑΙΤΙΟΣ ΓΙΑ ΦΟΝΟ
19. ΕΝΑΣ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΣ ΚΛΕΦΤΗΣ
20. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ DVD

1. Αναφέρατε όλες τις ταινίες του Κλιούμπρικ.
Οι 3 πρώτοι νικητές θα κερδίσουν από ένα DVD περιοχής 1 της ταινίας του Κλιούμπρικ «Μάτια, Ερμητικά Κλειστά. Τα DVD είναι προσφορά των καταστημάτων VIDEORAMA.
2. Ποιά ταινία του Φ.Φ. Κόπολα με την εμπορική της αποτυχία οδήγησε στο κλείσιμο της εταιρίας της οποιάς ήταν ιδιοκτήτης συνεταιρικά με τον Λούκας και τον Σπίλμπεργκ;
Ο πρώτος νικητής κερδίζει την ταινία «Δράκουλας» του Φ.Φ. Κόπολα σε DVD περιοχής 2, με ελλ. υπότιτλους προσφορά του καταστήματος TRUST (Ακαδημίας 62, Αθήνα)
3. Αναφέρατε 3 τουλάχιστον ταινίες που έχει σκηνοθετήσει ο Κλιντ Ίστγουντ.
Ο πρώτος νικητης κερδίζει την ταινία του Τζον Μακ Τίρναν «Ο 13ος Πολεμιστής», περιοχής 2, με ελλ. υπότιτλους προσφορά του καταστήματος VIDEOINN Ζωγράφου.

ΕΑΡΙΝΗ ΣΥΝΑΞΗ ΤΩΝ ΑΓΡΟΦΥΛΑΚΩΝ (1999)

Του Δήμου Αβδελιώδη Διάρκεια: 178' (VHS) ΕΤΑΙΡΙΑ ΔΙΑΝΟΜΗΣ: NEW STAR

Η καλύτερη ελληνική ταινία της περσινής χρονιάς, μία από τις καλύτερες της περασμένης δεκαετίας, αν όχι η καλύτερη, και μία από τις καλύτερες στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Δήμος Αβδελιώδης όσο περνάει ο καιρός μας αποκαλύπτει όλο και περισσότερα δείγματα του μεγάλου ταλέντου του. Δουλεύοντας στον κινηματογράφο και στο θέατρο τα τελευταία χρόνια (ήταν εκπληκτική η δουλειά που έκανε όταν ανέβασε με την Άννα Κοκκίνου Βιζυηνό, αλλά εξίσου καλή είναι και η τελευταία του δουλειά «Λίγα απ'όλα» που έκανε πρεμιέρα στις 1 Μαρτίου στο θέατρο Σφενδόνη και που με μας εκπλήσσει ευχάριστα για άλλη μιά φορά αφού ανεβάζει με εξαιρετική επιτυχία Καραγκιόζη) τείνει να δημιουργήσει καινούργια δεδομένα στον καλλιτεχνικό χώρο, κάνοντας μιά δουλειά πρωτοποριακή παρόλη την απλότητα και την λιτότητα που τη διακρίνει ή ίσως εξαιτίας αυτής.

Από τους λίγους Έλληνες κινηματογραφιστές που καταπιάνεται με θέματα που αφορούν την ελληνική παράδοση και που ταυτόχρονα αυτό όχι μόνο δεν αποβαίνει εις βάρος του έργου του αλλά αντιθέτως οι ταινίες του έχουν αρχίσει να βρίσκουν αποδοχή ακόμα και στο εξωτερικό. Είναι αυτονόητο μετά τα παραπάνω ότι η στήλη πιστεύει ότι η ταινία του Δήμου Αβδελιώδη αδικήθηκε κατάφορα στο περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παίρνοντας το 3ο βραβείο, ενώ άξιζε αναμφισβήτητα το πρώτο.

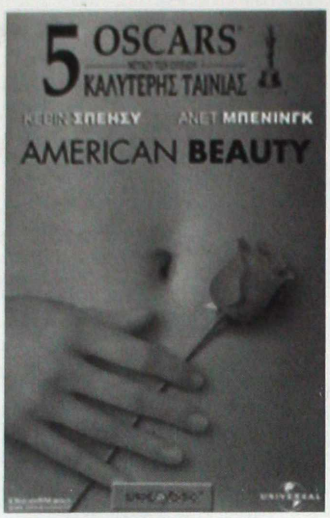
Για άλλη μια φορά ο Δήμος Αβδελιώδης μετά το «Δέντρο που πληγώναμε» όπου είχε εικονογαφήσει με εκπληκτικά αποτελέσματα την ηλεκτρονική, και εξίσου εξαίσια με την ταινία, μουσική του Παπαδημητρίου, επιχειρεί και το κατορθώνει να εικονογραφήσει το μουσικό έργο του Βιβάλντι «Τέσσερις εποχές». Σε κάθε μία εποχή αντιστοιχεί ένας αγροφύλακας. Είναι οι ανδρικές εποχές, οι ανδρικές ηλικίες οι οποίες είναι σε συνάρτηση με δύο πράγματα: Με τον έρωτα και τον θάνατο. Αντικείμενο της επιθυμίας των αγροφυλάκων καθίσταται ένα νεαρό και ανεξάρτητο κορίτσι, μόνο ο χειμωνιάτικος αγροφύλακας, ο χαρτοπαίκτης, διαφοροποιείται σε σχέση με τους άλλους γιατί σ'αυτόν είναι σε καταστολή η ερωτική επιθυμία λόγω γήρατος. Με τον έρωτα ο άνθρωπος προσπαθεί να ξεχάσει τον θάνατο. Οι ανδρικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι συμπληρωματικοί ο ένας του άλλου σε σχέση με την τοποθέτησή τους απέναντι στα βασικά ζητήματα του έρωτα και του θανάτου.

«Ο Αγρονόμος (τον παίζει πολύ καλά ο μόνος μη ερασιτέχνης ηθοποιός στην ταινία Ηλίας Πετρουπουλέας) είναι ο ίδιος ο χρόνος και ο χρόνος έχει εξουσία. Η εξουσία είναι ταυτόσημη με το χρόνο και τον Κρόνο που τρώει τα παιδιά του, όπως τρώει και ο αγρονόμος τα παιδιά του» λέει ο Δήμος Αβδελιώδης.

Η Εαρινή Σύναξη παρόλη την μεγάλη διάρκειά της δεν κουράζει τον θεατή. Ο ρυθμός της ταινίας είναι αυτός που πρέπει, η ταινία κυλά φυσικά όπως και οι εποχές του χρόνου, δεν κάνει πουθενά κοιλιά, το κωμικό συμπλέει με το δραματικό στοιχείο, η φύση πρωταγωνιστεί και συνεισφέρει με τους ήχους της στη μουσικότητα της ταινίας, που είναι ταυτόχρονα επική και λυρική. Δείτε τη οπωσδήποτε σε φιλμ όπου την πετύχετε (το περιοδικό μας έχει προγραμματλισει προβολή της στο κινηματοθέατρο «Ίριδα», Ιπποκράτους 15 και Ακαδημίας σε συνεργασία με τον κινηματογραφικό τομέα του Πανεπιστημίου της Αθήνας στις 30 Μαρτίου, με είσοδο ελεύθερη, παρουσία του σκηνοθέτη στις 7.00μ.μ.) ή τουλάχιστον σε βίντεο.

Αξιολόγηση ταινίας: 9/10

Γ.Κ.



«American Beauty» (1999)
Σκηνοθεσία: Σαμ Μέντες
(VHS) Διάρκεια: 117΄
Ετ. διανομής: Videosonic

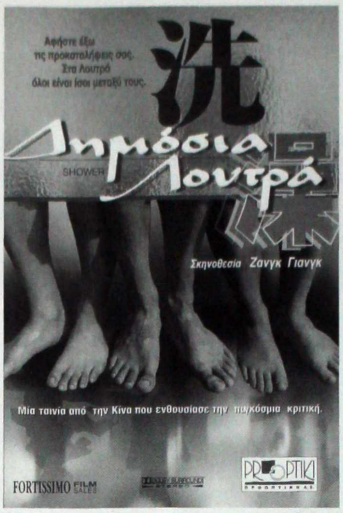
Το φίλμ που βραβεύτηκε με το Όσκαρ καλύτερης ταινίας (και σκηνοθεσίας) πέρυσι, και που άρεσε ιδιαίτερα και στη συντριπτική πλειοψηφία του κοινού, είναι μια αιχμηρή και τολμηρή, για τα αμερικάνικα δεδομένα σάτιρα του αμερικανικού ονείρου.

Παρακολουθούμε πως η ζωή του γιάπη και φιλήσυχου οικογενειάχη Λέστερ Μπέρναμ (Κέβιν Σπέισι) αναστατώνεται όταν πάνω σε μια κρίση συνειδήσεως για το πως έχει εξελιχτεί η ζωή του, γνωρίζει...και ερωτεύεται τη συμμαθήτρια της κόρης του. Η συμπεριφορά του αλλάζει πλήρως απέναντι σε όλους και τα ολέθρια αποτελέσματα δεν αργούν να έρθουν.

Εξαιρετικές ερμηνείες απο όλους ανεξαιρέτως τους ηθοποιούς, καλός ρυθμός και ένα φίλμ που δείχνει με έναν ευχάριστο και προσιτό τρόπο την ανάγκη που έχει ο καθένας απο εμάς για πιο ουσιαστική επικοινωνία και αγάπη πέρα από την κοινωνική και επαγγελματική καταξίωση και το κυνήγι των υλικών αγαθών.

Αξιολόγηση Ταινίας 9/10

Δημήτρης Τσιώκος



Δημόσια Λουτρά (1999)
του Ζαν Γιάνγκ
(VHS) Διάρκεια: 92΄
Ετ. διανομής: Προοπτική

Η ταινία αυτή του Ζαν Γιάνγκ εκτός από το Χρυσό Αλέξανδρο στο περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πήρε και το βραβείο κοινού.

Τα δημόσια λουτρά αποτελούν σημαντικό στοιχείο παράδοσης της κινέζικης κοινωνίας. Εκτός από χώρος λουτρού είναι και ένας χώρος κοινωνικής συνεύρεσης των ανδρών. Ο μύθος της ταινίας αναφέρεται στην προσήλωση του πατέρα και του διανοητικά ανάπηρου γιού του στην οικογενειακή επιχείρηση των δημόσιων λουτρών σε αντιπαραβολή με την εκσυγχρονιστική αντίληψη του ξενιτεμένου σε άλλη πόλη και επαγγελματικά επιτυχημένου γιού.

Η ταινία αντιμετωπίζει με νοσταλγική διάθεση το παλιό που πεθαίνει, παράλληλα όμως η σεναριακή της σημειολογία συσχετίζει με τον προβληματικό γιό που μένει στο τέλος κλεισμένος στα εγκαταλελειμένα λουτρά.

Η θεματική της ταινίας αν και καθαρά κινέζικη, καταφέρνει να αγγίξει το δυτικό θεατή μέσα από μια κλασική αλλά επιδέξια ακαδημαϊκή γραφή.

Μια αρκετά καλή ταινία, χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις στο θέμα της μορφής που βλέπεται ιδιαίτερα ευχάριστα στο βίντεο.

Αξιολόγηση ταινίας : 6/10

Γιώργος Μαλιώτης

Ευτυχία (1998)
(Happiness)
του Τοντ Σόλονζ
(VHS) Διάρκεια: 95΄
Ετ. διανομής : New Star

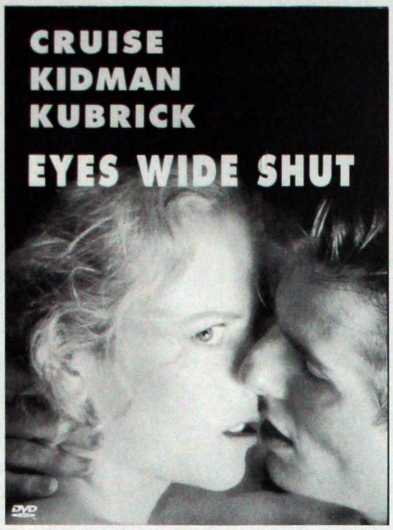
Η ευτυχία ήταν, είναι, και θα είναι ο υπέρτατος στόχος των ανθρώπων. Με βάση αυτή την αρχή η ταινία παρακολουθεί τις ζωές μιας αμερικάνικης οικογένειας (τους γονείς και τις τρεις κόρες τους), αλλά και όσων σχετίζονται με οποιοινδήποτε τρόπο μαζί τους.

Πρόκειται για μια έξυπνη κωμωδία που βασίζεται σε ειρωνικές, ευτράπελες καταστάσεις που δημιουργούνται από τους ήρωες στην προσπάθειά τους να κατακτήσουν την ευτυχία που φαίνεται να την ταυτίζουν με την επίτευξη της σεξουαλικής ικανοποίησης. Η ευτυχία, όμως, από τη μεριά της, αποδεικνύεται δύσκολο θήραμα, αφού παίζει μαζί τους, κρύβεται σαν μικρό παιδί και παρουσιάζεται κάποτε, εντελώς αναπάντεχα, σε σημείο που να τους αφήνει άναυδους.

Η ευτυχία δεν υπακούει τους τετριμμένους κανόνες συμπεριφοράς. Πώς λοιπόν θα την κατακτήσουν και με ποιο τίμημα; Η απάντηση που δίνει η ταινία είναι κάπως μοιρολατρική. Και ίσως τελικά αυτό που τελικά κυνηγούν οι ήρωες να μην είναι τίποτε άλλο παρά η, κατά την αστική αντίληψη, διαστροφή. Πάντως ο Τόντ Σόλονζ σκιαγραφεί τους χαρακτήρες με συμπάθεια όσο και αν οι πράξεις τους μας φαίνονται απεχθείς μερικές φορές.

Αξιολόγηση ταινίας : 6/10

Γιάννης Μπάκας



Μάτια Ερμητικά κλειστά
Eyes Wide Shut

Έτος: 1999
Ετ. παραγωγής: Warner Bros.
Ετ. διανομής: Audio Visual
Διάρκεια: 153 λεπτά
Παίζουν:Τομ Κρουζ,Νικόλ Κίντμαν, Σίντνεϊ Πόλακ, Λίλι Σομπιέσκι, Ράντε Σερμπεζίγια
Περιοχή:2, Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι
Άλλες γλώσσες: Ιταλικά(5.1)
Χρώμα: Ναι, Αριθμός δίσκων: 1
Πλευρές:1
Πλαίσιο Εικόνας
Τετράγωνο 4:3: Ναι
Ήχος Stereo: Ναι , Surround: Ναι
5.1: Dolby Digital

Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ υπήρξε αναμφισβήτητα ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες της εποχής μας. Χωρίς να επιφέρει καμία ανανέωση στή κινηματογραφική γραφή, ιδεαλιστής και με επιφανειακή θεώρηση των πραγμάτων όσον αφορά την φιλοσοφική του προσέγγιση στα θέματα με τα οποία καταπιάστηκε, κατάφερε να κάνει μια σειρά ταινιών που υπεραγαπήθηκαν από τον κόσμο και από τους κριτικούς.

Ακόμα και τότε που με μερικές ταινίες του δημιουργούσε μεγάλες συζητήσεις αλλά και τεράστιες αμφισβητήσεις για το πρόσωπό του και το έργο του, κατάφερνε σχεδόν πάντα να πείθει ακόμα και τους εχθρούς του χάρη στην αισθητική τελειότητα των έργων του. Ο Κιούμπρικ ασχολήθηκε με όλα σχεδόν τα κινηματογραφικά είδη αφήνοντας πάντα την σφραγίδα του σε κάθε είδος. Τι να πρωτοθυμηθούμε; Την κολοσιαία δημιουργία του «2001, Οδύσσεια του Διαστήματος», το αριστούργημά του «Μπάρι Λίντον», «Το Κουρδιστό Πορτοκάλι» που ακόμα και μέχρι τις μέρες μας προκαλεί θύελλα συζητήσεων και αμφισβητήσεων, την «Λάμψη», το «ΣΟΣ, Πεντάγωνο καλεί Μόσχα», το «Μέταλ Τζάκετ» κ.α. Όλα αυτά, μαζί με το γεγονός ότι γύριζε ταινίες μακριά από το Χόλυγουντ συνετέλεσαν στη δημιουργία ενός μύθου, αυτού του «καταραμένου σκηνοθέτη», τον οποίο και ο ίδιος φρόντιζε να συντηρεί όσο ζούσε.

Στο «Μάτια Ερμητικά Κλειστά» ο Κιούμπρικ, συντηριτικότερος από ποτέ, μας προειδοποιεί για τα βάσανα που κρύβονται πίσω από την αναζήτηση της ηδονής, πίσω από την Απιστία. Αυτή η κάπως αφελής και παλιομοδίτικη τοποθέτηση γίνεται, όπως πολλές φορές συμβαίνει στο έργο του Κιούμπρικ, αποδεκτή από το θεατή με αποτέλεσμα να του δημιουργεί μια κλειστοφοβική και απειλητική διάθεση, ενώ για τον ήρωα (Τομ Κρουζ), γίνεται εφιάλτης που για να γλυτώσει απ' αυτόν χρειάζεται η θερμή αγκαλιά της πανέμορφης γυναίκας του (Νικόλ Κίντμαν). Η αλήθεια είναι ότι με τέτοιο σώμα «μπαίνεις στον πειρασμό» να παραμείνεις πιστός.

«Πίστη λοιπόν, για να σωθούμε» βροντοφωνά από το τάφο ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ. Αλλά ας μην γελιόμαστε.

Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ ήταν, και σίγουρα είναι ακόμα εκεί που βρίσκεται, ένας αμετανόητος παιχνιδάς. Ένας τελειομανής εστέτ, ένας αισθητικομανής. Εκεί που νομίζεις ότι είσαι στα πρόθυρα να τον αντιπαθήσεις, αυτός βρίσκει την ευκαιρία και τρυπώνει βαθιά μέσα στην καρδιά σου χρησιμοποιώντας την οφθαλμολαγνεία σαν ατράνταχτο όπλο. Οι ταινίες του μεγάλου Κιούμπρικ είναι όπως και να το κάνουμε «χάρμα οφθαλμών» και θα είναι ακόμα για πολλά χρόνια. Σίγουρα θα μας λείψει.

Extra
Βιογραφικά/φιλμογραφία συντελεστών, συνεντεύξεις με τους Τομ Κρουζ, Νικόλ Κίντμαν και Στίβεν Σπίλμπεργκ, δύο τηλεοπτικά σποτ.

Αξιολόγηση Ταινίας 8/10
Αξιολόγηση Αγοράς 9/10

Γ.Κ

Τέσσερα
του Χρήστου Δήμα
(VHS)
Ετ. διανομής : New Star

Ο Χρήστος Δήμας είναι από τους πιο ταλαντούχους νέους σκηνοθέτες μας και πολλά υποσχόμενος για το μέλλον. Εξαιρετικά ανήσυχη φύση που εκφράζεται και στο έργο του, που μέχρι τώρα αριθμεί τέσσερις μικρού μήκους ταινίες που αποτελούν την ταινία 4 Τέσσερα. Πρόκειται για τις ταινίες Ένας ουρανος γεμάτος αστέρια, Tender, Ανάσα και Amerikanos.

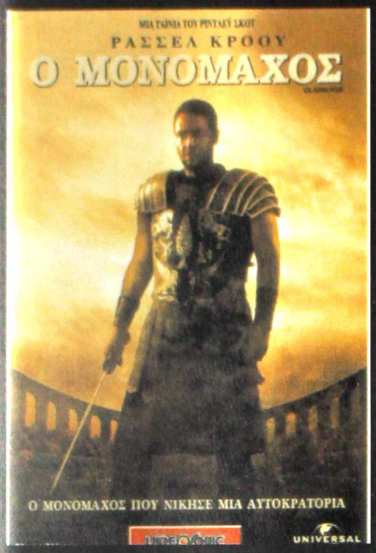
Παρόλο που οι ταινίες του ασχολούνται με μία προσωπική και έντονα αυτοβιογραφική θεματολογία καταφέρνουν να συγκινήσουν όλους μας. Ο Δήμας αναμφισβήτητα είναι ένας τολμηρός νέος κινηματογραφιστής που δεν διστάζει να αναμιγνύει στις ταινίες του πολλά και από πρώτη ματιά άσχετα μεταξύ τους κινηματογραφικά είδη (μελόδραμα, μιούζικαλ, ντοκιμαντέρ, videoclip, cinema-verite κ.α.) και να χρησιμοποιεί σχεδόν ολα τα κινηματογραφικά format στην μέχρι τώρα κινηματογραφική του πορεία (35 χιλιοστά, σε βίντεο ακόμα και στο ξεχασμένο Super-8).

Στο Τέσσερα συναντάμε τους βασικούς άξονες της θεματολογίας του Δήμα που είναι ο Έρωτας, ο θάνατος, η μάνα, η καθημερινότητα , η εσωτερική και εξωτερική μοναξιά.

Ο Δήμας και ειδικά στην καλύτερή του ταινία κατά την άποψή μας μέχρι τώρα, την Ανάσα, επιδεικνύει τη μεγάλη του ικανότητα στο χειρισμό της εικόνας η οποία πολλές φορές γίνεται ελεγειακή και ποιητική. Αντιθέτως νομίζουμε ότι μερικές φορές η χρήση του λόγου δεν γίνεται με την ίδια επιτυχία, ξενίζει, αν και θα μπορούσε να δικαιολογήσει κανείς αυτό το γεγονός, εξαιτίας του έντονα παροδιακού του χαρακτήρα (του λόγου).

Αξιολόγηση Ταινίας 7/10

Γ.Κ



Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ

Έτος: 2000 Ετ. παραγωγής: Dreamworks
Ετ. διανομής: Ανεξάρτητη Εισαγωγή
Διάρκεια: 149 λεπτά
Παίζουν: Όλιβερ Ριντ, Ράσελ Κρόου, Γιοακίν Φοίνιξ, Ρίτσαρντ Χάρις,Κόνι Νίλσεν

Extra

Δύο κινηματογραφικά τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, βιογραφικά/φιλμογραφία συντελεστών, σχολιασμός από το σκηνοθέτη και το διευθυντή φωτογραφίας, σημειώσεις για την παραγωγή, "Making of", 11 σκηνές που κόπηκαν, "The Treasure Chest" (7 λεπτά με πλάνα που κόπηκαν και άλλα που χρησιμοποιήθηκαν, σε ειδικό μοντάζ για το DVD), "Gladiator Games" (50λεπτο ντοκιμαντέρ), συνέντευξη με τον Χανς Τσίμερ, φωτογραφίες, το ημερολόγιο του νεαρού ηθοποιού Σπένσερ Τριτ Κλαρκ, αυθεντικά storyboard και επιπλέον storyboard από σεκάνς που κόπηκαν.

Ο Μονομάχος αυτές τις μέρες θα διεκδικήσει μιά ντουζίνα όσκαρ και μάλλον θα κατακτήσει τα περισσότερα απ΄ αυτά. Γιατί όμως *Ο Μονομάχος* συγκίνησε τόσα εκατόμμύρια θεατές σε ολόκληρο το κόσμο; Είναι όντως μεγάλη ταινία όπως άφησαν να εννοηθεί πολλές κριτικές, απλά μια εμπορικά καλή ταινία χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία ή μήπως ένα φαινόμενο που αξίζει μιας πιό σοβαρής και εμπεριστατωμένης προσέγγισης;

Το βέβαιο είναι ότι *Ο Μονομάχος* είναι μιά ταινία που αξίζει να δει κανείς στον κινηματογράφο και σίγουρα πάντως στο DVD.

Δεν αξίζει μόνο γιά τα εφέ της αλλά και γιά τους προβληματισμούς που δημιουργεί με θέασή της

Πολλά τα ζητήματα που προκύπτουν από την ταινία. Το ζήτημα της ιστορικής αλήθειας και το πόσο μπορεί τελικά ένας καλλιτέχνης να παραχαράζει τα ιστορικά γεγονότα για να οδηγήσει εκεί που θέλει την μυθοπλασία του. Το πρόβλημα δεν τίθεται βεβαίως πρώτη φορά, αλλά οι ιστορικές ανακρίβειες στον *Μονομάχο* είναι πάρα πολλές.

Ο Κόμμοδος παρουσιάζεται δειλός και ανήθικος και ο θάνατός του στην ταινία δείχνεται να επέρχεται σε μονομαχία στην αρένα. Ο αληθινός Κόμμοδος, είχε όντως σχέση με τις μονομαχίες, ήταν ο ίδιος μονομάχος και κατέβαινε συχνά στη αρένα όπου ηταν γνωστός γιά την «φιλευσπλαχνία» του, αφού απέφευγε τις περισσότερες φορές, να σκοτώνει τους αντιπάλους του. Και βέβαια δεν πέθανε σε μονομαχία στην αρένα, αλλά έπεσε θύμα συνομωσίας στο υπνοδωμάτιό του στην οποία συμμετείχε και η χριστιανή παλλακίδα του Μαρκία. Ο Κόμμοδος όπως και να έχει δεν έμεινε στην Ιστορία σαν ένας αξιόλογος αυτοκράτορας. Ήταν όμως ένας γενναίος άνδρας και σε γενικές γραμμές κινήθηκε στον ίδιο δρόμο που χάραξε ο πατέρας του και θα πρέπει να σημειώσουμε ότι είχε την αγάπη και τον θαυμασμό του πλήθους και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του πολύ δημοφιλής . Στην ταινία υπάρχουν πάρα πολλές μεταθέσεις και αντιστροφές σε σχέση με τα πρόσωπα και τη δράση τους, όπως συμβαίνει και στη σχέση του Κόμμοδου με την αδελφή του. Ο Κόμμοδος είχε πολλές αδελφές και με μία απ΄αυτές είχε πράγματι κάποια «προβληματική» σχέση, αλλά ήταν περισσότερο από την πλευρά της αδελφής του η οποία έδειξε να ενοχλείται ιδιαιτέρως από τον γάμο του Κόμμοδου (ο οποίος αποσιωπάται στη ταινία) και οδηγήθηκε στο χαμό της όταν συνομώτησε εναντίον του. Πάντως δεν αποπειράθηκε να δηλητηριάσει τον αδελφό της όπως αφήνεται να εννοηθεί στη σκηνή που την βλέπουμε να βάζει κάτι στο ποτό του , αλλά αυτό στην πραγματικότητα αποπειράθηκε να το κάνει χωρίς επιτυχία η Μαρκία κατά τη διάρκεια της συνομωσίας κατά του Κόμμοδου γι αυτό τον αποτέλειωσε ένας γεροδομένος παλαιστής.

Ένα άλλο σημαντικό θέμα που προκύπτει από την ταινία είναι η αντιμετώπιση του κόσμου ως όχλου και μόνου υπαίτιου όσων συμβαίνουν. Ο όχλος θέλει αίμα και θέαμα και ο μονομάχος (Ράσελ Κρόου, που η κινηματογραφική και η φυσική του παρουσία δημιουργεί στο θεατή την εντύπωση μιας σωματικότητας συνδυασμένης με πνευματικότητα) δεν κάνει τίποτε περισσότερο ή λιγότερο από το να του προσφέρει αυτό που επιζητά, όντας εξαναγκασμένος να σκοτώνει εξαιτίας των συνθηκών.

Η ταινία στοχεύει στην ταύτιση του θεατή με τον Μάξιμο (ο οποίος εννοείται ότι δεν ήταν ιστορικό πρόσωπο), να τον κάνει να νοιώσει την ίδια αίσθηση με αυτόν μπαίνοντας στο Κολοσσαίο, για να αναμετρηθεί με στρατιώτες (πολλοί από τους στρατιώτες είναι εικονικοί κατασκευασμένοι με ψηφιακό τρόπο, όπως και σε κάποιες σκηνές στο τέλος δεν βλέπουμε τον ηθοποιό που υποδύεται τον Πρόξιμο, γιατί είχε πεθάνει στο μεταξύ στη διάρκεια των γυρισμάτων αλλά το ψηφιακό του ομοίωμα), δούλους και τίγρεις κρατώντας το αήττητο σπαθί του και μπήγοντάς το στο κορμί όποιου αντιπάλου έχει την ατυχία να βρεθεί κοντά του.

Τελικά *Ο Μονομάχος* είναι μιά ταινία, με αδύνατο σενάριο που επιπρόσθετα παραχαράζει την ιστορία, μέτριας αισθητικής και αρκετά αμφισβητήσιμης ηθικής.

Γρήγορα θα ξεχαστεί παρόλο τον ντόρο που δημιούργησε, αξίζει όμως να την δει κανείς και να προβληματιστεί πάνω σε αυτήν.

Αξιολόγηση ταινίας : 6/10
Αξιολόγηση DVD:7/10

Γ.Κ.

ΑΥΤΗ Η ΝΥΧΤΑ ΜΕΝΕΙ (2000) (VHS)
Διάρκεια: 117΄
Του Νίκου Παναγιωτόπουλου
Εταιρία Διανομής: NEW STAR

Τον τίτλο της καλύτερης ελληνικής ταινίας μυθοπλασίας της φετινής χρονιάς κερδίζει -κατά τη γνώμη μας- η τελευταία ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου. Μετά από ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα κατά το οποίο πραγματοποίησε μερικές πολύ μέτριες ταινίες, ο Ν. Παναγιωτόπουλος καταφέρνει να μας θυμίσει την εποχή που όλοι οι κριτικοί χωρίς δεύτερη σκέψη τον τοποθετούσαν μέσα στους τρεις καλύτερους Έλληνες σκηνοθέτες (οι άλλοι δύο ήταν ο Αγγελόπουλος και ο Νικολαΐδης, στην πορεία προστέθηκε και ο Βούλγαρης). Όπως ακριβώς και η Εαρινή Σύναξη των αγροφυλάκων την προηγούμενη χρονιά έτσι και το «Αυτή η Νύχτα Μένει» δεν πήρε το πρώτο βραβείο, ενώ το άξιζε. Ίσως η επιτροπή απονομής των βραβείων να αποφεύγει να δίνει τα καλύτερα βραβεία σε ταινίες που έχουν ήδη βγεί στις αίθουσες (Το «Αυτή η Νυχτα Μένει είχε ήδη βγει στις αίθουσες πριν πάει στι Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), πριμοδοτώντας έτσι ταινίες σαν το *Ένας κι Ένας* μήπως και κάνουν κάτι καλό (στην περίπτωση αυτή έπεσαν έξω).

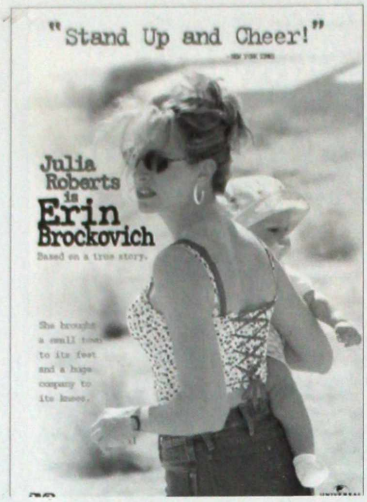
Όλο και περισσότερες ελληνικές ταινίες ασχολούνται τον κόσμο των σκυλάδικων (βλ. την τρίτη καταπληκτική ιστορία στο «Όλα είναι Δρόμος» του Π. Βούλγαρη) και των ρωσίδων κονσοματρίς. Υπάρχει ένας κόσμος υπόγειος, ένας κόσμος καταπιεσμένης σεξουαλικότητας που στη νύχτα βρίσκει ευκαιρία να εκδηλωθεί χωρίς τις ενοχές της ημέρας. Η νύχτα στα μάτια του ιδιαζόντως σεξουαλικά καταπιεσμένου νεοέλληνα είναι ταυτισμένη με την αμαρτία και όποτε βρει το θάρρος ή την ευκαιρία τσαλαβουτάει μέσα σ΄αυτήν.

Η αμαρτία λοιπόν, είναι αυτή που τραβάει την ηρωίδα -που ερμηνεύει η πανέμορφη και πολύ καλή ηθοποιός Αθηνά Μαξίμου- στα σκυλάδικα της επαρχίας. Άσχετα με το πόσο ικανοποιητικά αποδίδεται από τον Παναγιωτόπουλο η ατμόσφαιρά των επαρχιακών «ναών της νύχτας», ο στόχος της ταινίας επιτυγχάνεται, να κατανοήσει δηλαδή ο θεατής το μέγεθος της έλξης που ασκεί σε όλους μας η γοητεία της αμαρτίας με τις μορφές που παίρνει τη νύχτα. Μαζί της σέρνεται, όπως συνήθως γίνεται με όλους μας σε τέτοιες περιπτώσεις (εννοώ τους ευαίσθητους άντρες) και ο αρσενικός ήρωας που υποδύεται ο επίσης καλός νέος ηθοποιός Νίκος Κουρής και καταφέρνει με την επιμονή και αφοσίωσή του να την φέρει πίσω (για πόσο καιρό άραγε;).

Αυτή η αγωνιώδης προσπάθεια να κρατήσουμε τον Άλλο κοντά μας, και να διώξουμε μακριά την απελπισία, αναδεικνύεται σαν το κυρίως θέμα της ταινίας του Ν. Παναγιωτόπουλου. Ακόμα και αν τα καταφέρουμε η νίκη μας αυτή μοιάζει να είναι πύρρειος. Όλοι θέλουμε να ζούμε σε έναν κόσμο γεμάτο έρωτα και αγάπη. Αλλά ενώ ο στόχος είναι κοινός, τα μέσα και ο τρόποι διαφέρουν, αλλά κυρίως δεν ταυτίζονται τα σκοτεινά αντικείμενα του πόθου μας. Η ευτυχία μοιάζει μιά πολύ δύσκολη, σχεδόν ανέφικτη ιστορία στον πλουσιοπάροχο- τουλάχιστον από άποψη υλικών αγαθών - δυτικό κόσμο μας ίσως γιατί είναι τοσο πολύ συνδεδεμένη με την μονογαμία, ενώ η φύση μας φαίνεται να έχει άλλη άποψη και να λοξοκοιτάζει προς την πολυγαμία. Μήπως όμως τα πράγματα έχουν και άλλη όψη εκτός απ΄ αυτή που φαίνεται;

Αξιολόγηση ταινίας: 8/10

Γ.Κ.



Erin Brocovich
του Στίβεν Σόντερμπεργκ

Έτος: 2000
Ετ. παραγωγής: Columbia Tri-Star
Ετ. διανομής: Προοπτική , Διάρκεια: 126 λεπτά
Παίζουν: Τζούλια Ρόμπερτς, Ααρον Έκχαρτ, Αλμπερτ Φίνεϊ, Νόρμα Μαλντονάντο, Σκάρλετ Πόμερς
Περιοχή:2 Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι Άλλες γλώσσες: Γερμανικά(5.1) Χρώμα: Ναι Αριθμός δίσκων:1 Πλαίσιο Εικόνας Αναμορφικό:1,78:1 Τετράγωνο 4:3: Όχι Ήχος Dolby Digital (5.1)

Η αληθινή ιστορία της Έριν Μπρόκοβιτς (Τζούλια Ρόμπερτς) και η προσπάθειά της μέσω της δικηγορικής εταιρείας, όπου δουλεύει, να στηρίξει τη μήνυση των κατοίκων μιας μικρής πόλης εναντίον μιας μεγάλης βιομηχανίας που ευθύνεται για την μόλυνση του νερού της περιοχής με καρκινογόνες ουσίες.

Η Τζούλια Ρόμπερτς δίνει, κατά γενική ομολογία, την καλύτερη ερμηνεία της καριέρας της, είναι πραγματικά εκπληκτική και στηρίζει σχεδόν μόνη της την ταινία αυτή κλέβοντας, κατά το ήμισυ, την παράσταση και με τα φυσικά της προσόντα που υπερπροβάλλονται στο φιλμ.

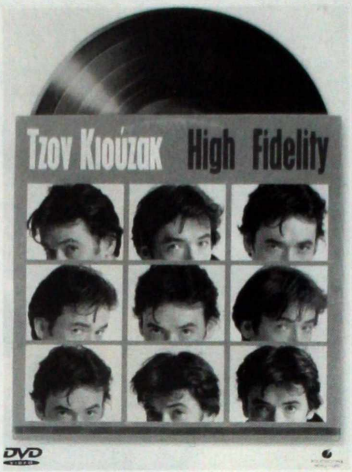
Πολύ καλός και ο προϊστάμενος της Μπρόκοβιτς, ο Εντ Μάσρυ (Άλμπερτ Φίνεϊ) και τελικά μια καλή και δυνατή ταινία με ρυθμό και συνοχή, που άρεσε και ίσως βραβευτεί και στα φετεινά Όσκαρ στις 25 Μαρτίου. (Φαβορί για Όσκαρ πρώτου γυναικείου ρόλου η Τζούλια Ρόμπερτς).

Extra

Κινηματογραφικό τρέιλερ, βιογραφικά/ φιλμογραφία συντελεστών, σημειώσεις για την παραγωγή, «Making of», πορτρέτο της αληθινής Έριν Μπρόκοβιτς, σκηνές που κόπηκαν με σχολιασμό ή χωρίς, δυνατότητα να ακουστεί χωριστά το soundtrack.

Αξιολόγηση Ταινίας 6/10
Αξιολόγηση DVD 6/10

Δημήτρης Τσιώκος



High Fidelity
του Στίβεν Φρίαρς

Έτος: 2000
Ετ. παραγωγής: Touchstone
Ετ. διανομής: Audio Visual
Διάρκεια: 109 λεπτά
Παίζουν: Τζον Κιούζακ, Ίμπεν Χάιλα, Τοντ Λουίζο, Τζακ Μπλακ, Λίζα Μπονέ, Τζόαν Κιούζακ, Τιμ Ρόμπινς .
Περιοχή:2 , Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι Άλλες γλώσσες:
Χρώμα: Ναι, Αριθμός δίσκων:1
Πλαίσιο Εικόνας Αναμορφικό:1,78:1 Τετράγωνο 4:3: Όχι, Ήχος Stereo: Ναι Surround: Ναι, 5.1: Dolby Digital

Ο Στίβεν Φρίαρς διασκεύασε το ομώνυμο μπεστ σέλερ του Νικ Χόρνμπι για τον κινηματογράφο μεταφέροντας την υπόθεση από τις υποβαθμισμένες γειτονιές του Λονδίνου στις αντίστοιχες του Σικάγου.

Όπως και οι βόρειες συνοικίες του Λονδίνου, έτσι και το Σικάγο είναι μια πόλη της εργατικής τάξης με κατοίκους που ποικίλλουν, πολύ ζωντανή μουσική σκηνή, πλήθος μικρών κλαμπ και μπαρ. Ο Τζον Κιούζακ, ο οποίος είναι συνσεναριογράφος και συμπαραγωγός του φιλμ, το αποκαλεί «κωμωδία για τους άντρες, τις σχέσεις τους με τις γυναίκες και τους εαυτούς τους. Κατά κάποιο τρόπο είναι μια ανδρική εξομολόγηση. Το βιβλίο του Χόρνμπι έγινε μπεστσέλερ επειδή ήταν τόσο αστείο, αλλά και πολύ ειλικρινές».

Ο Φρίαρς ευτύχησε να εχει έναν Τζοντ Κιούζακ που ο χαρακτήρας του πήγαινε γάντι με τον χαρακτήρα του Ρομπ: «Είχα την αίσθηση πως ήθελε να παίξει έναν τέτοιο ρόλο εδώ και χρόνια, να τον βγάλει από μέσα του... Εκτός από εξαιρετικός ηθοποιός, ήταν και εκείνος που έδειχνε να καταλαβαίνει απόλυτα τον κόσμο του χαρακτήρα που έπρεπε να υποδυθεί. Στ' αλήθεια, δεν μπορώ να πω που σταματούσε η ερμηνεία του και πότε αναλάμβανε ο ίδιος ο Τζον» δήλωσε ο Φρίαρς γι αυτό το ταίριασμα.

Το κάστινγκ των Τοντ Λουίζο και Τζακ Μπλακ, που ο Ρομπ αποκαλεί 'the musical moron twins' στην ταινία, για τον Φρίαρς μοιάζει με περίπτωση... Λόρελ και Χάρντι. «Ο συνδυασμός που προκαλούν οι αντιθέσεις τους είναι αυτό που τους κάνει να λειτουργούν». Αυτό που ολοκληρώνει τους δυνατούς δεσμούς του ιδιόρυθμου πρωταγωνιστικού τρίο είναι, φυσικά, η αγάπη τους για τη μουσική. Ο Κιούζακ δίνει μια πληρέστερη εικόνα αυτής της 'χημείας': «Αυτοί οι τύποι αγαπούν ο,τιδήποτε έχει ηχογραφηθεί! Περισσότερο μιλάμε για pop μουσική, αλλά τα γούστα τους έχουν ένα απίστευτο εύρος, από hip-hop και jazz, grunge και electronica, μέχρι soul, gospel και... τα πάντα. Και είναι και απίστευτα σνομπ!». Όσο για την περίπτωση της Ιμπεν Χάιλα, ο Φρίαρς θεώρησε πως ήταν «η πρώτη κοπέλα που συνάντησα και αμέσως κατάλαβα γιατί ένας άντρας θα μπορούσε να ήταν ερωτευμένος μαζί της. Τόσο απλό και μαζί τόσο ανεξήγητο...».

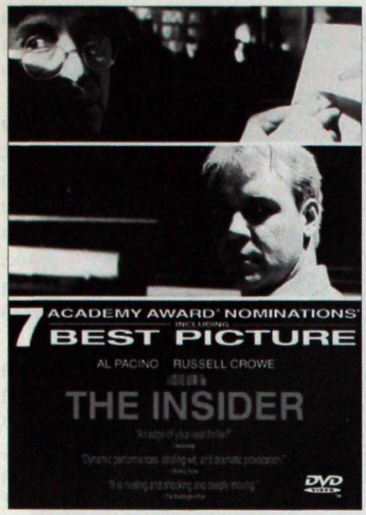
Η ταινία του Στίβεν Φρίαρς βλέπεται με ιδιαίτερη ευχαρίστηση. Ο Ρομπ κοιτώντας κατάματα την κάμερα με αφήγηση off μας αποκαλύπτει με μπόλικη δόση αυτοσαρκασμού το στόρυ των ΤΟΠ-5 (οι τρεις άντρες ήρωες της ταινίας έχουν μετατρέψει την ζωή τους σε μια ατέλειωτη ταξινόμηση των πραγμάτων σε ΤΟΠ-5 και σε μια συνεχή επίλυση μουσικών κουίζ) πιο επώδυνων χωρισμών του. Ο Ρόμπ ζώντας μέσα στο ναρκισσιστικό του καβούκι, δείχνει να μην μπορεί να καταλάβει και να μην κάνει καμία προσπάθεια να καταλάβει, για ποιό λόγο όλες οι γυναίκες τον εγκαταλείπουν. Προς το τέλος μόνο της ταινίας, αφήνεται να εννοηθεί, ότι με τη επιλογή του να προσπαθήσει ξανά με τη Λόρα την τελευταία που τον είχε εγκαταλείψει και που μάλιστα δεν την είχε συμπεριλάβει στο ΤΟΠ-5 των πιο επώδυνων χωρισμών, αψηφώντας τους άλλους πειρασμους, ότι ίσως ο Ρόμπ εγκαταλείψει την παθητική του στάση και παιδικότητα και ωριμάσει. Κάτι όμως στο αστείο, παιδικό και κάπως ειρωνικό πρόσωπο του, δεν μας πείθει για το ειλικρινές των προθέσεών του.

Extra

Κινηματογραφικό τρέιλερ, συνεντεύξεις με τον Τζον Κιούζακ και τον Στίβεν Φρίαρς, σκηνές που κόπηκαν.

Αξιολόγηση Ταινίας 6/10
Αξιολόγηση DVD 7/10

Γ.Κ.



The Insider

του Μάικλ Μαν

Έτος: 1999
Ετ. παραγωγής: Touchstone
Ετ. διανομής: Odeon
Διάρκεια: 151 λεπτά
Παίζουν: Αλ Πατσίνο, Ράσελ Κρόου
Κρίστοφερ Πλάμερ, Λίντσεϊ Κρουζ
Περιοχή:2 , Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ελληνικοί υπότιτλοι: Ναι Άλλες γλώσσες:
Ισπανικά(5.1) Τσεχικά (4.0), Γαλλικά (5.1), Ουγγρικά (4.0) , Χρώμα: Ναι, Αριθμός δίσκων:1, Πλαίσιο Εικόνας Αναμορφικό:2,35:1, Τετράγωνο 4:3: Όχι
Ήχος Stereo: Ναι, Surround: Ναι 5.1: Dolby Digital

Πολλές υποψηφιότητες για Όσκαρ για το φίλμ αυτό του Μάικλ Μάν και παρά το ότι δεν απέσπασε κανένα τελικά, σίγουρα έμεινε στη μνήμη των θεατών ως ένα από τα καλύτερα της περσινής χρονιάς.

Η αληθινή ιστορία του Τζέφρι Γουάιγκαντ (Ράσελ Κρόου) που ως κορυφαίο στέλεχος μεγάλης καπνοβιοχανίας αποφασίζει να εμφανιστεί στην τηλεοπτική εκπομπή «60 λεπτά» και να καταγγείλει την εσκεμμένη χρήση επικίνδυνων, καρκινογόνων, εθιστικών ουσιών στα τσιγάρα. Η ζωή του γίνεται κόλαση, τον απειλούν συνεχώς, και ο μόνος που τον στηρίζει είναι ο παραγωγός της εκπομπής Λόοουελ Μπέργμαν (Άλ Πατσίνο).

Δυνατό πολιτικό θρίλερ με εξαιρετική σκηνοθεσία και με γενικότερα μηνύματα για την έλλειψη πραγματικής ελευθερίας και δημοκρατίας στο σύγχρονο δυτικό κόσμο καθώς και γιά το ρόλο των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης.

Αξιολόγηση ταινίας: 8/10
Αξιολόγηση αγοράς: 8/10

Δημήτρης Τσιώκος

Ιστορίες του Φθινοπώρου (1998)

Του Ερικ Ρομέρ
(VHS) Διάρκεια: 110

Οι «Ιστορίες του Φθινοπώρου» είναι η τέταρτη ταινία του «κύκλου των εποχών» του 78χρονου σήμερα σκηνοθέτη Έρικ Ρομέρ μετά τις «Ιστορίες του Χειμώνα», «Ιστορίες της Άνοιξης» και τις «Ιστορίες του Καλοκαιριού». Λέξεις όπως υπόθεση και πλοκή στον κινηματογράφο του Ρομέρ ή δεν παίζουν κανένα ρόλο ή παίζουν πολύ μικρό.

Ο Έρικ Ρομέρ που πριν το «Κύκλο των εποχών» είχε ολοκληρώσει δύο κύκλους ταινιών, τους «Μύθους Περί Ηθικής» και τις «Παροιμίες και Κωμωδίες» συνεχίζει να πορεύεται στον ίδιο ήσυχο και για πολλούς βαρετό δρόμο του, καταφέρνοντας με απλές μεθόδους και τρόπους να αναδεικνύει αυτό που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια. Πολλές φορές στους ήρωες του Ρομέρ αναγνωρίζουμε κάποια από τα στοιχεία του εαυτού μας, αλλά ενώ αυτοί οι ήρωες μοιάζουν αξιόλογοι και σοβαροί, ο Ρομέρ δεξιοτεχνικά αποκαλύπτει ότι κάτω από την επίφαση της σοβαρότητας κρύβεται η σοβαροφάνεια και κάτω από τη δήθεν αξιόλογη παρουσία η γελοιότητα και ο μικροαστισμός. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι που ενοχλεί σοβαρή μερίδα των θεατών με αποτέλεσμα ο Ρομέρ να έχει φανατικούς φίλους αλλά και φανατικούς εχθρούς.

Στη συγκεκριμένη ταινία που είναι η πιο ώριμη του «κύκλου των εποχών» ο Ρομέρ βάλλει για άλλη μια φορά, με τον πάντα διακριτικό του τρόπο, κατά του μικροαστισμού.

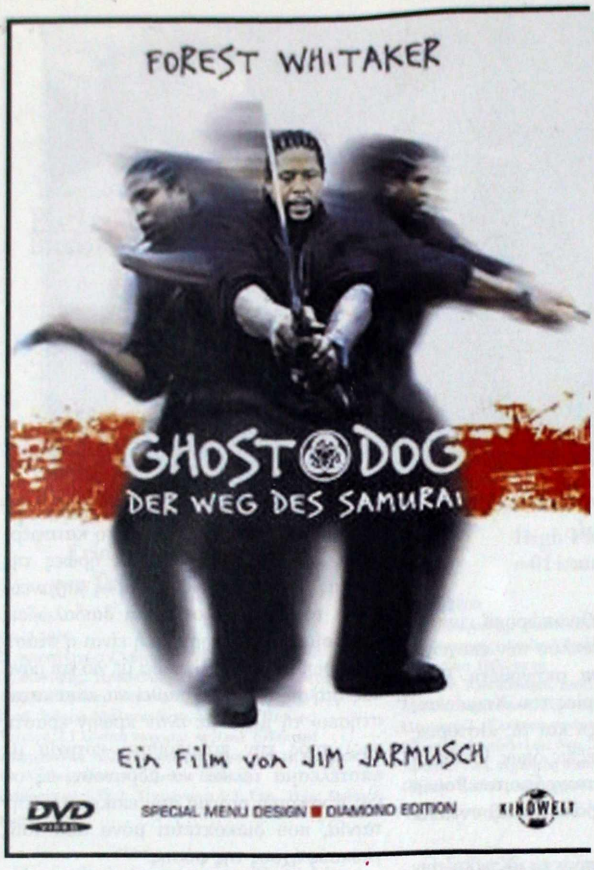
Οι ήρωες της ταινίας δεν «εκδηλώνουν συκρατημένα τα συναισθήματά τους» απλά, όπως γράφτηκε από κάποιον καλό συνάδελφο. Θα έλεγε κανείς ότι προσπαθούν συνεχώς και εκνευριστικά- όπως δυστυχώς πολλές φορές όλοι μας κάνουμε στη ζωή μας- να βρούν αφορμή ή και χωρίς αφορμή μερικές φορές για να αναβάλλουν το πράττειν και το καταφέρνουν. Με αφορμή η όχι οι ήρωες της ταινίας οι οποίοι πολλές φορές μηχανεύονται τόσο πολύπλοκες και δαιδαλώδεις διαδρομές (χαρακτηριστική είναι η στάση της ηρωίδας που φλερτάρει με γιό και μάνα και στη συνέχεια προσπαθεί να «αποκαταστήσει» τή μάνα με έναν πρώην εραστή της) προς την πολυπόθητη ευτυχία με αποτέλεσμα τελικά να αδρανούν, εξ ου και η νεκρική ησυχία που επικρατεί στην ταινία, που διακόπτεται μόνο από τους γλυκούς ήχους της φύσης.

Παρόλο που ο Ρομέρ δείχνει τελικά να απολαμβάνει αυτή την ησυχία, το καταλαβαίνει κανείς με τον τρόπο που κινηματογραφεί, κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για το σύγχρονο μικροαστό άνθρωπο που πάντα βλέπει με συμπάθεια (ο Ρομέρ αντιμετωπίζει τους ήρωές του με απομυθοποιητική και κάποια ειρωνική διάθεση αλλά πάντα τους αγαπά) ότι τέλος τα πολλά λόγια , ήρθε η ώρα για τα έργα.

Όπως το Φθινόπωρο η φύση συνεχώς προετοιμάζεται για να βρέξει, αλλά αυτό συμβαίνει σπάνια, έτσι και οι ήρωες του Ρομέρ στις «Ιστορίες του Φθινοπώρου», «αστράφτουν και βροντούν» αλλά από βροχή τίποτα. Η διαφορά με τη φύση είναι ότι αυτή διαθέτει μια θαυμαστή ισορροπία από εποχή σε εποχή, το φθινόπωρο μπορεί να είναι μια περίοδος προετοιμασίας, θα την ακολουθήσει όμως η περίοδος των βροχών του χειμώνα και της άνθισής την άνοιξη. Όλα στη φύση είναι ήρεμα αλλά ταυτόχρονα σε μόνιμη κίνηση. Εν αντιθέσει με τους ήρωες του Ρομέρ, που είμαστε εμείς όλοι, που ασχέτως εποχών παρεμένουμε στην ίδια νεκρική ακινησία μας. Τελικά ησυχία από ησυχία έχει διαφορά.

Αξιολόγηση Ταινίας 8/10

Γ.Κ



Ελληνικός Τίτλος: Ghost Dog: Ο Τρόπος των Σαμουράι
Πρωτότυπος Τίτλος: Ghost Dog: The Way Of The Samurai

Ετος: 1999	Άλλα χαρακτηριστικά
Ετ. παραγωγής:	Περιοχή:1
Bac films	Γλώσσα ταινίας: Αγγλικά
Ετ. διανομής:	Ελληνικοί υπότιτλοι: Όχι
Artisan Entertainment	Άλλες γλώσσες: Χρώμα: Ναι
Διάρκεια: 116 λεπτά	Αριθμός δίσκων:1
Παίζουν:	Πλαίσιο Εικόνας Αναμορφικό:1,78:1
Φόρεστ Γουίτακερ	Τετράγωνο 4:3: Όχι
Τζον Τορμέι	Ήχος Stereo: Ναι Surround: Ναι 5.1:
Χένρι	Dolby Digital

Το Ghost Dog μπορεί να μην είναι δημιουργία της ίδιας κλάσης με τον «Νεκρό», είναι όμως αναμφισβήτητα μιά μεγάλη ταινία χωρίς από μιά πρώτη ανάγνωση να φαίνεται ότι πληρεί τις προϋποθέσεις γι αυτό.

Ο Τζιμ Τζάρμους γυρίζει ξανά μετά τον «Νεκρό» στο θέμα της φθοράς του αμερικάνικου πολιτισμού και της αναγκαιότητάς του να καταφεύγει στα όπλα. Ο Γουίλιαμ Μπλέικ στο «Νεκρό», που που το όνομά του παραπέμπει στον ομώνυμο ποιητή, με μια σφαίρα σφηνωμένη στην καρδιά, έχοντας ήδη ξεκινήσει για το μεγάλο ταξίδι, «νεκρός» περισσότερο παρά ζωντανός, θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει τα «όπλα» της ποίησης και να καταφύγει στα αληθινά. Ενώ ο Γουίλιαμ Μπλέικ λοιπόν είναι ένας παθητικός ήρωας που εξαναγκάζεται να προβεί στη χρήση των όπλων, ο Ghost Dog αντιθετα, τα χρησιμοποιεί εν πλήρει συνειδήσει, έχοντας ως πυρήνα της δράσης του τον κώδικα του πολεμιστή σαμουράι.

Παρόλο που ο κώδικας αυτός προέρχεται από έναν αρχαίο πολιτισμό, όλη του η ζωή καθορίζεται από αυτόν τον κώδικα και είναι προετοιμασμένος και να πεθάνει υπηρετώντας τον, πράγμα το οποίο γίνεται στο τέλος, γιατί προτιμάει να τον διατηρήσει ανέπαφο από το να τον προδώσει συμβιβαζόμενος.

Ο Ghost Dog αφιερώθηκε σε ένα μαφιόζο, επειδή πριν πολλά χρόνια του είχε σώσει τη ζωή από κακοποιούς. Εκφορούμενος από τα ιδανικά των Σαμουράι, της ευγνωμοσύνης στον ευεργέτη και της απόλυτης υπακοής στον αφέντη μπήκε στο κόσμο του περιθωρίου, έναν κόσμο που φαίνεται να συγκεντρώνει όλα τα βασικά στοιχεία του αμερικάνικου πολιτισμού. Ατομισμός, κυριαρχία της τεχνολογίας (ο Ghost Dog κόντρα σε αυτή τη κυριαρχία χρησιμοποιεί ταχυδρομικά περιστέρια αντί κινητό τηλέφωνο) και μισαλλοδοξία κυριαρχούν παντού.

Τα βιβλία ανταλλάσονται ανάμεσα σε δολοφονίες, η βία και η διαφθορά συνυπάρχουν με την παιδικότητα (βλέπουμε την κόρη του αρχιμαφιόζου να παρακολουθεί συνεχώς κινούμενα σχέδια ενώ δίπλα της πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι). Ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι αν ρίξουμε μια πιο προσεχτική ματιά στη δράση που συμβαίνει στα κινουμένα σχέδια θα δούμε ότι λειτουργεί ως προαναγγελία αυτών που ακολουθούν στην ιστορία.

Στον αντίποδα, η συνύπαρξη ανθρώπων από διαφορετικά μέρη και φυλές της γης και από διαφορετικούς πολιτισμους που καταφέρνουν να επικοινωνούν ακόμα και αν δεν καταλαβαίνουν λέξη από όσα λέει ο άλλος (ο Ghost Dog με τον παγωτατζή δηλαδή τον Ισάκ ντε Μπανγκολέ που δεν μιλάει αγγλικά, μιλάνε παράλληλα χρησιμοποιώντας ο καθένας τη δική του γλώσσα).

Χωρίς καμιά προσπάθεια να κρύψει τις επιρροές του ο Τζίμ Τζάρμους από τον Μελβίλ («Ο Δολοφόνος με το αγγελικό πρόσωπο»), τον Κουροσάβα (το βιβλίο που αλλάζει ένα σωρό χέρια εν μέσω δολοφονιών επιστρέφοντας στην αρχική του κάτοχό είναι το «Ρασομόν» στο οποίο βασίστηκε η ομώνυμη ταινία του Κουροσάβα), τον Μπούρμαν («Επαναστάτης του Αλκατράζ»), τον Μιζογκούτσι, τον Θερβάντες κ.α. δημιουργεί μιά ταινία hip-hop, θα τολμούσαμε να πούμε, χάρη και στην αισθαντική μουσική του ράπερ RZA. Το μεγάλο ταλέντο του Τζάρμους απομακρύνει τον κίνδυνο να ξεπέσει η ταινία στο βιντεοκλιπίστικο στυλάκι και καταφέρνει να οδηγήσει τον θεατή σε ένα ακόμη ελκυστικό, ονειρικό και σχεδόν μυστικιστικό ταξίδι.

Ο ρόλος της μουσικής που παίζει όπως άλλωστε και στο «Νεκρό» σημαντικό δραματουργικό ρόλο, εντείνοντας τον ρυθμό και η φωνή off από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας σχεδόν ονειρικής ατμόσφαιρας.

Η ταινία χρωστάει πολλά και στη θαυμάσια υποκριτική παρουσία του Φόρεστ Γουίτακερ, δύσκολα θα μπορούσαμε να φανταστούμε άλλον στο ρόλο του σύγρονου σαμουράι.

Σε μιά εποχή που δεν υπάρχουν πια σίγουρες και σταθερές αξίες, ιδιαίτερα στη σύγχρονη μάστιγα που ακούει στο όνομα χρηματιστήριο, σας συνιστώ στον Τζάρμους, να ποντάρετε άφοβα, γιατί πρόκειται για μια σίγουρη αξία, σταθερή στο χρόνο και αναλλοίωτη. Ο Τζιμ Τζάρμους αποστρέφει το βλέμμα του από το σύγχρονο διεφθαρμένο αμερικάνικο πολιτισμό, ελπίζουμε όμως σύντομα να απομακρυνθεί από την έλξη που ασκεί πάνω του η τάση φυγής στο παρελθόν και να δώσει έμφαση με το καλλιτεχνικό του έργο και στην αναζήτηση ενός εναλλακτικού μέλλοντος.

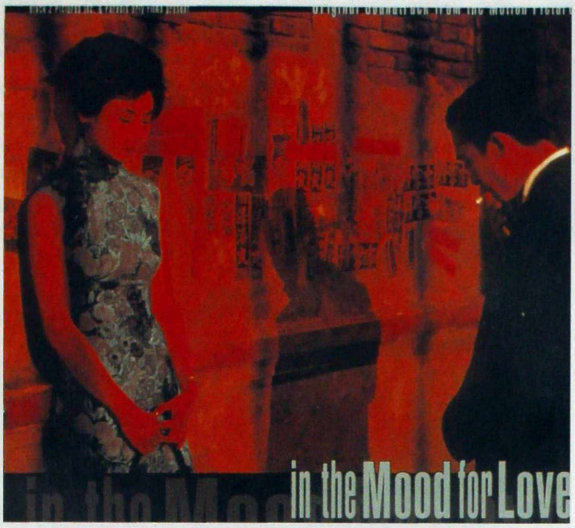
Extra

Κινηματογραφικό τρέιλερ, τηλεοπτικά σποτ, βιογραφικά /φιλμογραφία συντελεστών, σκηνές που κόπηκαν, δυνατότητα να ακουστεί χωριστά το soundtrack, "Making of".

Κυκλοφορεί και σε VHS με ελληνικούς υπότιτλους.

Αξιολόγηση Ταινίας 8/10

Αξιολόγηση DVD 8/10 Γ.Κ



Αναζητώντας κανείς τα πιο ενδιαφέροντα soundtracks της περιόδου, που διανύουμε, δεν θα χρειαστεί να ψάξει πολύ, καθώς αυτά συνοδεύουν κάποιες από τις καλύτερες ίσως ταινίες της σεζόν. Το πρώτο από αυτά είναι το soundtrack της γοητευτικής στυλιζαρισμένης δημιουργίας του **Wong Kar – Wai «In the Mood for Love».** Ακούγοντάς το διαπιστώνει κανείς ότι η εκλεπτυσμένη αισθητική της ταινίας προχωρά πέρα από τις εικόνες της και κυριεύει και τη μουσική της.

Άκρως λειτουργικό το soundtrack αυτό αναπλάθει όπως και η ταινία την ατμόσφαιρα του Hong Kong τη δεκαετία του '60. Όπως το Hong Kong εκείνης της εποχής λοιπόν, έτσι και το soundtrack είναι πολυσυλλεκτικό. Αποσπάσματα από παραδοσιακές κινέζικες όπερες συνδυάζονται με μουσικά θέματα και τραγούδια από δημοφιλείς κινέζικες ταινίες της εποχής, ξενίζοντας ίσως τον μη εξοικειωμένο με την ασιατική κουλτούρα δυτικό ακροατή. Ο συνδυασμός αυτός όμως απηχεί ιδανικά τις ραδιοφωνικές επιλογές της εποχής, καθώς το ραδιόφωνο είναι πολύ συχνά το μέσο από το οποίο ακούγεται μουσική μέσα στην ταινία. Εξίσου δημοφιλής στο Hong Kong εκείνη την περίοδο ήταν και ο Nat King Cole, τα νωχελικά ισπανόφωνα τραγούδια του οποίου παίζονταν συχνά από το ραδιόφωνο, ταυτόχρονα όμως κερδίζουν και το δυτικό ακροατή.

Το πιο ενδιαφέρον όμως κομμάτι είναι το σαγηνευτικό βαλς του Shigeru Umebayashi «Yumeji's Theme» από τη ομώνυμη ταινία του Suzuki Seijun, που είναι και το βασικό θέμα του «In the Mood for Love». Το εκπληκτικό αυτό κομμάτι σίγουρα έχει αποτυπωθεί στη μνήμη όσων έχουν δει την ταινία καθώς συνοδεύει τα αισθαντικά slow motion, που εικογραφούν με τρόπο μοναδικό τις κινήσεις των δύο πρωταγωνιστών. Τα εξίσου ατμοσφαιρικά πρωτότυπα θέματα του Michael Galasso συμπληρώνουν απόλυτα το βασικό θέμα του Umebayashi.

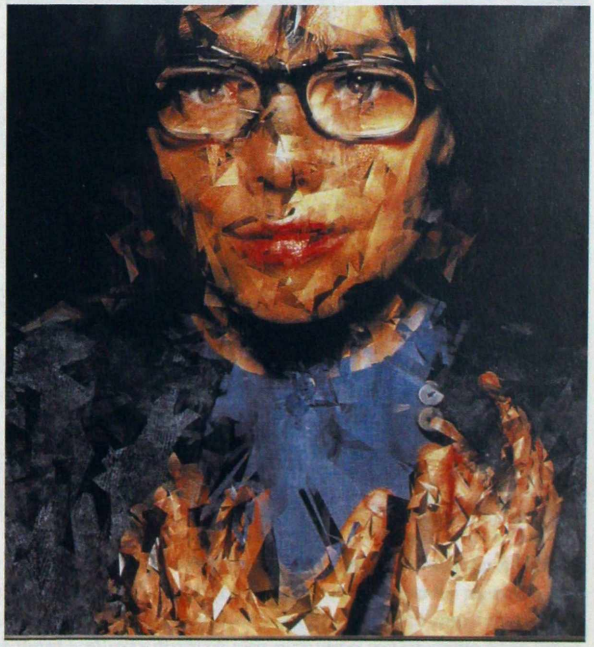
Το σημαντικότερο όμως στοιχείο του «In the Mood for Love» είναι ότι τα – πολλές φορές φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους – μουσικά θέματα που περιλαμβάνει είναι τόσο προσεκτικά επιλεγμένα ώστε να δένουν απόλυτα αρμονικά μεταξύ τους, αποπνέοντας μια διακριτική αίσθηση νοσταλγίας. Και αυτή ακριβώς η αίσθηση είναι που κερδίζει τον ακροατή- ειδικά το κοινό που έχει αγαπήσει την ταινία και την ατμόσφαιρά της, είναι σίγουρα ότι θα ακούσει πολλές φορές αυτό το soundtrack.

SOUND TRACKS

Η δεύτερη επιλογή δεν χρειάζεται ιδιαίτερες συστάσεις, καθώς συνοδεύεται από τη φήμη της πιο πολυσυζητημένης ταινίας της χρονιάς και έναν εκρηκτικό συνδυασμό: **Lars von Trier + Bjork + musical = «Dancer in the Dark».** Έχοντας σκοπό να κάνει μια ταινία – αποδόμηση των κλασικών musical, ο Trier σοφά επιλέγει για συνεργάτιδά του την εκκεντρική Ισλανδή τραγουδίστρια, στιχουργό και συνθέτη Bjork, μια από τις πιο σημαντικές και ταυτόχρονα ιδιόμορφες παρουσίες στη σύγχρονη μουσική σκηνή.

Τριανταέξι ετών σήμερα η Bjork έχει χτίσει μια επιτυχημένη καριέρα πάνω σε ενδιαφέροντες πειραματισμούς, συνδυασμούς διαφορετικών μουσικών ειδών από τη τζαζ έως την ηλεκτρονική μουσική και φυσικά μια ιδιότροπη, αλλά εκπληκτική φωνή, την οποία καλλιεργεί από παιδί, έχει συμμετάσχει σε διάφορα συγκροτήματα με σημαντικότερο τους Sugarcubes, ενώ solo μας έχει δώσει τρία μοναδικά album: Debut, Post και Homogenic.

Η Bjork με το δίσκο **«SelmaSongs»** για το «Χορεύοντας στο Σκοτάδι» δεν εκπλήσσει ιδιαίτερα, καθώς συνεχίζει να ακολουθεί το δικό της προσωπικό μουσικό δρόμο, με τον οποίο έχει αποκτήσει τόσο φανατικούς οπαδούς όσο και άσπονδους εχθρούς. Πέρα από τη αίσθηση ότι εδώ η Bjork ξεσκονίζει τις γνώσεις της πάνω στην κλασική μουσική και πέρα από τις λίγες αναλαμπές που παραπέμπουν σε κλασικό musical, το «Dancer in the Dark» είναι «αυθεντική Bjork». Όλα τα γνώριμα στοιχεία βρίσκονται εδώ: η παραμυθένια αίσθηση, οι βιομηχανικοί ήχοι αλλά και οι εντυπωσιακές



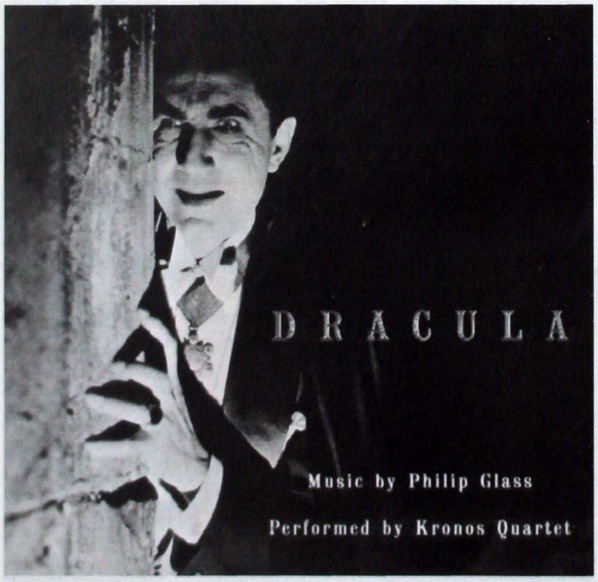
ενορχηστρώσεις και μια εξαίσια φωνή αποτελούν τα

συστατικά στοιχεία ενός σύντομου δίσκου μόλις 32 λεπτών, έντονα όμως συναισθηματικά φορτισμένων.

Τα τραγούδια δεν ακούγονται όπως ακριβώς στη ταινία, καθώς δεν τραγουδούν οι ηθοποιοί - παραμένει μονάχα η συμμετοχή της Katherine Deneuve στο «Cvalda», ενώ στο συγκλονιστικό «I've Seen It All», τη Bjork συνοδεύει ο Thom Yorke των Radiohead. Σε όλα τα τραγούδια όμως κυριαρχεί η δυνατή προσωπικότητα της Selma, της τραγικής ηρωίδας του Trier. Η τρέλα και η μουσική ευαισθησία της Bjork και η παιδική αφέλεια και η αυτοθυσία της Selma γίνονται ένα. Πολύ έξυπνα η Bjork μεταμορφώνει τους μηχανικούς ήχους του εργοστασίου και τους άλλους ρεαλιστικούς ήχους σε μουσική, την οποία φαντάζεται η Selma προκειμένου να αποδράσει από την πραγματικότητα που την πνίγει, στους ονειρικούς δρόμους που της αξίζουν. Ας λειτουργήσει η μουσική της Bjork με τον ίδιο τρόπο για όλους μας.

Τελευταία επιλογή είναι μια όχι και τόσο πρόσφατη κυκλοφορία που αφορά μια κλασική ταινία. Το cd αυτό κυκλοφορεί στις αρχές του 2000 και σηματοδοτεί μια σημαντική μουσική συνάντηση, καθώς περιέχει συνθέσεις του Philip Glass σε εκτέλεση των Kronos Quartet, εμπνευσμένες από το κλασικό **«Dracula»**, που σκηνοθετεί το 1931 ο **Τοντ Μπράουνινγκ** με πρωταγωνιστή τον Μπέλα Λουγκόζι.

Ο Philip Glass, ένας από τους πιο καταξιωμένους σύγχρονους συνθέτες, που θεωρείται από πολλούς πατέρας του μινιμαλισμού, ασχολείται και με την κινηματογραφική μουσική σε ταινίες όπως: «Candyman» (1992), «Kundun»



(1997) και «The Truman Show» (1998) με κορυφαία, όσον αφορά τη μουσική της, το ιδιόμορφο πειραματικό φιλμ του Godfrey Reggio «Koyaanisqatsi» (1983).

Οι Kronos Quartet πάλι είναι ένα κουαρτέτο εγχόρδων, φημισμένο για τον επιτυχημένο τρόπο με τον οποίο συνδυάζει την κλασική με τη σύγχρονη μουσική, καθώς περιλαμβάνει στο ρεπερτόριό του ροκ και τζαζ κομμάτια. Μεταξύ άλλων εκτελεί με επιτυχία και κομμάτια των Astor Piazzolla, Ornette Coleman, Thelonious Monk και Duke Ellington.

Η συνεργασία λοιπόν του Philip Glass και των Kronos Quartet αποτελεί μουσικό γεγονός. Οι εικοσιέξι σύντομες συνθέσεις που αποτελούν τα 70 λεπτά αυτού του cd αντιστοιχούν στις σκηνές της ταινίας, όμως παρά τη σύντομη διάρκειά τους λειτουργούν σαν ένα ενιαίο σύνολο, με αποτέλεσμα σε αντίθεση με πολλά άλλα soundtracks να ακούγονται ανεξάρτητα από την ταινία.

Δεν έχουμε δει την ταινία με τη μουσική του Glass, επομένως δεν μπορούμε να κρίνουμε τη λειτουργικότητά της. Αναμφισβήτητα όμως το σπουδαίο αυτό μουσικό έργο παράγει μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Χωρίς να ξεπέφτουν στις συμβάσεις των ταινιών τρόμου, στον εύκολο εντυπωσιασμό και τα ξαφνιάσματα, τα έγχορδα του Kronos Quartet δημιουργούν ένα κλίμα έντασης και άγχους σε ένα ταυτόχρονα λυρικό και υποβλητικό μουσικό σύνολο που σίγουρα αρμόζει στην ταινία του Μπράουνινγκ και αξίζει να αποκτήσετε. Όσο για τους φίλους του Glass που είναι ταυτόχρονα και θαυμαστές του έργου του Μπράουνινγκ, ίσως θα χαρούν να μάθουν ότι η εκδοχή της ταινίας «Dracula» με την νέα αυτή μουσική επένδυση κυκλοφορεί σε DVD.

ΕΡΩΤΗΣΗ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ: Για ποια ταινία ποιού σκηνοθέτη έγραψε η Bjork το τραγούδι «Play Dead», που βρίσκεται στη δεύτερη έκδοση του άλμπουμ της, «Debut»;
Οι δύο πρώτοι νικητές κερδίζουν από 1 soundrack της ταινίας του Λαρς φον Τρίερ «Χορεύοντας στο σκοτάδι» προσφορά του καταστήματος TRUST RECORDS (Ακαδημίας 62) που εκτός από δίσκους και CD διαθέτει ταινίες σε DVD και VIDEO.

Θανάσης Πατσαβός

Enki Bilal

Συχνά οι οπαδοί των κόμικς βρίσκονται στη δυσάρεστη θέση να πρέπει να υπερασπιστούν τη θέση του αντικειμένου του πόθου τους ως 9η τέχνη απέναντι σ' αυτούς που αμφισβητούν την αξία τους. Ο γράφων πάλι θα θεωρούσε ότι δε θα έπρεπε να κάνει τίποτε άλλο παρά να προτείνει στους άπιστους ως ένα μόνο δείγμα της τέχνης των κόμικς τη δουλειά ενός από τους μεγαλύτερους σύγχρονους σχεδιαστές κόμικς, του Enki Bilal.

Ο Enki Bilal γεννιέται στο Βελιγράδι, στις 7 Οκτωβρίου 1951 από πατέρα Γιουγκοσλάβο και μητέρα Τσέχα. Σε ηλικία δέκα ετών, το Μάιο του 1961, εγκαθίσταται μαζί με την οικογένειά του στο Παρίσι, όπου φυσικά αναγκάζεται να μάθει γαλλικά, αλλά και έρχεται σε επαφή με τον κόσμο των κόμικς. Ξεκινά να σχεδιάζει από πολύ νωρίς - σε ηλικία 15 ετών μάλιστα δείχνει τις πρώτες του προσπάθειες στους Charlier και Goscinny που ήταν τότε αρχισυντάκτες του περιοδικού PILOTE. Εκείνοι τον ενθαρρύνουν κι έτσι αμέσως μετά το λύκειο γράφεται στη Σχολή Καλών Τεχνών. Δε θα περάσουν τρεις μήνες και ο Bilal κερδίζει ένα διαγωνισμό οργανωμένο από το PILOTE, οπότε και αρχίζει να δημοσιεύει στο περιοδικό. Οι πρώτες του δημοσιεύσεις είναι ιστορίες τρόμου και φαντασίας στο ύφος του H. P. Lovecraft και μαρτυρούν την αγάπη του Bilal για το φανταστικό, την οποία δε θα εγκαταλείψει σχεδόν ποτέ.

«I visit the future to come back to the past and the present»
Enki Bilal

comic Ο Γιουγκοσλάβος Φίλος

Το 1972 είναι η «αρχή μιας υπέροχης φιλίας», καθώς ο Bilal συναντά τον Pierre Christin, δημοσιογράφο, καθηγητή και συγγραφέα ο οποίος έχει δουλέψει ήδη με πολλούς σχεδιαστές. Την περίοδο αυτή ο Christin έχει αρχίσει μια σειρά με το γενικό τίτλο «Μύθοι του Σήμερα» («Legendes d' Aujourd hui») με σχεδιαστή τον Jacques Tardi. Η πρώτη ιστορία «Rumeurs sur le Rouergue» είχε ήδη δημοσιευτεί, όμως η απόφαση του Tardi να εγκαταλείψει τη σειρά αναγκάζει τον Christin να ψάξει για άλλο σχεδιαστή. Θα τον βρει στο πρόσωπο του Enki Bilal.

Το ξεκίνημα της συνεργασίας τους δε θα είναι εύκολο όπως ομολογεί ο ίδιος ο Bilal: «Στην αρχή είχα ανησυχήσει λίγο γιατί οι ιστορίες του μου επέβαλαν ένα σκίτσο πολύ ακριβές και ντοκουμενταρισμένο που αντιπροσώπευε θέματα και χώρους της πραγματικότητας: τα γούστα μου κι η σχεδιαστική μου εκφραστικότητα μ' έκαναν να πιστεύω ότι ήμουν αποκλειστικά φτιαγμένος για το φανταστικό και την επιστημονική φαντασία, κι έτσι είχα αρκετά προβλήματα να λύσω, πρώτα απ' όλα το ντοκουμεντάρισμα». Ωστόσο σύντομα θα βρεθεί η χρυσή τομή ανάμεσα στο ρεαλισμό των σεναρίων του Christin και στο φανταστικό στοιχείο που τόσο συναρπάζει το Bilal και έτσι ξεκινά μια μακρόχρονη συνεργασία με αποτέλεσμα τα πολύ σημαντικά album της σειράς «Μύθοι του Σήμερα»: «Η Κρουαζιέρα των Λησμονημένων» («La Croisiere des Oublies» - 1975), «Το Πέτρινο Καράβι» («Le Vaisseau de Pierre» -1976), «Η Πόλη που δεν Υπήρξε» («La Ville qui n' Existait pas» - 1977), «Οι Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης» («Les Phalanges de l' Orde Noir» - 1979) και η «Παρτίδα Κυνηγιού» («Partie de Chasse» -1983).

Τα περισσότερα από τα πρώτα τους album, καθώς αναφέρονται στη γαλλική πραγματικότητα της δεκαετίας του '70, στρέφονται σε μια πολιτική και κοινωνική θεματολογία σχεδόν άγνωστη ως τότε για τα κόμικς. Για παράδειγμα τα προβλήματα της επαρχίας, οι απεργίες των εργατών και τα πολιτικά προβλήματα διαφόρων περιοχών της Γαλλίας ήταν θέματα που δεν άγγιζαν ως τότε τα κόμικς.

Η πολιτική και ο κοινωνικός προβληματισμός δεν παύουν να διαποτίζουν τα έργα των Bilal και Christin, με τις «Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης» όμως, οι δυο δημιουργοί ξεφεύγουν από τις τοπικιστικές ιστορίες και τα θέματά τους αφορούν πια την Ευρώπη ή ακόμη και ολόκληρο τον κόσμο. Το album αυτό όμως αποτελεί σημείο τομής και για μερικούς ακόμη λόγους. Σύμφωνα με τον Christin ύστερα από τις «Φάλαγγες» αποκτούν αυτός και ο Bilal το πραγματικό τους κοινό τόσο για τις κοινές τους δουλειές, όσο και γι' αυτές που υπογράφουν ξεχωριστά. Και αυτό συνέβη γιατί από τη μια μεριά με τα θέματά τους εξέπληξαν, είτε θετικά, είτε αρνητικά το συνηθισμένο κοινό των κόμικς, ενώ από την άλλη προσέλκυσαν και ένα κοινό, το οποίο ως τότε δε διάβαζε καθόλου κόμικς. Το γεγονός αυτό τους δίνει μεγάλη ελευθερία για το εύρος των κινήσεών τους στη μετέπειτα καριέρα τους.

Το σημαντικότερο όμως είναι ότι μετά τις «Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης» ο Bilal αποφασίζει να κάνει το πρώτο του album όχι μόνο σαν σχεδιαστής αλλά και ως σεναριογράφος. Η απόφασή του αυτή δεν είναι τυχαία, αλλά είναι κάτι που σχεδιάζει καιρό. Η εμπειρία της συνεργασίας του με τον

Christin και οι σχεδιαστικοί και σεναριακοί πειραματισμοί στις σύντομες ιστορίες που γράφει μόνος του θα τον κάνουν κάποια στιγμή να αισθανθεί απόλυτα έτοιμος για ένα τέτοιο βήμα. Το αποτέλεσμα αυτής της πρώτης προσπάθειας είναι «η Γιορτή των Αθανάτων» («La Foire aux Immortels» -1980), η οποία και τον δικαιώνει απόλυτα.

Στον ουρανό του παρηκμασμένου Παρισιού του έτους 2023, που είναι χωρισμένο σε προνομιούχους πολίτες και σε παρίες και που βρίσκεται υπό το φασιστικό καθεστώς του παρανοικού ηγέτη Σουμπλάν, πλανάται μια ιπτάμενη πυραμίδα, την οποία κατοικούν αιγυπτιακές θεότητες, εμπλεκόμενες ποικιλοτρόπως στα ανθρώπινα πράγματα.

Στο εφιαλτικό αυτό σκηνικό και μέσα από ένα περίπλοκο, όσο και αριστουργηματικό σενάριο γεμάτο βιαιότητες, συνομωσίες, πραξικοπήματα και μαύρο χιούμορ, ο Bilal χτίζει μια ανελέητη σάτιρα για τη θρησκευτική και πολιτική εξουσία, για τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και για τις θλιβερές ανθρώπινες φιλοδοξίες.

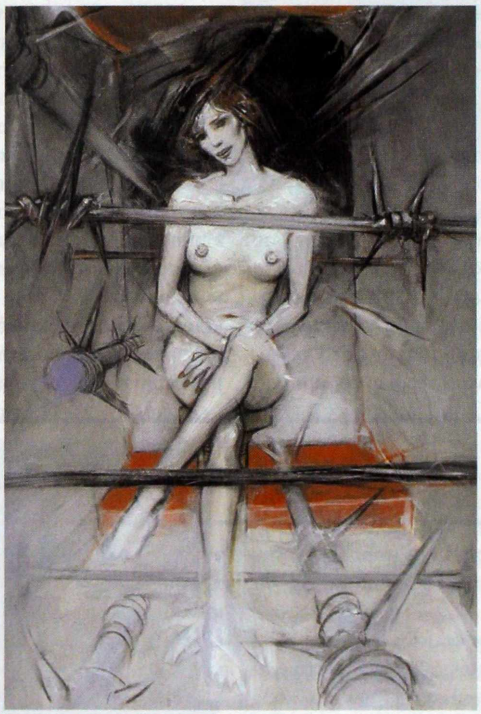
Ταυτόχρονα πλάθει κατ' εικόνα και ομοίωση του ηθοποιού Bruno Ganz τον πρώτο ίσως πραγματικά συμπαθή ήρωά του, τον Αλσίντ Νικοπόλ, έναν απογοητευμένο ιδεαλιστή, ένα ρομαντικό αντιήρωα, που απαγγέλει Baudelaire και τσακίζεται από τα πολιτικά παιχνίδια των ανθρώπων, αλλά και των θεών που αποδεικνύονται το ίδιο μικροπρεπείς και υλιστές.

Μολονότι ο Bilal αρνείται γενικά την ιδέα ενός σταθερού ήρωα στα έργα του, προκειμένου να αποφύγει να συνδεθεί με ένα χαρακτήρα, αλλά και για να έχει την ελευθερία να αλλάζει θέμα και πρόσωπα σε κάθε album, ο Αλσίντ Νικοπόλ επιστρέφει ύστερα από έξι χρόνια στο album συνέχεια της «Γιορτής των Αθανάτων» : «Η Γυναίκα Παγίδα» («La Femme Piege» - 1986), με την ίδια επιτυχία. Παρόλαυτά στο album αυτό ο Bilal εκπληρώνει την επιθυμία του να χρησιμοποιήσει μια γυναίκα ως κεντρικό πρόσωπο.

Η τριλογία του Αλσίντ Νικοπόλ ολοκληρώνεται ύστερα από άλλα έξι χρόνια με το «Ισημερινό Ψύχος» («Froid Equateur» -1992), το οποίο ανακηρύσσεται από το γαλλικό λογοτεχνικό περιοδικό «Lire» «βιβλίο της χρονιάς» -διάκριση την οποία για πρώτη φόρα δέχεται ένα comic album, προκαλώντας αντιδράσεις. Αρχίζει όμως πια να αναγνωρίζεται η αξία των κόμικς και να διαφαίνεται η δυνατότητά τους να αποτελούν κι αυτά ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης ισάξιο με ένα σημαντικό μυθιστόρημα ή με μια κλασική κινηματογραφική ταινία. Τα κόμικς του Enki Bilal σίγουρα το κατορθώνουν και μάλιστα συμβάλλουν σημαντικά στο να αποκτήσει η τέχνη των κόμικς κύρος και αναγνώριση.

Ο Bilal αγαπά την επιστημονική φαντασία και γενικά το φανταστικό και ο ίδιος ομολογεί επιρροές από συγγραφείς όπως ο H. P. Lovecraft, ο Philip K. Dick και κυρίως ο Roger Zelazny ή ταινίες όπως το «2001, η Οδύσσεια του Διαστήματος» του Stanley Kubrick. Σίγουρα αισθάνεται πιο άνετα σχεδιαστικά σε ένα μη ρεαλιστικό χώρο, γι' αυτό και σε αντίθεση με τα album που κάνει με τον Christin, όπου το φανταστικό ενυπάρχει συνήθως αδιόρατα στις ιστορίες τους, στα album που κάνει μόνος του τοποθετεί τη διήγηση κατευθείαν στο χώρο του φανταστικού. Ουσιαστικά όμως η τοποθέτηση των ιστοριών του στο μέλλον είναι για τον Bilal μια επίφαση για να μιλήσει για πράγματα του παρόντος και του παρελθόντος, καθώς προτιμά να κρατά μια αποστασιοποίηση από τα πραγματικά γεγονότα χωρίς αυτό να μειώνει την πραγματική δύναμη του έργου του.

Η εμπειρία της συνεργασίας του με τον Pierre Christin αποδεικνύεται πολύτιμη, καθώς επηρεασμένος ίσως από το ντοκιμαντερίστικο ύφος του, συνοδεύει συχνά το μελλοντολογικό σκηνικό που περιγράφει, με ψευδοντοκουμέντα, συνήθως αποσπάσματα από εφημερίδες, προκειμένου να του προσδώσει την απαιτούμενη πειστικότητα.



Από το βιβλίο «Un Siecle d'Amour».

Τα θέματα που απασχολούν το Bilal είναι, μέσα στο προκάλυμμα της επιστημονικής φαντασίας, παραπάνω από σαφή : η βία και η παρακμή της εξουσίας, ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός, τα μαζικά μέσα και η χειραγώγησή τους, η οικολογική καταστροφή. Και μέσα σ' όλα αυτά κυρίαρχη εμμονή ήδη από τις «Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης», η ιστορική και προσωπική μνήμη, που στοιχειώνει ολόκληρο το έργο του.

Ειδικά στα τελευταία του έργα ο Bilal θυμάται όλο τον παραλογισμό του ανθρώπινου γένους. Στο βιβλίο που κυκλοφορεί το 1999 με τον ειρωνικό τίτλο «Un Siecle d' Amour» («Ένας αιώνας αγάπης»), ο Γάλλος συγγραφέας Dan Franck γράφει τις ιστορίες 13 γυναικών, καλύπτοντας μέσα από τις μαρτυρίες τους μερικά από τα πιο τρομακτικά γεγονότα του αιώνα μας, από το 1914 ως το 1999: Γκουέρνικα, Ολοκαύτωμα, Χιροσίμα, Νότια Αφρική, Σαράγιεβο... ο Enki Bilal ζωγραφίζει τα πορτραίτα τους.

Όμως το έργο, με το οποίο ο Bilal ξορκίζει τους προσωπικούς του εφιάλτες, είναι «Ο Ύπνος του Τέρατος» («Le Sommeil du Monstre» -1998), όπου θυμάται (ή μάλλον δείχνει ότι δεν ξεχνά) σχεδόν με ευλάβεια το πολύπαθο Σαράγιεβο, δημιουργώντας ένα σχεδιαστικό και σεναριακό αριστούργημα πάνω στη μνήμη, το οποίο μπορεί κανείς να συγκρίνει με το «Χιροσίμα, Αγάπη μου». Σπάνια ένα comic-album φτάνει στο βάθος των πραγμάτων με τον τρόπο που το πετυχαίνει «Ο Ύπνος του Τέρατος», και γι' αυτό ίσως αξίζει να διαβαστεί ξανά και ξανά.

Όσο για το σχέδιό του, αυτό εξελίσσεται από album σε album, καθώς ο Bilal πειραματίζεται και δοκιμάζει διαρκώς νέες τεχνικές με αποτέλεσμα να παρουσιάζει ίσως το πιο γοητευτικό και ενδιαφέρον σχέδιο που κυκλοφορεί σε κόμικς σήμερα. Ο ίδιος ο Bilal δηλώνει με παράπονο ότι πολλοί αναγνώστες έλκονται από την εικόνα και προσπερνούν το

νόημα, ενώ γι' αυτόν η ιστορία είναι αυτή που κυριαρχεί και οι εικόνες σέρνονται από τις λέξεις.

Δεν μπορεί όμως κανείς να παραβλέψει ότι η σχεδιαστική ικανότητα του Bilal και ειδικά ο τρόπος που χειρίζεται το χρώμα βρίσκεται πάνω από το μέσο όρο των κόμικς και συμβάλλει αποφασιστικά στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας για τις ιστορίες του, δίνοντας ταυτοχρονα σε κάθε καρρέ την δύναμη ενός μικρού πίνακα, μιας μοναδικής εικαστικής σύνθεσης.

Ήδη το 1987, ο Enki Bilal τιμάται με τη σημαντικότερη διάκριση στο χώρο των κόμικς, κερδίζοντας το Μεγάλο Βραβείο στο 14ο Φεστιβάλ της Angouleme. Ταυτόχρονα με τα κόμικς ο Bilal σχεδιάζει αφίσες, εξώφυλλα για δίσκους και βιβλία, ενώ το 1990 σχεδιάζει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τη φουτουριστική διασκευή του μπαλέτου «Romeo and Juliet» από το χορογράφο Angelin Preljocaj, παράσταση η οποία θα γνωρίσει σημαντική επιτυχία.

Όμως η δεύτερη μεγάλη αγάπη του Bilal μετά τα κόμικς είναι ο κινηματογράφος: «Οι ταινίες ερέθιζαν τη φαντασία μου από τότε που ήμουν παιδί. Όταν ήμουν έφηβος με συνάρπαζε αυτή η μορφή τέχνης, η οποία αισθανόμουν ότι ήταν κοντινή και ταυτόχρονα παράλληλη με αυτό που ονειρευόμουν να κάνω. Ο κινηματογράφος μου ασκούσε μια ιδιαίτερη έλξη, αλλά την ίδια στιγμή φαινόταν απρόσιτος. Έτσι άρχισα τη ζωγραφική που για μένα ήταν ένας τρόπος να κάνω ταινίες ελεύθερα, μόνος μου, στο σπίτι».

Η επιρροή που ασκεί στο Bilal ο κινηματογράφος γίνεται συχνά αισθητή και μέσα από τα κόμικς του, το ντεκουπάρισμα και τα καδραρίσματά τους. Επιπλέον οι ιστορίες του βρίθουν από λεπτομέρειες -κινηματογραφοφιλικές

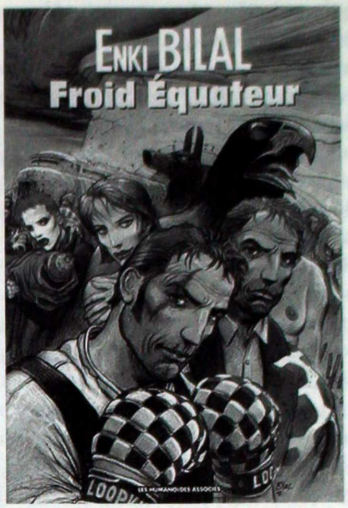
αναφορές που κλείνουν το μάτι στον αναγνώστη, όπως το

επίθετο της ηρωίδας της «Γυναίκας Παγίδας», Τζιλ Μπιοσκόπ, που σημαίνει κινηματογράφος στα σερβικά, η αφίσα από τον «Αμερικανό Φίλο» του Wim Wenders στο φόντο κάποιου καρρέ στο ίδιο album και φυσικά ο ήρωας Αλσίντ Νικοπόλ με το παρουσιαστικό του Bruno Ganz, αλλά και η persona του σκηνοθέτη Τζιανκάρλο Ντοναντόνι, του σκηνοθέτη «που σ' όλη του τη ζωή αγαπούσε το σινεμά, και το σινεμά πάντα τον απέρριπτε», από το «Ισημερινό Ψύχος». Το τελευταίο αυτό album μάλιστα αρχίζει και ξεκινά με τα πλάνα μιας ταινίας.

Πιο συγκεκριμένα όμως ασχολείται ο Bilal με το σινεμά το 1982, όταν κάνει τα σκηνικά για τις ονειρικές σκηνές της ταινίας του Alain Resnais, «Η Ζωή είναι ένα Ρομάντσο» («La Vie est un Roman»), εμπειρία, την οποία περιγράφει ως συναρπαστική. Την επόμενη χρονιά σχεδιάζει το τέρας Molastar για την ταινία του Michael Mann «Το Κάστρο» («The Keep» -1983).

Λίγα χρόνια αργότερα ο Bilal, θαυμαστής σκηνοθετών όπως ο Tarkovsky και ο Zulawsky, περνά στη σκηνοθεσία με την ταινία «Bunker Palace Hotel» (1989), το σενάριο της οποίας συνυπογράφει ο Pierre Christin. Όπως και τα προσωπικά album του Bilal, έτσι και η ταινία αυτή εξελίσσεται στο μέλλον, ενώ πρωταγωνιστούν οι Jean-Louis Trintignant, Carole Bouquet και Maria Schneider.

Το 1996 ακολουθεί η δεύτερη ταινία του Bilal «Tykho Moon», όπου το σενάριο εδώ συνυπογράφει ο Dan Franck και πρωταγωνιστούν οι Jean-Louis Trintignant, Julie Delpy, Michel Piccoli, Marie Laforet και Richard Bohringer. Όλες οι γνωστές εμμονές του Bilal επιστρέφουν -αυτή τη φορά στο πανί -με άλλη μια πολιτική φαντασία με την πλοκή να μεταφέρεται όχι απλώς στο μέλλον, αλλά και στο φεγγάρι, όπου ένας ετοιμοθάνατος δικτάτορας αναζητά το μοναδικό δωρητή που μπορεί να τον σώσει, ενώ αυτός, φοβούμενος για



τη ζωή του, προσπαθεί να διαφύγει με τη βοήθεια μιας πόρνης. Το σκηνικό ζοφερό, οι χαρακτήρες γκροτέσκοι και το αποτέλεσμα άλλη μια ιδιόμορφη σάτιρα απ' αυτές που μας έχει συνηθίσει ο γιουγκοσλάβος φίλος μας. Παρά τις όποιες ατέλειες, το αποτέλεσμα είναι πολύ ενδιαφέρον, καθώς μάλιστα το κλίμα των κόμικς του Enki Bilal μεταφέρεται με επιτυχημένο τρόπο στη μεγάλη οθόνη.

Ύστερα από τις συνεχείς αναβολές προβολής του «Tykho Moon» στις αίθουσες και την εμπορική της αποτυχία όταν τελικά η ταινία προβλήθηκε ο Bilal δηλώνει ότι δε θέλει να ξανακάνει ταινία κάτω από τις ίδιες συνθήκες με τις οποίες έγινε το «Tykho Moon» και ότι προτιμά πάντα να ξαναγυρίζει στα κόμικς και το σχέδιο, όπου υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία δημιουργίας και γι' αυτό περισσότερη ευχαρίστηση για τον ίδιο. Με πικρία τελικά αναρωτιέται «κατά πόσο πια ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο έκφρασης καθαρής τέχνης και όχι απλώς μια οικονομική υπόθεση».

Εν έτει 2001 όμως, ο Enki Bilal, που κλείνει φέτος τα πενήντα του χρόνια, ετοιμάζει μια νέα ταινία που βασίζεται στην τριλογία του Νικοπόλ. Ταυτόχρονα στο Ιστορικό Μουσείο του Παρισιού διοργανώνεται προς τιμήν του Enki Bilal μια ρετροσπεκτίβα του συνολικού του έργου.

Κι όλα αυτά ενώ μόλις έχει κυκλοφορήσει στη Γαλλία «Η Σαρκοφάγος», το τελευταίο album του Bilal που σηματοδοτεί και την επανασύνδεσή του με τον Pierre Christin, σχεδόν 18 χρόνια μετά την «Παρτίδα Κυνηγιού». Περιήγηση στο φανταστικό μουσείο του μέλλοντος που βρίσκεται στην καρδιά του πυρηνικού εργοστασίου του Τσέρνομπιλ, «Η Σαρκοφάγος» επαναφέρει τα θέματα της μνήμης και του ανθρώπινου παραλογισμού και ελπίζουμε να εκδοθεί σύντομα και στην Ελλάδα.

Γραφιστικές ή κινηματογραφικές, αισθητικές ή ιδεολογικές, οι εμμονές του Enki Bilal αξίζουν την προσοχή μας, καθώς πηγάζουν από ένα σπάνιο είδος δημιουργού που δεν παύει να καταπλήσσει και ειδικά στον τομέα των κόμικς να ανεβάζει τον πήχυ με κάθε νέο του έργο.

Το παράδοξο σύμπαν του, που κατοικούν γυναίκες με μπλε μαλλιά, αιλουροειδή με πράσινες ραβδώσεις και ευαίσθητοι αντι-ήρωες, όπου ο σουρεαλισμός συναντά την πολιτική, κάπου ανάμεσα σε ένα φιλμ-νουάρ του μέλλοντος και ένα απαισιόδοξο ντοκουμέντο της σύγχρονης εποχής, μπορεί να καθηλώσει όποιον θελήσει να το γνωρίσει.

«Το πρωί, αναδύομαι από τα όνειρά μου, ο ευτυχέστερος των αγγέλων.(...)
Πλαγιάζω το βράδυ, αληθινό καθίκι./ Τι έχω κάνει λοιπόν στο μεταξύ; /
Έχω συναναστραφεί ανθρώπους κι έχω σκαλίσει στα σκατά τους».

Abdulah Sidran (Σαράγιεβο -1993)

Η Julie Delpy στην ταινία «Tykho Moon».

Στα ελληνικά κυκλοφορούν τα album :
«Παρτίδα Κυνηγιού» (εκδόσεις ΒΑΒΕΛ)
«Η Γιορτή των Αθανάτων» (εκδόσεις ARS LONGA/ΠΑΡΑ ΠΕΝΤΕ)
«Η Γυναίκα Παγίδα» (εκδόσεις ΒΑΒΕΛ)
«Ισημερινό Ψύχος» (εκδόσεις ΒΑΒΕΛ)
«Ο Ύπνος του Τέρατος» (εκδόσεις ΜΑΜΟΥΘΚΟΜΙΞ)
Η ταινία «Tykho Moon» κυκλοφορεί σε video απο την ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ.

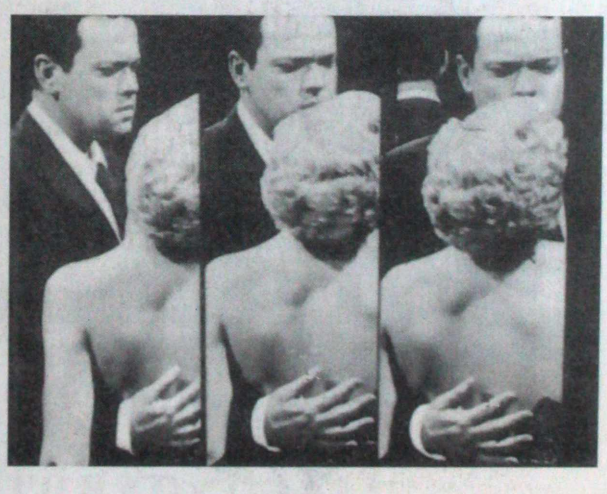
Ερώτηση Διαγωνισμού:
Ποια γνωστή ηθοποιός τραγουδά το τραγούδι «Mr. Sun», μουσικό θέμα της ταινίας του Enki Bilal «Tykho Moon»;
Ο πρώτος νικητής θα κερδίσει 3 κόμικ του Ένκι Μπιλάλ προσφορά των εκδόσεων «Βαβέλ»

Θανάσης Πατσαβός

ΤΙΜΟΚΑΤΑΛΟΓΟΣ 2001
Αρ. 31

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΒΙΒΛΙΩΝ
21 ΧΡΟΝΙΑ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΘΕΑΤΡΟ



ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 17
ΤΗΛ.-FAX 3813137
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

51 ΧΡΟΝΙΑ

1950 – 2001

ΣΧΟΛΗ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ
ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ

Αναγνωρισμένη από το Κράτος

ΜΟΝΙΜΟ ΜΕΛΟΣ ΤΩΝ:

- *CENTRE INTERNATIONAL DE LIAISON DES ECOLES DE CINEMA ET DE TELEVISION – C.I.L.E.C.T. (BRUXELLES)*
- *UNIVERSITY FILM AND VIDEO ASSOTIATION – U.F.V.A. (NEW YORK)*
- *GROUPEMENT EUROPEEN DES ECOLES DE CINEMA ET DE TELEVISION – G.E.E.C.T. (AMSTERNAM)*

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΡΙΕΤΟΥΣ ΦΟΙΤΗΣΗΣ:

*ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

*ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΩΝ

*ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Μεταπτυχιακές Σπουδές σε 104 Σχολές και Πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο

Γραμματεία: Πατησίων 65, 104 33 ΑΘΗΝΑ

Τηλέφωνα: 82.30.124, 82.37.648 – FAX 82.11.651 – www.stavrakos. gr

ΕΛΑΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ ΣΤΟ ΧΡΥΣΟ ΠΛΑΝΗΤΗ VIDEO

VIDEO INN

www.videoinn.gr

Ελάτε να εξερευνήσουμε μαζί
τα θαύματα της 7ης Τέχνης
και να απολαύσουμε τα χρώματα
της ζωής και της φαντασίας

PlayStation

DVD VIDEO

PC-CD ROM

VIDEO INN

- Λ. ΠΑΠΑΓΟΥ & ΟΥΛ. ΠΑΛΜΕ - ΖΩΓΡΑΦΟΥ - ΤΗΛ.: 7713427, 7754932
- Λ. ΜΕΣΟΓΕΙΩΝ - 27 ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ - ΤΗΛ.: 7786677, 7781443

Δημιουργήσαμε έναν Όμιλο από 14 εταιρίες.

Για να καλύπτουμε απόλυτα κάθε σας ανάγκη.

ΑΣΠΙΣ ΠΡΟΝΟΙΑ (Ζωής)
ΑΣΠΙΣ ΠΡΟΝΟΙΑ (Ζημιών)
ΑΣΠΙΣ ΠΡΟΝΟΙΑ (Κύπρου)
ASPIS BANK
ΑΣΠΙΣ ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΑΚΗ
ΑΣΠΙΣ ΑΜΟΙΒΑΙΑ ΚΕΦΑΛΑΙΑ
ΑΣΠΙΣ ΕΠΕΝΔΥΤΙΚΗ
ΑΣΠΙΣ ΕΣΤΙΑ
e-v@lley
GOTA INTERNATIONAL
Nordstern Colonia Hellas
Nordstern Colonia Hellas Life
COMMERCIAL UNION Life
SCOPLIFE

LEON & PARTNERS

Όμιλος ΑΣΠΙΣ. Ένας κόσμος απόλυτης σιγουριάς και ασφάλειας. Από το 1944 ως σήμερα, με πίστη στις αξίες, δημιουργήσαμε για σας έναν πανίσχυρο Όμιλο 14 εταιριών, που επεκτείνεται δυναμικά στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έναν Όμιλο, που καλύπτει όλο το φάσμα των χρηματοασφαλιστικών δραστηριοτήτων και σας προσφέρει τις πιο εξελιγμένες και σύγχρονες ασφαλιστικές, τραπεζικές και επενδυτικές υπηρεσίες. Για ό,τι σχεδιάζετε και ονειρεύεστε, ο Όμιλος ΑΣΠΙΣ είναι πάντα δίπλα σας. Με το κύρος και την αξιοπιστία μιας μεγάλης δύναμης, της δύναμης που δημιουργεί έναν κόσμο αξιών.

ΑΣΠΙΣ
ΟΜΙΛΟΣ ΕΤΑΙΡΙΩΝ
Κόσμος αξιών