

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

Το περιοδικό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ Τεύχος: 296

Ίλντικo Ενιέντι

Φατίχ Ακίν

VR και κινηματογραφικές πρωτοπορίες

Ελληνικό σινεμά



Ζαν Μαρκ Μπαρ

Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
Ε.Π. Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας
ΕΣΠΑ 2014-2020

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

Το ρίζωμα και η Σιμόν Βέιλ

Το σινεμά αλλάζει. Τα φεστιβάλ;

Μια φορά και έναν καιρό, ένας κύριος που τον έλεγαν Αντρέ Μπαζέν, αποφάσισε να αλλάξει τον τρόπο που βλέπουμε και καταλαβαίνουμε τον κινηματογράφο.

Τον μελέτησε προσεκτικά και έγραψε εξάισια κείμενα εισάγοντας ένα νέο σύστημα ερμηνείας των κινηματογραφικών ταινιών, σχολών και ρευμάτων: την κινηματογραφοφιλία.

Η αρχή έγινε με το περιοδικό Cahiers du Cinéma που ίδρυσε ο Μπαζέν ενώ στη συνέχεια δεκάδες άλλα περιοδικά και θεωρητικοί σε όλο τον κόσμο ανέπτυξαν αυτό το σύστημα ερμηνείας (ο ίδιος ο Μπαζέν δεν πρόλαβε, αφού πέθανε το 1958) χωρίς να συνειδητοποιήσουν ότι είχε ημερομηνία λήξεως διότι δεν μπορούσε να προβλέψει τις αλλαγές του κινηματογράφου.

Και αυτή η ημερομηνία ήρθε το 1996 όταν η Σούζαν Σόνταγκ ανήγγειλε τον θάνατό της κινηματογραφοφιλίας και ίσως και τον θάνατο του ίδιου του κινηματογράφου, ο οποίος-όπως ισχυρίστηκε η αιρετική αυτή διανοούμενη- είχε ανάγκη να αναγεννηθεί μέσω μιας νέας αγάπης (cine-love) γι αυτόν.

Και φτάσαμε ξαφνικά σε ένα πεδίο σύγχυσης (να το ονομάσω πεδίο μάχης;) μέσα στο οποίο οι παλιοί κινηματογραφοφιλοί άρχισαν να συγκρούονται με τις αλλαγές που εισέβαλαν από παντού, πιστεύοντας ότι υπερασπίζονται μια, ούτως ή άλλως χαμένη "κινηματογραφική καθαρότητα".

Ελάχιστοι συνειδητοποίησαν εγκαίρως ότι αυτές οι αλλαγές δεν έρχονταν για να καταστρέψουν τον κινηματογράφο, αλλά να τον αναγεννήσουν με τον τρόπο που ονειρεύτηκε η Σόνταγκ.

Αυτή η αναγέννηση όμως, μάλλον ερχόταν από την αντίθετη κατεύθυνση.

Ναι είναι αλήθεια ότι τα τελευταία χρόνια οι κινηματογραφικές αίθουσες δέχονται τεράστιες πιέσεις κι ότι οι θεατές που βλέπουν ταινίες στη μεγάλη οθόνη είναι ίσως λιγότεροι από αυτούς που βλέπουν

Η παραδοσιακή αίθουσα με το παραλληλόγραμμο κάδρο των τεσσάρων ασφικτικών του γραμμών, δεν μπορεί πια να είναι ο μόνος τρόπος/τύπος κινηματογραφικής παρουσίασης.



τηλεοπτικές σειρές στην μικρή οθόνη.

Είναι όμως επίσης αλήθεια ότι οι πιο ενδιαφέρουσες κινηματογραφικές επαναστάσεις αυτών των τελευταίων χρόνων, δεν εμφανίστηκαν ούτε στη μεγάλη ούτε στη μικρή οθόνη, αλλά σε χώρους που δεν τους είχαμε προβλέψει.

Το VR (το virtual reality, δηλαδή η εικονική πραγματικότητα) είναι ίσως η σημαντικότερη και η πλέον εντυπωσιακή από αυτές. Υπάρχουν όμως και άλλες, καθώς ο κινηματογράφος πολιορκεί τα εικαστικά και οι κινούμενες εικόνες συνυφίνονται με τις ακίνητες και γίνονται μέρος πολυμορφικών εγκαταστάσεων.

Δεν μπορούμε λοιπόν να υπερασπιζόμαστε μια αδιέξοδη νοσταλγία απαιτώντας από τον κινηματογράφο να μείνει κολλημένος στο παρελθόν του -όσο ένδοξο κι αν ήταν αυτό.

Έτσι το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αποφάσισε να ανοίξει διάλογο επικοινωνίας με αυτές τις αλλαγές, αρχίζοντας με την καθιέρωση ενός δεύτερου Επίσημου Διαγωνιστικού Τμήματος για VR.

Ακριβώς δίπλα στις παραδοσιακές μας αίθουσες (για την ακρίβεια στο INVR-Virtual Reality Thessaloniki στην καρδιά της Θεσσαλονίκης-Αριστοτέλους 6) υποδεχόμαστε 10 μικρού μήκους ταινίες οι οποίες προσφέρουν έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο κινηματογραφικής απόλαυσης 360ο.

Δεν ξέρω αν το VR θα καταφέρει τελικά να αναγεννήσει τον κινηματογράφο ή αν θα πεθάνει και αυτό όπως περίπου έγινε με το 3D, είμαι όμως σίγουρος ότι τα ερωτήματα που έθεσε η έλευσή του θα προσφέρουν εξίσως χρήσιμες απαντήσεις. Και είμαι επίσης σίγουρος ότι η παραδοσιακή αίθουσα με το παραλληλόγραμμο κάδρο των τεσσάρων ασφικτικών του γραμμών, δεν μπορεί πια να είναι ο μόνος τόπος/τρόπος κινηματογραφικής παρουσίασης.

Αυτό σημαίνει ότι θα πεθάνει η κινηματογραφική αίθουσα; Σίγουρα όχι. Η αίθουσα θα συνυφάνει και με το VR και με τις εικαστικές εγκαταστάσεις και με τις προβολές σε μη κινηματογραφικούς χώρους. Και γι αυτό είναι λάθος να δίνουμε μάχες με ανεμόμυλους όταν μπορούμε να τους κάνουμε να γυρίζουν με τον τρόπο που είναι χρήσιμος και αναγκαίος.

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

Το περιοδικό του
Φεστιβάλ
Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης



Διευθυντής Έκδοσης: Ορέστης Ανδρεαδάκης

Αρχισυντάκτρια: Δήμητρα Νικολοπούλου

Σύνταξη: Ελένη Ανδρουτσπούλου, Δημήτρης Κερκινός, Αλεξάνδρα Κόλια, Γιώργος Κρασσακόπουλος, Γκέλυ Μαδεμλή, Γιάννης Παλαβός, Γιάννης Σμοίλης, Βασίλης Τερζόπουλος
Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Θανάσης Γιαλκέτσος, Αντώνης Γιαννάκης, Ρένος Χαραλαμπίδης.

Σχεδιασμός εντύπου:

meandrou communication design

Εκτύπωση: GRAFIMA

Υπεύθυνη σύμφωνα με το νόμο: Ελιζ Ζαλαντό

23.10.2017 - No 296 - ISSN: 2529-1823



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Fischer
PILSENER BEER

IT'S ABOUT TASTE

www.fischerbeer.gr

Απολαύστε υπεύθυνα



Εσείς δοκιμάσατε το VR;

Virtual Reality. Καλωσήρθατε στον συναρπαστικό κόσμο της Εικονικής Πραγματικότητας. Για δέκα μέρες σας προσκαλούμε να ζήσετε το σινεμά αλλιώς. Ξεκλειδώστε τις αισθήσεις σας κι ελάτε.

Για πρώτη φορά φέτος το 58ο Φεστιβάλ, προτείνει στο κοινό του να δει ταινίες VR. Ελάτε κοντά μας, σε ένα νέο εντυπωσιακό χώρο, το INVR-Virtual Reality Thessaloniki στην καρδιά της πόλης (Αριστοτέλους 6, Θεσσαλονίκη), φορέστε τη μάσκα σας και ταξιδέψτε σε κόσμους που δεν φαντάζεστε.

Παρουσιάζουμε 10 VR φιλμ μικρού μήκους, ειδικά δημιουργημένα στα πρότυπα της τεχνολογίας του αύριο, τα οποία μάλιστα συνθέτουν ένα πρωτότυπο διαγωνιστικό τμήμα. Στο τέλος του φεστιβάλ τα μέλη της κριτικής επιτροπής του Διαγωνιστικού VR Έμμα Μπόα (projects manager του Φεστιβάλ Εδιμβούργου), Αλίκη Τσιρλιάγκου (ιστορικός Τέχνης / διευθύντρια Nitra Gallery) και Άρης Δημοκίδης (αρχισυντάκτης Lifo.gr), θα απονεύμουν ένα βραβείο Καλύτερης Ταινίας αξίας 3.000 ευρώ στο νέο VR τμήμα. Το χρηματικό έπαθλο προσφέρει το Σερβικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ετοιμαστείτε για το σινεμά-εμπειρία της νέας εποχής. Οι ταινίες θα προβληθούν με αγγλικούς υπότιτλους. Το εισιτήριο ανά προβολή είναι 5 ευρώ.

Οι δέκα ταινίες που θα προβληθούν

Kinoscope

των Κλεμάν Λεοτάρ και Φιλίπ Κολέν (Γαλλία, 2017, 9')
Από τον Μελιές και τον Τσάπλιν, στον Κιούμπρικ και τον Ταραντίνο, η ιστορία του σινεμά ξετυλίγεται μέσα από τα πιο αγαπημένα καρέ της μεγάλης οθόνης.

Dolphin Man

του Μπενούα Λιχτ - (Γαλλία, 2017, 10')
Κορυφαίοι δύτες αποκαλύπτουν τα μυστικά της

τέχνης τους και των ωκεανών του κόσμου, σε ένα φιλμ-συμπληρωματικό έργο του ομότιτλου ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Χαρίτου με θέμα τον θρυλικό δύτε Ζακ Μαγιόλ, που προβάλλεται επίσης στο 58ο ΦΚΘ.

On Sight

του Πάμπλο Μαχάβε Φερνάντες (ΗΠΑ, 2016, 4')

Ή νεκροί ή πρόσφυγες: Τρία αδέρφια αποδρούν από το Αφγανιστάν διωκόμενα για την πολιτική τους δράση και φτάνουν στη Λέσβο πάνω σε μια βάρκα, αναζητώντας άσυλο στην Ελλάδα.

We Who Remain

των Σαμ Ουόλσον και Τρέβορ Σναπ (Σουδάν-ΗΠΑ, 2017, 12')

Ένας άγνωστος εμφύλιος μαίνεται ακόμη στα βουνά του Σουδάν, ανάμεσα στο κράτος και τους αντάρτες. Άνθρωποι αποκομμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο εξομολογούνται πώς επιβιώνουν μέσα σε έναν πόλεμο χωρίς τέλος.

Bloodless

της Τζίνα Κιμ (Νότια Κορέα, 2017, 12')

Ένα φρικιαστικό έγκλημα διαπράχθηκε το 1992 κοντά σε αμερικανική βάση στη Νότια Κορέα, με θύμα μια ιερόδουλη και θύτη έναν αμερικανό στρατιώτη. Η ταινία αναπαριστά τις τελευταίες στιγμές αυτής της γυναίκας.

Notes on Blindness: Into Darkness

των Πίτερ Μίντλετον και Τζέιμς Σπίνι (Γαλλία-Ηνωμένο Βασίλειο, 2016, 20')

Σαν ένα απροσδόκητο, συναισθηματικά φορτισμένο ταξίδι από το σκοτάδι στο φως, το φιλμ ανασύρει τα ηχογραφημένα ημερολόγια του τυφλού συγγραφέα και θεολόγου Τζον Χουλ.

Sergent James

του Αλεξάντρ Περέζ (Γαλλία, 2017, 7')

Ένα μικρό αγόρι ετοιμάζεται να πάει για ύπνο. Μόνο που νομίζει ότι κάτι κρύβεται κάτω από το κρεβάτι του. Η αθώα φαντασία, ο φόβος του αγνώστου, τα παιχνίδια που «ζωντανεύουν» μόνο το βράδυ.

EWA, Out of Body

του Γιόχαν Κνάτρουπ Γιένσεν (Δανία, 2016, 8')

Ο θεατής «γίνεται» η Εύα, η ηρωίδα της ταινίας. Βλέπει και βιώνει τη ζωή της μέσα από τα μάτια και το σώμα της, από την παιδική ηλικία ως την ενηλικίωση, όπου δεσπόζει η τραυματισμένη σχέση με την μητέρα της.

Lifeline

του Βίκτορ Μισελό (Γαλλία, 2017, 6')

Τη στιγμή που ερωτεύεσαι ο χρόνος παγώνει. Δεν υπάρχει χτες, σήμερα, αύριο, παρά μόνο μια έκρηξη από συναισθήματα, μνήμες και επιθυμίες που υπερνικούν το χρόνο, αλλά και το χώρο.

Proxima

του Ματιέ Πραντά (Γαλλία, 2017, 9')

Παγιδευμένοι ανάμεσα στη γέννηση και το θάνατο, αναζητάμε το άπειρο. Σαν απόηχος του ποιήματος «Αβυσσος» του Μποντλέρ, η ταινία μας ταξιδεύει στα άδυτα της ανθρώπινης ύπαρξης.

THE BEST OF EUROPEAN CINEMA

News, interviews and festival reports updated daily

CINEUROPA IS PROUD TO BE MEDIA PARTNER OF THE 58TH THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Ο κινηματογράφος δεν είναι μόνο τέχνη. Μέσα στον συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο μας λειτουργεί συχνά ως ένα εθνογραφικό μητρώο της εποχής περιγράφοντας τα κοινωνικά πρότυπα και μοτίβα, επισημαίνοντας τους πολιτισμικούς κώδικες και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων και εξωτερικεύοντας τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες η κοινωνία μπορεί να βλέπει και να στοχάζεται τον εαυτό της.

«Το προξενικό της Άννας» του Παντελή Βούλγαρη κάνει ακριβώς αυτό.

Το «Προξενικό της Άννας» (1972) του Παντελή Βούλγαρη είναι μια ταινία σταθμός για τον επονομαζόμενο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο: παραμερίζει τις συμβάσεις του μελοδράματος και τις ξενόφερτες απομιμήσεις του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, προκειμένου να προτείνει την διερεύνηση της ελληνικής πραγματικότητας και εμπειρίας, στρέφοντας το βλέμμα του σε συνηθισμένους ανθρώπους και στα καθημερινά προβλήματα που συνοδεύουν και συχνά στιγματίζουν ανεξίτηλα την ζωή τους.

Το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη να εστιάσει στις μικρές καθημερινές ιστορίες πραγματικών ανθρώπων με αφηγηματική απλότητα και κριτική απόσταση δεν αποτέλεσε μόνο μια νέα καλλιτεχνική πρόταση αλλά προσέδωσε επίσης στην ταινία μια σημαντική ανθρωπολογική διάσταση. Αντλώντας από αληθινά γεγονότα και προσωπικά βιώματα μιας εποχής που όδευε προς το τέλος της, ο Βούλγαρης κατάφερε να περιγράψει με ακρίβεια και αμεσότητα τη ζωή και τα ήθη μιας αθηναϊκής μεσοαστικής οικογένειας και να μιλήσει μέσα απ' αυτή για την ελληνική κοινωνία και την οικονομική της πραγματικότητα στη διάρκεια της επταετίας. Η εισαγωγική σεκάνς προσδιορίζει τον χώρο και τον χρόνο της ιστορίας και υποδηλώνει τον κεντρικό ρόλο του χριστιανικού πλέγματος αξιών μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ταινία. Είναι Κυριακή και η Άννα, μια φτωχή χωριατοπούλα, επιστρέφει από την εκκλησία ενώ οι καμπάνες αντηχούν. Σε αντίθεση με το κυρίαρχο αθηναϊκό τοπίο της εισαγωγικής σκηνής με τις πολυκατοικίες, τα μπαλκόνια και τις κεραίες, η οικογένεια στην οποία δουλεύει εδώ και δέκα χρόνια ως εσώκλειστη υπηρέτρια-ψυχοκόρη, ζει σε μια από τις λίγες μονοκατοικίες με κήπο που δεν έχουν ακόμα δοθεί με αντιπαροχή. Πρόκειται για έναν κόσμο που χάνεται. Ο σκηνοθέτης, με την κάμερα στο χέρι, ακολουθεί διακριτικά τα μέλη της πολυμελούς οικογένειας – αντιπροσωπευτικούς τύπους της ελληνικής κοινωνίας - που συγκεντρώνονται στο σπίτι για το τελετουργικό κυριακάτικο τραπέζι. Περιγράφει τα ήθη τους, την επίπλαστη θρησκευτικότητα και την



Το εθνογραφικό μητρώο μιας εποχής

υποκριτική ηθική τους, την καταπιεσμένη τους σεξουαλική επιθυμία· καταγράφει τα πρότυπα της χριστιανικής οικογένειας και της παρθενίας· αποτυπώνει τις ενδοοικογενειακές σχέσεις, τους διακριτούς ρόλους ανδρών και γυναικών και αναδεικνύει τη μειονεκτική θέση των γυναικών: περιορισμένες στο σπίτι, με μόνη διέξοδο την ενασχόληση με την μόδα, την εξωτερική τους εμφάνιση και την οργάνωση του προξενιού της Άννας. Μέσα από το προξενικό ο Βούλγαρης σχολιάζει την πραγματική σχέση της Άννας με τα αφεντικά της, μια σχέση υποταγής και εξουσίας. Την πρώτη κιόλας φορά που η Άννα παραβαίνει τους κανόνες καθυστερώντας να επιστρέψει από την έξοδό της με τον υποψήφιο γαμπρό, η οικογένεια δείχνει το πραγματικό της εαυτό. Συνειδητοποιώντας πως θα χάσουν τις υπηρεσίες της, η θεοσεβούμενη και μελιτολάχτη γριά κυρά της και στη συνέχεια τα υπόλοιπα

μέλη αλλάζουν γνώμη και χαλούν το προξενικό με την ίδια ευκολία που το ετοίμασαν, αποκαλύπτοντας την υποκρισία και τον αυταρχισμό τους πίσω από το αλτρουιστικό προσωπείο. Η οικογένεια επιβάλλει τη θέλησή της, έχοντας και την υποστήριξη της μητέρας της Άννας, που μη θέλοντας να χάσει το εισόδημα της κόρης της την προτρέπει «να κάνει υπομονή» για χάρη των αδελφών της. Έτσι, η Άννα αποδέχεται την προσωπική της τραγωδία και υποτάσσεται στη μοίρα της, παραμένοντας όλη της τη ζωή υπηρέτρια σε σπίτι «καλών αφεντικών». Ωστόσο, ο θυμός της Άννας στο σκοτάδι του δωματίου της για τα χρόνια που της στέρησαν και το βλέμμα που έριξε αμέσως μετά στη γριά κυρά της, αναγκάζοντάς την να κάνει τρία βήματα πίσω, αποτελούν μια παρακαταθήκη για το μέλλον. Είναι ένας υπαινιγμός αφύπνισης τόσο ενάντια στη συναισθηματική καταπίεση της μητέρας της, όσο κι ενάντια στη ταξική της εκμετάλλευση.

*Η ταινία «Το προξενικό της Άννας» του Παντελή Βούλγαρη θα προβληθεί με κορηγή προσαρμοστικότητα στο Ίδρυμα Ωνάση και τη Στέγη του Ίδρυματος Ωνάση με όρους καθολικής προσαρμοστικότητας για όλους τους ανθρώπους: με ακουστική περιγραφή [AD] για τυφλούς και άτομα με προβλήματα όρασης και με υπότιτλους για Κ/κωφούς και βαρήκοους [SDH] με την επιμέλεια και πιστοποίηση της Κίνησης Καλλιτεχνών με Αναπηρία.

Ακολουθήσε την τάση.
Κινήσου με το ρεύμα.



Νέο e-up! powered by Protergia.
Ζήσε την εμπειρία με 19.950€.

Η Volkswagen και η Protergia, με ένα κοινό όραμα, εγκαινιάζουν τη νέα εποχή της ηλεκτροκίνησης. Το νέο e-up! powered by Protergia,* με επιδότηση 8.250€, δείχνει το δρόμο του αύριο, που μπορείς να οδηγήσεις σήμερα.

protergia

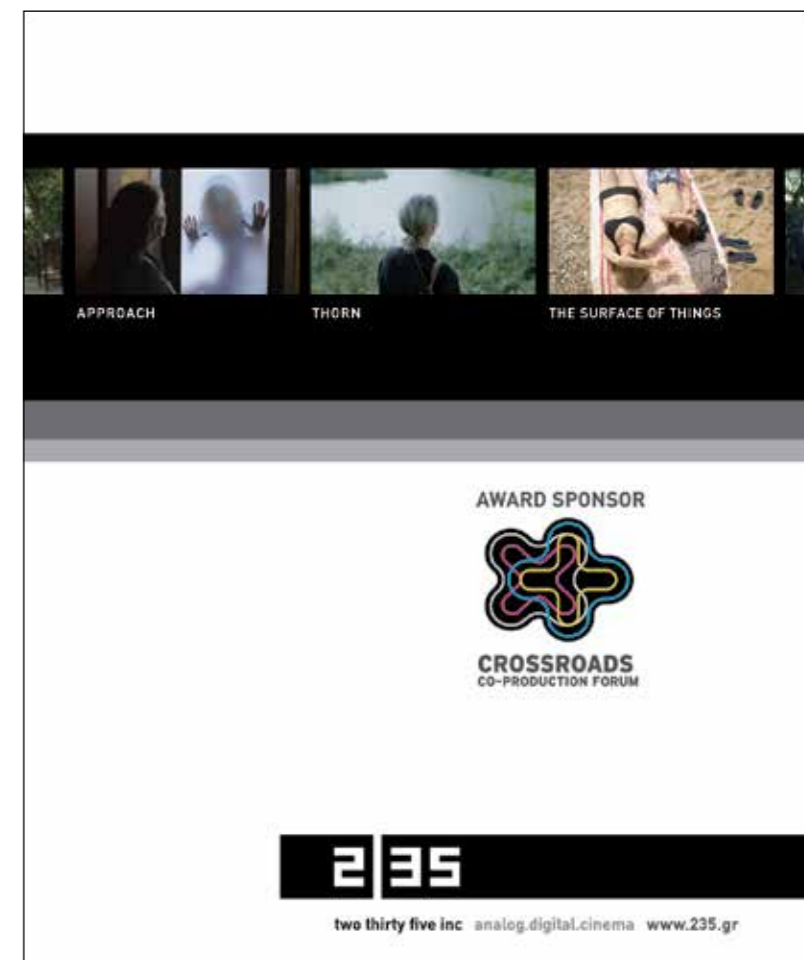
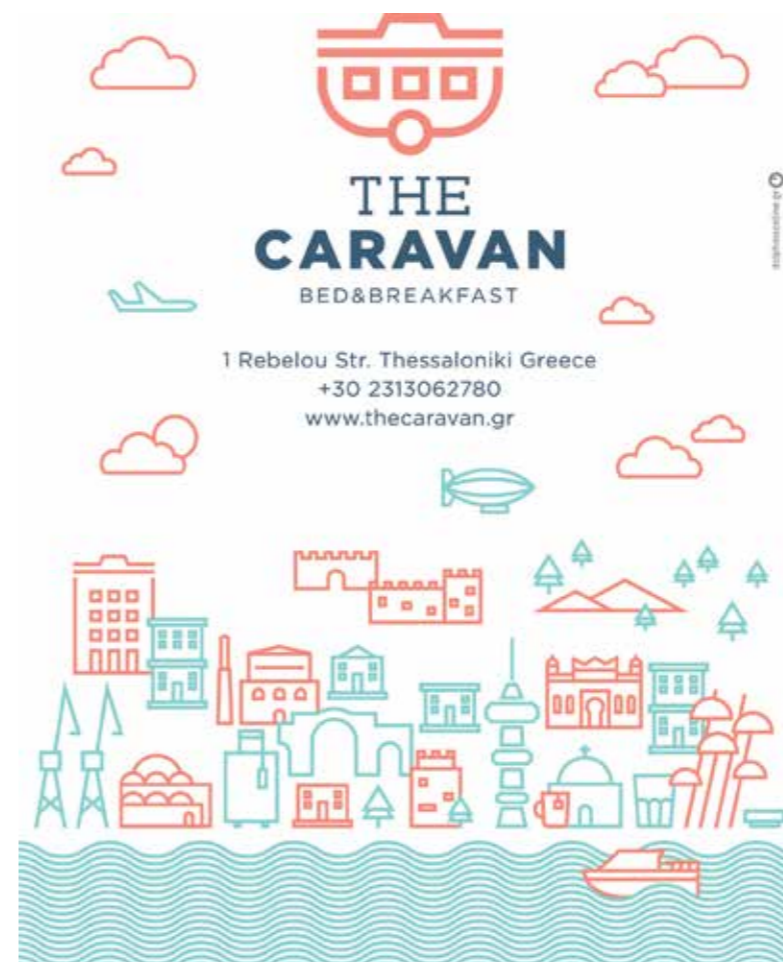
www.protergia.gr
www.volkswagen.gr



Volkswagen

Κατανάλωση σε kWh/100 km: 11,7 (μικτή), Εκπομπές CO₂ σε g/km: 0 (αφορά στις εκπομπές CO₂ κατά την οδήγηση, οι συνολικές εκπομπές CO₂ εξαρτώνται από την προέλευση της ηλεκτρικής ενέργειας).

*ειδική έκδοση σε περιορισμένο αριθμό αυτοκινήτων.



Αναρχικός, διονυσιακός Θ Ο Υ - Β Ο Υ

«Θου - Βου φαλακρός πράκτωρ. Επιχείρησις: Γης Μαδιάμ»



Βλέποντας την ανικανότητα τους στην κατασκοπία, τους αναθέτουν τρεις αποστολές με σκοπό να τους κινηματογραφήσουν ως πρωταγωνιστές της νέας τους κωμικής ταινίας.

Δεν ξέρω ποιος είναι ο πλέον δόκιμος κινηματογραφικός όρος αλλά θεωρώ ότι πρόκειται για μία σουρεαλιστική έκρηξη-και σε ελευθερία αλλά και σε ποιητικότητα-πρώτου μεγέθους. Με τα γκάκς να σκάνε σαν καταιγίδα βεγγαλικών. Η πιο αναρχική, ντελiriaκή και υπερρεαλιστική κωμωδία του ελληνικού σινεμά, βασισμένη σχεδόν αποκλειστικά σε κινηματογραφικούς αυτοσχεδιασμούς και όχι στο σενάριο, είναι μία παρωδία των ταινιών του Τζέιμς Μποντ. Με επιρροές από τους αδερφούς Μαρξ και τον Μπάστερ Κίτον, ο Βέγγος βρίσκει στο πρόσωπο του Θου-Βου την ιδανική κινηματογραφική του εικόνα και την παραδίδει στην διαχρονικότητα.

Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τους φακούς είναι μοναδικός. Τα περάσματα από τον "ειλικρινή" πενηντάρη στον "απόκοσμο" τηλεφακό και τα ντανταϊστικά ζουμ ιν και ζούμ άουτ, αποκαλύπτουν έναν ενστικτώδη κάτοχο της κινηματογραφικής γλώσσας. Το ασπρόμαυρο δίνει την λιτότητα για να έρθουν στην επιφάνεια τα γκάκς ξεκάθαρα, σαν μπουινιές γέλιου από βετεράνο πυγμάχο. Μόνο τα γαλάζια μάτια του αδικούνται.

Ο Θανάσης είχε μέσα του τον δαίμονα του παντός. Και μάλιστα του κινηματογραφικού παντός. Πρέπει να περάσουν από το χέρι του όλα. Δεν είχε σπουδάσει σκηνοθέτης. Αλλά ούτε και ηθοποιός. Πως να σπουδάξεις αυτό που είσαι; Δηλαδή που σπούδασε μουσική ο Βαμβακάρης;

Με αυτοσαρκασμό, με μια καλά κρυμμένη ποιητική διάθεση αλλά και με την μελαγχολία που είναι το απαραίτητο υλικό για την κωμωδία, κατάφερε να φτιάξει έναν δικό του κινηματογράφο. Μέσα όμως από την αυτοϋπονόμευση αδίκησε το έργο του. Σαν να είχε ενοχές για τα ταλέντα του. Σαν να μην άντεχε τα χαρίσματα του.

Άραγε τι θα σκεφτόταν ο Τζέιμς Μποντ αν έβλεπε το φιλμ; Ίσως να νοσταλγούσε το παιδί που έκρυβε μέσα του και να το άφηγε να γίνει "αυτοκόλλητος" με το μεθυσμένο παιδί που ήταν ο φαλακρός συνάδελφος-πράκτορας. Υπάρχουν φορές που ξαναβλέποντας την ταινία νιώθω ότι από στιγμή σε στιγμή θα μπουκάρει ο Μποντ και σε άψογη συνεργασία με τον Θου-Βου θα τα κάνουν όλα "γης μαδιάμ"! Σε ευχαριστούμε Θανάση. Εισηγάγες τον Διόνυσο στο ελληνικό σινεμά.

*Η ταινία ««Θου - Βου φαλακρός πράκτωρ» θα προβληθεί με χορηγό προαβασιμότητας το Ίδρυμα Ωνάση και τη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση με όρους καθολικής προαβασιμότητας για όλους τους ανθρώπους: με ακουστική περιγραφή [AD] για τυφλούς και άτομα με προβλήματα όρασης και με υπότιτλους για Κίκωφους και βαρήκοους [SDH] με την επιμέλεια και πιστοποίηση της Κίνησης Καλλιτεχνών με Αναπηρία.

* Ο Ρένος Χαλαραμπίδης είναι ηθοποιός.

Ολα ξεκινάνε από τον τίτλο. Γεμάτος οίστρο και ρίσκο. Είναι ο μεγαλύτερος τίτλος στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Και είναι μια σπάνια περίπτωση που περιγράφει ακριβώς τι θα δεις. Δεν σκοπεύει να εξαπατήσει κανέναν. Να κλέψει έστω και ένα θεατή που δεν ανήκει στο αυθεντικό κοινό της ταινίας. Από τον τίτλο ο δημιουργός κάνει το φιλμ μια πολύ προσωπική υπόθεση. Γι αυτό και η πανηγυρική αναφορά στην φαλάκρα. Αν και κατά βάθος το κοινό δεν την έλαβε ποτέ υπόψη. Και ποιο είναι το στόρι; Δεν έχει σημασία.

Αλλά έτσι για το ονόρε ας το αναφέρουμε. Ο πράκτωρ Θου-Βου ανακηρύχθηκε πράκτωρ 000 αλλά πέρασε και από ειδική εξέταση την οποία περνά επιτυχώς και καταφέρνει και παίρνει το πολυπόθητο δίπλωμα πράκτορα.

Αλλά λόγω της κρίσεως του επαγγέλματός του, αναγκάζεται μαζί με τον υποπράκτορα ΜΑΠ 31(που γνώρισε στην προηγούμενη ταινία) να ανοίξει κινητό γραφείο πρακτόρων. Πρώτοι πελάτες του γραφείου είναι ο σκηνοθέτης Τζίμης Παλούκας, με τον σεναριογράφο του και τον παραγωγό του, μέλη της εταιρίας «Αχ Βαχ».

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ



Ίλντικο Ενιέντι, φωτο: Hanna Csata

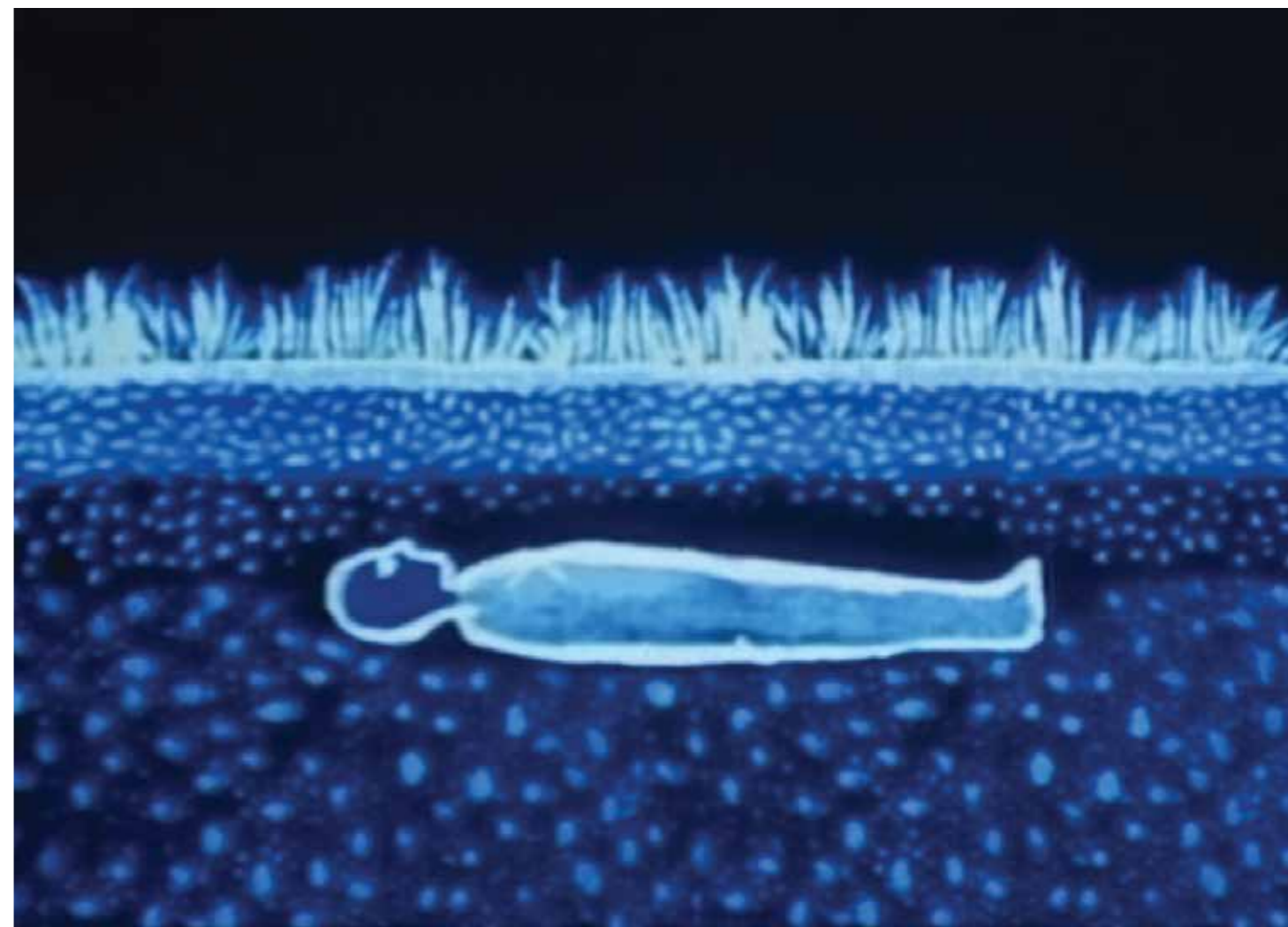
Στην επιστήμη των μαθηματικών, το αξίωμα της παραλληλίας για τις γραμμές που δεν τέμνονται ποτέ είναι το μοναδικό θεωρητικό σχήμα της Ευκλείδειας, καταστατικής γεωμετρίας που δεν αποδέχεται η λεγόμενη «υπερβολική» γεωμετρία. Στην τέχνη του κινηματογράφου, η Ίλντικο Ενιέντι είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις ενεργών σκηνοθετών που αρνούνται την αντίληψη πως το σινεμά παρουσιάζει μια «παράλληλη» πραγματικότητα, η οποία αναδύεται από το σκοτάδι και αργότερα σβήνει μαζί με τη μηχανή προβολής. Μέσα από το σπάνιο έργο της – το οποίο θα απολαύσουμε στο 58ο Φεστιβάλ, η σκηνοθέτις προσπαθεί να διατυπώσει τον δικό της ορισμό γι' αυτό το «παράλληλο» βλέμμα, με όρους αισθητικής, τέχνης και τεχνικής, ή και φιλοσοφίας ζωής.

Στις ταινίες της Ενιέντι, οι πρωταγωνιστές ξεκινούν από αόριστες αφετηρίες και μοιάζουν να κινούνται σε παράλληλες τροχιές. Στην πρώτη της ταινία «Τυφλοπόντικας» (1987), ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας άνδρας που καλείται να ανακαλύψει το μυστικό που κρατάει τους ανθρώπους αγκιστρωμένους σε μια ασάλευτη ρουτίνα – ώσπου ανακαλύπτει πως αυτό

το άγνωστο σύμπαν της τάξης και της ασφάλειας δεν είναι παρά μια συγχρονισμένη προβολή. Στην ταινία που της χάρισε το 1989 τη Χρυσή Κάμερα στο Φεστιβάλ των Καννών, Ο 20ός αιώνας μου (μία Διπλή ζωή της Βερόνικα για τον 21ο αιώνα), οι δίδυμες ηρωίδες χωρίζονται σε μικρή ηλικία και ενηλικιώνονται σε γειτονικά, πλην εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα, συναντιούνται χωρίς να έχουν επίγνωση των κινήσεών τους και απομακρύνονται ξανά. Στην αρχική σεκάνς του «Σίμων ο Μάγος» (μιας «παράλληλης» ανάγνωσης της ιστορίας ενός θρύλου του μυστικισμού) ένα μακρόσυρτο «dolly shot» μας παρασέρνει στα σπλάχνα του Παρισιού πάνω στις γραμμές του τρένου: μας δείχνει παράλληλες ράγες και χαράζει το δρόμο για τα μονοπάτια ενός σύγχρονου μάγου που θα βρεθεί (σαν «Τυφλοπόντικας») κάτω από το έδαφος, αλλά πασχίζει να διασταυρωθεί με τη γυναίκα που έχει ερωτευτεί, ενώ γύρω του γυρνούν σαν δορυφόροι διάφοροι λοξοί χαρακτήρες. Στην τελική σεκάνς του «Ελεύθερος σκοπευτής» (μιας «παράλληλης» ανάγνωσης της ομότιτλης όπερας του Βέμπερ) η κάμερα ταξιδεύει στα πρόσωπα του κοινού μιας λυρικής σκηνής και στέκεται σ' όλους τους διαφορετικούς, συγχρονισμένους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνει ο κάθε θεατής το

θέαμα. Στη ρομαντική της ταινία για τη μελαγχολία του fin-de-siècle, ο Ταμάς και η Ζουλί προσπαθούν να βγουν ραντεβού, αλλά δεν θα τα καταφέρουν παρά μόνο την παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 2000, όταν θα κορυφωθεί η αγωνία για την πιθανότητα μιας «ρωγμής» στον χρόνο. Μάλιστα, το τελευταίο πλάνο της ταινίας που συνομιλεί απρόσμενα με την αρχή μιας άλλης ταινίας-ορόσημου του συγγραφικού σινεμά (θυμηθείτε πόσο θλιβερά μοιάζουν τα τελεφερίκ στο «Κολαστήριο» του Μπέλα Ταρ). Όσο για τους πρωταγωνιστές του βραβευμένου με τη Χρυσή Άρκτο στην τελευταία Μπερλινάλε «Η ψυχή και το σώμα», αυτοί διάγουν παράλληλους βίους παρά το ότι δουλεύουν στον ίδιο χώρο, αλλά συναντιούνται κάθε βράδυ στο περιβάλλον ενός ονείρου που έχουν κι οι δυο, όπου είναι μεταμορφωμένοι σε ζώα. Για την Ενιέντι η ψυχή και το σώμα δεν είναι έννοιες που απλώς συνυπάρχουν παράλληλα, αλλά τόποι συνάντησης που δεν καταλήγουν πάντα στη σύζευξη.

Η κάμερα παρακολουθεί αυτούς τους ήρωες κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, μέσα από τζάμια, τηλεφακούς, δημοσιογραφικές κάμερες που κινούνται στο χέρι, στόχαστρα όπλων ή θόθους υπολογιστών: πάντα λοιπόν υψώνεται ένα φράγμα



Σίμων ο Μάγος

στο πεδίο της όρασής μας, ενός συνόρου ανάμεσα σε δύο κόσμους. Τα κάδρα της καθορίζονται από μια απροσδιόριστη γεωμετρία: η σύνθεσή τους δεν είναι τέλεια –δεν είναι όλα ζυγισμένα στην εντέλεια, αρμονικά ή ισορροπημένα, αλλά πυκνά, ακατάστατα και ρευστά– γιατί, όπως συνηθίζει να λέει η ίδια με την πρώτη ευκαιρία στις συνεντεύξεις της, «η ζωή δεν πρέπει να είναι τέλεια, πρέπει να είναι γεμάτη». Τα κάδρα της Ενιέντι είναι υπερβολικά, γιατί στριμώχνουν στα όριά τους διαφορετικές εγκόσμιες και υπερκόσμιες διαστάσεις. Αν αναρωτιέται κανείς γιατί το ζευγάρι του «Σίμων ο Μάγος» συναντιέται σ' έναν δρόμο του Παρισιού τόσο πολυσύχναστο που οι μορφές τους είναι δυσδιάκριτες από τον φακό, αρκεί να προσέξει τη μαρκίζα του σινεμά που διακρίνεται στο βάθος και παίζει –τι άλλο– τον «Τιτανικό».

Σ' αυτούς τους παράλληλους κόσμους ανοίγεται η επικράτεια των συναισθημάτων, τόσο των ανθρώπων όσο και των μη ανθρώπων πλασμάτων. Πώς νιώθουν οι άνθρωποι που συναντιούνται στα όνειρά τους και μοιάζουν να ξανασυστήνονται κάθε φορά που ανοίγουν τα μάτια τους; Πώς νιώθουν τα ζώα που οδηγούνται για σφαγή; Πώς νιώθουν οι άνθρωποι που μοιράστηκαν την ίδια μητέρα; Πώς νιώθουν οι μοναχικοί πλάνητες που νιώθουν διαρκώς στο πλευρό τους τη συντροφιά μιας αόρατης παρουσίας; Πώς νιώθουν οι πλανήτες όταν τους ερμηνεύουν οι άνθρωποι από τη γη; Πώς νιώθουν τα σαλιγκάρια όταν ζευγαρώνουν; Μέσα από τις εναλλαγές εξαιρετικά κοντινών και εξαιρετικά μακρινών πλάνων, εδραιώνεται η σχέση μικροφυσικής και μεταφυσικής που διατρέχει το σώμα των ταινιών της Ενιέντι. Διατηρώντας το δικαίωμα στην ειρωνεία (ή μήπως είναι υποχρέωση), αλλά αποφεύγοντας τον κυνισμό, τονίζοντας το στοιχείο της έκπληξης, αλλά περιφρονώντας τα προσαπαιτούμενα της «κορύφωσης της δράσης» και

της «λύσης» της πλοκής, εστιάζει στις μικρές λεπτομέρειες που δίνουν στα πράγματα μια συγκεκριμένη ταυτότητα έναντι κάποιας άλλης. Οι αφηγήσεις της είναι ταυτόχρονα ναΐφ και εστέτ, εξωτικές και οικείες, προσιτές στους πολλούς και προσαρμοσμένες στον καθένα ξεχωριστά. Η αφοσίωση της Ενιέντι στον ανθρώπινο παράγοντα έχει κι αυτή κάτι υπερβολικό, ακριβώς επειδή είναι τόσο σπάνια. Δεν ακούει κανείς τόσο συχνά έναν άνθρωπο του «κώρου» να μιλάει με τόση στοργή για τους συνεργάτες του, για τις τυχαίες γνωριμίες που αλλάζουν τον τρόπο σκέψης ενός καλλιτέχνη, για τη σημασία της ηθικής και της

συναισθηματικής αγωγής ενός επαγγελματία: αυτές οι λέξεις μοιάζουν παράταιρες ή αναχρονιστικές για ένα πλήθος που δίνει προτεραιότητα στις τεχνικές της αυτο-προώθησης, ειδικά αν αυτή συνοδεύεται από μια επιτηδευμένη μετριοφροσύνη. Η Ενιέντι θυμάται μέχρι σήμερα τις ατέλειωτες ώρες συζητήσεων που είχε με έναν διευθυντή φωτογραφίας της για το νόημα μιας σκηνής, το κλωμιασμένο πρόσωπο μιας ενδυματολόγου που σ' ένα γύρισμα ξέχασε να φέρει ένα καπέλο και ένωσε πως καταστρέφεται το γύρισμα, κάθε προσωπικό γράμμα ή μείλ που έστειλε στους ηθοποιούς που απέρριψε στις οντισιόν της,



On Body and Soul

The Magic Hunter



ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

θεωρώντας πως τους χρωστά μια εξήγηση (όχι μια απολογία, αλλά μια περιγραφή του σκεπτικού της, που θα τους έδινε περισσότερη αυτοπεποίθηση). Θυμάται την αγκαλιά που χάρισε σ' έναν συνάδελφό της που την παρότρυνε να παρατήσει ένα πρότζεκτ γιατί τα πρώτα του δείγματα ήταν απογοητευτικά: γνωρίζοντας πόσοι φοβούνται να κάνουν κριτική για να μη διακυβεύσουν την αβίαστη ισορροπία των σχέσεων ρουτίνας, εισέπραξε αυτή τη συμβουλή ως μια χειρονομία αγάπης. Ισχυρίζεται πως ξεκινά κάθε της συνεργασία από μια παραδοχή: οι άνθρωποι που ασχολούνται με την τέχνη του κινηματογράφου είναι ήδη παρόντες, ενδιαφέρονται γνήσια γι' αυτό που διαμείβεται. Το αντίδωρό τους είναι ο σεβασμός της δουλειάς τους και η ελευθερία: «Σαν άγρια άλογα που αμολάς σ' ένα κωράφι. Όλα τρέχουν με φοβερή ταχύτητα, αλλά ποτέ δεν συγκρούονται. Κινούνται παράλληλα.»

Δεκαοκτώ χρόνια μετά την προβολή του «Ο εικοστός αιώνας μου» και του «Σίμων ο Μάγος» στο 40ό Φε-



Σίμων ο Μάγος

στιβάλ Θεσσαλονίκης και την πρώτη επίσκεψή της στην πόλη, η Ενιέντι θα ξανασυναντηθεί με το κοινό σ' αυτό το παράλληλο σύμπαν του κινηματογράφου-ως-γεγονότος. Τότε, το 1999, σε μια συνέντευξη που παραχώρησε στο Πρώτο Πλάνο έλεγε πως τα μαθηματικά που σπούδασε στο Πανεπιστήμιο τη βοήθησαν να καταλάβει καλύτερα τον κόσμο: «Με βοήθησε το εργαλείο των μαθηματικών να πλησιάσω τη μοντέρνα φυσική, η οποία παίρνει τη θέση της Φιλοσοφίας. Η ίδια η φιλοσοφία σε μερικούς τομείς αναπτύσσεται, σε άλλους ατονεί. Τα μεγάλα ερωτήματα –για παράδειγμα, από πού ερχόμαστε και ποιοι είμαστε; τι είναι αυτός ο κόσμος; τι είναι αληθινό και τι δεν είναι; υπάρχουμε ή δεν υπάρχουμε; το αν ζούμε σ'έναν κόσμο ψευδαισθήσεων– στα τέλη του εικοστού αιώνα μοιάζουν αφελή για τους φιλόσοφους κατά τη γνώμη μου. Τέτοιου είδους ερωτήματα σήμερα τίθενται στους φυσικούς». Στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα, εν μέρει λόγω της δικής της «υπερβολικής» γεωμετρίας, τέτοιου είδους ερωτήματα τίθενται παράλληλα και στους σκηνοθέτες,



ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

Γνωστός σε όλο τον σινεφίλ κόσμο χάρη στην εμβληματική παρουσία του στο «Απέραντο Γαλάζιο» του Λυκ Μπεσόν, και λατρεμένος από τον Λαρς Φον Τρίερ, του οποίου έγινε ηθοποιός-σήμα κατατεθέν, ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ θα βρεθεί στο 58ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με δυο ταινίες: το νέο φιλμ του Σεμίχ Καπλάνογλου «Grain» στο οποίο πρωταγωνιστεί και το ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Χαρίτου, «Dolphin Man», στο οποίο αφηγείται κομμάτια της ζωής του διάσημου δύτε Ζακ Μαγιόλ, τον οποίο είχε ενσαρκώσει απaráμιλλα στην ταινία που έκανε διάσημο τον Λυκ Μπεσόν.

Οι μεταμορφώσεις του

Με το εντελώς ιδιοσυγκρασιακό του υποκριτικό στυλ, ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ, κυριεύει τα πλάνα της φουτουριστικής οικολογικής αλληγορίας που τιτλοφορείται, «Grain», και μας θυμίζει τους λόγους που τον έχουν κάνει να ξεχωρίσει στους κύκλους του καλλιτεχνικού σινεμά αξιώσεων. Από την άλλη μεριά, το ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Χαρίτου, δίνει στον ηθοποιό τη δυνατότητα να απαγγείλει ορισμένα αποσπάσματα από γραπτά του ίδιου του Ζακ Μαγιόλ, επιχειρώντας έτσι μια ευφάνταστη σύζευξη της μυθοπλαστικής και της αληθινής εκδοχής του ανθρώπου που αφιέρωσε τη ζωή του στην εξερεύνηση του ωκεάνιου πλούτου.

Γεννημένος από Γαλλίδα μητέρα και Αμερικανό πατέρα, το 1960, ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ έζησε στη Δυτική Γερμανία (όπου ο στρατιωτικός πατέρας του είχε με-

Μπαρ απλώνει στο ευτυχισμένο πρόσωπό του μια ευρεία συναισθηματική κλίμακα θετικών αποχρώσεων, η οποία αναδύεται χάρη στις χαρούμενες αντιδράσεις των δελφινιών. Τη στιγμή εκείνη δεν παρακολουθούμε έναν ηθοποιό που υποδύεται έναν δύτε, αλλά έναν άνθρωπο εγκατεστημένο με όλα του τα εκφραστικά μέσα, στο μεσοδιάστημα μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, την ώρα που η ίδια η ομορφιά της ζωής και της φύσης γίνεται το υλικό πάνω στο οποίο χτίζει τον ρόλο του. Από εκείνο το σημείο και μετά, η μέθοδος του Ζαν-Μαρκ Μπαρ, με όλες τις ουμανιστικές διαστάσεις της και την ποιητική της ρέμβη, θα αποκρυσταλλωθεί σε μια σειρά ερμηνειών που θα τον επιβεβαιώσουν, η μία μετά την άλλη, ως ήρεμη υποκριτική δύναμη. Στην καφκική «Ευγορα» του Λαρς Φον Τρίερ (η οποία θα σηματοδοτήσει την αρχή μιας μακρόχρονης φιλίας με τον Δανό auteur), ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ, ως Λίοπολντ Κέσλερ, θα γίνει

Ζαν Μαρκ Μπαρ

τατεθεί) μέχρι τα οκτώ του χρόνια, όταν δηλαδή η οικογένειά του μετακόμισε στη Γαλλία, το 1968 και μετέπειτα στην Καλιφόρνια, το 1974. Οι γονείς του ήθελαν να ακολουθήσει κι εκείνος καριέρα αξιωματικού των ενόπλων δυνάμεων, αλλά ο ίδιος αρνήθηκε να βαδίσει στα χνάρια του πατέρα του. Προτίμησε να σπουδάσει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, το Λος Άντζελες, το Paris Conservatoire και τη Σορβόνη. Αργότερα, εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο, για θεατρικές σπουδές στο Guildhall School of Music and Drama.

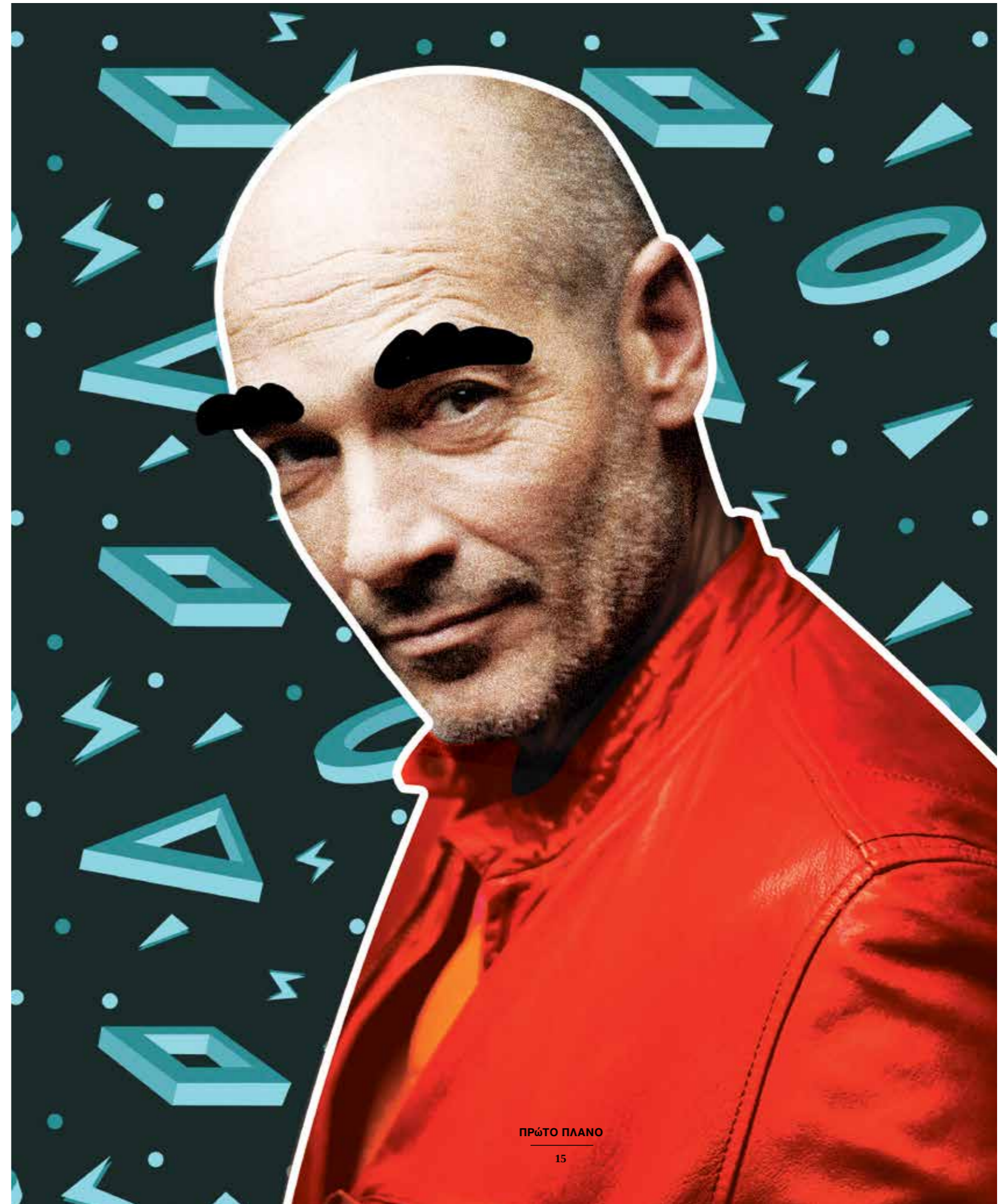
Ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ ξεκινάει να δουλεύει στο θέατρο από το 1986, στη Γαλλία. Μόλις δυο χρόνια αργότερα θα τον μάθει όλος ο κόσμος, όταν ο Λυκ Μπεσόν θα τον επιλέξει για τον ρόλο του Γάλλου δύτε, Ζακ Μαγιόλ, στην τρέσσια – καλλιτεχνική και εμπορική- επιτυχία του, «Απέραντο Γαλάζιο». Σ' εκείνο το φιλμ, γίνεται αισθητό ότι ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ έχει μια άλλη κουλτούρα υποκριτικής. Οι φιλοσοφικές του σπουδές, προσδίδουν στο παίξιμό του μια στωική γαλήνη, μια επικούρεια αταραξία και μια σύμπνοια με το φυσικό περιβάλλον, απολύτως κατάλληλες για να αποδώσουν την ψυχοσύνθεση ενός θρύλου των καταδύσεων όπως ο Ζακ Μαγιόλ. Υπάρχει μια χαρακτηριστική σκηνή στο «Απέραντο Γαλάζιο», όπου ο Μαγιόλ, ξεπλωμένος, απολαμβάνει μια ανέμελη στιγμή με τα αγαπημένα του δελφινιά. Εκείνα μοιάζουν να του μιλούν στη γλώσσα τους, κι αυτός δείχνει να τα καταλαβαίνει.

Η συγκεκριμένη σκηνή, σχεδόν συνοψίζει την ερμηνευτική ιδιαιτερότητα αυτού του εξαιρετικού ηθοποιού. Απόλυτα φυσικός, τρυφερός και απλός, ο Ζαν-Μαρκ

καθρέφτης της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής σύγχυσης και ήπιας απελπισίας, μεταγγίζοντας στο προσηγές βλέμμα του, όλη την αγωνία του ανθρώπου που βρίσκεται πιασμένος στα γρανάζια μιας τερατώδους μηχανής που λειτουργεί ερήμην του και τον αλέθει σταδιακά.

Θα ακολουθήσει το, κολοσσιαίο συναισθήματος, μεταφυσικό δράμα που λέγεται «Δαμάζοντας τα Κύματα», το αμφιλεγόμενο μιούζικαλ «Χορεύοντας στο Σκοτάδι», ο σαρκοβόρος αντι-αμερικανισμός των συγκλονιστικών μπρεχτικών ασκήσεων «Dogville» και «Manderlay», το προβοκατόρικο «Nymphomaniac», κι ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ, θα είναι παντού το ίδιο υπέροχος, το ίδιο προσηλωμένος στη δική του αποστολή, να αποτυπώσει στη ματιά, την κίνηση, την εκφορά του λόγου και τον τονισμό της κάθε λέξης, μια βαθιά ανθρώπινη δυναμική, έναν ερμηνευτικό αυτοέλεγχο που, χωρίς υπερβολές ή την οποιαδήποτε εκζήτηση, αποζητά να εντοπίσει το φιλοσοφικό κέντρο κάθε ρόλου.

Εντός της κύριας αφήγησης, μια άλλη αφήγηση (ένα άλλο μοντάζ δηλαδή), ξεπροβάλλει. Ουσιαστικά, ο Ζαν-Μαρκ Μπαρ εφαρμόζει την κύρια λειτουργία του μοντάζ, τη διαλεκτική, με τον τρόπο που κατακυριεύει το κάδρο, «συνομιλώντας», υπό μία έννοια, με τον σκηνοθέτη. Με την παρουσία του και μόνο εντός του πλάνου, επιφορτίζει το πρόσωπό του με το καθήκον να αντιτάξει στη σκηνοθετική αρχιτεκτονική, ένα κρυφό παράθυρο αφηγηματικής "θέας" που δεν προβλεπόταν στο αρχικό σχέδιο. Λίγοι κινηματογραφικοί ηθοποιοί έχουν καταφέρει να προσδώσουν τέτοια μορφοποιητική ισχύ στο βλέμμα τους.





Ο Βασίλης Κουκαλάνι στο Tripoli Cancelled



Στιγμιότυπο από το Tripoli Cancelled

Tripoli Cancelled

Film Forward

Του Γιάννη Σμοίλη

Στο «Tripoli Cancelled», ένα εγκαταλειμμένο αεροδρόμιο, γίνεται το χωροχρονικό πλαίσιο εντός του οποίου ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με την αποκαρδιωτική συνθήκη της ανεσιτότητάς του. Εμπνεόμενος από την αληθινή ιστορία του πατέρα του (όπου παρέμενε εγκλωβισμένος για έντεκα ημέρες σ' ένα αεροδρόμιο, χωρίς τη δυνατότητα να πάει οπουδήποτε), ο σκηνοθέτης προσεγγίζει την κατάσταση του πρόσφυγα

ως ένα είδος μεταφυσικής μαύρης τρύπας, εντός της οποίας εξαφανίζονται, το ένα μετά το άλλο, τα τρόπαια της υποκειμενικότητας και το ανθρωπινό ον καλείται να περισώσει ό,τι μπορεί και όπως μπορεί. Με μια αξιοθαύμαστη ψυχραιμία, ο ήρωας της ταινίας απλώνει στον αβάσταχτα κενό καμβά της κάθε μέρας, μια σειρά από τελετουργίες της κανονικής του ζωής (ξυρίζεται το πρωί, διαβάζει το βιβλίο του, γράφει γράμματα στη γυναίκα του, ακούει

μουσική και χορεύει), προκειμένου να διατηρήσει άθικτη την ψευδαίσθηση ότι δεν είναι χαμένος. Ότι ακόμα κατοικεί κάπου. Ότι έχει ταυτότητα. Όπως λέει κι ο Βασίλης Κουκαλάνι, πρωταγωνιστής του έργου, έχουμε να κάνουμε μ' έναν άνθρωπο που τα πράγματα, η Ιστορία, τον έχουν ξεπεράσει και που προσπαθεί να ζήσει με πειθαρχία, παρατηρώντας το φαινόμενο της ζωής εξωτερικά, ως κάτι το οποίο δεν μπορεί πια να επηρεάσει.

Συνεπώς, μιλάει (έστω με τον τρόπο της παραβολής) για την προσφυγιά το «Tripoli Cancelled»; Και ναι και όχι. Η περίπτωση του πρόσφυγα, ενός ανθρώπου βίαια ξεριζωμένου απ' το γνώριμο πλαίσιο της δράσης του, είναι αυτή κάποιου που έχει χάσει τον καθρέφτη του (εδώ, βέβαια, καθρέφτης γίνεται η κάμερα του σκηνοθέτη). Κοιτάζουμε πάντα το ειδωλό μας στο "γυαλί" του κόσμου που μας περιβάλλει -στα μάτια των άλλων, στα αναμενόμενα αποτελέσματα των συνηθισμένων πράξεών μας-, και διατηρούμε την αίσθηση ότι ανήκουμε κάπου. Εξακολουθούμε να είμαστε, εμείς. Ένας πρόσφυγας, όμως, στερείται αυτή τη δυνατότητα να επιβεβαιώνει την ύπαρξή του, καθρεφτιζόμενος στο οικείο του περιβάλλον. Εξ αυτού είναι ένας άνθρωπος χαμένος. Ο ήρωας του Κουκαλάνι, αφηγεί στο καινούργιο περιβάλλον, ίχνη της ύπαρξής του προκειμένου να την προσδιορίσει και πάλι ως αναπόσπαστο κομμάτι

Ένας άλλος τρόπος κινηματογραφικής (;) αφήγησης

Το «Tripoli Cancelled» δεν είναι μια απλή ταινία και σίγουρα δεν είναι απλώς μια ταινία. Δεν ακολουθεί τους ακαδημαϊκούς αφηγηματικούς κώδικες και επιχειρεί μια έξοδο εκτός του φιλικού χρόνου. Με λίγα λόγια είναι μια ταινία που συνεχίζεται και πέραν των 88 λεπτών της διάρκειάς της καλώντας μας να πειραματιστούμε μαζί της και μετά το τέλος της, όπως και αυτή πειραματίστηκε μαζί μας όσο την παρακολουθούσαμε.

Το ίδιο βέβαια συμβαίνει και με τις υπόλοιπες 24 ταινίες του τμήματος Film Forward, το οποίο εξερευνά την σχέση του κινηματογράφου με τα εικαστικά και τις νέες τεχνολογίες και θέτει ερωτήματα για τα όρια μιας τέχνης που δεν (θα έπρεπε να) έχει όρια.

Οι ταινίες που παρουσιάζουμε φέτος στο Film Forward διεκδικούν μια διαφορετική αφηγηματική συνθήκη χρησιμοποιώντας απρόβλεπτες γλωσσικές φόρμες, συχνά δανεισμένες από τα εικαστικά.

Σαφώς θα μπορούσαμε να τις κατατάξουμε στο ευρύτερο είδος του «Πειραματικού Σινεμά», οι αντικρουόμενες ερμηνείες αυτού του όρου όμως ενδέχεται να μας εγκλωβίσουν σε παρερμηνείες. Οι πειραματικές δηλαδή ταινίες δεν κρύβονται μέσα σε κάποιο πρόσωπο και αόρατο ερευνητικό εργαστήριο, αλλά αποκαλύπτουν την ερευνητική τους διαδικασία κάνοντάς την ορατή.

Αυτές οι ταινίες ξεκινούν από ένα, κοινώς παραδεκτό, «λάθος», αμφισβητώντας το και αντιστρέφοντας την λογική του με σκοπό να δοκιμάσουν κάτι το οποίο, μέχρι τώρα, θεωρείται αδύνατο. Όλα δοκιμάζονται στις πειραματικές ταινίες: η βασική αριστοτελική αρχή του «αρχή, μέση και τέλος», οι κανόνες της Χρυσής Τομής του καθαρarisματος, η δομή του μοντάζ, η χρήση της μουσικής, ακόμη και το σχήμα της οθόνης και ο τρόπος προβολής. Και κυρίως όλα είναι ορατά και εκτεθειμένα, αποκαλύπτοντας τις ρωγμές και τα λάθη που οι άλλες ταινίες κρύβουν.

Πολύ συχνά προβάλλονται και σε άλλους χώρους εκτός των παραδοσιακών κινηματογραφικών αιθουσών. Το «Tripoli Cancelled» για παράδειγμα παρουσιάστηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο πλαίσιο της documenta 14 και αφηγείται μια εβδομάδα από τη ζωή ενός ανθρώπου ο οποίος παγιδεύτηκε για δέκα χρόνια σ' ένα εγκαταλελειμμένο αεροδρόμιο.

Φτιαγμένο ως αποσπασματικό χρονικό μιας απελπιστικής, αλλά και, παραδόξως, κωμικής, ερήμωσης, το «Tripoli Cancelled» αναπαριστά τη μοναξιά ως αισθητικό και συμβολικό παιχνίδι. Ξεφορτώνεται τις συμβάσεις ως περιττά βαρίδια και μέσα σε μια ονειρική ατμόσφαιρα απογειώνεται στη σφαίρα της αλληγορίας, απελευθερωμένο.

Πατάει σε πραγματικά γεγονότα, αλλά στην ουσία αρνείται τον ανεκδοτολογικό τους ρεαλισμό είναι αφηρημένα υπνωτιστικό αλλά και τεταμένα ακριβές στις επείγουσες σημάνσεις του και είναι στημένο σαν ζωγραφικός πίνακας που μεταμορφώνεται μπροστά στα μάτια μας.

Ορέστης Ανδρεαδάκης

Σκηνή απ' το Tripoli Cancelled



ενός χώρου. Κι η εκπληκτική σκηνοθεσία του Naeem Mohaiemen, μέσα απ' τα θαυμάσια σχεδιασμένα κάδρα της, αυτήν ακριβώς την ιδέα υπονοεί: ότι ο άνθρωπος βρίσκεται πάντα δεμένος με τον χώρο, «πασμένος» σ' αυτόν όπως τα μικρά έντομα στον ιστό μιας αράχνης.

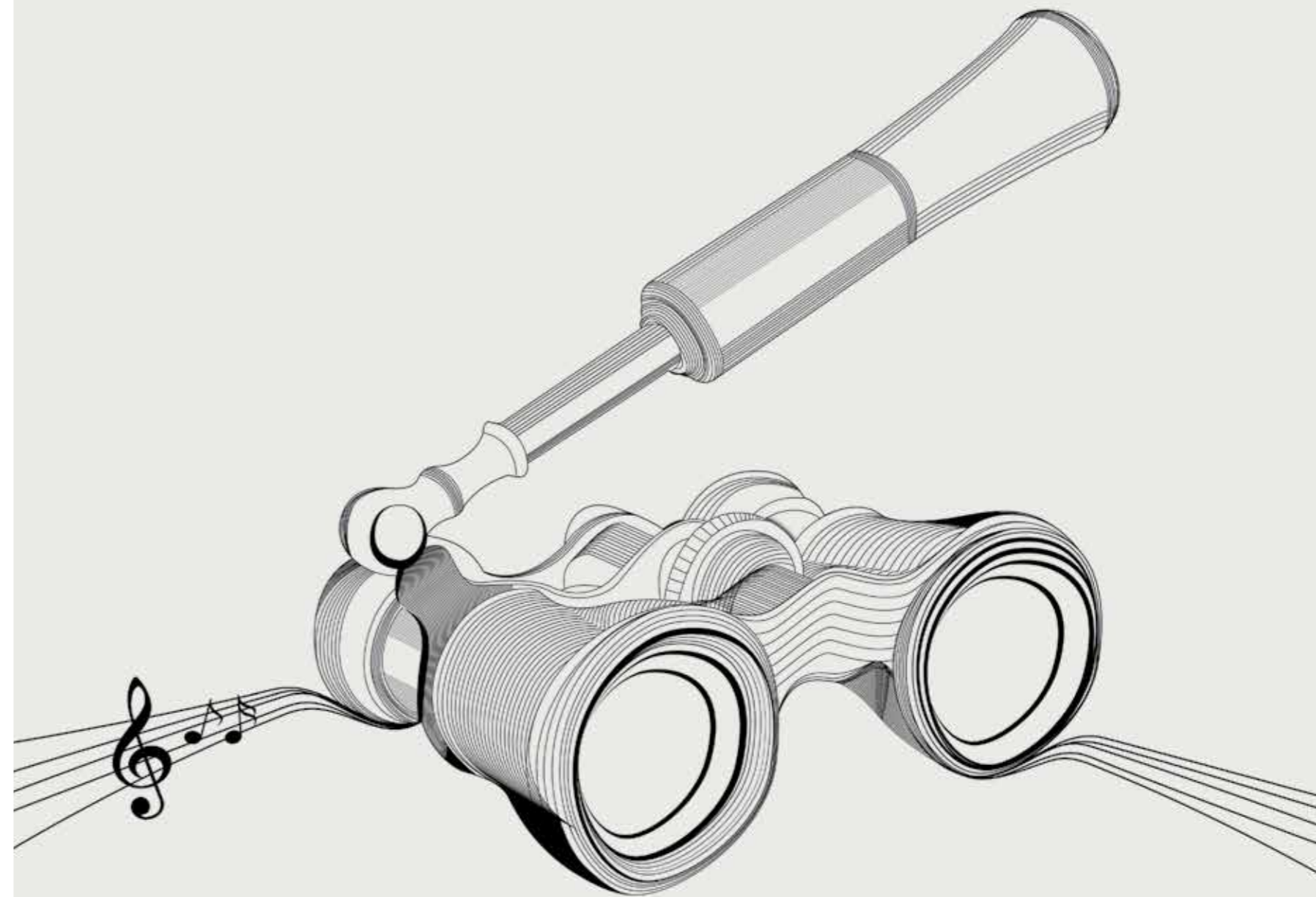
Αποσπασμένος απ' τον μηχανισμό που δημιουργεί την αίσθηση της συγκεκριμένης ατομικότητας (δηλαδή τον τόπο του), ο πρόσφυγας καλείται να επινοήσει απ' την αρχή τον εαυτό του, παγιδευμένος στη no man's land της γεωγραφικής, αλλά και υπαρξιακής, απροσδιοριστίας. Ο μη-τόπος βρίσκεται μέσα μας, είμαστε εμείς οι ίδιοι, και το αντιλαμβανόμαστε όταν ριχνόμαστε έξω απ' το μέρος που συνηθίσαμε να το κατοικούμε, όπως κατοικούμε το σώμα μας. Κινούμενο μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας (μιας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας απροσμάχητα υπαρκτής, σαφώς), το «Tripoli Cancelled», ονειρεύεται

τον άνθρωπο έτσι όπως θα έμοιαζε αν του έπαιρναν τον "καθρέφτη" του -τους άλλους ανθρώπους, την πόλη του, την πατρίδα του- κι έπειτα ξυπνάει για να τον δει να προσπαθεί ξανά: να τα δημιουργήσει πάλι όλα απ' το μηδέν, να προβάλλει την ψυχή του πάνω σε κουφάρια αεροπλάνων και άδειων διαδρόμων, να ξαναφτιάξει, έστω με το τίποτα, το "σπίτι του". Χωρίς να κάνει ποτέ το χιούμορ του, καταφέρνοντας να απονείει μια πανίσχυρη αισιοδοξία, το φιλμ στοχάζεται έννοιες όπως η ταυτότητα, ο εαυτός, η απόσχιση κι η υποκειμενικότητα, κρήζοντας τον πρόσφυγα ως το άτομο εκείνο που, λόγω δεινής θέσης, βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα της ανθρώπινης κατάστασης απ' τον οποιοδήποτε.

Μπορεί ο χαρακτήρας που υποδύεται εξαιρετικά ο Κουκαλάκι, να μοιάζει χαμένος στις φαντασιώσεις του της διατήρησης μιας ψυχαναγκαστικής "κανονικότητας", αλλά στο πρόσωπό του λάμπει διαρκώς

το μείδιμα της επίγνωσης που δεν μας επιτρέπει να τον πάρουμε για "τρελό". Ξέρει πολύ καλά ότι πρέπει ο ίδιος να οργανώσει μια προσομοίωση ζωής, κι αυτό προσδίδει στο εγχείρημά του μια ανώτερη υπαρξιστική διάσταση. Υποβάλλοντάς μας την αίσθηση μιας μοναξιάς που αγγίζει τα όρια του θρησκευτικού βιώματος, μέσα από εκπληκτικά κάδρα αυστηρής συμμετρίας, το «Tripoli Cancelled» ξεκινάει ως πολιτική αλληγορία και καταλήγει να δονείται απ' τη φιλοσοφική ενόραση μιας πολύ βαθύτερης, οικουμενικής, αλήθειας: είμαστε μόνοι, χωρίς ρίζα, χωρίς ιδιοκτησία και στροβιλιζόμαστε ατέρμονα στα σπλάχνα ενδιάμεσων σταθμών που νομίζουμε για κατοικίες μας.

Το ότι δεν καταλαβαίνουμε πως είμαστε πρόσφυγες, είναι η μεγάλη μας τραγωδία. Ή κωμωδία. Δεν είναι παρά θέμα οπτικής γωνίας. Όπως και το μεγάλο σινεμά, άλλωστε.



ΜΑΖΙ,
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ



ALPHA BANK

Η ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΙΣΧΥ

“Το ρίζωμα”, το εμβληματικό βιβλίο της γαλλίδας φιλοσόφου Σιμόν Βέλ (1909- 1943), βρίσκεται πίσω από τις 14 ταινίες του φετινού Διαγωνιστικού Τμήματος, οι οποίες επελέγησαν με γνώμονα τις ιδέες που αναπτύσσονται σε αυτό. Η ανάγκη για ρίζες και η “ασθένεια του ξεριζώματος που έχει πλήξει τον Δυτικό πολιτισμό”, οι υποχρεώσεις που προηγούνται των δικαιωμάτων, ο φασισμός, η βία, η επανάσταση, ο θαυμασμός για τους ισχυρούς και η περιφρόνηση για τους αδύναμους και κυρίως η δικαιοσύνη και η αγάπη, είναι μερικές από αυτές.





Η Σιμόν Βέιλ

Ποια ήταν όμως αυτή η φιλόσοφος με την ανήσυχη αεικίνητη σκέψη και την ηφαιστειακή δημιουργική ευφυΐα και γιατί το “Ριζώμα” θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα βιβλία του 20ου αιώνα;

Η Σιμόν Βέιλ, ένα από τα πιο φωτεινά πνεύματα που συναντάμε στην ιστορία του σκοτεινού εικοστού αιώνα, είδε, έζησε, γνώρισε και αναμετρήθηκε με το «κακό», χωρίς να μολυνθεί καθόλου από αυτό. Σε όλη της τη ζωή, αναζήτησε την αλήθεια για την ανθρώπινη κατάσταση, όχι μόνον κόντράς την αντικείμενο αφηρημένου θεωρητικού προβληματισμού και καθημερινή άσκηση της σκέψης, αλλά επιλέγοντας θαρραλέα να ζήσει με πάθος και στην πρώτη γραμμή τις συγκρούσεις και τις αντιφάσεις της, προσπαθώντας κάθε φορά να μοιράζεται τις οδύνες και τις κακοτυχίες των ταπεινών και των απόκληρων. Αυτός ο υπαρξιακός «εξτρεμισμός» της έχει κάτι το συγκινητικό, το μεγαλειώδες και το τραγικό. Η θέλησή της να είναι ενεργητικά αλληλέγγυα με όποιον έχει πληγεί από την κακοτυχία –με δεδομένο το ότι η ανθρώπινη δυστυχία είναι μια συντριπτική οικουμενική πραγματικότητα- την εξουθενώνει και την οδηγεί τελικά στην αυτοσυντριβή. Από μίαν άποψη, αυτό το πνευματικό και ηθικό μεγαλείο είναι πάρα πολύ μακρινό από μας και από το γκρίζο παρόν μας. Κι ωστόσο, το παρόν μας χρειάζεται όσο τίποτε άλλο τόσο την ανήσυχη και αεικίνητη σκέψη της, την

ηφαιστειακή δημιουργική της ευφυΐα, όσο και κυρίως τον ηθικό της ριζοσπαστισμό, εκείνον που μας καλεί να είμαστε δίκαιοι και να αγαπάμε.

Η κριτική στον μαρξισμό

Η αναμέτρηση της Βέιλ με τον θεωρητικό στοχασμό του Μαρξ, η κριτική δηλαδή και η πολεμική της σε εκείνη τη σκέψη από την οποία εμπνεόταν το μεγαλύτερο τμήμα των επαναστατικών κινήματων στα οποία και η ίδια συμμετείχε ενεργά, συνοδεύει ολόκληρη σχεδόν την πνευματική της παραγωγή. Κορυφαίο σημείο συμπίκνωσης είναι βέβαια το δοκίμιό της του 1934 «Στοχασμοί για τις αιτίες της ελευθερίας και της κοινωνικής καταπίεσης». Ο Μαρξ μιλούσε κυρίως για «εκμετάλλευση» της εργατικής δύναμης, ενώ η Βέιλ προτιμάει να μιλάει για «καταπίεση», επικρίνοντας τον Μαρξ γιατί από την καπιταλιστική καταπίεση συγκράτησε μόνον την οικονομική της πλευρά, την απόσπαση της υπεραξίας. Η καταπίεση ορίζεται από την Βέιλ ως μια κατάχρηση της κυριαρχίας και της πίεσης που ασκούν εκείνοι που διευθύνουν σε εκείνους που εκτελούν, με αποτέλεσμα την πλήρη καθυπόταξη του εργάτη. Στη μαρξική αντίθεση μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας προστίθεται έτσι η αντίθεση μεταξύ τεχνικού-γραφειοκρατικού μηχανισμού και εργατικής αυτονομίας. Ο Μαρξ θεώρησε ότι αρκεί η κατάργηση της ατομικής ιδιοκτησίας και η συλλογική διαχείριση των μέσων παραγωγής και δεν σκέφτηκε την αναγκαιότητα μιας

Η Σιμόν Βέιλ δίνει φέτος τον τόνο στην επιλογή του Διεθνούς Διαγωνιστικού Τμήματος

ριζικής αναμόρφωσης του παραγωγικού συστήματος και της οργάνωσης της εργασίας. Με την κατάργηση της ατομικής ιδιοκτησίας δεν καταργείται όμως η υποδούλωση του εργάτη στην επιχείρηση και σε αυτούς που την διευθύνουν, δεν καταργούνται οι μηχανισμοί που διαιωνίζουν την καταπίεση. Ο Μαρξ θεώρησε δεδομένη την απεριόριστη ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων και συνέδεσε την ανθρώπινη χειραφέτηση με την πρόοδο της παραγωγής. Αυτή η θρησκεία των παραγωγικών δυνάμεων έγινε ένας πρόσθετος παράγοντας καταπίεσης στο εσωτερικό του σοσιαλιστικού κινήματος. Το κύριο καθήκον των προλεταριακών επαναστάσεων ήταν ουσιαστικά, όχι να χειραφετήσουν τους ανθρώπους, αλλά να συμβάλουν στην ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, «ακόμα και αν αυτό γίνεται με τίμημα μια προσωρινή καταπίεση» σαν αυτή που άσκησαν και δικαιολόγησαν οι μπολσεβίκοι. Η κριτική της Βέιλ στον Μαρξ και τον μαρξισμό καταλήγει σε μια ριζική αμφισβήτηση της ίδιας της ιδέας της επανάστασης και των δεσμών της με τη βία. Γράφει χαρακτηριστικά: «Η λέξη επανάσταση είναι λέξη για την οποία σκοτώνουμε, για την οποία πεθαίνουμε, για την οποία στέλνουμε τις λαϊκές μάζες στον θάνατο, μα που δεν έχει κανένα περιεχόμενο». Η Βέιλ αντιλαμβάνεται πιο καθαρά ότι, μπροστά στην πολυπλοκότητα και τις ολοκληρωτικές τάσεις της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας, μια βίαιη ανατροπή του καθεστώτος είναι ανώφελη, δεν θα οδηγήσει σε αλλαγή από την καταπίεση. Αυτό που θα θέσει επίσης υπό ριζική αμφισβήτηση είναι εκείνος ο δεσμός μεταξύ επανάστασης και βίας, που αποτελεί ένα από τα κύρια διακριτικά γνωρίσματα του επαναστατικού φαινομένου.

Στο σημείο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διαφορές που την χωρίζουν από τον Ζορζ Μπατάιγ, με τον οποίο συναντήθηκαν στους κύκλους της περιοδικής επιθεώρησης *La critique sociale*, που διηύθυνε ο Μπορίς Σουβαρίν. Οι διαφορές αυτές στρέφονται κυρίως γύρω από την έννοια της «επανάστασης». Η Βέιλ τις συνοψίζει ως εξής: «Η επανάσταση είναι γι' αυτόν ο θρίαμβος του ανορθολογικού, ενώ για μένα του ορθολογικού· γι' αυτόν είναι καταστροφή, για μένα μεθοδική δράση με την οποία οφείλουμε να προσπαθήσουμε να περιορίσουμε τις ζημιές· γι' αυτόν η απελευθέρωση των ενστικτών και ιδιαίτερα εκείνων που θεωρούνται παθολογικά, για μένα ανώτερη ηθικότητα» (*Oeuvres Complètes*, II, vol.I, p. 184). Η πεποίθηση του Μπατάιγ ότι μπορούμε να καταπολεμήσουμε τον φασισμό κινούμενοι στο ίδιο το έδαφός του, αντιπαραθέτοντάς του τη βία και την οργή μιας ομάδας περιθωριακών, φαντάζει στα μάτια της Βέιλ εξωπραγματική και μοιραία. Στη δική της οπτική, ο σκοπός ποτέ δεν αγιάζει τα μέσα. Εξάλλου, σύμφωνα με τα δικά της λόγια: «Δεν μπορούμε να είμαστε επαναστάτες αν δεν αγαπάμε τη ζωή» (Ο. π. σελ. 318).

Η ερμηνεία του ολοκληρωτισμού

Συνειδητοποιώντας τα όρια και τα αδιέξοδα της επαναστατικής παράδοσης αλλά και τον δεσποτικό εκφυλισμό της σοβιετικής εμπειρίας, η Βέιλ στρέφει την προσοχή της στο φαινόμενο του ολοκληρωτισμού. Υιοθετεί μάλιστα μια κατεύθυνση φιλοσοφικής και ανθρωπολογικής ερμηνείας, που θέτει ριζικά



Σκηνή από την ταινία «Metropolis»

ερωτήματα γύρω από τη σχέση που διατηρεί ο ολοκληρωτισμός με τις ρίζες και τα θεμέλια του δυτικού πολιτισμού. Η Βέιλ διαφοροποιείται από τις αναλύσεις που ερμηνεύουν τον ολοκληρωτισμό με όρους καθαρά «υλιστικούς» ή ως απλή αντίθεση στα φιλελεύθερα και δημοκρατικά κράτη. Μόνον μέσα από την οπτική που αναγνωρίζει τον κεντρικό ρόλο της εξουσίας και της ισχύος στην ιστορία μπορούν να γίνουν κατανοητές τόσο οι μορφές κοινωνικής και πολιτικής καταπίεσης όσο και η δυναμική των σχέσεων παραγωγής. Η Βέιλ αναγνωρίζει ότι οι μορφές που παίρνει στον εικοστό αιώνα το ολοκληρωτικό κράτος είναι πρωτόγνωρες ως προς τα εργαλεία τους και τις προθέσεις τους. Δεν είναι ωστόσο νέες ως προς τη λογική που τις διαπνέει, μια λογική της εξουσίας και της ισχύος που κυριαρχεί στην ιστορία καπό τότε που η κοινωνία είναι διαιρεμένη σε ανθρώπους που δίνουν εντολές και σε ανθρώπους που τις εκτελούν». Τον Αύγουστο του 1936, η Βέιλ πηγαίνει στη Βαρκελώνη για να πάρει μέρος στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο. Αυτή η τραυματική εμπειρία σηματοδοτεί

μια στροφή στον στοχασμό της. Με αφετηρία την ισπανική τραγωδία, αρχίζει να επεξεργάζεται μια νέα ερμηνεία του κοινωνικού και του πολιτικού, που δεν έχει πλέον στο επίκεντρό της την έννοια της «κοινωνικής καταπίεσης» αλλά την έννοια της «ισχύος». Στο Λονδίνο, όπου έφτασε τον Δεκέμβριο του 1942 για να εργαστεί στην υπηρεσία της «Ελεύθερης Γαλλίας», της ανέθεσαν την αποστολή να συγγράψει μια μελέτη, ένα σχέδιο για την πολιτική, θεσμική, διοικητική και πολιτισμική αναδιοργάνωση και ανασυγκρότηση της μεταπολεμικής Γαλλίας. Σε ένα μικρό δωμάτιο γράφει με πυρετώδη ρυθμό το τελευταίο μεγάλο της έργο, που δυστυχώς έμεινε ανολοκλήρωτο: «Το ριζώμα» (πρωτότυπος τίτλος: «L'enracinement» / Στα ελληνικά: «Ανάγκη για ρίζες», εκδόσεις Κέδρος)

Ανάγκη για ρίζες

Το «ριζώμα» γίνεται αντιληπτό ως η θεμελιώδης οντολογική προϋπόθεση που είναι αναγκαία για να

εγγυηθεί, στη νέα «πολιτεία των ανθρώπων», την εγκαθίδρυση σχέσεων οι οποίες δεν θα βασίζονται πλέον στην ισχύ που ξεριζώνει, αλλά στη δικαιοσύνη· μια δικαιοσύνη εμπνεύμενη από την αγάπη. Σε αυτό το σπουδαίο έργο, όλη η ιστορία της Δύσης ερμηνεύεται στο φως της ασθένειας που την έχει πλήξει: του ξεριζώματος. Ξεριζωμένος είναι ο άνθρωπος που δεν αισθάνεται μέρος της κοινωνίας στην οποία ζει, που έχει χάσει κάθε σημείο αναφοράς, που νιώθει παντού ανέστιος. Ξεριζωμένος είναι όμως και ο δυτικός πολιτισμός στον βαθμό που έκοψε τους δεσμούς του με το αρχαιοελληνικό και το χριστιανικό του θεμέλιο, με εκείνους τους πολύτιμους «θησαυρούς» του παρελθόντος που θα μπορούσαν να γίνουν πηγή έμπνευσης για το παρόν, για τη θεμελίωση σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων που δεν θα διέπονται από την ισχύ.

Η Βέιλ οραματίζεται έναν «νέο πολιτισμό», θεμέλιο του οποίου θα είναι η ικανοποίηση της «πιο σημαντικής και παραγνωρισμένης ανάγκης της ανθρώπινης ψυχής», του ριζώματος, της ανάγκης για ρίζες. Το παρελθόν, την απώλεια ή καταστροφή του οποίου καταγγέλλει η Βέιλ, δεν είναι μια εξιδανικευμένη πραγματικότητα την οποία πρέπει να νοσταλγούμε. Είναι ένα μείγμα καλού και κακού, στο οποίο ωστόσο είναι δυνατό να διακρίνουμε τα ίχνη σπάνιων στιγμών στις οποίες δεν κυριάρχησε απόλυτα η ισχύς, αλλά έλαμψε η δικαιοσύνη και η αγάπη. Και αυτές οι λάμψεις πολιτισμού (όπως ήταν, για παράδειγμα, το αρχαιοελληνικό θαύμα ή ο ευαγγελικός χριστιανισμός της αγάπης ενός Φραγκίσκου της Ασίζης) διαπέρασαν τα σκοτάδια της βαρβαρότητας. Η Βέιλ συντάσσει έναν κατάλογο των πρωταρχικών αναγκών της ψυχής, που παίρνει τη μορφή διακήρυξης καθηκόντων και υποχρεώσεων απέναντι στον άνθρωπο και την κοινωνία.

Προτάσσοντας τις υποχρεώσεις και όχι τα δικαιώματα, η Βέιλ αμφισβητεί την κουλτούρα των δικαιωμάτων που ενέπνευσε τους επαναστάτες του 1789. Για να αναγνωριστούν τα δικαιώματα, χρειάζεται να χρησιμοποιηθεί μια ορισμένη ποσότητα ισχύος ικανή να τα επιβάλει. Εκκινώντας αντίθετα από την έννοια της υποχρέωσης, αναγνωρίζοντας δηλαδή υποχρεώσεις απέναντι σε κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, εξαιτίας και μόνον του απλού γεγονότος ότι είναι μια ανθρώπινη ύπαρξη, επομένως απροϋπόθετα, άνευ όρων, απελευθερώνουμε και το δικαίωμα από τον δεσμό που το συνδέει με την ισχύ. Εξάλλου, η κατοχή ενός δικαιώματος συνεπάγεται πάντα τη δυνατότητα να του κάνουμε καλή ή κακή χρήση. Αντίθετα, η εκπλήρωση μιας υποχρέωσης είναι πάντα ένα καλό. Αναγνωρίζουμε εδώ το βλέμμα της χριστιανικής αγάπης που ρίχνει η Βέιλ στην ανθρώπινη κατάσταση. Μόνον υπάρξει οντολογικά συνδεδεμένες με υποχρεώσεις θα μπορέσουν να στραφούν στο καλό, θα μπορέσουν να απαρνηθούν την ισχύ και να εμπιστευτούν στην αγάπη το έργο της δικαιοσύνης.

Η ύπαρξη εκατομμυρίων ξεριζωμένων ανθρώπων κατέστησε δυνατή την επικράτηση του Χίτλερ και του ναζισμού. Ο Χίτλερ και ο ναζισμός δεν θα νικηθούν αληθινά ούτε και θα ξεπεραστούν όσο συνεχίζουμε

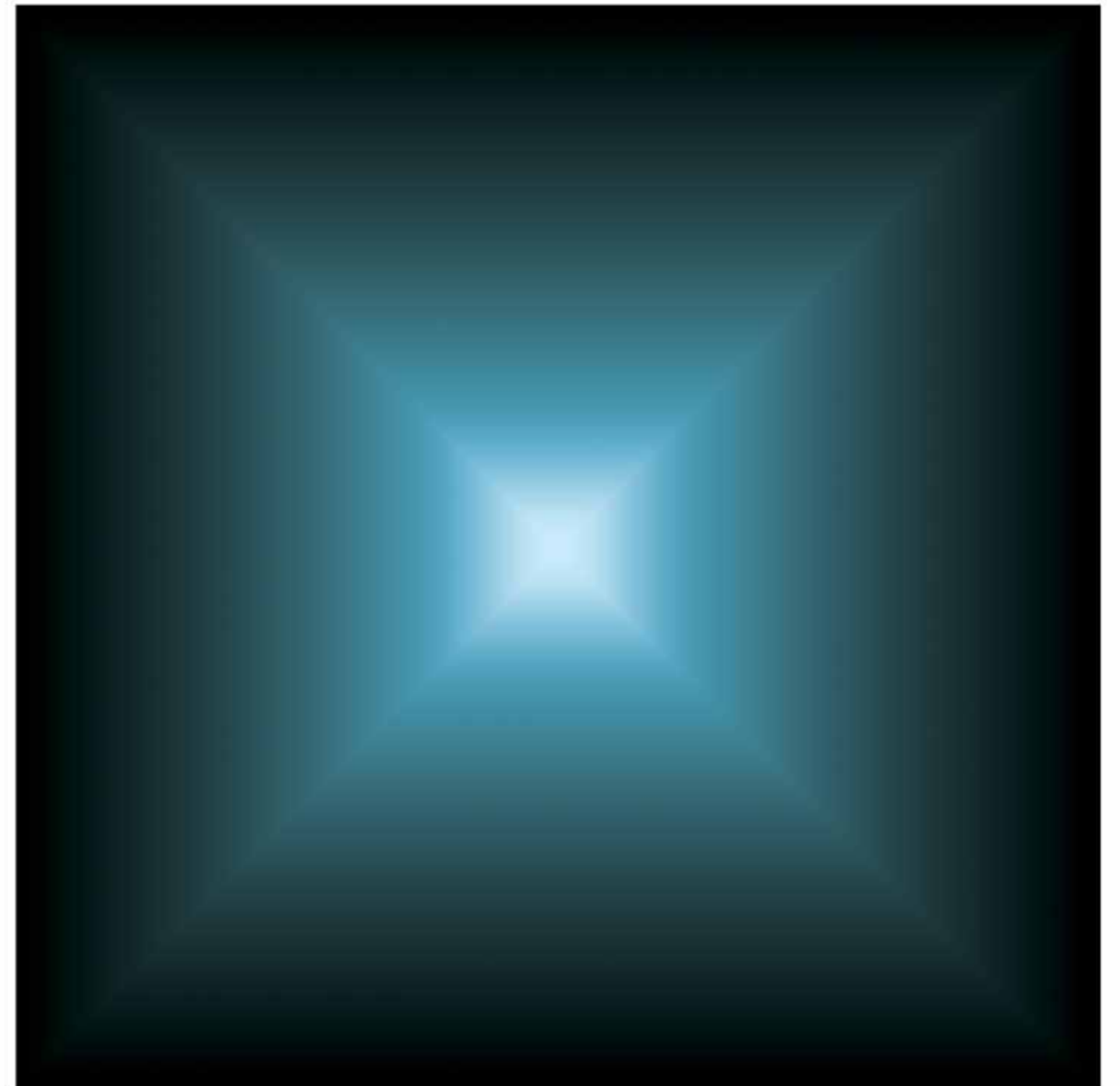


να έχουμε την ίδια με αυτούς ιδέα περί ιστορικού και εθνικού μεγαλείου, όσο συνεχίζουμε να πιστεύουμε ότι το μεγαλείο μπορεί να κατακτηθεί με την ισχύ, τη βία, τον πόλεμο και την καθυπόταξη άλλων λαών. Αυτό που είναι ριζικά εσφαλμένο είναι η αντίληψη που έχουμε για το παρελθόν και την ιστορία της Δύσης. Νιώθουμε θαυμασμό για τους ισχυρούς και περιφρόνηση για τους αδύναμους. Υποκλινόμαστε μπροστά στην ισχύ, τη λατρεύουμε σαν είδωλο, ενώ το καλό μας αφήνει ασυγκίνητους και αδιαφορούμε για τη δικαιοσύνη. Θαυμάζουμε τον Αλέξανδρο, την ισχύ της Ρώμης, τον Ναπολέοντα, τους νικητές και όχι τους ηττημένους. «Ποιος μπορεί να θαυμάζει τον Αλέξανδρο με όλη του την ψυχή, αν δεν έχει

ποταπή ψυχή;», αναρωτιέται η Βέιλ. Από όλα τα ζωτικά περιβάλλοντα που μπορούν να ικανοποιήσουν την ανάγκη για ρίζες ξεχωρίζει βέβαια η πατρίδα. Μπροστά στη χρεοκοπία όλων των εθνικισμών και πάνω στα ερείπια του παρελθόντος και του πολέμου, η Βέιλ προτείνει να ανοικοδομηθεί μια νέα πατρίδα, που θα εμπνέει την αγάπη, την αφοσίωση και τη συμπόνια, όχι γιατί θα ενσαρκώνει το μεγαλείο της ισχύος, αλλά γιατί έχει πληγεί από συμφορά και έχει αναγνωρίσει το πόσο αδύναμη και ευάλωτη είναι.

* Ο Θανάσης Γαλκέτσος είναι συγγραφέας, αρθρογράφος και κριτικός λογοτεχνίας.

lights on



9 Chatzopoulou str. & 6 Ioannou Theologou
11524, Nea Filothei, Athens, Greece
tel. +30 210 3678500, fax. +30 210 3648269
info@gfc.gr

www.gfc.gr



«Το να έχεις μια θηλυκή συμπεριφορά είναι απαραίτητο – οι άνδρες μισούν τις αυταρχικές γυναίκες».

Άιντα Λουπίνο

Άιντα Λουπίνο:

MAMMA IDA

Άιντα Λουπίνο ή «μητέρα» όπως ήθελε να την αποκαλούν στο πλατό. Μια υπέροχη, τολμηρή γυναίκα. Η πρώτη που σκηνοθέτησε μεταπολεμικά στη γιγάντια ανδροκρατούμενη βιομηχανία του Χόλιγουντ, αφήφηση τον κώδικα Χείζ και μίλησε με την κάμερά της για θέματα-ταμπού όπως η διγαμία, ο βιασμός, το έγκλημα. Αν και υπέγραψε μόλις έξι ταινίες, μας έδειξε κάτι σπάνιο: πώς ήταν το ανεξάρτητο σινεμά τη δεκαετία του '50 στο «χρυσό» Χόλιγουντ. Θα την ανακαλύψουμε στο 58ο ΦΚΘ.

Aπό τις 250 μεγαλύτερες αμερικανικές κινηματογραφικές παραγωγές του 2016, μόνο το 7% σκηνοθετήθηκε από γυναίκες, νούμερο μειωμένο κατά δύο μονάδες σε σύγκριση με το 2015. Από την Κάθριν Μπίγκελσου (τη μόνη γυναίκα που έχει τιμηθεί με Όσκαρ σκηνοθεσίας) μέχρι τη Σοφία Κόπολα και την Αντζελίνα Τζολί, το Χόλιγουντ δεν φαίνεται να εκτιμά όσο θα έπρεπε τις γυναίκες πίσω από την κάμερα. Η συζήτηση για το πόσο ανδροκρατούμενη είναι η συγκεκριμένη κινηματογραφική βιομηχανία είναι τόσο παλιά όσο και η ομώνυμη επιγραφή στους λόφους του Λος Άντζελες. Κι αν σήμερα τόσες και τόσοι υψώνουν τις φωνές τους σε διαμαρτυρία για την άνιση μεταχείριση γυναικών έναντι ανδρών στο Ελ Ντοράντο του αμερικανικού σινεμά, ας φανταστούμε πόσο αδιανόητο ήταν μια γυναίκα να κάνει ταινία λίγο πριν ή λίγο μετά τον Β' ΠΠ.

Σε μια τέτοια εποχή έζησε και δημιούργησε η Άιντα Λουπίνο (1918-1995). Σε μια εποχή όπου οι γυναίκες ήταν περιορισμένες να περιφέρουν την ομορφιά τους μπροστά από την κάμερα. Αν και Βρετανίδα –γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1918-, έκανε καριέρα στην Αμερική. Αν και γένους θηλυκού, κάθισε στην καρέκλα του σκηνοθέτη με την άνεση ενός άνδρα στα 50s. Αν και οι περισσότεροι ομότεχνοί της ούτε που το τολμούσαν τότε, εκείνη μίλησε στις ταινίες της για προκλητικά κοινωνικά θέματα. Προερχόμενη από οικογένεια καλλιτεχνών, η Λουπίνο έκανε το ντεμπούτο της ως ηθοποιός στην εφηβεία της. Από ενζενί και φαμ φατάλ, πέρασε σε ρόλους πιο απαιτητικούς, έπειτα έγινε σκηνοθέτης αρχικά στο σινεμά και έπειτα σε διάφορες τηλεοπτικές σειρές, δούλεψε με καταξιωμένους σκηνοθέτες και συμπρωταγωνιστές, έζησε τη χρυσή εποχή του Χόλιγουντ. Ωστόσο, την απασχόλησε όσο λίγες η εμπορευματοποίηση και η ταχύτητα αποκαθίλωσης των γυναικών star. Κάπως έτσι, από τον τίτλο της «αγγλίδας Τζιν Χάρλοου» με τον οποίο είχε ξεκινήσει την καριέρα της και τα συμβόλαια με τα μεγάλα αμερικανικά στούντιο, θέλησε να ξεφύγει από μια πορεία που η ίδια έβλεπε ως προδιαγεγραμμένη και πληκτική. Δυναμική και ασυμβίβαστη προσωπικότητα,

στράφηκε στη σκηνοθεσία επειδή πολύ απλά δεν ήταν ικανοποιημένη καλλιτεχνικά, βλέποντας, όπως έλεγε η ίδια, ότι «κάποιοι άλλος (ο σκηνοθέτης) έκανε την πραγματικά ενδιαφέρουσα δουλειά». Και κατάφερε τελικά το σκηνοθετικό της έργο στο σινεμά να αποτελεί ένα αφανές μα τόσο σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του Χόλιγουντ.

(Αντι)Χόλιγουντ

Η Άιντα Λουπίνο έσπασε λοιπόν τα όρια των φύλων της κινηματογραφικής δημιουργίας και μαζί μια σειρά από ταμπού, ασκώντας κριτική στη μεταπολεμική αμερικανική κοινωνία -ένα καλογαλισμένο κατασκευάσμα που έκρυβε πολλά δεινά-, αμφισβητώντας άμεσα και σαφώς τους θεσμούς της. Το 1949 ίδρυσε μαζί με τον τότε σύζυγό της Κόλιερ Γιανγκ την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής The Filmakers, κάτω από τα φτερά της οποίας σκηνοθέτησε 6 από τις 8 συνολικά ταινίες της εταιρείας που δραστηριοποιήθηκε από το 1949 ως το 1953, γράφοντας μαζί με τον Γιανγκ τα σενάρια κι έχοντας απόλυτο έλεγχο στην παραγωγή. Ουσιαστικά στην Filmakers η Λουπίνο δούλεψε με ψίκουλα, αφού κάθε ταινία κόστιζε περίπου 200.000 δολάρια. Απο-

δείχτηκε όμως ιδιαίτερος φερεντικη και ευέλικτη. Απολάμβανε απόλυτη ελευθερία έκφρασης, επέλεγε νέους συνεργάτες κι έκανε γυρίσματα σε φυσικούς χώρους αντί για στούντιο, κερδίζοντας στα σημεία: ντοκιμαντερίστικη φυσικότητα και καμία καλλιτεχνική έκπτωση στο αποτέλεσμα. «Οι ταινίες αυτές είχαν κοινωνικό βάρος, ενώ παράλληλα ήταν και ψυχαγωγικές. Βασίζονταν σε αληθινές ιστορίες, τις οποίες το κοινό μπορούσε να καταλάβει.

Η μικρή μας εταιρεία είχε γίνει γνωστή γι' αυτό ακριβώς, καθώς κι επειδή χρησιμοποιούσε άγνωστα ταλέντα, ήταν κάτι σαν φυτώριο νέων ηθοποιών», σημείωνε η Λουπίνο, δίνοντας τη δική της απάντηση της στις μεγάλες παραγωγές και το star σύστημ.

Νουάρ, ταμπού και άρωμα γυναίκας

«Πάντα μου άρεσαν οι δυνατοί γυναικείοι χαρακτήρες. Δεν εννοώ γυναίκες που έχουν ανδρικές αρετές, αλλά ό,τι έχει κόσια μέσα του».

Το σινεμά της Λουπίνο έχει μια αβίαστη διαχρονικότητα. Η αφήγησή της είναι ξεκάθαρα προσανατολισμένη στην κοινωνία, τα συστήματα αξιών και τις ανθρωπίνες προκαταλήψεις. Διερευνά τα παθήματα των χαρακτήρων της, ό,τι τους ταλαιπωρεί και ό,τι τους

παγιδεύει. Οι ήρωές της είναι άνθρωποι καθημερινοί κι αυθεντικοί, που θα μπορούσαν να ζουν και στο σήμερα, που έχουν ψεγάδια, αλλά και αναπάντεχο σθένος - είτε πρόκειται για γυναίκες είτε για άνδρες. Κάποιοι χαρακτήρισαν τη Λουπίνο ως φεμινίστρια γιατί έδωσε φωνή στις καταπιεσμένες γυναίκες ψυχές, ενώ άλλοι την κατηγορήσαν ως αντιφεμινίστρια στη βάση του ότι εστίαζε στη θυματοποίηση της γυναίκας. Η αλήθεια είναι ότι η ίδια δεν θεωρούσε τον εαυτό της τίποτα από τα δύο: «είμαστε όλοι κινηματογραφιστές, το φύλο δεν παίζει ρόλο», έλεγε. Με τις ταινίες της ανανέωσε το κοινωνικό μελόδραμα, φιλτράροντάς το με τη μαχητικότητα, το πείσμα και το βλέμμα μιας γυναίκας που τόλμησε να αμφισβητήσει. Απέναντι σε όλα όσα επιχειρούσε να λογοκρίνει ο κώδικας Χείζ, βρισκόταν σε ετοιμότητα η κάμερά της, με την οποία άγγιζε θέματα ιδιαίτερος αμφιλεγόμενα: τη μητρότητα εκτός γάμου («Not Wanted», 1949), την πολυμομελίτιδα («Never Fear», 1949), το βιασμό («Outrage», 1950), τον αδυσώπητο κόσμο του πρωταθλητισμού («Hard, Fast and Beautiful», 1951), το φόνο κατά συρροή («The Hitch-Hiker», 1953) και τη διγαμία («The Bigamist», 1953).

Η μητέρα

«Οι άνδρες είναι πιο συνεργάσιμοι αν βλέπουν ότι κατά βάθος ανήκει στο ασθενές φύλο, παρόλο που είσαι σε θέση να δίνεις διαταγές - κάτι που κανονικά είναι ανδρικό προνόμιο, ή έστω έτσι αρέσκονται να νομίζουν». Κάπως έτσι κατάφερε η Λουπίνο να κερδίσει τον σεβασμό όχι μόνο της ανδροκρατούμενης ομάδας της στο πλατό, αλλά και των συναδέλφων της, που την ανέδειξαν ως δεύτερη γυναίκα μέλος της Ένωσης Αμερικανών Σκηνοθετών (DGA) μετά τη Ντόροθι Άρζνερ. Η σκηνοθετική καρέκλα της Λουπίνο έγραφε “Mother of Us All” (μητέρα όλων μας), και η ίδια αποκαλούσε τον εαυτό της «μητέρα» στο πλατό γιατί ένιωθε ότι οι συνεργάτες της θα έκαναν καλύτερη δουλειά αν την ένιωθαν σαν μητέρα τους, σαν οικογένεια: «Μου αρέσει να με αποκαλούν μητέρα. Δεν θα έδινα διαταγές ποτέ σε κανέναν. Δεν υπαγορεύεις κάτι σε έναν άνδρα, του το προτείνεις. Λες κάτι σαν 'αγάπες μου, η μαμά έχει ένα πρόβλημα. Μπορείτε να βοηθήσετε;' Ξέρω, ακούγεται σαχλό,



αλλά αν τους πεις 'μπορείς να το κάνεις αυτό για τη μητέρα;' τότε θα το κάνουν».

Ιστορίες μιας ζωής

Η σκηνοθετική πορεία της Λουπίνο ξεκίνησε κάπως ανορθόδοξα: το ντεμπούτο της Not Wanted προκάλεσε αίσθηση και υπήρξε εμπορικά υπερεπιτυχημένο, ωστόσο δεν «χρεώνεται» στην ίδια, αφού βρέθηκε ξαφνικά πίσω από την κάμερα αντικαθιστώντας τον άρρωστο σκηνοθέτη Έλμερ Κλίφτον που είχε ήδη λάβει το credit. Το φιλμ, ατόφια μελοδραματικό, είναι συγκλονιστικά άμεσο και τολμηρό για την εποχή. Ηρωίδα, μια νεαρή κοπέλα που γεννά ένα μωρό εκτός γάμου, το οποίο δίνει για υιοθεσία, αλλά οδηγείται σε πράξεις παραφροσύνης, παρακινημένη από τις ενοχές και την κοινωνική κατακραυγή. Η Λουπίνο σέβεται και συμπονά τις ηρωίδες της, αναδεικνύοντας τον κρυμμένο δυναμισμό τους. Έτσι και στο «Never

Fear», μια νεαρή χορεύτρια που παθαίνει πολυμομελίτιδα (όπως και η Λουπίνο στο παρελθόν) και βλέπει τον κόσμο της να καταρρέει, ξεκινά έναν τιτάνιο, θαρραλέο αγώνα για να ξανακερδίσει τη ζωή της. Το τραύμα και η επώλυση επανέρχονται θεματικά και στο «Outrage», μια από τις πιο συνταρακτικές στιγμές του αμερικανικού σινεμά του '50 για ένα ζήτημα εξαιρετικά ευαίσθητο: τον βιασμό. Αν και η λέξη «βιασμός» (rape) αντικαταστάθηκε στο σενάριο από τη λέξη «επίθεση» (assault) λόγω του κώδικα Χείζ, τίποτα δεν συγκρατεί την σαρωτική ορμή αυτής της ταινίας, στην οποία μέσα από τα μάτια και τον ψυχισμό της ηρωίδας, γινόμαστε μοιραία συμμετοχοί στο δράμα της.

Οι σκοτεινές όψεις της ανθρώπινης φύσης πάντα αποτελούσαν έμπνευση για τη Λουπίνο. Στο «Hard, Fast and Beautiful», μια σκληρή κριτική για τους σαθρούς μηχανισμούς του πρωταθλητισμού, μια υπερφιλόδοξη μητέρα πατρνάριε την ταλαντούχα κόρη της να γίνει πρωταθλήτρια στο τένις. Και οι δυο τους όμως θα δουν τα όνειρά τους να θρυμματίζονται, μέσα από ένα βρώμικο παιχνίδι αποπλάνησης και εκμετάλλευσης που αφήνει πίσω του ανεπανόρθωτες απώλειες. Το ανατριχιαστικό «The Hitch-Hiker», ίσως το καλύτερο φιλμ της Λουπίνο κι ένα από τα πρώτα φιλμ νουάρ σκηνοθετημένο από γυναίκα, αφηγείται ένα ωτοστόπ του τρόμου: ένας κατά συρροή δολοφόνος κρατά ομήρους δύο άντρες και περιπλανάται μαζί τους στην καλιφορνέζικη έρημο. Σασπένς υψηλής έντασης, σε μια κατάβραση στην άβυσσο της ανθρωπίνης ψυχής. Σε ανδρικό χαρακτήρα εστιάζει και το «The Bigamist», δίνοντας το περίγραμμα των κοινωνικών σχέσεων και προτύπων μεταπολεμικά: στην ταινία ένας άντρας ζει διπλή ζωή παντρεμένος με δύο γυναίκες, που τις υποδύονται η Λουπίνο και η Τζόαν Φοντέιν. Με αυτή την ταινία ολοκληρώνεται ο κύκλος ζωής της εταιρείας The Filmakers. Η Λουπίνο επέστρεψε στο σινεμά ως σκηνοθέτιδα για τελευταία φορά το 1966 με το φιλμ «The Trouble with Angels», μια χαριτωμένη κομεντί όπου δυο άτακτες νεαρές μαθήτριες κάνουν άνω κάτω ένα καθολικό σχολείο καλογηριών, ωστόσο οι κριτικοί δεν καλοδέχτηκαν την ταινία, παρά την αρκετά επιτυχημένη εμπορική διαδρομή της.

Τίτλοι τέλους

«Λένε ότι είμαι τρελή. Κυκλοθυμική, ασταθής και δυσάρεστη. Ε, λοιπόν, ας τους να λένε. Το αντέχω. Μόνο ένας άνθρωπος μπορεί να με πληγώσει: Το όνομά του είναι Άιντα Λουπίνο». Μετά το τέλος της Filmakers, η Λουπίνο σκηνοθέτησε πολλές γνωστές τηλεοπτικές σειρές, ενώ συνέχισε να δουλεύει αδιάκοπα ως ηθοποιός μέχρι και τα τέλη του '70. Πέθανε το 1995 στο Λος Άντζελες. Ως σκηνοθέτιδα, δεν αναγνωρίστηκε ποτέ με μεγάλο βραβείο ή κάποια «ηχηρή» υποψηφιότητα, π.χ. για Όσκαρ, ωστόσο αποτέλεσε πρότυπο για τις νεότερες γενιές γυναικών σκηνοθετών. Η συνεισφορά και η επιδραστικότητά της στον αμερικανικό κινηματογράφο είναι αξιοθαύμαστη. Το σινεμά χρειάζεται περισσότερες Άιντα Λουπίνο. Και εκείνες, φυσικά χρειάζονται περισσότερες ευκαιρίες για να κάνουν σινεμά, γιατί ένα σινεμά φτιαγμένο από γυναίκες σαν εκείνη είναι σίγουρα καλύτερο. Με λίγο ή και περισσότερο από τον θηλυκό τσαμπουκά της.



Άιντα Λουπίνο

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ



Σκηνή από την ταινία «Never Fear»

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ



Σκηνή από την ταινία «Love me not»

Ελληνικό σινεμά σε επίσημη πρώτη

Σινεμά εκρηκτικό, σπαρακτικό, γεμάτο χιούμορ, ομορφιά, ασχήμια, ζωή. Οι ελληνικές ταινίες, φτιαγμένες με ψυχή, μας προσκαλούν φέτος σε διαδρομές όπου διασταυρώνονται σχέσεις, μοναξιά, όνειρα και η ανάγκη να ξύσουμε λίγη ακόμα από την επιφάνεια που σαν δεύτερο δέρμα αγκαλιάζει τα πάντα και κρύβει όσα αναπνέουν βαθιά μέσα από τους πόρους μας. Φέτος το 58ο ΦΚΘ προβάλλει 20 ελληνικές ταινίες σε πρεμιέρα. Σας παρουσιάζουμε όσες θα προβληθούν τις πρώτες μέρες της διοργάνωσης, ενώ θα ακολουθήσουν και οι υπόλοιπες στο επόμενο τεύχος του Πρώτου Πλάνου.



Σκηνή από την ταινία «Επαφή»

«Επαφή» του Τώνη Λυκουρέση

Tagline: Πέντε σταματημένα ασανσέρ. Άγνωστοι μεταξύ τους άνθρωποι εγκλωβίζονται. Δείχνουν συνηθισμένοι αλλά όλοι τους έχουν εσωτερικές φοβίες, κρυφές ατζέντες και συναισθήματα που κρατούν υπό καταστολή. Η ένταση αυξάνεται. Σε μια κόλαση τεσσάρων τετραγωνικών, ο πόλεμος ξεκινάει.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Γιατί κάτω από συνθήκες μιας έκτακτης κατάστασης, καθημερινοί άνθρωποι, διπλανοί μας, αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το στέρεο προφίλ που διατηρούν, να βγάλουν στην επιφάνεια αληθινά συναισθήματα και να οδηγηθούν σε ακραίες συμπεριφορές, ο ένας εναντίον του άλλου, αποκαλύπτοντας έναν

εαυτό καλά κρυμμένο έως σήμερα. Ο θεατής της ταινίας θα επανεκτιμήσει την εξωτερική εικόνα που έμαθε να διαχειρίζεται αλλά και τον προσωπικό του ρόλο στο ανέσασ παιχνίδι εξουσιαστική και εξουσιαζόμενου που φωτίζει μια σημερινή κοινωνία στα πρόθυρα πολέμου».

Trivia: Προκειμένου να δοθεί μια ρεαλιστική υφή σε κάθε ιστορία, κατασκευάστηκαν ειδικά κουβούκλια σε μια παικίλια διαστάσεων, και στηθήκαν με τέτοιο τρόπο ώστε η κάθε πλευρά τους, ανάλογα με τις σκηνοθετικές ανάγκες, να μπορεί να απομακρύνεται, να αποκολλάται και να επαναποθετείται.

«Love me not» του Αλέξανδρου Αβρανά

Tagline: Ένα παντρεμένο ζευγάρι γύρω στα 40 κλείνει συμφωνία με μια φτωχή μετανάστρια για να γίνει παρένθετη μητέρα και να γεννήσει το παιδί τους. Η μετανάστρια μετακομίζει από το φτηνό ξενοδοχείο όπου μένει στην πολυτελή βίλα του ζευγαριού σε κάποια απόμερα προάστια. Εκεί, όσο ο άντρας λείπει στη δουλειά του, η γυναίκα και το κορίτσι αρχίζουν να έρχονται κοντά και να απολαμβάνουν τον πλούσιο τρόπο ζωής του ζευγαριού.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Γιατί μιλάει με αλληγορικό τρόπο για την απουσία της πραγματικής αγάπης. Για δυο ανθρώπους που το μόνο που τους ενώνει είναι η ανάγκη για μεγάλη ζωή και η γοητεία που αυτή τους ασκεί. Για το τέλος της ηθικής.» Αλέξανδρος Αβρανάς

Trivia: Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του ισπανικού φεστιβάλ κινηματογράφου του Σαν Σεμπαστιάν, διεκδικώντας το μεγάλο βραβείο.



Σκηνή από την ταινία «Μπλε Βασίλισσα»

«Μπλε Βασίλισσα» του Αλέξανδρου Σπισίδη

Tagline: Μια ληστεία γίνεται η αφετηρία μιας «μπλε ιστορίας», πολλαπλών εκδοχών –τόσων όσες και οι διαφορετικές οπτικές γωνίες τεσσάρων χαρακτήρων που συναγωνίζονται σε απληστία με φόντο τη «Μπλε Βασίλισσα», ένα απ' τα σπανιότερα διαμάντια του κόσμου.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Γιατί είναι ένα σύγχρονο ελληνικό φιλμ νουάρ με αμέτρητες ανατροπές και μοναδική ατμόσφαιρα. Ο Γιάννης, ο Σταύρος, ο Νίκος και η Λένα είναι τέσσερις συνένοχοι που πρόδωσαν τον αρχηγό τους δολοφονώντας το γιο του και κλέβοντάς του ένα πολύτιμο διαμάντι. Ο καθένας, όμως, το θέλει για τον εαυτό του. Βλέποντας την ιστορία 4 φορές σε επανάληψη, μέσα από τις 4 διαφορετικές οπτικές γωνίες του κάθε ήρωα, ανακαλύπτουμε κάθε φορά νέες πληροφορίες. Πρόκειται για ένα παζλ που φτιάχνεται σταδιακά μέχρι το τέλος, όπου μπαίνει και το τελευταίο κομμάτι στη θέση του και τότε πια μπορούμε να δούμε τη συνολική εικόνα και τη μεγάλη ανατροπή. Η ταινία πραγματεύεται την εμπιστοσύνη στις ανθρώπινες σχέσεις, ξεδιπλώνοντας στην πράξη πως συνήθως εκείνος που προδίδει είναι πάντα αυτός που έχει τη λιγότερη εμπιστοσύνη στους άλλους, αφού επί της ουσίας βλέπει παντού τριγύρω του, τον εαυτό του». Αλέξανδρος Σπισίδης

Trivia: Η ταινία, ως εντελώς ανεξάρτητη παραγωγή, γυρίστηκε με τη βοήθεια φίλων του σκηνοθέτη, μέσα σε 18 μέρες και συνολικά 180 ώρες γυρίσματος



«Do it Yourself» του Δημήτρη Τσιλιφώνη

Tagline: Ένα μικροσπατεώνας, συμφωνεί να πρωταγωνιστήσει σ' ένα viral βίντεο, το οποίο έχει σκοπό να αποκαταστήσει τη δημόσια εικόνα ενός παράνομου επιχειρηματία. Όταν θα καταλάβει ότι οι συνεργοί του σκοπεύουν να τον σκοτώσουν, θα προσπαθήσει να αποδράσει απ' το στούντιο που τον κρατούν φυλακισμένο, σε λίγες μόνο ώρες.

Αξιζει να τη δεις γιατί: «Το DIY είναι μια μαύρη κωμωδία η οποία παρακολουθεί τις φαντασμένες προσδοκίες μερικών wannabe σπατεώνων, καθώς προσπαθούν να επωφεληθούν από την κάθε συγκυρία που προκύπτει. Αυτό-αναφορική, γεμάτη μετα στοιχεία, και συνεχής “γκρεμίσματα του 4ου τοίχου” το DIY επιχειρεί να είναι μια ταινία του 21ου αιώνα. Μια ταινία στην οποία η τεχνολογία έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στις ζωές και τις αποφάσεις των χαρακτήρων και εξετάζει με διασκεδαστικό τρόπο τα θετικά και τα αρνητικά της. Σινεφιλ αναφορές, και νέρντικο χιούμορ πλαισιώνουν μια παρωδία που φιλοδοξεί να είναι άκρως κινηματογραφική, χωρίς όμως να παίρνει ποτέ στα σοβαρά τον εαυτό της. Ξεχωρίζει με το Don Kιχωτικό ισπανικό soundtrack της, το καταγιστικό της μοντάζ και τις συνεχείς ανατροπές». Δημήτρης Τσιλιφώνης

Trivia: Ο σκηνοθέτης αποφάσισε να τραβήξει την ταινία γραμμικά –κατά κύριο λόγο- προκειμένου να καταφέρει, σύμφωνα με τα δικά του λόγια, αυτό που έλεγε ο Βέρνερ Χέρτσογκ: η πρόβα της επόμενης μέρας να είναι το γύρισμα της προηγούμενης.



«Η επιφάνεια των πραγμάτων» της Νάνουσ Μπινιαδάκη

Tagline: Υπάρχει ένας αστικός μύθος στην Αθήνα για τον Ερρινυό, το αρχαίο υπόγειο ποτάμι, που κανείς ποτέ δεν έχει δει, αλλά κάποτε μέσα στη δεκαετία του '80, εμφανίστηκε και παρέσυρε μαζί του ένα κορίτσι. Σήμερα μία νεαρή ανθρωπολόγος ερευνά τον μύθο και εντοπίζει τους ανθρώπους που γνώριζαν το κορίτσι.

Αξιζει να τη δεις γιατί: «Υπήρχαν κάτι κορίτσια στην Αθήνα τη δεκαετία του '80 που φορούσαν μαύρα ρούχα, λάτρευαν τις σκοτεινές μουσικές και έβλεπαν στις επιφάνειες των πραγμάτων μόνο σκόνη, πλήξη. Εναντιώνονταν στην καταπιεστική και ταξική ελληνική κοινωνία και αναζητούσαν την έξοδο. Κάποιες το πλήρωσαν βαριά. Αλλά και όσες πίστεψαν ότι ξέφυγαν, θρηγούν ακόμα την προσπάθειά τους να ξεφύγουν. Η μνήμη και η ιστορία μπλέκονται με τη φαντασία και τον μύθο στις μεγαλουπόλεις, και δημιουργούν αστικούς μύθους και μικρές τραγικές προσωπικές ιστορίες. Γι' αυτά τα κορίτσια, λοιπόν, που μεγάλωσαν στην τσιμεντένια Αθήνα του 1980, που ονειρεύονταν υπόγεια αρχαία ποτάμια και ερωτεύονταν σκοτεινούς ήρωες, για εκείνα έγινε αυτή η ταινία, σαν εκδίκηση και αναγνώριση, σαν το ποτάμι με το όνομα των Ερινυνών, των μυθικών θεοτήτων της ενοχής. Γιατί τα κορίτσια μεγάλωσαν και σκόρπισαν σε άλλες γειτονιές και σε άλλες πόλεις, αλλά ο καθένας μας σίγουρα γνωρίζει κάποιο από αυτά.» Νάνου Μπινιαδάκη

Trivia: Το σενάριο της ταινίας βασίζεται στο διήγημα «Τέσσερις μαρτυρίες για την Εκταφή του Ποταμού Ερρινυού» της Άντζελας Δημητρακάκη, που περιγράφει, μέσα από μαρτυρίες, την ανιαρή ζωή τεσσάρων εφήβων «γόθων», σε μια υποβαθμισμένη γειτονιά της Αθήνας, τη δεκαετία του '80.

«Thorn» του Γαβριήλ Τζάφκα

Tagline: Η Λίζα κι ο Γιάκομπ, φρεσκοπαντρεμένοι, αποφασίζουν να πάνε για μήνα του μέλιτος στην επαρχία της Δανίας. Η Λίζα έχει προετοιμάσει τα πάντα μυστικά, χωρίς ο άντρας της να γνωρίζει τον προορισμό. Ακολουθούν το σχέδιο της, το οποίο πρόκειται να ανακαλύψει σύντομα ότι βλάπτει την αγάπη τους.

Αξιζει να τη δεις γιατί: «Σε μια γραμμική αφήγηση, το «Thorn» θα μπορούσε να περιγραφεί ως η ιστορία ενός νεαρού ζευγαριού που μετά από κάποια χρόνια χάνει τη φρεσκάδα και τη δύναμη των συναισθημάτων του, ξεκλώντας αυτό που πραγματικά ήθελε στη νεότητά του. Ωστόσο, έχουν τη μοναδική ευκαιρία να συγκωρέσουν ο ένας τον άλλο. Για μένα, αυτή είναι ήδη, από μόνη της, μια συγκινητική, δυνατή και οικουμενική ιστορία. Αλλά έψαχνα και για κάτι περισσότερο. Επηρεασμένος από τη νοσταλγία για το σπίτι μου, ξεκίνησα να σκέφτομαι παράλληλες ζωές και παράλληλους κόσμους. Κι εγώ ο ίδιος υπάρχω στην Ελλάδα και στη Δανία την ίδια στιγμή. Μελέτησα το κόνσεπτ και την αίσθηση του χρόνου, μέσα απ' αυτόν τον τρόπο. Τι είναι η πραγματικότητα; Τι είναι αληθινό για εμάς; Οι τωρινές μας πράξεις ή οι αναμνήσεις μας του παρελθόντος; Τι συμβαίνει στους ανθρώπους που νιώθουν ότι θυσιάσαν τη ζωή τους για έναν σκοπό, που ακόμα πιστεύουν ότι θα μπορούσαν να έχουν μια διαφορετική ζωή, που ζουν περισσότερο στις αναμνήσεις τους παρά στις παροντικές δράσεις τους. Έχουμε να κάνουμε με φόβο ή με πίστη; Αυτές είναι κάποιες από τις σκέψεις που αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του «Thorn». Σκοπός μου είναι να δώσω έμφαση στις μικρές στιγμές μέσα από μια μινιμαλιστική αισθητική, λίγες λήψεις και φυσικό φως. Η πρόκληση για μένα είναι να εξάγω και να οπτικοποιήσω αυτό που συμβαίνει στις ψυχές των χαρακτήρων. Για αυτό και διαλέξαμε το δάσος ως βασικό χώρο της ιστορίας. Είναι μια πρωτόγονη και οργανική συνέχεια του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων». Γαβριήλ Τζάφκα

Trivia: Στην ταινία απονεμήθηκε το βραβείο, Eurimages Lab Award, στο τμήμα Agora Works in Progress του 57ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



«Στην R'» από την κινηματογραφική ομάδα «Στην R'»

Tagline: Η ιστορία ενός νέου ζευγαριού που ερωτεύεται αλλά πρέπει να αντιμετωπίσει την επιστροφή στην κανονικότητα. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής, καθένας τους καλείται να ενηλικιωθεί με τον δικό του τρόπο.

Αξιζει να τη δεις γιατί: «... μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας Ο άνθρωπος πάλι στην καθημερινή του ζωή δεν θυσιάζει την κόρη του για να εξευμενίσει αέρηδες, δεν μονομαχεί σε αλώνια και δεν ανταλλάσσει βασιλεία για ένα άλλο ή αν τα κάνει αναγνωρίζονται σε ένα συμβολικό επίπεδο. Συνήθως ξυπνάει, κάνει το λουτρό του, στριμώνχνετε σε ένα μετρό, πάει στην δουλειά, αν έχει, επιστρέφει, φαί, τιβί, ύπνο και κάπου στις ρωγμές της βιομέριμνας αν προλαβαίνει ζει: Ερωτεύεται, ονειρεύεται, δημιουργεί, αναρωτιέται για την ζωή, συμπιλιώνεται, αγανακτεί, ξεσηκώνεται, συμμορφώνεται ή δραπετεύει στο "αντικανονικό" με επιστροφή ή και όχι. Η "στην R' " μέσα από έναν νεανικό έρωτα και τις παράλληλες ιστορίες, διαπραγματεύεται αυτήν την σύγκρουση ή σύμπλευση με την "κανονικότητα". Στην ερώτηση "γιατί να την δει κάποιος", υπάρχει μια εξίσου αμήχανη απάντηση. Δεν υπάρχει κάποιο πρέπει έξω απ' ότι θα χαρούμε να μοιραστούμε την εμπειρία μας και ότι η επανοηματοδότηση της ταινίας μέσα απ' τα βλέμματα των θεατών θα επιτρέψει στην R' να περάσει απ' το παραξιακό στάδιο στην οντολογική της φάση». Κινηματογραφική ομάδα «Στην R».

Trivia: Η ταινία είναι μια συλλογική, ανεξάρτητη και no budget παραγωγή, με σαφείς αντιεμπορικούς όρους, που ξεκίνησε από μια μικρή παρέα και πλαισιώθηκε από πλήθος γνωστών, αγνώστων και φίλων της δημιουργικής ομάδας.



Σκηνή από την ταινία «Ιερόσυλοι»

«Ιερόσυλοι» της Μάρσας Μακρή

Tagline: Κλεισμένοι σ' ένα τεράστιο διαμέρισμα κι αποκομμένοι απ' τον έξω κόσμο, οι δύο βασικοί ήρωες της ταινίας μοιράζονται μια κοινή, διόλου ειδυλλιακή ζωή. Στροβιλιζόμενοι ατέρμονα σ' ένα κόσμο μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, βλέπουν τον φόβο, την οργή, το δέος και την επιθυμία να εναλλάσσονται διαρκώς.

Αξιζει να τη δεις γιατί: «Στο δικό μου “σινεμά”, η κινηματογραφική θεατρικότητα υπογραμμίζεται από μουσική εικαστικότητα κι υψηλό βάθος πεδίων, σε συνεχή αναζήτηση μιας νέας(;) υπερβατικής αφήγησης χωρίς ηθικούς χειρισμούς, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα της οπτικοακουστικής γλώσσας. Ίσως και ένα λογοπαίγιο στην αναζήτηση μιας γυναικείας ματιάς; Μια αφήγηση που αψηφά την βαρύτητα, ένας ελλειπτικός χορός. Σκοτεινή κάθοδος σε ένα κόσμο όπου η παραίσθηση συναντά τις εμμονές της Πίστης και η αποσάθρωση της ηθικής το αισθητικό ντελίριο, καθώς μεταμορφώνονται σε καγχασμό. Ο χρόνος είναι γραμμικός; Το τέλος της Ιστορίας, ένας αεικίνητος ρόκο-μπαρόκο στροβιλισμός κωμικών προσώπων, ένα γοητευτικό χάος. Προσομοίωση της λογικής, οι ζωές αυτών των τρελών. Ζεύγη και αντίθετα, το μίasma που τους κατατρώνει τα σωθικά. Άκαρδοι άνθρωποι, χωρίς Αγάπη, Ιερόσυλοι». Μάρσα Μακρή

Trivia: Στην ταινία πρωταγωνιστούν η Λουκία Μιχαλοπούλου και ο Blaine L. Reininger, ενώ τη μουσική της ταινίας υπογράφει ο Νίκος Ξυδάκης και το σενάριο μαζί με τη σκηνοθέτρια, ο Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης.



Σκηνή από την ταινία «Στην R'»

«Rosemarie» του Άδωνι Φλωρίδη

Tagline: Ο συγγραφέας μιας τηλεοπτικής σαπουνόπερας έχοντας ξεμείνει από ιδέες αρχίζει να παρακολουθεί τους «δυσλειτουργικούς» γείτονες του για να εμπνευσθεί. Όμως, αντί αυτού, θα έρθει αντιμέτωπος με τη σκληρή πραγματικότητα γύρω του.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Γιατί είναι ένα κωμικο-τραγικό πορτρέτο ενός ανθρώπου που προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στη τέχνη και την πραγματικότητα. Γιατί εκείνος, ο άλλος κόσμος της ταινίας, υπάρχει μέσα σε αυτόν που ζούμε» Άδωνις Φλωρίδης

Trivia: Το φιλμ έχει μια ιστορία δέκα ετών. Η πρώτη βερσιόν του σεναρίου γράφτηκε το 2007. Από τότε γράφτηκε ξανά άλλες δώδεκα φορές, μέχρι να πάρει την τελική του μορφή.



Σκηνή από την ταινία «Rosemarie»

«4 Μέρες» του Μιχάλη Γιαγκουνίδη

Tagline: Το κορίτσι ζει μια ζωή που δεν τη γεμίζει. Γνωρίζει τον άντρα και ελπίζει σε μια αλλαγή. Το αγόρι την παρακολουθεί. Ο άντρας αρρωσταίνει. Το αγόρι εισβάλλει στη ζωή της. Οι άνθρωποι γύρω τους μοιάζουν αλλόκοτοι και εκθρικοί.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Είναι μια ταινία για τον εσωτερικό και τον εξωτερικό μας κόσμο, για αυτό που μας περιβάλλει και σιγά σιγά εισβάλλει μέσα μας. Είναι μια ταινία για το πως κινδυνεύουμε να χαθούμε ξαφνικά και να μην το καταλάβει κανείς. Η το πως μια φυγή πυροδοτεί μια αλλαγή. Μια ταινία για ένα κορίτσι που παρατηρεί τον κόσμο και για ένα αγόρι που παρατηρεί ένα κορίτσι. Και τέλος, μια ταινία για το ίδιο το σινεμά» Μιχάλης Γιαγκουνίδης

Trivia: Η ταινία συμμετείχε στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Σάο Πάολο 2017, στο τμήμα New Directors Competition.

«Isis Bride» του Μορτεζά Τζαφαρί

Tagline: Μετά από πολλούς μήνες αιχμαλωσίας από τον ISIS, η Αμινέ δραπετεύει και βρίσκεται φυλακισμένη στο σπίτι της από τον πατέρα της που θεωρεί ντροπή την εγκυμοσύνη της. Με τη βοήθεια της μητέρας της φτάνει στην Ελλάδα όπου και νοσηλεύεται σε κρίσιμη κατάσταση. Η ταινία βασίζεται σε πραγματική ιστορία.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Την ταινία "Isis Bride" αξίζει να την δεις γιατί παρουσιάζει την ζωή, τον πόλεμο και τον θάνατο. Πολύς κόσμος δεν γνωρίζει πραγματικά τι σημαίνει πόλεμος παρά μόνο από όσα έχει ακούσει. Έτσι δεν μπορεί να αντιληφθεί πόσο δραστικά και απότομα μπορεί να αλλάξει η ζωή κάποιου, ούτε να αντιληφθεί τον αντίκτυπο, την ασχήμια και την δυστυχία που προκαλεί σε αυτόν που τον βιώνει. Ο άνθρωπος είναι ικανός να προκαλέσει τον θάνατο του συνανθρώπου του προβάλλοντας ως αιτία απλά πράγματα όπως η θρησκεία και η πολιτική. Το τυφλό μίσος τον καθιστά ανήμπορο να αντιληφθεί ότι είναι ο Άνθρωπος πάνω από την θρησκεία και όχι το αντίθετο. Ο κατευθυνόμενος φανατισμός είναι αυτός είναι που έχει προκαλέσει την τόσο έντονη διάκριση μεταξύ των φύλων, όπως προβάλλεται στον έξω κόσμο, και όχι η θρησκεία. Όμως μέσα σε όλο αυτό τον παραλογισμό, η φλόγα της αγάπης μπορεί να παραμένει ζωντανή και να αντέξει στον χρόνο, διατηρώντας την ελπίδα ότι μια μέρα θα επικρατήσει.» Μορτεζά Τζαφαρί

Trivia: Για τις ανάγκες των γυρισμάτων της ταινίας, το πρώην στρατόπεδο Παύλου Μελά στη Θεσσαλονίκη μεταμορφώθηκε σε ορμητήριο των ISIS, που παραπέμπει στο ερειπωμένο Χαλέπι και τη Ράκα.



Σκηνή από την ταινία «ISIS Bride»



Σκηνή από την ταινία «4 Μέρες»

«Isis Bride» του Μορτεζά Τζαφαρί



Σκηνή από την ταινία «Isis Bride»

«Isis Bride» του Μορτεζά Τζαφαρί

Tagline: Ακολουθούμε τον Νίκο και την Έλενα σε 6 διαφορετικές φάσεις της ζωής τους. Σε κάθε ιστορία, κάτι τους εμποδίζει από το να γίνουν ζευγάρι. Κάθε φορά, βρίσκονται δέκα χρόνια μετά και θα πρέπει να γνωριστούν από την αρχή, σαν να είναι άλλοι άνθρωποι. Πιθανόν όμως να είναι πράγματι άλλοι άνθρωποι.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Η ταινία αφηγείται την ιστορία του Νίκου και της Έλενας σε 6 διαφορετικές φάσεις της ζωής τους, στην πρώτη ιστορία είναι παιδιά, στην τελευταία έχουν οι ίδιοι εγγόνια. Σε κάθε ιστορία, πλησιάζει ο ένας τον άλλον από την αρχή, σα να είναι άλλοι άνθρωποι. Πιθανόν, όμως, να είναι και άλλοι άνθρωποι που ζουν παράλληλα παρόμοιες ιστορίες. Πιθανόν να μην βλέπουμε ένα ζευγάρι που μεγαλώνει στο χρόνο, αλλά ένα ζευγάρι που το παρόν και το μέλλον του συμβαίνει ταυτόχρονα, με διαφορετικούς πρωταγωνιστές. Πάνω από 400 άτομα –επαγγελματίες και ερασιτέχνες- συνεργάστηκαν για να δημιουργήσουν μια ταινία μεγάλου μήκους και να γιορτάσουν έτσι τα 80 χρόνια του σχολείου τους. Η ταινία αποτελεί μια συλλογική προσπάθεια εθελοντών (γονείς, εργαζόμενοι, μαθητές ή απόφοιτοι) όλων των ηλικιών. Περισσότεροι από 20 αγαπημένοι ηθοποιοί και τραγουδιστές, μαθητές από 8 έως 18 ετών και 400 περίπου συμμετέχοντες εργάστηκαν για δύο χρόνια και στήριξαν μια πρωτότυπη ιδέα». Βασίλης Ραΐσης

Trivia: Ο δημιουργός της ταινίας, Βασίλης Ραΐσης εκτός από σκηνοθέτης είναι εκπαιδευτικός (διδάσκει φυσική στη μέση εκπαίδευση), σεναριογράφος και θεατρικός συγγραφέας. Έχει εκδώσει επίσης παραμύθια και βιβλία για εφήβους.



Σκηνή από την ταινία «Too Much info Clouding Over my Head»

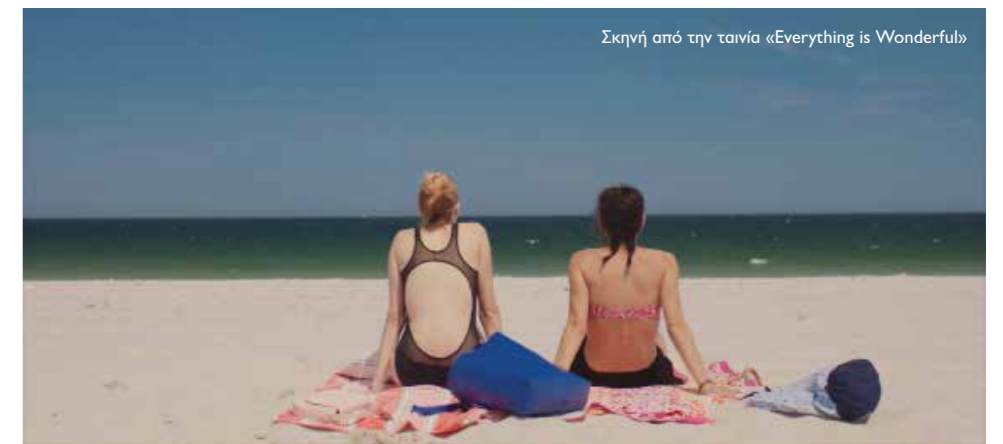
«Too Much info Clouding Over My Head» του Βασίλη Χριστοφιλάκη

Tagline: Ένας φιλόδοξος τριαντάρης σκηνοθέτης γεμάτος ψυχαναγκασμούς και σε υπαρξιακή κρίση μπαίνει σε περιπέτειες προσπαθώντας να μαζέψει χρήματα για μια ταινία που δεν θέλει να κάνει.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Είναι μια πρωτότυπη ασπρόμαυρη smart comedy γουτιαλενικού ύφους, είναι αξιόπιστα αστεία ακόμα και όταν διαχειρίζεται βαθύτερα νοήματα, έχει γρήγορο και κοφτερό χιούμορ, είναι ένας νοσταλγικός φόρος τιμής στα 80's και 90's, αποτυπώνει με ζεστασιά την πλοήγηση στα 30 και κάτι, είναι μια παρωδή-α-καθρέφτης του σύγχρονου star system, έχει αμέτρητες ατάκες που μένουν και για το ταξίδι

αυτογνωσίας που όλοι έχουμε κάνει ή θα κάνουμε ή θέλουμε να κάνουμε. Γιατί όλες οι περιπέτειες του 'Βασίλη' είναι ευέλικτες και ο καθένας μπορεί να ταυτιστεί με αυτές, μιλά χωρίς ταμπού για τις αγκυλώσεις των σχέσεων, εξυψώνει την περιπέτεια του σινεμά και τέλος γιατί αποτυπώνει θαρραλέα την γενιά των millennials με τις πάρα πολλές πληροφορίες που τους συννεφιάζουν το μυαλό» Βασίλης Χριστοφιλάκης

Trivia: Η Λένα Ουζουνίδου που πρωταγωνιστεί στην ταινία, είναι φέτος υποψήφια για το βραβείο «Κάρολος Κουν» Ερμηνείας Ηθοποιού σε Ελληνικό έργο.



Σκηνή από την ταινία «Everything is Wonderful»

«Everything is Wonderful» της Pia Mechler

Tagline: Αφού ανακαλύπτει ότι ο σύζυγός της την απατά, η Lena αποφασίζει να συγκατοικήσει με την καλύτερη της φίλη, τη Maria, και μαζί ξεκινούν μια –φαινομενικά- ανέμελη ζωή στο διαμέρισμα της Lena, στο Brooklyn. Τίποτα, όμως, δεν αλλάζει στην πραγματικότητα και τα παλιά τους προβλήματα βρίσκουν τον τρόπο να εισβάλλουν ξανά στην καθημερινότητά τους.

Αξίζει να τη δεις γιατί: «Αν είσαι άντρας θα σου δώσει μια κάποια πρόσβαση στο γυναικείο μυαλό, κι αν είσαι γυναίκα, θα δεις επιτέλους μια ιστορία ειπωμένη απ' τη δική σου οπτική. Κάτι που ακόμα δεν συμβαίνει τόσο συχνά. Δεν υπάρχουν πολλά

φιλμ εκεί έξω από γυναίκες σχετικά με γυναίκες. Αγόρια, μπορείτε ακόμα να έρθετε και να την παρακολουθήσετε. Η Τόνια Σωτηροπούλου δεν είναι απλά μια καταπληκτική ηθοποιός, έξυπνη και πνευματώδης, είναι επίσης πανέμορφη... Και θα γοητευθείς, θα γελάσεις πολύ και, ίσως, μία ή δύο στιγμές θα σε κάνουν να αναρωτηθείς αν είναι, όντως, όλα καταπληκτικά. Τουλάχιστον, αυτό ελπίζω». Pia Mechler

Trivia: Η σκηνοθέτιδα της ταινίας, Pia Mechler, υπήρξε για δύο χρόνια τραγουδίστρια της μπάντας, M.A.U., που συνδυάζει τη rock με την electronica.

Στον ρυθμό του Φατίχ Ακίν



Ο Φατίχ Ακίν, φίλος του φεστιβάλ και αγαπημένος του ελληνικού κοινού εμπιστεύεται στο 58ο Φεστιβάλ τη νέα του ταινία, το ψυχολογικό θρίλερ «In the Fade». Η πρωταγωνίστριά του Νταιάν Κρούγκερ -στο ρόλο μιας γυναίκας που εκδικείται το θάνατο της οικογένειάς της- κέρδισε το βραβείο Καλύτερης Γυναίκειας Ερμηνείας στο πρόσφατο Φεστιβάλ Καννών.

Υπάρχουν ορισμένοι σκηνοθέτες που, ανεξάρτητα απ' την ποικιλία των πολιτικών, κοινωνικών, αισθητικών, ψυχολογικών και υπαρξιακών προεκτάσεων του συνολικού έργου τους, δείχνουν μια αξιοσημείωτη προσήλωση στον παράγοντα εκείνον που κάνει όλα τ' άλλα να υπάρχουν: τον άνθρωπο. Ένας τέτοιος σκηνοθέτης είναι ο Φατίχ Ακίν. Μπερδεμένοι καθώς είμαστε στον κυκεώνα των ερεθισμάτων που δεχόμαστε καθημερινά και στους χείμαρρους της πληροφορίας, τείνουμε να ξεχνάμε ότι πριν και πάνω απ' όλα, ο άνθρωπος είναι εκείνο το μη αναγώγιμο στους ποικίλους προσδιορισμούς του, στοιχείο, που ανατρέπει όλους τους συσχετισμούς δυνάμεων και -σε ιδανικές στιγμές- βγάζει άχρηστες όλες τις τελεολογίες. Ο τουρκικής καταγωγής δημιουργός, έμοιαζε εξ αρχής ταγμένος στην ανάδειξη αυτής της εξαιρετικά σημαντικής λεπτομέρειας του ανθρώπινου γίγνεσθαι που είναι η Ελευθερία. Γιατί ενδιαφέρει τόσο τον Φατίχ Ακίν η ελευθερία; Προφανώς, επειδή αν θέλεις να κάνεις πολιτικό σινεμά (και το δικό του είναι αναμφίβολα τέτοιο), δεν γίνεται να

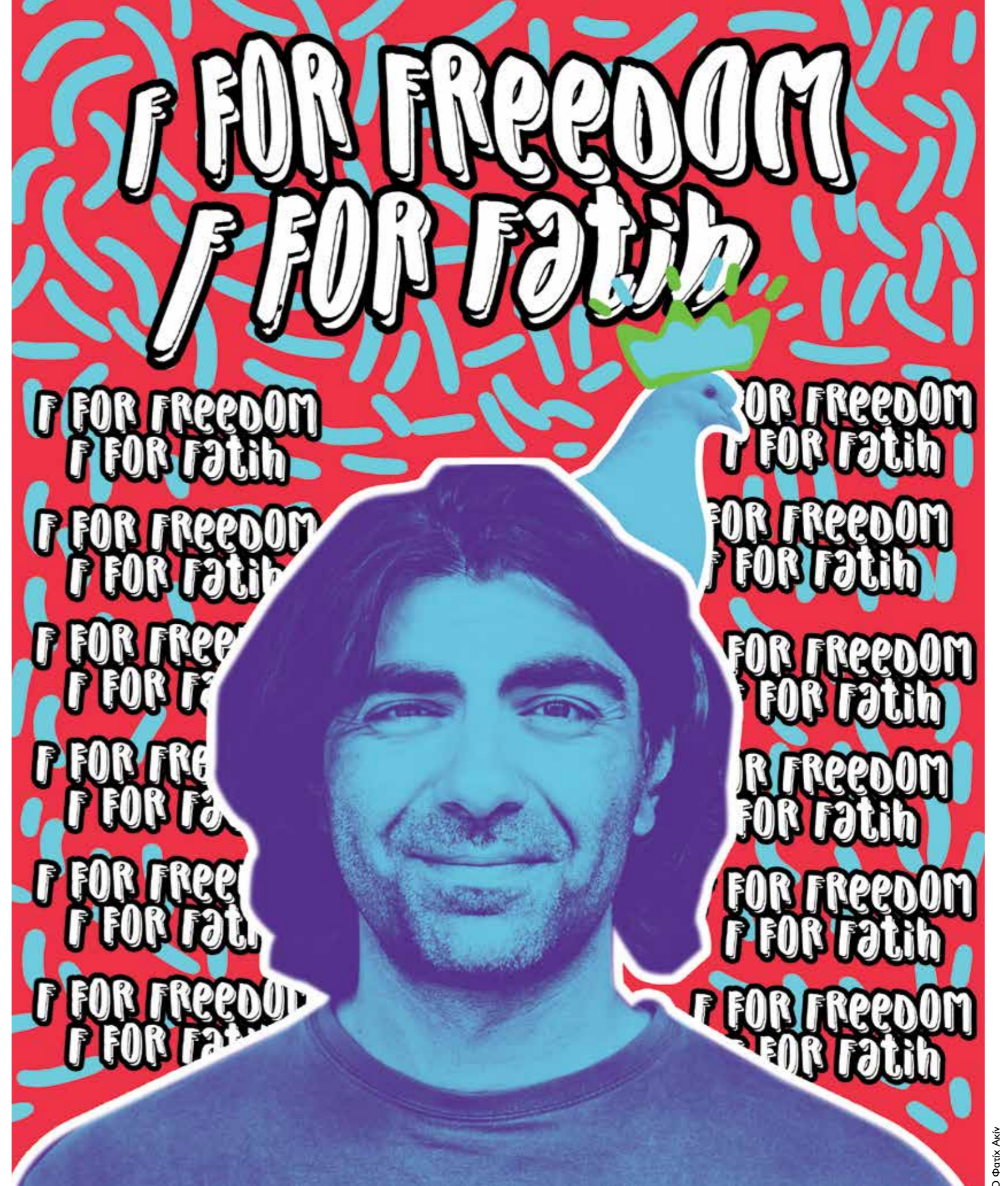
αγνοήσεις τούτο το μεγάλο, τρομακτικό προνόμιο του είδους μας.

Στις ταινίες του Ακίν, υπάρχει ένα κομβικό ζητούμενο: να εντοπιστεί το κρυφό, οικουμενικό κέντρο, αυτό που, αν αφαιρέσουμε μία προς μία τις πτυχές και τα αλληπάλληλα στρώματα πολιτιστικών, γεωγραφικών, εθνοτικών και θρησκευτικών διαφορών που μας χωρίζουν, θα εμφανιστεί ως μύχια ουσία μας. Η σύγκρουση των πολιτισμών, των τάξεων, των φυλών, απαντάται ως βασικό θέμα των ταινιών του, όχι για να δειχθούν τα αζεπέραστα εμπόδια αλλά για να γίνει σαφές τι πρέπει (και μπορούμε) να υπερβούμε, προκειμένου να πλησιάσουμε τους άλλους. Είναι ρομαντική κι ονειροπόλα αυτή η προσέγγιση; Θα ήταν, αν ο Ακίν αρεσκόταν στις αισιόδοξες ρητορείες και τα χαρπά συμπεράσματα. Ποτέ δεν μας είπε ότι είναι εύκολο. Ακόμα κι ο έρωτας (τον οποίο το Χόλιγουντ μας έχει μάθει να αντιμετωπίζουμε ως κλειδί-πασπαρτού που ανοίγει τις μανταλωμένες πόρτες της απόστασης που μας χωρίζει), δεν προτείνεται ως απόλυτη λύση και διέξοδος, αλλά ως ένα ακόμα πρόβλημα. Διότι κι ο τρόπος που ερωτευόμαστε, είναι κι αυτός αυστηρά καθορισμένος απ' την "γεγονότητα" μας -όπως έγραφαν οι υπαρξιστές-, απ' την αβυσσαλέα τυχασιότητα δηλαδή της ιστορικής μας κατάστασης. Πάνω από πόσα πράγματα πρέπει να ανέλθουμε για να είμαστε μαζί; Να τι βασανίζει τον Ακίν.

Ο Ακίν δοξολογεί το πάθος σε όλες τις εκφάνσεις του.

Οι χαρακτήρες του δεν έχουν τίποτα το καλόβολο και ακίνδυνο, δεν είναι προσηγείς, φιλήσυχοι και σώφρονες. Είναι πυρετικά σώματα και πυρακτωμένες ψυχές, σε μια θελλώδη τροχιά αναμέτρησης με το πεπρωμένο τους. Καίτοι ελεύθεροι μέχρι κεραίας, δείχνουν ταυτόχρονα αλυσοδομένοι στο άρμα της μοίρας το οποίο σέρνουν τα αφηνιασμένα άλογα των επιθυμιών τους. Παρατηρώντας τους ήρωες του Ακίν, παίρνουμε μια ιδέα και για τη φιλοσοφία του: προφανώς και θα ήταν πλάνη, μας λέει, να αρνηθούμε ότι υπάρχουν δυνάμεις ανώτερες, έξω και πέρα απ' τον έλεγχό μας, που μας κατευθύνουν, που οιστρηλατούν τον βίο και τις πράξεις μας, αλλά αυτόματα δεν είμαστε, οι αποφάσεις είναι δικές μας. Η ζωή, ο κόσμος, η κοινωνία, θέτουν τις ερωτήσεις, θέτουν ακόμα και το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να δοθούν οι απαντήσεις. Παρ' όλα αυτά, οι απαντήσεις είναι ολόδικές μας. Κι είναι αυτές που δίνουν το στίγμα μας.

Οι πίνακες εντός των οποίων τοποθετεί αυτούς τους χαρακτήρες, είναι επίσης ζωγραφισμένοι στα χρώματα του πάθους. Γεμάτα από γεγονότα, μικρά και μεγάλα, γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στον εξωτερικό κόσμο και γεγονότα ψυχικά, γεγονότα υλικά και άυλα. Μια φιλμογραφία-χοάνη συμβάντων και προσώπων, όπου μέσα της γιορτάζει, δονείται και σφαδάζει (συχνά, ταυτόχρονα) η συλλογική ψυχή της ανθρωπότητας. Έχουμε κάθε λόγο να μιλάμε για εξπρεσιονιστικό σινεμά, με την έννοια ότι ο Ακίν δεν ενδιαφέρεται να εξάγει περισπούδαστα,





ηθικά ή κοινωνιολογικά, επιμύθια απ' το μυθιστορηματικό, αλλά και βαθιά ρεαλιστικό, σύμπαν που συλλαμβάνει ο φακός του, αλλά να δημιουργήσει μια αισθητική συγκίνηση απ' το ίδιο το αντικείμενο της παρατήρησης. Που, κάτω απ' τις ποικίλες φορεσιές του, είναι πάντα το ίδιο: ο φρενιασμένος χορός του ανθρώπου με την επιθυμία, τη μοίρα, την ελευθερία και τον θάνατο.

Το προσωπικό και το οικογενειακό, στην αναπόδραστη συμπίεσή τους, διασχίζουν από άκρη σε άκρη τις ταινίες του Φατίχ Ακίν. Και είναι τέτοιος ο τρόπος που διαπλέκονται, τόσο συνεκτική η δραματουργική δομή που τα εμπεριέχει, που καθίσταται τρομακτικά δύσκολο να αποφασίσει κανείς αν ο Ακίν ομνύει στον διαλεκτικό υλισμό ή στην υπαρξιστική βουλησιαρχία. Από τη μια μεριά, τοποθετεί τους περίπλοκους κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες που διαμορφώνουν την δράση μας στο νοηματικό κέντρο του κάδρου (όπως το κάνει, άλλωστε, κι η ίδια η ζωή μας), κι από την άλλη αποικίζει τις μεγαλοπρεπώς αρχιτεκτονημένες, ντετερμινιστικές κατασκευές του, με χαρακτηρισμούς που συχνά πράττουν κόντρα στο "αντικειμενικό"

συμφέρον τους, τη λογική, τη σύνεση ακόμα και το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, κατακυριευμένοι θαρρείς από ένα πνεύμα ανεξαρτησίας, τόσο ισχυρό, που είναι ικανό να τους γκρεμίσει στα τάρταρα ή να τους ανυψώσει στους ουρανούς, ή και τα δύο, κι όχι απαραίτητα μ' αυτή τη σειρά. Όπως είπαμε, πριν και πάνω απ' όλα, για τον Ακίν υπάρχει ο άνθρωπος, αυτή η αχαρτογράφητη περιοχή όπου ανθούν τα πάθη και φυσάει διαρκώς ο αέρας του αναπάντεχου.

Κι αν αγαπάει τους χαρακτήρες του, ο Ακίν, αυτό δε σημαίνει ότι δεν θα τους βασανίσει. Πιστεύοντας ίσως ότι υπό συνθήκες ακραίας πίεσης, είναι που αναβλύζει ό,τι πιο ανθρώπινο (κι αυτό δεν σημαίνει, απαραίτητα, ό,τι "καλύτερο"), έχει μέσα του ο άνθρωπος, ο σκηνοθέτης επιλέγει, στην πλειοψηφία των ταινιών του, να θέσει τους ήρωές του αντιμέτωπους με σκληρές ηθικές και πρακτικές δοκιμασίες. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος για να διαπιστώσουμε ποιοι πραγματικά είμαστε, απ' το να βρεθούμε στο χείλος του γκρεμού. Ο Φατίχ Ακίν, διαρκώς σπρώχνει τους χαρακτήρες του εκεί, και τους αφήνει να κρέμονται

πάνω απ' την άβυσσο, περιμένοντας κι ο ίδιος να μάθει τι θα ανακαλύψουν κοιτώντας στα βάθη της. Τίποτα το υπερβολικό, όμως, σ' όλο αυτό. Κανείς δεν μπορεί να τον κατηγορήσει ότι "τραβάει απ' τα μαλλιά" τις καταστάσεις ή πως εφευρίσκει φτηνά σεναριακά κόλπα ώστε να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Αυτό που φοιτεύει απεριόριστα στις ταινίες του, είναι το επιτυχημένο πάντρεμα του οικείου, του αναγνωρίσιμου απ' την καθημερινή εμπειρία, με το ανοίκειο μιας ακραίας περίπτωσης. Ακόμα κι όταν ικνηλατεί τα σκοτάδια της ανθρώπινης φύσης, ο Ακίν δίνει την αίσθηση πως γίνεται μάρτυρας μιας αλληλουχίας πράξεων που, υπό ορισμένες συνθήκες, θα έδιναν αυτό το αποτέλεσμα κάπου πολύ κοντά μας. Ίσως, ακόμα κι εμείς οι ίδιοι να φτάναμε στα σημεία που φτάνουν οι ήρωές του. Καμιά απόσταση ασφαλείας, κανένα αζεπέραστο όριο δεν μας χωρίζει απ' το δράμα τους. Μονάχα η γεγονότητα, το ότι εμείς ενδέχεται να γεννηθήκαμε απ' την άλλη πλευρά του "τοιχού".

Και πάλι, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το θεμελιακό



ELECTRA PALACE

• THESSALONIKI •

• Experience Luxury in Thessaloniki •



UNDER THE SAME MANAGEMENT

Electra Palace Athens
18-20, N. Nikodimou Str.
105 57 Athens, Greece
T: (+30) 210 3370 000

Electra Palace Thessaloniki
9, Aristotelous Sq.
546 24 Thessaloniki, Greece
T: (+30) 2310 294 000

Electra Metropolis Athens
15, Mitropoleos Str.
10557 Athens, Greece
T: (+30) 214 1006 200

Electra Palace Rhodes
Trianta Beach
851 01 Rhodes, Greece
T: (+30) 22410 92521

Electra Athens
5, Ermou Str.
105 63 Athens, Greece
T: (+30) 210 3378 000

www.electrahotels.gr



In the Fade

Αν μάθουμε να αναγνωρίζουμε τα σημάδια του αγώνα και στα πρόσωπα των άλλων, όποιοι κι αν είναι αυτοί, απ' όπου κι αν ξεκινούν, αν καταφέρουμε να σεβαστούμε την προσπάθειά τους, τότε μπορεί και να ριζούμε κάποτε τους "τοίχους"

Ζήτημα της πολιτισμικής/ταξικής/εθνικής διαφοράς. Ίσως ο ίδιος ο "δικασμός" του Φατίχ Ακίν μεταξύ Δύσης και Ανατολής (ο ίδιος γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Αμβούργο, οι γονείς του όμως είναι Τούρκοι), να του προσέφερε απ' την αρχή το βασικό θέμα που έμελλε αργότερα να επεξεργαστεί ενδελεχώς μέσα απ' τις εκρηκτικές ταινίες του. Η Ανατολή μιλάει μέσα του γρήγορα, έντονα, ακατάληπτα ίσως, τη γλώσσα του πάθους, αφηγείται την περιπέτεια της ψυχής που καλείται να υποταχθεί στις απαιτήσεις του νου, κι όλο επαναστατεί, όλο φλερτάρει με την επιστροφή σε μια ζωώδη ανευθυνότητα. Η Δύση, τον μαγνητίζει με την ηρεμία της εννοιολογικής της σιγουριάς, με τη σαφήνεια και τη μετρημένη αποτελεσματικότητα του κρύου αίματος και του θερμού στοχασμού. Γι' αυτό τον λόγο, οι αποκαλιωμένες φιγούρες οι οποίες στοιχειώνουν τα έργα του, οι τόσο φυσικές, δημιουργούν μια αντίστιξη με το αυτοκυριαρχημένο (αν και, συχνά, παραπλανητικά "διονυσιακό") σκηνοθετικό ύφος που αφηγείται τα πάθη τους. Η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Φατίχ Ακίν, μας ταιριάζει. Αισθανόμαστε κι εμείς, ως λαός, αυτή τη μάχη Ανατολής και Δύσης, να μαίνεται εντός μας, διαρκώς.

«Βαθιά, κοφτά, ανθρώπινα», «Η Ιουλία τον Αύγουστο», «Μαζί ποτέ», «Η άκρη του ουρανού», «Soul Kitchen», «Ο παράδεισος δεν είναι εδώ», «Η μαχαίριά», «Βερολίνο, αντίο», μια φιλμογραφία-κόσμημα γεμάτη απ' το σφιχταγκάλισμα του ατομικού και του συλλογικού, της μοναδικής ύπαρξης και της Ιστορίας, της αναπόδραστης νομοτέλειας και της ελευθερίας, του έρωτα και της πολιτικής, της απελπισίας και του αγώνα. Στη λέξη, "αγώνας", ίσως και να κρύβεται το κλειδί για την κατανόηση αυτού στο οποίο επιχειρεί να εστιάσει ο Φατίχ Ακίν με την τέχνη του. Είτε έτσι, είτε αλλιώς, απ' το μικροκοσμικό μιας δυσλειτουργικής αισθηματικής σχέσης που εμπλέκει δύο ανθρώπους, μέχρι το μακροκοσμικό μιας ιστορικής κατάστασης που εμπλέκει χιλιάδες, το κύριο είναι ο αγώνας, η προσπάθεια για λίγη ευτυχία ή μια κάποια αίσθηση δικαίωσης. Πέρα απ' όλα εκείνα που μας χωρίζουν (και είναι πολλά), αν υπάρχει κάτι που μας ενώνει, είναι αυτή η ηερή προσπάθεια να ζήσουμε. Κόντρα σε όλα τα εμπόδια, λαχανιαστά, με ξεροκέφαλο πείσμα, αυτοσχεδιάζοντας, συχνά χωρίς πολλές ελπίδες ή πιθανότητες, αυτός ο αγώνας είναι τελικά το κοινό μας κέντρο, εκεί συναντιόμαστε. Κι αν μάθουμε να αναγνωρίζουμε τα σημάδια του αγώνα και στα πρόσωπα των άλλων, όποιοι κι αν είναι αυτοί, απ' όπου κι αν ξεκινούν, αν καταφέρουμε να σεβαστούμε (ίσως και να αγαπήσουμε) την προσπάθειά τους, τότε μπορεί και να ριζούμε κάποτε τους "τοίχους".



Όταν ο Χάρυ γνώρισε τη Σάλυ

Επίσημος Αερομεταφορέας του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΛΑΤΑΝΟΚΟΜΜΑΤΑ

ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ ΚΡΑΣΙΟΥ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ
ΗΜΕΡΑ
ΟΙΝΟΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

Σας προσκαλούμε να γιορτάσουμε μαζί την Ευρωπαϊκή Ημέρα Οινοτουρισμού!

Την Κυριακή 12 Νοεμβρίου, από τις 11 το πρωί έως τις 3 το απόγευμα, σας περιμένουμε στο επουλόγητο αναψυκτικό και οινοπνευματικό δικτυακό «Αρχαίο και Κρασιόσι της Βορείου Ελλάδος» για ένα γιορταστικό και γευστικό διασκεδάσιμο!

ΑΟΡΕΑΝ ΕΔΩ ΟΜΟΣ για ΟΙΝΟΤΟΥΡΙΣΜΟ

ΟΙΝΟΙ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.winesofnorthgreece.gr
www.facebook.com/winesofnorthgreece
www.instagram.com/wines_of_north_greece

www.wincroads.gr

WHEN SHOOTING ENDS
GRAAL BEGINS

DIGITAL INTERMEDIATE
FILM SCANNING
COLOR GRADING
COMPOSITING-VFX
3D VISUALIZATION
FILM RECORDING
3D DCP MASTERING-STEREOSCOPIC
DIGITAL PRINTS
FILM RESTORATION
SOUND EDITING-MIXING
OFF-ON LINE EDITING
ENCODING
DVD AUTHORIZING

Without the award from Thessaloniki I don't know how we could have finished the film. Working with Graal was a dream come true for us. I hope to collaborate with Graal on all my future projects.
Annemarie Jacir, director, *When I Saw You*

Graal is the main
Agora Awards Sponsor

www.graal.gr
Graal Post Production House



Κίνηση ματ!



Η άμυνα του δράκου

Το συναρπαστικό ντεμπούτο «Dragon's Defence» της Νατάλια Σάντα που θα προβληθεί στο 58ο ΦΚΘ, μας προσκαλεί σε μια δυνατή πνευματική αναμέτρηση με οδηγό τον βασιλιά των παιχνιδιών, το σκάκι. Και γίνεται αφορμή να ταξιδέψουμε στον θαυμαστό κόσμο που ενέπνευσε πολλάκις το σινεμά μέσα από τα μάτια και την εμπειρία ενός σκακιστή.

Το σκάκι έφτασε Ευρώπη στον ύστερο μεσαίωνα από τους Άραβες με την κυριαρχία τους στην ισπανική χερσόνησο. Κατακτά όλες τις βασιλικές αυλές της Ευρώπης, γίνεται το «βασιλικό παιχνίδι» και από τότε εμφανίζεται σε πίνακες ζωγραφικής, μεσαιωνικά παραμύθια, τραγούδια και μυθιστορήματα. Όταν ο Μπέργκμαν βάζει τον ιππότη του να παίζει σκάκι με τον χάρο στην «*Εβδομη σφραγίδα*» συμβαδίζει απόλυτα με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής.

Στα τέλη του 19ου αιώνα ο μοντερνισμός ανακαλύπτει ξανά το σκάκι και γίνεται το κατ' εξοχήν παιχνίδι της λογοτεχνίας. Από τον Πάουντ, τον Έλλιοτ και τον Πεσσόα και από τον Χένρι Τζεϊμς, μέχρι τον

Ναμπόκοφ, τον Μπέκετ ή τον Μαρκές, το σκάκι χρησιμοποιείται ως σύμβολο, ως καμβάς για την ύφανση ενός μυθιστορήματος, ως κλειδί για την κατανόηση ενός θεατρικού έργου.

Ο κινηματογράφος, ως η κατ' εξοχήν τέχνη του εικοστού αιώνα δεν θα μπορούσε να υστερήσει. Κινηματογραφικά μία παρτίδα σκάκι, αυτή καθ' εαυτή δεν μπορεί να παρουσιάσει ενδιαφέρον, καθώς οι δυο παίκτες κάθονται αντικριστά επί ώρες μπροστά σε μία σκακιέρα και για το λόγο αυτό άλλωστε είναι εξαιρετικά σπάνια μία τηλεοπτική μετάδοση μιας σκακιστικής παρτίδας. Είτε ως άθλημα το θεωρήσει κάποιος, είτε ως παιχνίδι, δεν ταιριάζει με την κινηματογραφική γλώσσα. Εντούτοις ο χώρος του κινηματογράφου αξιοποίησε το σκάκι με ένα διττό κυρίως τρόπο, ρητό και υπόρητο, παράγοντας ταινίες αφενός που περιεχομενικά έχουν ως επίκεντρο την κινηματογραφική αφήγηση μιας σκακιστικής ιστορίας κι αφετέρου αυτές που αξιοποιείται το σκάκι συμβολικά ως κλειδί για την ερμηνευτική προσέγγιση της ταινίας. Στην πρώτη κατηγορία και ταυτόχρονα η πρώτη αναφορά του σκακιού στον κινηματογράφο είναι ο «*Σκακιστικός πυρετός*», μία μικρού μήκους κωμωδία του σοβιετικού κινηματογράφου που γυρίστηκε το 1925 με φόντο το διεθνές σκακιστικό τουρνουά της Μόσχας. Στην ίδια κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε το «*Ψάχνοντας τον Μπόμπι Φίσερ*» σε σκηνοθεσία του αμερικανού

Στίβεν Ζέιλαν, που αναφέρεται σε ένα νεαρό ταλέντο στο αμερικάνικο σκάκι, το «*La diagonal du fou*» (πιο γνωστή με τον αγγλικό τίτλο «*Dangerous moves*») γαλλική ταινία του 1984 που βραβεύθηκε με Όσκαρ Ξενογλώσσας ταινίας του 1985, όπου αναφέρεται σε έναν τελικό παγκόσμιου πρωταθλήματος ανάμεσα σε δύο Ρώσους, έναν ηλικιωμένο εκπρόσωπο του σοβιετικού καθεστώτος και ένα νεαρό σκακιστή που έχει αυτομολήσει στην δύση. Εντελώς πρόσφατη δε η χολιγουντιανή «*Θυσιάζοντας ένα πiónι*» (2014) που αναφέρεται στον περίφημο τελικό του παγκοσμίου πρωταθλήματος ανάμεσα στον Φίσερ και τον Σπάσκι το 1972 στην Ισλανδία, και προσπαθεί να σκιαγραφήσει την σκακιστική ιδιοφυΐα του Φίσερ και την σύγκρουση των δύο υπερδυνάμεων στο απόγειο του ψυχρού πολέμου πάνω από μία σκακιέρα.

Στην δεύτερη κατηγορία δεν θα αναφερθούμε στις πολλές σκηνές διαφόρων κατασκοπικών ταινιών τύπου Τζέιμς Μποντ, που δείχνουν τους πρωταγωνιστές να παίζουν σκάκι σε μία προσπάθεια να σκιαγραφήσουν τους πρωταγωνιστές ως ιδιαίτερα έξυπνους και με στρατηγικές ικανότητες, αλλά σε ταινίες που το σκάκι αποτέλεσε το κλειδί για την ερμηνεία της ταινίας.

Εμβληματική στο πλαίσιο αυτό είναι «*Η έβδομη σφραγίδα*» του Μπέργκμαν (1957). Στην ταινία ο ιππότης

"Όποιο σκακιστικό πρόβλημα και εάν διαβάσετε σε μία εφημερίδα θα δείτε ότι σε όλα πάντα τα λευκά παίζουν και κερδίζουν σε κάποιες κινήσεις. Έτσι χρησιμοποιείται το σκάκι για να δείξει την παντοδυναμία του Μεγάλου Αδελφού, την απόλυτη κυριαρχία του και την ματαιότητα της αντίστασης, κεντρικά ζητήματα της ταινίας/ μυθιστορήματος".

συναντάει το Χάρο, που έρχεται να τον πάρει, και του προτείνει μια παρτίδα σκάκι με αντάλλαγμα τη ζωή του, αν τον κερδίσει. Ο Χάρος δέχεται και με τον τρόπο αυτό ο ιππότης παρατείνει τη ζωή του μέχρι το τέλος της παρτίδας και της ταινίας. Η σκηνή είναι η πιο εμβληματική σκακιστική σκηνή στην ιστορία του σινεμά. Και μπορεί στο τέλος ο Χάρος να κερδίζει αλλά το ότι ο ιππότης απέκτησε το δικαίωμα να αγωνιστεί για να αλλάξει τη μοίρα του παλεύοντας σε ένα παιχνίδι, το σκάκι, όπου εξ ορισμού οι δύο αντίπαλοι είναι ίσοι, δείχνει τις κατακτήσεις του ανθρώπου της νεωτερικότητας αλλά και την τραγικότητα του, καθώς το αποτέλεσμα δεν αλλάζει.

Στην ταινία «1984» του Μάικλ Ράντφορντ, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Τζορτζ Όργουελ, ο πρωταγωνιστής στην τελευταία σκηνή της ταινίας παίζει σκάκι μελετώντας ένα σκακιστικό πρόβλημα από την εφημερίδα, όμως είναι εξ αρχής χαμένος καθώς παίζει με τα μαύρα. Όποιο σκακιστικό πρόβλημα και εάν διαβάσετε σε μία εφημερίδα θα δείτε ότι σε όλα πάντα τα λευκά παίζουν και κερδίζουν σε κάποιες κινήσεις. Έτσι χρησιμοποιείται το σκάκι για να δείξει την παντοδυναμία του Μεγάλου Αδελφού, την απόλυτη κυριαρχία του και την ματαιότητα της αντίστασης κεντρικά ζητήματα της ταινίας/ μυθιστορήματος.

Τέλος στην «Άμυνα του βασιλιά» (2000) του Marleen Gorris κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Ναμπόκοφ «Η άμυνα του Λούζιν», διερευνώνται οι ψυχολογικές επιπτώσεις της ιδιοφυΐας και της μονομανίας που χαρακτηρίζει κάθε σκακιστή υψηλού επιπέδου, όπου ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να ξεφύγει, να ερωτευτεί, να ζήσει μακριά από το σκάκι χωρίς στο τέλος να το καταφέρνει. Το σκάκι κυριεύει κάθε σκέψη του μυαλού του, αλλά και κάθε κύτταρο του σώματος του με αποτέλεσμα να αυτοκτονεί βλέποντας ασπρόμαυρα τετράγωνα. Στο σημείο αυτό, της επιρροής του σκακιστή στην προσωπικότητα, συνομιλεί η «Άμυνα του Δράκου» της Κολομβιανής Natalia Santa, που είναι η αφορμή για το μικρό αυτό άρθρο με την «Άμυνα του βασιλιά». Είναι χαρακτηριστικό το motto στην διαφημιστική αφίσα της ταινίας «being afraid to lose is like being



Ο Ντάνιελ Κρεγκ ως Τζέιμς Μποντ στο Spectre



Ψάχνοντας τον Μπόμπι Φίσερ του Στίβεν Ζέιλιν

afraid to live». Η άμυνα του Δράκου είναι μία από τις πιο οξείες σκακιστικές βαριάντες που μπορεί να επιλέξει ο παίκτης με τα μαύρα.

Το παιχνίδι έχει μεγάλη ένταση και η απόσταση της νίκης από την ήττα είναι ελάχιστη. Το να φοβάσαι να χάσεις είναι σα να φοβάσαι να ζήσεις.

Επιλέγοντας την άμυνα του Δράκου κινδυνεύεις άμεσα να χάσεις αλλά μπορείς με τις ίδιες πιθανότητες και να κερδίσεις. Και για να μην ψάχνουν οι θεατές της ταινίας για την ονομασία της βαριάντας, προέρχεται από την ομοιότητα της δομής των πιονιών του μαύρου με τον αστερισμό του Δράκου και όχι με την ουρά ενός κινέζικου δράκου. Ο πρωταγωνιστής αποφασίζει

στο τέλος να βγει από το τέλμα, να εκτεθεί στον κόσμο και να ζήσει. Βλέπουμε λοιπόν ότι το σκάκι δεν είναι άλλο ένα παιχνίδι που γίνεται κινηματογραφική ταινία. Δεν είναι ούτε πυγμαχία, ούτε αμερικάνικο ποδόσφαιρο, παιχνίδια που έχουν δώσει σειρά ταινιών κυρίως στον αμερικάνικο κινηματογράφο με πολύ καλά εισπρακτικά αποτελέσματα.

Οι πολλαπλές νοηματοδοτήσεις του σκακιού χρησιμοποιούνται από τον κινηματογράφο, ιδίως τον κινηματογράφο των δημιουργών, γιατί μπορούν να μιλήσουν κατά την έκφραση του Μπόρχες για τα νήματα του χρόνου, του ονείρου και της αγωνίας.

* Ο Αντώνης Γιαννάκος είναι συγγραφέας

Δείχνουμε
το δρόμο
προς το μέλλον
της ενέργειας.

Επιπτεύουσα Αρχή στον τομέα της προμήθειας ενεργειακών προϊόντων είναι η ΠΑΕ.



Στην Protergia, δημιουργούμε νέες, καινοτόμες υπηρεσίες, για χιλιάδες σπίτια και επιχειρήσεις για να μπορείτε να απολαμβάνετε μοναδικές παροχές:

- Εύκολη διαδικασία αλλαγής προμηθευτή
- Ανταγωνιστικές χρεώσεις
- Επιβράβευση συνεπών πελατών
- Υψηλού επιπέδου εξυπηρέτηση
- Διαχείριση της κατανάλωσης & του λογαριασμού σας με την υπηρεσία myprotergia



18311 Εξυπηρέτηση Πελατών
www.protergia.gr

Χρέωση αστικής κλήσης, πανελλαδικά





μαζί...
και στον
πολιτισμό



17,000,000+
total number of fans and subscribers at MAD Social Media tools on all platforms

60 Film buffs work at MAD Solutions across Cairo, Abu Dhabi and New York

95 Filmmakers benefited from MAD services



Όλα είναι σινεμά



COSMOTETV

**ΜΕΓΑΛΟΣ ΧΟΡΗΓΟΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

cosmotetv.gr

ΟΤΕ

ΟΜΙΛΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΩΝ