

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

Το περιοδικό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης | Τεύχος 298



Δέκα συν ένας λόγοι που αγαπάμε
το ντοκιμαντέρ λίγο πριν τα
20ά γενέθλια του
Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

ΠΑΤΡΙΣΙΟ ΓΚΟΥΣΜΑΝ

ο χιλιανός φύλακας της μνήμης

ΓΙΟΡΙΣ ΙΒΕΝΣ

μαθήματα από τον πατέρα του ντοκιμαντέρ

ΚΡΙΣΤΟΦ ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ

ο ντοκιμαντερίστας πίσω από τον δεινό μυθοπλάστη

ΜΠΑΡΜΠΑΡΑ ΚΟΠΛ

όταν το cinema vérité κερδίζει Όσκαρ (δix)

ΚΙΜ ΛΟΝΤΖΙΝΟΤΟ

φεμινισμός στην πράξη

ΤΖΟ ΜΠΕΡΛΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΜΠΡΟΥΣ ΣΙΝΟΦΣΚΙ

ντοκιμαντέρ στα άκρα

ΠΙΤΕΡ ΟΥΙΝΤΟΝΙΚ

το μανιφέστο του ντοκιμαντερίστα

ΤΖΟΥΛΙΑ ΡΑΪΧΕΡΤ ΚΑΙ ΣΤΙΒΕΝ ΜΠΟΓΚΝΑΡ

οι κορυφαίοι του αμερικανικού ανεξάρτητου ντοκιμαντέρ

ΠΙΡΙΟ ΧΟΝΚΑΣΑΛΟ

χειρονομία αγάπης από τη Φινλανδία

ΣΥΛΛΕΚΤΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΗ



FISCHER
Depuis 1871

Fischer
PILSENER BEER

IT'S ABOUT TASTE

www.fischerbeer.gr

Απολαύστε υπεύθυνα

Ταινία ή ντοκιμαντέρ;



Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης ετοιμάζεται να γιορτάσει τα 20ά του γενέθλια και παραμένει ανοιχτό στις προκλήσεις και τις αλλαγές του πιο πολύπλοκου και συναρπαστικού κινηματογραφικού είδους της Ιστορίας.

Στις 15 Μαρτίου του 1999, στο Ολύμπιον, ένας ιδιοφυής τρελός, ο Δημήτρης Εϊπίδης, εγκαινίασε μια ιδιοφυώς τρελή ιδέα: ένα δεύτερο κινηματογραφικό φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη αποκλειστικά με ταινίες ντοκιμαντέρ.

Ήταν η σωστή κίνηση στην σωστή στιγμή- ακριβώς πάνω στην κορύφωση των πολλαπλών τεχνολογικών εκρήξεων και των τεράστιων κοινωνικών και γεωπολιτικών προβλημάτων που άνοιγαν τις πύλες μιας νέας, συναρπαστικής αλλά και εξόχως τρομακτικής, εποχής.

“Το video, η ψηφιακή εικόνα, το διαδίκτυο, η μετάδοση κειμένων, ήχου και εικόνων από δορυφορικά συστήματα επικοινωνίας οδηγούν το σύγχρονο άνθρωπο σε χώρους πρωτόγνωρους και πρωτοποριακούς” έγραφε στον πρώτο κατάλογο του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ ο Εϊπίδης.

Στα επόμενα χρόνια περισσότερα από 3.000 ντοκιμαντέρ προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ και ανέδειξαν τις ιδιαιτερότητες αυτών των “πρωτόγνωρων και πρωτοποριακών χώρων”, ακολουθώντας τις αλλαγές στην δομή και το ύφος ενός κινηματογραφικού είδους που αμφισβητούσε το παρελθόν του και έθετε νέες προκλήσεις για το μέλλον του.

Τα κινηματογραφικά έργα που προβάλλονταν κάθε Μάρτιο στην Θεσσαλονίκη, ανέστρεψαν την συχνή, και λανθασμένη, ερώτηση “ταινία ή ντοκιμαντέρ;” και αποκάλυψαν την πολυπλοκότητα της τέχνης των κινούμενων εικόνων.

Πολιόρκησαν τα σύνορα ανάμεσα στην “αντικειμενική καταγραφή” και την “δημιουργική φαντασία”, και απέδειξαν ότι ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι ταυτόχρονα και κωμωδία και κινούμενο σχέδιο και θρίλερ -εξίσου συναρπαστικό όσο και μια ταινία με υπόθεση. Και κυρίως μπορεί να είναι -όπως έλεγε το 1999 ο Εϊπίδης- “όχημα συχνής χρήσης και μέσο έντεχνης και δημιουργικής πληροφόρησης στο χώρο της παιδείας, της ενημέρωσης και της ψυχαγωγίας”.

Σε δύο περίπου μήνες (στις 2 Μαρτίου 2018) αυτό το Φεστιβάλ θα γιορτάσει τα 20α του γενέθλια, έτοιμο να υποδεχτεί κάθε νέα και τολμηρή αλλαγή.

Μέχρι τότε κρατήστε αυτό το τεύχος του ΠΡΩΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ. Συγκεντρώσαμε τα πιο χαρακτηριστικά κείμενα που γράφτηκαν στους καταλόγους και τις ειδικές εκδόσεις του Φεστιβάλ, η Δήμητρα Νικολοπούλου τα προλόγισε ξανά, κοιτάζοντάς τα με την απόσταση που φέρνει ο χρόνος και σας τα παρουσιάζουμε σαν μια μικρή συλλογή αναμνήσεων από την εμβληματική ιστορία του.

ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

21.12.2017 - Νο 298 - ISSN: 2529-1823

Το περιοδικό του
Φεστιβάλ
Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης

Διευθυντής Έκδοσης:
Ορέστης Ανδρεαδάκης
Αρχισυντάκτρια:
Δήμητρα Νικολοπούλου
Σχεδιασμός εντύπου:
meandyou communication design
Εκτύπωση: GRAFIMA
Υπεύθυνη σύμφωνα με το νόμο:
Ελίζ Ζαλαντό



ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΚΕΡΙΞΗΣ
Ε.Π. Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης





Στα γυρίσματα του Harlan County USA

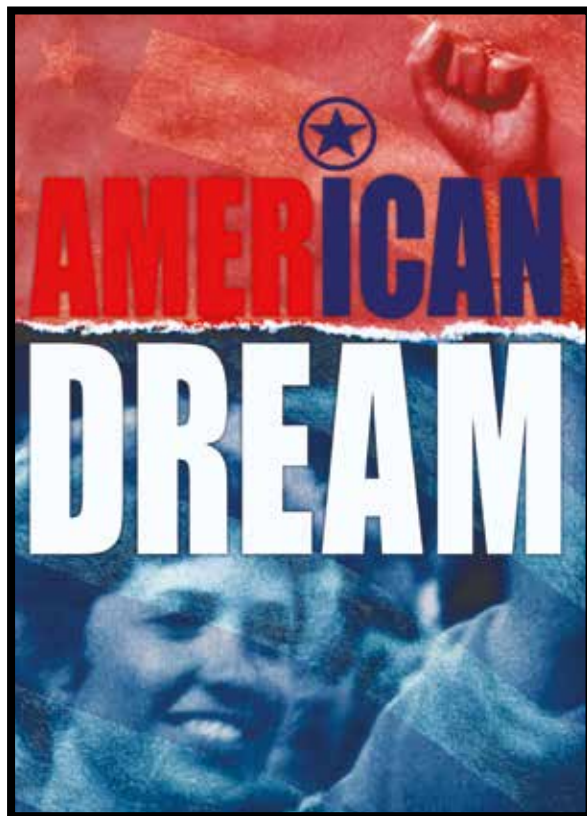
Βίαιο ξύπνημα από το Αμερικανικό Όνειρο

American Dream

Πολύ πριν την εποχή Τραμπ, η απατηλή λάμψη του αμερικανικού ονείρου διαλυόταν σα σκόνη μπροστά στους αγώνες των εργατών, στην υπεράσπιση της ελευθερίας του λόγου και των βασικών ανθρωπίνων δικαιωμάτων στη νέα γη της Επαγγελίας. Η κάμερα της Μπάρμπαρα Κοπλ ήταν εκεί για να καταγράψει, να αποδομήσει, να καταγγείλει, να δώσει φωνή στους ανυπεράσπιστους. Κέρδισε δυο Όσκαρ (για τα ντοκιμαντέρ «Harlan County U.S.A.» και «American Dream») και μια θέση στους καλύτερους ντοκιμαντερίστες του σήμερα. Το παρακάτω κείμενο της κριτικού κινηματογράφου Μάρτζορι Μπαουμγκάρτεν (The Austin Chronicle 15/5/1992, μετάφραση Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου από την έκδοση του 9ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, 2007) μας ταξιδεύει πίσω στο '70, το '80, στην πολιτική Ρίγκαν, στη μεγάλη απεργία της Hormel και στον τρόπο της Κοπλ να είναι παρούσα, και ταυτόχρονα αποστασιοποιημένη τόσο, όσο επιτάσσει η ανεξάρτητη φωνή του δημιουργού.

της **Μάρτζορι
Μπαουμγκάρτεν**

Αυτό που η ταινία κάνει καλύτερα είναι ότι αποκαλύπτει τις θλιβερές συνθήκες στις οποίες βρέθηκαν οι εργάτες αυτοί και οι οικογένειές τους



American dream poster

Το βραβευμένο με Όσκαρ ντοκιμαντέρ της Κοππλε, «American Dream», αποκαλύπτει το ανθρώπινο κόστος της πολιτικής Reagan. Η ταινία εστιάζει στην απεργία των εργατών στα μέσα της δεκαετίας του 80 στο εργοστάσιο συσκευασίας κρέατος Hormel στο Όστιν της Μινεσότα (η Hormel παράγει ζαμπόν, μπέικον και μια ευρεία ποικιλία άλλων προϊόντων κρέατος). Η ταινία δείχνει τις ολέθριες συνέπειες της οικονομικής πολιτικής της εποχής Reagan σε ατομικό επίπεδο καθώς και τα καταστροφικά αποτελέσματα των μελετημένων στρατηγικών κατά των σωματείων σε πραγματικούς ανθρώπους που παγιδεύτηκαν στη μέση της αναταραχής. Η Κοππλε είναι άξια να φέρει εις πέρας ένα τόσο μεγάλο εγχείρημα.

Το ντοκιμαντέρ που γύρισε το 1976, «Harlan County, USA» έλαβε ένα άξια κερδισμένο Όσκαρ ως Καλύτερο Ντοκιμαντέρ και καθιέρωσε την Κοππλε ως μια από τις κορυφαίες σκηνοθέτιδες της εποχής μας. «Σ' αυτή τη χώρα επιτρέπεται να απεργούμε, αλλά δεν επιτρέπεται να νικάμε. Εκείνοι μπορούν να αντικαταστήσουν τους ανθρώπους για πάντα,» παρατήρησε η Κοππλε τον προηγούμενο χρόνο όταν μιλούσε για το «American Dream» πριν την ειδική προβολή του στο Όστιν στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Coast Women. Η δήλωση της εκφράζει την ουσία του τι έγινε στην απεργία του Hormel. Οι εργάτες που κατέβηκαν σε απεργία γρήγορα βρέθηκαν σε αντίθεση όχι μόνο με την διεύθυνση του εργοστασίου αλλά και με τα διεθνή σωματεία που αρνήθηκαν να τους δώσουν την πλήρη τους υποστήριξη. Έτσι, εκτός από τη μάχη ενάντια σε μια μεγάλη εθνική εταιρεία, οι απεργοί εργάτες έπρεπε να αντισταθούν και στο αρχηγείο του σωματείου τους που ευνοούσε ένα συμβιβαστικό συμβόλαιο και μια νέα τοπική ηγεσία. Εκατοντάδες εργάτες άλλων εργοστασίων της Hormel που τίμησαν τη διαδήλωση της Μινεσότα βρέθηκαν κι αυτοί χωρίς δουλειά. Μετά από μισό σχεδόν χρόνο, η απεργία, στην πραγματικότητα, ηττήθηκε όταν η Hormel ανακοίνωσε ότι το εργοστάσιο επανήλθε σε πλήρη δραστηριότητα καθώς επαναπροσέλαβε λίγες δεκάδες από τους αρχικούς εργάτες και εκατοντάδες εξωτερικούς αντικαταστάτες. Αυτό που θέλει να μάθει το «American Dream» είναι: πως έγινε αυτή η τραγωδία – από όλα τα μέρη του κόσμου στη Hormel, μια εταιρεία με προοδευτική φήμη; Δεκαετίες πριν ήταν ανάμεσα στις πρώτες που παρείχαν στους εργάτες της εγγυημένους ετήσιους μισθούς και συμμετοχή στα κέρδη της εταιρείας. Γενιές οικογενειών δούλευαν στο εργοστάσιο, αντλώντας υπερηφάνεια από τα προϊόντα τους και από τη σχέση τους με την διαδικασία παραγωγής. Η απάντηση που δίνει η ταινία είναι η πολιτική Reagan, το «όσο έχω ό,τι θέλω καρφί δε μου καίγεται για τους υπόλοιπους,» επικρατούσα στάση στη δεκαετία του 1980. Πριν το «American Dream» αρχίσει να ακούγεται σαν μια ανιαρή εργατική ιστορία ή δογματική προπαγάνδα, επιτρέψτε μου να βιαστώ να σας πω ότι τίποτα δε βρίσκεται μακρύτερα από την αλήθεια. Αυτό που η ταινία κάνει καλύτερα είναι ότι αποκαλύπτει τις θλιβερές συνθήκες στις οποίες βρέθηκαν οι εργάτες αυτοί και οι οικογένειές τους. Υπάρχουν



Harlan County USA 1976



American Dream

βίαιες σκηνές στις οποίες ο αδελφός στρέφεται κυριολεκτικά εναντίον του αδελφού όταν έρχονται αντιμέτωποι με την απόφαση αν πρέπει να σπάσουν ή όχι τον κλοιό των διαδηλωτών. Τα βλέμματα της απόλυτης δυσπιστίας και απογοήτευσης μας μένουν αξέχαστα καθώς οι διαδηλωτές και οι οικογένειές τους βλέπουν γείτονες και ανθρώπους εκτός δουλειάς να σπάνε τον κλοιό τους. Προφανές παντού είναι το μαρτύριο των εργατών που πρέπει να επιλέξουν αν θα μείνουν σταθεροί στις αρχές τις οποίες πιστεύουν ή θα ξανακερδίσουν τα προς το ζην με τη μόνη δουλειά που ξέρουν. Η απώλεια

της αυτοεκτίμησης που συνοδεύει την αδυναμία τους να παρέχουν τα απαιτούμενα στις οικογένειές τους είναι ένα άγχος που το «American Dream» καθιστά από. Η επιδεξιότητα με την οποία η Korple υφαίνει όλα αυτά τα νήματα είναι καταπληκτική. Γυρισμένη κατά τη διάρκεια πέντε περίπου χρόνων, ολόκληρη η ποσότητα του υλικού που έχει μαζευτεί θα τρόμαζε οποιονδήποτε εκτός από έναν πραγματικά εστιασμένο καλλιτέχνη. Αυτό που το «American Dream» έχει σκοπό να κάνει δεν είναι να παρουσιάσει το χρονικό μιας εργατικής ιστορίας αλλά αντίθετα, να αποκαλύψει τα μοτίβα που την κυβερνούν. Λειτουργεί ως εγχειρίδιο

οργάνωσης μιας μελέτης των κοινωνικών αξιών και ενός πορτραίτου των Αμερικάνων που έχουν ξαφνικά αποκοπεί από τα όνειρά τους. Δεν υπάρχει χάπι εντ στο «American Dream». Παρ' ότι το 1991 το ντοκιμαντέρ της Korple πήρε ένα Όσκαρ και τα τρία μεγαλύτερα βραβεία στο Φεστιβάλ του Σάνταν, είναι εξοργιστικό, πως παρέμεινε στο ράφι για έναν ολόκληρο χρόνο πριν βρει διανομέα για να βγει στις αίθουσες. Οι απεργιοί στο εργοστάσιο του Όστιν στη Μινεσότα, μπορεί να έχασαν τη μάχη, αλλά μια τέτοια ολιγωρία σχεδόν διασφαλίζει ότι εμείς, ως κοινωνία, θα χάσουμε τον πόλεμο [...]



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



Railway Station



Bricklayer



Seven Days a Week

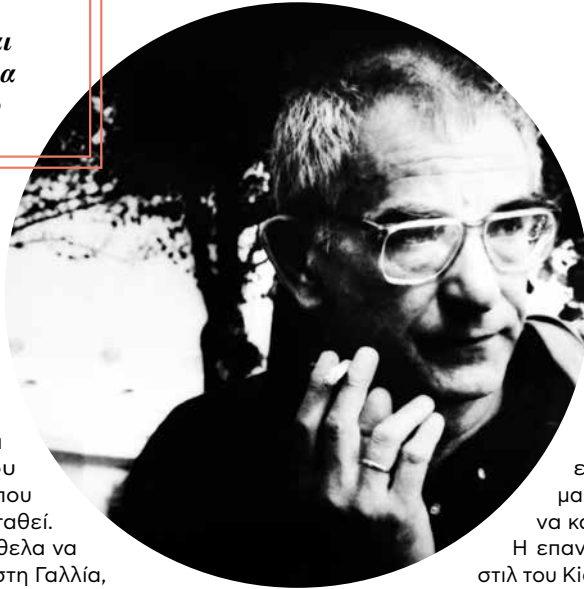
Ένας κόσμος μη αναπαραστάσιμος...

Πριν πλάσει τον μύθο του με τα «Τρία Χρώματα», τον «Δεκάλογο» και την «Διπλή ζωή της Βερόνικα» ο Κριστόφ Κισλόφσκι αποτύπωσε το ασφυκτικό πολιτικό καθεστώς της Πολωνίας χρησιμοποιώντας τα εργαλεία του ντοκιμαντέρ. Συνεπαρμένος από την παραδοξότητα της ζωής, κατέγραψε με την κάμερά του καταδικασμένους ήρωες και ανθρώπους της διπλανής πόρτας, όπως μόνο εκείνος ήξερε. Ανακαλύψαμε τα ντοκιμαντέρ του σε ένα αφιέρωμα που πραγματοποιήθηκε στο 12ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης το 2010. Από την έκδοση που το συνόδευσε είναι και το παρακάτω κείμενο του θεωρητικού του κινηματογράφου Βίνσεντ Άμιελ (που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο Positif, τχ. 409 τον Μάρτιο του 1995 - για την έκδοση του 12ου ΦΝΘ μεταφράστηκε από τον Άρη Μαραγκόπουλο)

Κριστόφ Κισλόφσκι: Με τα χρώματα της πραγματικότητας

Του Βίνσεντ
Άμιελ

Αυτή η αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι πάρα πολύ κοντά στην αλήθεια, επειδή αγγίζει τα μύχια αισθήματα των ανθρώπων και των συνθηκών της ζωής τους, σε σημείο ώστε να γίνεται ενοχλητική για τον ίδιο ακριβώς λόγο



Ο Κριστόφ Κισλόφσκι

Αν υπάρχει κινηματογραφική ηθική, πέρα απ' τις ανοησίες με τις οποίες βομβαρδιζόμαστε πανταχόθεν, με το επιχείρημα ότι ηθική και αισθητική είναι ένα και το αυτό (πράγμα που, προφανώς, υποβαθμίζει αμφότερες), αν, λοιπόν, υπάρχει ηθική πέρα από το απλό τράβελινγκ, ο Kieślowski είναι αυτός που μας δίνει το πιο ολοκληρωμένο δείγμα της, όταν αποφασίζει να εγκαταλείψει το ντοκιμαντέρ για ν' αφοσιωθεί στη μυθοπλασία. [Την πρόσφατη απόφαση του πολωνού σκηνοθέτη να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο (απόφαση, που προκάλεσε τόσα ερωτηματικά), θα πρέπει να την εξηγήσουμε (ή, τουλάχιστον, να τη σκεφτούμε) με την ίδια λογική.]

Η στροφή τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν ο Kieślowski έχει ήδη πίσω του μια δεκαετή ενασχόληση με ντοκιμαντέρ, γυρισμένα με μεγάλη ελευθερία και με διόλου ευκαταφρόνητα μέσα, στα οποία, απ' ό,τι φαίνεται, παρουσιάζει μίαν απόλυτα ελεγχόμενη εικόνα της Πολωνίας, που δεν αποδίδει το βλέμμα του. Αυτή η αναπαράσταση της πραγματικότητας (που την διεκδικεί ακόμα και σήμερα) είναι πάρα πολύ κοντά στην αλήθεια, επειδή αγγίζει τα μύχια αισθήματα των ανθρώπων και των συνθηκών της ζωής τους, σε σημείο ώστε να γίνεται ενοχλητική για τον ίδιο ακριβώς λόγο. «Να συλλαμβάνεις χειρονομίες και στιγμές ... αυτό είναι το ενδιαφέρον του ντοκιμαντέρ, αλλά κι η παγίδα του. Όσο περισσότερο προσέγγιζα το κέντρο, τον ενδόμυχο κόσμο των προσώπων, τόσο περισσότερο τρόμαξα - γιατί αυτό ακριβώς αναζητούσα και, ταυτόχρονα, αυτό αρνιόμουν στην κάμερα, με τη σκέψη ότι δεν έχει το δικαίωμα να το συλλαμβάνει.» [...] Στην Πρώτη αγάπη, ένα ντοκιμαντέρ του 1974, με θέμα ένα νεαρό ζευγάρι που αντιμετωπίζει τις δυσκολίες μιας πρόωρης μητρότητας, η κάμερα συλλαμβάνει στο μαιευτήριο το κλάμα του νεαρού. Αυτό το απροσδόκητο κλάμα είναι όλη η αξία της ταινίας (χάρη σ' αυτό το φευγαλέο πλάνο που μπορεί ν' αποκαλύψει το αγνό μυστικό κάθε ανθρώπου), αλλά και, ταυτόχρονα, η αδιάντροπη πλευρά της. Κι ο Kieślowski πιάνει ν' αναρωτιέται για τη νομιμότητά του. Αυτό το κλάμα, αφού είναι γνωστό ότι υπάρχει, ότι είναι μέσα στις πιθανότητες, δε θα 'ταν πιο σωστό να το υποκριθεί ένας ηθοποιός; Αυτό, πολύ απλά, είναι το επίμαχο θέμα κάθε αναπαράστασης και, κατ' επέκταση, της τέχνης. «Όταν συνειδητοποιήσα ότι το ντοκιμαντέρ ήταν επικίνδυνο, πως επρόκειτο για κάποιο είδος παγίδας, το εγκατέλειψα...»

Και με μεγάλη ευκολία, θα προσθέταμε εμείς, αφού δεν υπάρχει χάσμα ανάμεσα στη σκηνοθεσία των ντοκιμαντέρ και των έργων μυθοπλασίας εκ μέρους του Kieślowski. Ήδη υπήρχε μια εν δυνάμει δραματουργία ακόμα και στις ελάχιστες μικρού μήκους ταινίες του, μια καλοσυνγερασμένη δομή που προσελκύει την προσοχή κι επιβάλλει μια οπτική, που εγκαθίσταται μετά στα μυθοπλαστικά του έργα, με αυτή τη μόνιμη έγνοια της αναζήτησης (πίσω από την προφανή ροή

του κόσμου) των βαθύτερων μηχανισμών και αισθημάτων. «Αυτό που μ' ενδιέφερε στην Πολωνία της δεκαετίας του '70, ήταν ο κόσμος που δεν είχε αναπαρασταθεί. Αυτόν τον κόσμο ήθελα να περιγράψω. Εσείς, στη Γαλλία, δεν ξέρετε πόσο οδυνηρό είναι να ζεις σ' έναν κόσμο μη αναπαραστάσιμο.» Το ζήτημα, λοιπόν, ήταν να περιγραφεί ένα κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, και να εξηγηθούν κάποιοι μηχανισμοί, χωρίς όμως να χάνεται η διάσταση του θέματος, χωρίς να παραβλέπεται η ανάγκη του βλέμματος που διευθετεί. [...]

Στο Εργάτες '71 (τουτέστιν, όσοι δουλεύουν μετά τις απεργίες του 1970 που αποσταθεροποίησαν την κυβέρνηση), οι πρώτοι μεσοτίτλοι προβάλλουν εναλλάξ τις πολιτικές συζητήσεις και την ίδια την εργασία: «Η κατανομή της εργασίας», «Τα εργαλεία», «Οι μαζικές συγκεντρώσεις», «Τα χέρια», «Τα κεφάλια», κλπ. Σιγά σιγά, όμως, παύουμε πια να μπαίνουμε στα εργαστήρια, και το ουσιαστικό εκφυλίζεται σε άσκοπες φλυαρίες και χαρτογιακάδικες οικονομικές αναλύσεις. Η ίδια η δομή των σεκάνς περιορίζει στην οθόνη τη σωματική κίνηση. Στο Εργοστάσιο, ο εκφυλισμός αυτός σημειώνεται με τα ειρωνικά γκρο πλάνα πάνω στα φλύαρα στόματα των στελεχών.

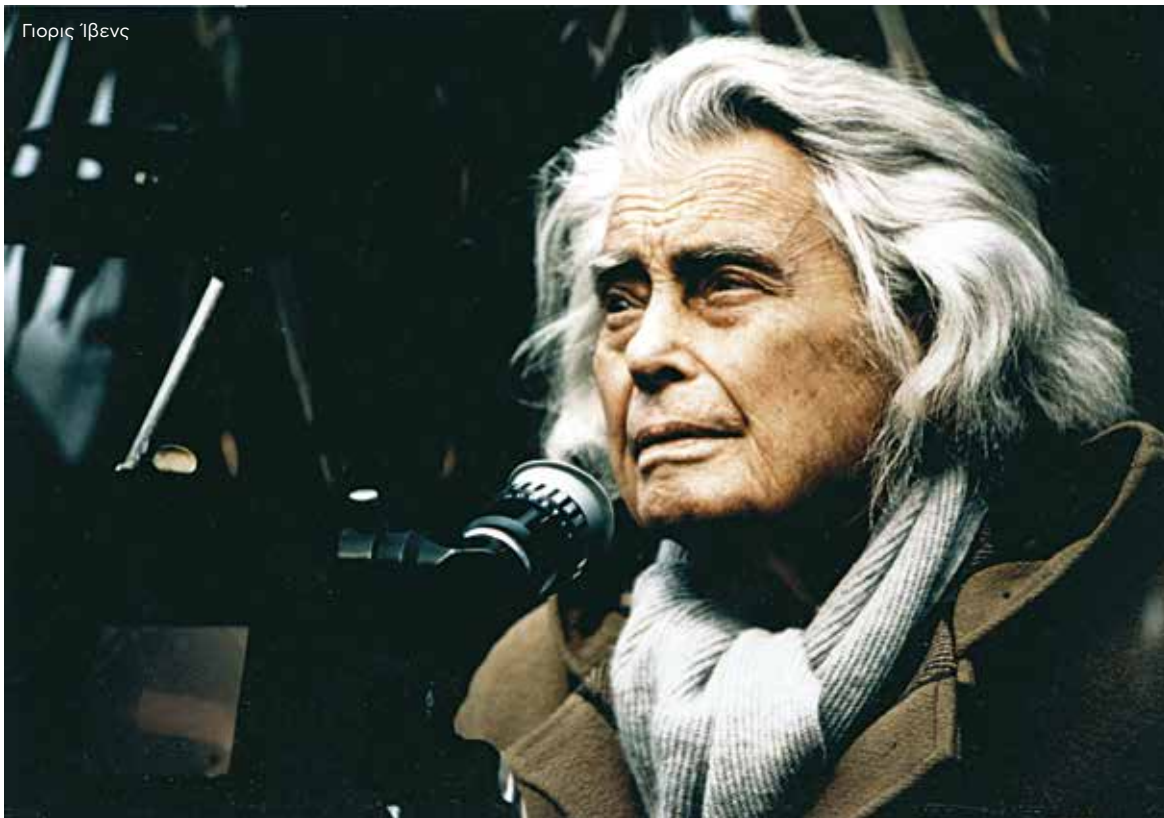
Κι άλλα γκρο πλάνα, πρόσωπα που ανασκάβει ο φακός, που τα συλλαμβάνει όσο πιο κοντά γίνεται, σαν να θέλει να ψάξει για την εσωτερική τους αλήθεια. Είναι σαν να βρισκόμαστε κιόλας στην Κόκκινη ταινία-πρόκειται για το Ήμουν στρατιώτης, συνθετικό εξ ολοκλήρου από πλάνα ανθρώπων που μιλάνε, με αμόρφες ανθισμένα κλαδιά, όμως, διάφορα εμπόδια, θαρρείς και τα υποκειμένα έχουν συλληφθεί εξ απίνης, ανάμεσα σε δυο άλλα πρόσωπα, μέσα από λαθραία στιγμιότυπα. Έτσι μεγθύνεται το μυστήριο του καθενός και, με την ευκαιρία, η ταυτότητά τους. Όλοι τους διηγούνται το ίδιο πράγμα: πώς τυφλώθηκαν στον πόλεμο. Όμως, η επανάληψη των εμπειριών οξύνει το χαρακτήρα που το κάθε πρόσωπο αποκαλύπτει, έτσι καθώς το 'χει παγιδέψει η κάμερα. Έξοχη άσκηση σκηνοθεσίας, όπου τα ντοκιμαντερίστικα εφέ προσδίδουν αυτό το «κουνημένο» του ύφους, αλλά και η εξαιρετική φροντίδα στην κατασκευή (τόσο ως προς τα κάδρα όσο και ως προς την ανάπτυξη του αφηγουμένου) προκαλεί έντονη συγκίνηση. Έχεις την εντύπωση πως παρακολουθείς την απλούστερη ταινία που υπάρχει, την καταγραφή κάποιων μαρτυριών που ο φακός έχει συλλάβει συμπτωματικά. Δεν αργείς όμως να συνειδητοποιήσεις ότι, στην πραγματικότητα, καθετί είναι οργανωμένο, μονταρισμένο, κινηματογραφημένο με την ολοκάθαρη

προοπτική του αναμενόμενου αποτελέσματος και με τη συνειδηση ενός σκηνοθέτη. Αρκεί να δεις μερικές άλλες ταινίες-μαρτυρίες (γυρισμένες είτε από έμπειρους είτε από μαθητευόμενους σκηνοθέτες) για να καταλάβεις τη διαφορά ...

Η επανάληψη είναι ένα στοιχείο του στίλ του Kieślowski, στην οποία έχει δείξει ιδιαίτερη συμπάθεια, ήδη από τις πρώτες του ταινίες. Του επιτρέπει να προσφέρει μίαν απόσταση σε σχέση με τη συγκίνηση που προκαλεί το θέμα- το οποίο μπορεί να είναι φλέγον, απαράδεκτο, ανατρεπτικό, κι όμως επαναλαμβάνεται, κι ο καιρός περνά. Μ' αυτόν τον τρόπο παράγεται κάτι σαν αποστασιοποίηση, ένα ξεγλίστρημα απ' το συναισθηματισμό, ένας κάποιος εθισμός. Απ' την άλλη, ίσως αυτήν ακριβώς τη στιγμή, απέναντι στην ψυχρότητα και την κωφότητα του κόσμου, αντίδραση και συναίσθημα να οξύνονται περισσότερο από ποτέ. Στο Ήμουν στρατιώτης, στο Νοσοκομείο, στο Σταθμό ή στο Επτά γυναίκες διαφορετικών ηλικιών, με αυτή την τεχνική προωθείται η αντίληψη ενός κυκλικού χρόνου, που κανείς δεν μπορεί να του ξεφύγει. Με τον ίδιο τρόπο (δηλαδή, με την ψυχρή επανάληψη των φόνων) γεννιέται η φρίκη της Μικρής ιστορίας για ένα φόνο και, με την επανάληψη ορισμένων καταστάσεων, η συγκίνηση στη Διπλή ζωή της Βερόνικα.

Ακόμα κι εκεί, η δραματική δομή από την αρχή κιόλας συνδέεται με την ντοκιμανταριστική προσέγγιση. Δεν τίθεται ζήτημα να επιτραπεί στα γεγονότα να επιβάλουν το χάος τους. «Καταγράφοντας τη ζωή του, μας έμενε ένα μάγμα. Χρειάστηκε να του δώσουμε κάποια μορφή» λέει ο Kieślowski για την Άποψη ενός νυχτοφύλακα, μια ταινία διαυγή και σκληρή, διαφανή ως την ακρότητα. Σ' αυτήν, ένας άντρας περιγράφει τη mania του για την τάξη, το μίσος του για τους απείθαρκους νέους, και την κυριακάτικη διασκέδασή του που αφιερώνεται στον καλοπροαίρετο έλεγχο όσων ψαρεύουν με πετονιά... Κι εδώ επιβάλλεται το προφανές της άποψης, το διαφανές της επανόρθωσης...

Κι εδώ πρόκειται για δουλειά ενός χρόνου, ενός σχολαστικού -κάστινγκ-, είκοσι ωρών «σπικάζ», απ' τις οποίες έμειναν μόνο μερικά λεπτά. Το εναυσματικό γεγονός είναι πραγματικό- απ' τις σκηνές που παρουσιάζονται, οι μισές έχουν καταγραφεί ζωντανά, κι οι άλλες μισές «παίζονται». Όσο για το Νοσοκομείο, ο σκηνοθέτης ομολογεί: «Αν ήθελα να κάνω μια έντιμη ταινία, θα έκανα μια βαρετή ταινία. Πήρα λοιπόν την απόφαση να βάλω την εντιμότητα κατά μέρος». Σ' αυτή τη δήλωση δε βρίσκεται μόνο η αλήθεια του ντοκιμαντέρ, αλλά και η αναγγελία όλων των ταινιών που πρόκειται ν' ακολουθήσουν, και θα κάνουν να επωμιστεί η μυθοπλασία την αλήθεια του κόσμου και το τεχνητό της αναπαράστασής του.



Γιόργις Ίβενς

«Η κινηματογραφική οθόνη δεν είναι ένα παράθυρο μέσα απ' το οποίο κοιτάζει κανείς τον κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της.»

Γιόργις Ίβενς!

Εικαστικό, πολύ εικαστικό.

Μια εισαγωγή στο κινηματογραφικό έργο του Γιόργις Ίβενς

Συνομίλησε καλλιτεχνικά με τους Έρνεστ Χέμινγουεϊ, Μπέρτολτ Μπρεχτ, Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Ρόμπερτ Κάπα, Τζον Γκρίερσον. Συνάντησε τον Φράνκλιν Ρούζβελτ, τον Χο Τσι Μινχ, τον Σαλβαδόρ Αλιέντε. Όμως έγινε διάσημος κινηματογραφώντας τον καθημερινό, απλό, ανώνυμο άνθρωπο. Ο Ολλανδός Γιόργις Ίβενς απαθανάτισε τις μεγάλες στιγμές του 20ου αιώνα -από τον ισπανικό εμφύλιο ως τα πρώτα βήματα της ΕΣΣΔ στον σοσιαλισμό, από την ιαπωνική εισβολή στην Κίνα ως τον πόλεμο του Βιετνάμ, από τον μετασηματισμό της Κίνας του Μάο ως την επαναστατημένη Κούβα του Κάστρο. Πίστευε ότι «πρέπει να τολμούμε εκεί όπου δεν τολμά κανείς, στην άγνωστη χώρα που βρίσκεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία». Το κείμενο που ακολουθεί του συγγραφέα Αντρέ Στούφκενς είναι από την αφιερωματική έκδοση του 12ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (2010) στο έργο του Ίβενς.



Στο Έβερεστ του ντοκιμαντέρ: Γιόργις Ίβενς

Ερωτευμένος

Στις όχθες του φαρδύ ποταμού Βάαλ κοντά στη γενέθλια πόλη του, τη Νιτζμέγκεν, ο νεαρός Γιόρις Ίβενς ονειροπολεί τεμπέλικα. Για τη σκηνοθεσία ούτε καν γίνεται λόγος, αφού η στιγμή εκείνη βρίσκεται ακόμα πολύ μακριά, Άντ' αυτού, οι φαντασιώσεις του περιστρέφονται γύρω από αυτό που κυριαρχεί στο μυαλό του, τον έρωτα: «Χτες ήμουν στο ποτάμι, η μέρα ήταν δώρο Θεού, ο ουρανός καθάριος και βαθυγάλαζος, ήταν μια από εκείνες τις ημέρες που σ' αρέσει να ξαπλώνεις ανάσκελα στο νερό κοιτώντας προς τα επάνω, τινάζοντας ξαφνικά το κεφάλι σου, με τα χέρια σε πλήρη διάσταση. Νιώθεις μια δύναμη να μεγαλώνει μέσα σου – μια απέραντη αίσθηση ελευθερίας, είναι σαν να κοιτάς συνεχώς βαθύτερα στο γαλάζιο, όπως σε μάτια μέσα στα οποία θέλεις να αγναντέψεις – ένα άπειρο» γράφει ο Ίβενς στην

αγαπημένη του.² Σχεδόν σαράντα χρόνια μετά, ο ίδιος Γιόρις Ίβενς είναι ξαπλωμένος ανάσκελα σε μια μεσογειακή ακτή και κοιτάζει τον γαλάζιο ουρανό από πάνω του. Αναπάντεχα, πιάνει ένας μαϊστρος. Τη στιγμή εκείνη ο Ίβενς συλλαμβάνει το σχέδιο της ερμηματικής ταινίας Τα σύννεφα, που οκτώ χρόνια αργότερα θα καταλήξει στην ταινία Για τον Μιστράλ (1965), και ταυτόχρονα του έρχεται μια ιδέα για την ταινία για το Ρότερνταμ: από ένα αεροπλάνο, η κάμερα βουτά από τον καθάριο, γαλανό ουρανό στα επίπεδα, αποξηραμένα τοπία του εδάφους, ανεβαίνει πάλι προς τα πάνω, μόνο και μόνο για να βουτήξει ξανά προς τα κάτω, στα λιμάνια...

Έξι χρόνια αργότερα, μετά την αναμέτρησή του με τις οροσειρές του Χίγιαη και του Θιβέτ, ο Ίβενς καταπιάνεται μ' ένα ακόμα τολμηρότερο σχέδιο: ένα κινηματογραφικό ταξίδι από τη «σκεπή του κόσμου» στη δυτική Κίνα

μέχρι την ανατολική κινέζικη θάλασσα, κι από εκεί μέχρι τον ωκεανό. Η ιδέα αυτή θα υλοποιηθεί, αν και σε λιγότερο μεγαλόπνοη κλίμακα, στο κύκνειο άσμα του: σε ηλικία 89 ετών, ο Ίβενς κλείνει τη μακρόχρονη κινηματογραφική του καριέρα, που μετράει πάνω από 80 ταινίες, με την Ιστορία του Ανέμου (1988), ξανά στην Κίνα. Η ταινία ξεκινά ανάμεσα στα σύννεφα και συνεχίζει δείχνοντας το νεαρό Ίβενς στη Νιτζμέγκεν...

Κίνηση

«Όλες μου οι ταινίες έχουν ως βασικό κοινό χαρακτηριστικό ανθρώπους που κινητοποιούνται από κάτι. Από την επιθυμία τους να είναι ελεύθεροι, από το νερό, από τον άνεμο. Πιστεύω πως δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον Ίβενς που κινηματογραφεί τον άνεμο, και τον Ίβενς που κινηματογραφεί επαναστάσεις», εξηγεί ο Ίβενς.³ Η περιεκτική ιδέα μιας ταινίας για τον μαϊστρο



• Borinage

στη νότια Γαλλία μεταμορφώνεται σε ιδέα για μια ταινία πάνω και σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ, στη συνέχεια μετατρέπεται σε ένα σχέδιο για ένα κινηματογραφικό απόσπασμα για την Πολιτιστική Επανάσταση της Κίνας, για να επανέλθει ξανά στη βασική ιδέα να κάνει μια ταινία για τη φύση και τον πολιτισμό, τη φορά αυτή, τοποθετημένη στην Κίνα.⁴ Συνήθως, τα κεντρικά θέματα της φύσης και της ιστορίας του 20ου αιώνα δουλεύονται μέσα στα πλαίσια μιας και μόνο ταινίας. Ο λαμπρός ήλιος και ο δυνατός άνεμος που μαίνεται στους λόφους του Βαλπαράισο ή της Μασσαλίας, προσκαλούν ταυτόχρονα λυρικές κινηματογραφικές εικόνες, αλλά, και εικόνες μιας κοινοτικής επιτροπής και άστεγων ανθρώπων που προσπαθούν να βελτιώσουν τις συνθήκες διαβίωσής τους στο σκληρό αυτό φυσικό περιβάλλον. Μια συνηθισμένη πράξη στη φύση μπορεί να αποκτήσει ιστορική σημασία: όταν κάποιοι Βιετναμέζοι χωρικοί χτενίζουν τα μαλλιά τους κοντά σ' ένα πηγάδι ενώ τα μαχητικά τζετ τύπου Φάντομ πετούν πάνω απ' τα

κεφάλια τους, αυτό γίνεται ένα σύμβολο του γεγονότος πως παραμένουν ακλόνητοι, τόσο ως αντίπαλοι των Αμερικάνων, όσο και στην ηθική τους πεποίθηση πως θα νικήσουν τον πόλεμο. Το στριφογύρισμα των ράβδων της φωτιάς από έναν Ινδιάνο του Αμαζονίου αποκτά σημασία υπό το φως ολόκληρης της ανθρωπότητας, όταν, κατά τη διαδικασία του μοντάζ, ακολουθείται, άμεσα από εικόνες μιας ατομικής βόμβας. Το γεγονός ότι ο Ίβενς θεωρεί τη φύση και την ιστορία ως μια οργανική ενότητα, προέρχεται από τη νιότη του.

Η πάλη για εξουσία

Τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του Ίβενς δύο τάσεις φαίνεται να αντιμάχονται μεταξύ τους: η τάση να αγωνιστεί για την αρμονία τόσο με τη φύση όσο και με τον άνθρωπο, και η θέληση να αφήσει το σημάδι του στην ιστορία. Γράφει σε μια φίλη του το 1922: «Μερικές φορές θέλω να απολαύσω τεμπέλικα τα πάντα γύρω μου, να είμαι απλώς ξαπλωμένος ανάσκελα και να κοιτάζω τα σύννεφα και τους ανθρώπους – και μετά

θέλω να είμαι μέρος των πάντων, ακριβώς στη μέση τους, να βοηθώ τους ανθρώπους και να τους δείχνω πόσο όμορφη και γεμάτη είναι η ζωή σε όλες της τις εκφάνσεις, στην πικρή, στην όμορφη, στην πιο γλυκιά, σε όλες...»⁵ Δεν πρόκειται για δύο αντίθετα, αλλά για δύο πλευρές του ίδιου ατόμου.

Η Καθολική Χειραφέτηση των αρχών του 20ου αιώνα, στην οποία ο πατέρας του Ίβενς έπαιξε κάποιο ρόλο ως πρόεδρος της Λέσχης αντιπαράθεσης «Πίστη & Επιστήμη», παρέχει την ιδεολογική συνθήκη (γι αυτό). Τα μέλη έχουν μεγάλη έγνοια για την μεταθανάτια ζωή και τη σωτηρία των ψυχών τους, που εκφράζεται μέσα από τον ιεραποστολικό ζήλο και την ριζοσπαστική πάλη για εξουσία. Τόσο ο παππούς του Ίβενς, ο γεννημένος στη Γερμανία φωτογράφος Βίλχελμ Ίβενς, όσο και ο πατέρας του, ο έμπορος φωτογραφικών ειδών, Κις Ίβενς, χρησιμοποίησαν, ως καθολικοί έμποροι, τον αγώνα της Χειραφέτησης για να βελτιώσουν τη δική τους θέση, αλλά και εκείνη της πόλης τους.

[1] Γιόρις Ίβενς, *The Camera and I*, Βερολίνο: 1969, σελ. 30

[2] Γράμμα του Γιόρις Ίβενς στην Μισσ Βαλγκρεσί-Γκεράν n.d. (πιθανόν στις 22 Αυγούστου 1922). Συλλογή Αρχείου Μισσ Βαλγκρεσί-Γκεράν, Γιόρις Ίβενς / Ευρωπαϊκό Ίδρυμα Γιόρις Ίβενς, Νιζμεγκεν (IIA).

[3] Γιαν Κατ, Συνέντευξη με τον Γιόρις Ίβενς, *De Nieuwe Linie – The New Line*, 14 Φεβρουαρίου 1976.

[4] Βλέπε κεφάλαιο «A Tale of the Wind» του βιβλίου – σσ457/497.

[5] Γράμμα του Γιόρις Ίβενς στην Μισσ Βαλγκρεσί-Γκεράν, n.d. [Τρίτη βράδυ (1922)]. ΑΓΠ.



Indonesia Calling

Η κάμερα, όπως ανακάλυψαν, μπορεί να είναι ένας ισχυρός παράγοντας στην ενδυνάμωση της κοινωνικής θέσης κάποιου.

Αβάν-γκαρντ

Ο κινηματογράφος αποδεικνύεται ο τέλειος τρόπος έκφρασης για τον Ίβενς, αφού το μέσο αυτό του δίνει την ευκαιρία να συνδυάσει, με θαυμαστό τρόπο, τις δύο αντίθετες τάσεις του – προς την φύση και προς την ιστορία. Μπορεί να ακολουθήσει ανέμελα την πορεία μιας βροχοσταλίδας που πέφτει απ' το παράθυρο της σοφίτας του, ή τον άνεμο που φυσά και σηκώνει την άμμο στην ακτή κοντά στο Κάτγουικ. Ο φυσικός κόσμος, που του ασκεί τόσο βαθιά γοητεία εξαιτίας της στοιχειώδους σωματικότητάς του, καταγράφεται από τον Ίβενς σε μια νέα και freestyle μορφή, με μια απλή, φορητή και υποκειμενική κάμερα. .

«Δείχνω το νερό, τη φωτιά, τον άνεμο και τη γη. Για ένα σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ τα στοιχεία της φύσης είναι ότι τα χρώματα και τα σχήματα για το ζωγράφο. Κι δεν έχουμε 'αστέρια', ούτε ηθοποιούς, οπότε τα στοιχεία της φύσης γίνονται τα 'αστέρια' μας».⁶ Από την άλλη, ο Ίβενς συνειδητοποιεί πως ο κινηματογράφος μπορεί να ασκήσει επιρροή στο κοινό του, αλλά και στην κοινωνία ως σύνολο. Η επιρροή αυτή είναι εγγενής στη μαγεία της κινηματογραφικής τέχνης.

Μια μυθοπλαστική ιδέα μπορεί να μεταμορφωθεί από τον Ίβενς σε μια καλλιτεχνική, κινηματογραφική πραγματικότητα η οποία, εξαιτίας της βαθιάς αίσθησης ειλικρίνειας του ντοκιμαντέρ, θα γίνει αντιληπτή ως «αληθινή».

[6] Από συνέντευξη του Γιόρις Ίβενς στον Μαρσέλ Μαζτάν στο 'Entretien avec Joris Ivens', περ. Cinema 69, nr. 132, Φεβρουάριος 1969.

Η κινηματογραφική οθόνη δεν είναι ένα παράθυρο μέσα απ' το οποίο κοιτάζει κανείς τον κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της». ⁷ Η παρατήρηση αυτή θα αποβεί θεμελιώδης για την κινηματογραφική του καριέρα. Οι περισσότερες από τις ταινίες του Ίβενς έχουν μια υβριδική μορφή, καθώς αναμειγνύουν το αυθόρμητο ρεπορτάζ, τις σκηνές που ανά-παρίστανται και των οπτικό λυρισμό.

Rain



Μια βασική στιγμή πρέπει να ήταν η κινηματογράφιση της Γέφυρας (1928). Όλοι νομίζουν ότι Γέφυρα είναι μια ρεαλιστική ταινία. Στην πραγματικότητα, η ιστορία της ταινίας είναι καθαρή μυθοπλασία: το σταμάτημα του τρένου μπροστά στην ανοιχτή γέφυρα κατασκευάστηκε από τον Ίβενς για να ενισχύσει την αίσθηση του δράματος. Μιλώντας για τη Γέφυρα, την ταινία που τον έκανε διεθνώς γνωστό το 1928, ο Ίβενς καταλήγει:

«Η κινηματογραφική οθόνη δεν είναι ένα παράθυρο μέσα απ' το οποίο κοιτάζει κανείς τον κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της». ⁷ Η παρατήρηση αυτή θα αποβεί θεμελιώδης για την κινηματογραφική του καριέρα. Οι περισσότερες από τις ταινίες του Ίβενς έχουν μια υβριδική μορφή, καθώς αναμειγνύουν το αυθόρμητο ρεπορτάζ, τις σκηνές που ανά-παρίστανται και των οπτικό λυρισμό.

Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ είναι, άρα, απλός για τον Ίβενς: όλες οι ταινίες που βρίσκονται μεταξύ μυθοπλασίας και επικαίρων. Ένα πολύ ευρύς ορισμός, δηλαδή, με αμέτρητες δυνατότητες.

Το προσωποποιημένο ντοκιμαντέρ

Η καλλιτεχνική αβάν γκαρντ της δεκαετίας του 20 γίνεται πιο ριζοσπαστική κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης στις Η.Π.Α τη δεκαετία του '30, και συχνά συμβαδίζει με την πολιτική πρωτοπορία. Με την ένταξή του στο κομμουνιστικό κίνημα, και την αναχώρησή του από την Ολλανδία, ο Γιόρις Ίβενς κατορθώνει να αποστασιοποιηθεί από τον δεσποτικό πατέρα του, ιδεολογικά, αλλά, και γεωγραφικά, και

να ασχοληθεί με την κινηματογραφική του καριέρα.

Έχει έτσι την ευκαιρία να βρει πελάτες και αναθέσεις, και να γυρίσει ταινίες που έχουν άμεσο αντίκτυπο και ιστορικό ρόλο «στην παρούσα κατάσταση των πραγμάτων, το ντοκιμαντέρ είναι η καλύτερη μέθοδος να βρεις τρόπους που οδηγούν στην αλήθεια [στην ουσία] της ταινίας», λέει ο Ίβενς το 1931.⁸

Ο Ίβενς είναι ένας από τους πρωτοπόρους και τους διαμορφωτές της πρώτης φουρνιάς των κλασικών ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1930, όταν η ανάγκη για μαζική επικοινωνία αυξάνεται ακόμα πιο γρήγορα. Ο Ίβενς εξακολουθεί να αντλεί την έμπνευσή του από την ταινία μυθοπλασίας, όπως έκανε και μέχρι τότε, απ' όταν, ως 13 αγόρι γύρισε ένα γουέστερν το 1912. Ενώ είναι στη Μόσχα, το 1932, διατυπώνει τη μέθοδο του για το ντοκιμαντέρ, που, σε αντίθεση με την Kino-Pravda, του Ντζίγκα Βερόφ, κάνει χρήση ανακατασκευών και σκηνών αναπαράστασης.⁹

Θέλει να κάνει ντοκιμαντέρ με τα οποία το κοινό θα μπορεί να ταυτιστεί, με την ίδια αίσθηση δράματος όπως και μια ταινία μυθοπλασίας. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται καλύτερα, σύμφωνα με τον Ίβενς, όταν αφήνουμε τους ανθρώπους να λειτουργούν ως αφηγηματικοί μίτοι, τους οποίους θα ακολουθήσουμε σε όλη τη διάρκεια της ταινίας.

Στην πραγματικότητα βιώνει πολλές φορές πόσο δύσκολη είναι η πραγματοποίηση της ιδέας αυτής του προσωποποιημένου ντοκιμαντέρ, αφού οι αληθινοί

άνθρωποι σε ακραίες καταστάσεις, όπως πόλεμοι, δεν μπορούν να σκηνοθετηθούν. Μέχρι και την τελευταία του ταινία, στην οποία παίζει ο ίδιος, δεν παρεκκλίνει από τη μέθοδό του.

Εξουσία

Δέκα χρόνια απ' όταν ο Ίβενς πρωτόπιασε την απλή Κίναμο κάμερά του, και άρχισε να κινηματογραφεί ερασιτεχνικά πανσιόν του Ζέεντζικ στο Άμστερνταμ το 1927, προσκλήθηκε στο Λευκό Οίκο σε μια συνάντηση με τον πιο ισχυρό άνθρωπο στον κόσμο, τον Αμερικανό Πρόεδρο Φρανκλίνο Ντ. Ρούζβελτ. Ο Ίβενς ελπίζει να χρησιμοποιήσει την ταινία του Η γη της Ισπανίας (1937) για να πείσει τον Πρόεδρο να αλλάξει την πολιτική του απέναντι στον Ισπανικό Εμφύλιο. Το γεγονός αυτό, καθιστά προφανή την επιρροή που μπόρεσε να αποκτήσει το ντοκιμαντέρ, σε μια μικρή χρονική περίοδο, στα μίντια- και στο πολιτισμικό τοπίο, μια επιρροή που ο Ίβενς συνειδητά επιδίωξε και μεθόδευσε.

Η ταινία του Ο ηλεκτρισμός και η γη (1940) αποδεικνύεται το πιο αποτελεσματικό ντοκιμαντέρ για την προώθηση της πολιτικής της Νέας Συμφωνίας του Ρούζβελτ.¹⁰ Πριν από αυτό, ο Ίβενς ήταν ο πρώτος δυτικός στον οποίο επιτράπη να γυρίσει μια ταινία για την υλοποίηση του πρώτου Πενταετούς σχεδίου στη Σοβιετική Ένωση (Κοσμομόλ ή το τραγούδι των ηρώων, 1933): να κάνει μια μακροσκελή ταινία για τη Φίλιπς (Βιομηχανική συμφωνία, 1931) και –σύμφωνα με τα λεγόμενά του – να επηρεάσει το Βέλγικο κοινοβούλιο με το κινηματογραφικό του κατηγορώ, τη Δυστυχία στο Μπορινάζ (1934). Γίνεται

[7] Γιόρις Ίβενς, *The Camera and I*, Βερολίνο: 1969, σελ. 30.

[8] Γιόρις Ίβενς, 'Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde', στο περιοδικό *La Revue des Vivants*, 1931, τχ. 10, σελ. 518-520. ΑΓΓ.

[9] Γιόρις Ίβενς 'Zur Methode des Dokumentarischen Films, ins besonder – des Films Komsomol', χειρόγραφο, Μόσχα Φεβρουάριος 1932.ΑΓΓ.

[10] Robert Sklar, *Film, an International History of the Medium*, New York: 1993, p. 251.

New Earth



The Tipi



ο πρώτος πρόδρομος της ΕΠΚΝ (Ένωση Παραγωγών Κινηματογραφικού Ντοκιμαντέρ), που συνενώνει τους πιο διάσημους ανεξάρτητους σκηνοθέτες των ΗΠΑ, όπως οι Φλάχερτι, Γρίρσον, Λούτζεϊ και Μπουνιουέλ. Ο Ίβενς θαυμάζει το Εθνικό Συμβούλιο Κινηματογράφου του Καναδά, ένα κυβερνητικό ίδρυμα που ίδρυσε ο Γκρίρσον για την παραγωγή ντοκιμαντέρ σε μόνιμη βάση. Προσπαθεί να καθιερώσει το αντίστοιχό του στις ΗΠΑ, αργότερα στις Ολλανδικές Ινδίες, στην Ινδονησία και σε άλλα μέρη. Το ενδιαφέρον του για μια εθνική κινηματογραφική κουλτούρα στην οποία το ντοκιμαντέρ θα αντιμετωπίζεται σοβαρά και θα έχει ισότιμο ρόλο, υπήρξε το βασικό του μέλημα για δεκαετίες.

Κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου η επιρροή του ντοκιμαντέρ αυξάνεται ακόμα περισσότερο, μέχρι που γίνεται μέρος του πολιτιστικού πολεμικού μετώπου. Ο Ίβενς δουλεύει μαζί με τον Τζον Γκρίρσον στο Καναδά σε μια ταινία που είναι εναντίον της χρήσης υποβρυχικών από τους Γερμανούς στον πόλεμο και συνεργάζεται με τον Φρανκ Κάπρα στις διάσημες σειρές του τελευταίου Γιατί Πολεμάμε και Γνώρισε τον Εχθρό σου. Το ντοκιμαντέρ έχει πια καθιερωθεί ως είδος, κάτι που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ο Ίβενς σκηνοθετείται στο Χόλιγουντ, για να συμβουλευτεί την κινηματογραφική βιομηχανία πως να αυξηθεί η αληθοφάνεια στις ταινίες μυθοπλασίας. Το αυξανόμενο κύρος του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ στη δεκαετία του 1940 δηλώνεται στο Εδώ Ινδονησία! (1946), όπου ο Ίβενς προκαλεί τις Ολλανδικές αρχές να απαρνηθούν την αποικιακή τους πολιτική. «Οι σκηνοθέτες έχουν συνηθίσει να είναι κοντά στα κέντρα της εξουσίας», δηλώνει ο ιστορικός του κινηματογράφου Έρικ Μπάρνοουβ.¹¹

Σινεμά Βεριτέ

Όταν ο Ίβενς επέστρεψε στη Δύση στα μέσα της δεκαετίας του 1950, αυτοπεριορίστηκε στην κινηματογράφιση μονάχα ενός ποταμού στο Παρίσι. Η ταινία για τον Σηκουάνα εξελίσσεται μέσα σε ένα ρεύμα ποιητικών εικόνων, με ένα ποίημα (του Ζακ Πρεβέρ) ως κατευθυντήριο κείμενο, ένα κινηματογραφικό ύψος που θα χρησιμοποιήσει ξανά στη Χιλή (...Στο Βαλπαράισο - 1963), στο Ρότερνταμ (Ρότερνταμ, το λιμάνι της Ευρώπης - 1966) και στη νότια Γαλλία (Για τον Μιστράλ - 1965). Σύμφωνα με τον θεωρητικό του κινηματογράφου, Μάικλ Τσάναν, οι ανεξάρτητες ταινίες των Ίβενς, Μάρκερ και Ρενέ, με τις λογοτεχνικές τους πλευρές, είναι σημαντικά προϊόντα της μεταπολεμικής

περιόδου του ντοκιμαντέρ στον ανταγωνισμό του με την τηλεοπτική δημοσιογραφία.¹² Τα επόμενα χρόνια ο Ίβενς δουλεύει στην Κίνα, στην Ιταλία, στη Χιλή, στην Κούβα, στο Μάλι και στο Βιετνάμ για να βοηθήσει την ενίσχυση της εθνικής κινηματογραφικής κουλτούρας. Ενώσω γυρίζει τις ταινίες του, προσφέρει πρακτική εκπαίδευση σε νέους σκηνοθέτες όπως στους αδελφούς Ταβιάνι, στον Πατρίσιο Γκούζμαν και τον Ραούλ Ρουίζ. Ο Ίβενς είναι υπεύθυνος για την δημιουργία του κινήματος του κινέζικου ντοκιμαντέρ, της κινηματογραφικής κουλτούρας στο Μάλι και την ξαφνική άνοδο της λατινοαμερικάνικης σχολής του ντοκιμαντέρ.

Ένας ακραίος αιώνας

«Η δημοκρατία μέσα στην ταινία [στο μέσο] είναι η μόνη δημοκρατία που μπορεί να εδραιώσει ένας καλλιτέχνης, για τον απλό λόγο πως [μέσα στο μέσο] έχει τον τελικό λόγο. Μια δημοκρατία φόρμας, μια δημοκρατία υλικού, αλλά, επίσης και μυθοπλασίας που στο τέλος πρέπει να παραμείνει συμβολική, αφού δεν μπορεί να ασκήσει καμιά αληθινή εξουσία στον πραγματικό κόσμο.

Μια τέτοια έλλειψη εξουσίας δεν ήταν αποδεκτή για τον Γιόρις, στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, και θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως ήταν στρατευμένος στο βαθμό που διακινδύνευε τη δημοκρατία της φόρμας (την οποία σποραδικά ανέστειλε), προκειμένου να διαλέξει πλευρά ανάμεσα στις δυνάμεις του πραγματικού κόσμου. Για το στόχο αυτό, διακινδύνευσε και ο ίδιος, και πέρασε από ακραίες καταστάσεις, για τις οποίες μπορεί να θεωρηθεί «υπόλογος», σύμφωνα με μια ανάλυση του έργου του Ίβενς από τον σκηνοθέτη Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν.¹³ Το κινηματογραφικό έργο του Ίβενς είναι, πράγματι, ακραίο, με πολλούς τρόπους, ως μια αντανάκλαση του «αιώνα των άκρων» σύμφωνα με τα λόγια του ιστορικού Έρικ Χομπσμπάουμ. Ο 20ος αιώνας μας δίνει την εικόνα μια βαθιά συγκλονιστικής παγκόσμιας επανάστασης, από μια αγροτική κοινωνία ηλικίας 7000 με 8000 ετών, σε ένα μοντέρνο, βιομηχανοποιημένο κόσμο.¹⁴ Το κινηματογραφικό έργο του Ίβενς παρουσιάζει τη συγκλονιστική αυτή μεταμόρφωση έτσι όπως δεν το έχει κάνει κανένας άλλος σκηνοθέτης, και αποκτά διαχρονική αξία χάρη σ' αυτό.

Στο ντοκιμαντέρ του για την Ιταλία ο Ίβενς κινηματογραφεί ένα κλασικό ναό κοντά στο Αγκριγκέντο της Σικελίας,

ενώ η φωνή του σχολιαστή λέει: «Από την εποχή των Κυκλώπων, τίποτα δεν έχει αλλάξει εδώ...» Με ένα πανοραμικό πλάνο η κάμερα αλλάζει απότομα κατεύθυνση για να καταγράψει μια θαλάσσια γεώτρηση «...μέχρι που ανακαλύφθηκε πετρέλαιο». Οι ψαράδες της Ζέντερζε, που βλέπουν το πανάρχαιο εμπόριο τους να σβήνει εξαιτίας του φράγματος του Αφσλουϊντίζκ, οι κηρύττοι νομάδες της στέπας που πρέπει ξαφνικά να μετοικήσουν σε ένα βιομηχανικό συγκρότημα, η οικογένεια αγροτών στο Οχάιο που έχει παγιδευτεί στον ιστό της εξουσίας, οι καλλιεργητές ρυζιού στην Κίνα και το Βιετνάμ που βλέπουν να ανεγείρονται υψικάμινοι, φράγματα και ηλεκτρικοί πυλώνες... όλοι αυτοί οι άνθρωποι βιώνουν τις ριζικές αυτές αλλαγές από πρώτο χέρι.

Πολύ εικαστικό!

Όσοι έχουν προσέξει τα σχόλια του Ίβενς σχετικά με τις πηγές της έμπνευσής του και την προέλευση των εικαστικών του προτερημάτων, θα διαπιστώσουν πως αναφέρεται διαρκώς στην πλούσια εικαστική παράδοση της Ολλανδίας. «Πολλοί άνθρωποι με ρωτάνε ποιος σκηνοθέτης με επηρέασε περισσότερο... κι όταν απαντώ πως τα περισσότερα δεν προέρχονται από άλλους σκηνοθέτες, αλλά από την ζωγραφική... από την δική μου διόραση πάνω στην παράδοση της Ολλανδικής ζωγραφικής. Οι άνθρωποι αυτοί σκέφτηκαν πάνω στα θέματα αυτά εκατοντάδες χρόνια πριν, πρέπει να μελετάμε τους Δασκάλους¹⁵». Και: «Οι εικαστικές τέχνες έχουν επαναστατικό αντίκτυπο πάνω μου, γιατί το ταλέντο μου είναι καθαρά εικαστικό. Πολύ εικαστικό! Κι αυτό αποτελεί μέρος της Ολλανδικής πολιτιστικής μας κληρονομιάς.

Δεν έχουμε σπουδαίους τραγουδιστές, συνθέτες, λίγους μόνο καλούς συγγραφείς - έχουμε όμως σπουδαίους ζωγράφους. Σ' αυτούς βασίζεται το εικαστικό μου ταλέντο, η αίσθηση της πραγματικότητας.¹⁶ «Είμαι ένας Ολλανδός ρεαλιστής. Μιλώ την γλώσσα του Βαν Γκογκ και του Μπρούγκελ».¹⁷ Ιδιαίτερα για τις ταινίες που ο Ίβενς γύρισε στο Μπορινάζ, την Προβάνς και το Οχάιο, η δουλειά του Βίνσεντ Βαν Γκογκ (1853-1890) ήταν μια πολύ σημαντική πηγή έμπνευσης (...). Το έργο του ζωγράφου του 16ου αιώνα, Μπρούγκελ (1520-1569), χρησιμεύει ως έμπνευση για μια άλλη σειρά ταινιών, ξεκινώντας από το Ο Σηκουάνας συναντά το Παρίσι (1957) και καταλήγοντας στο Ρότερνταμ, το λιμάνι της Ευρώπης (1966), που περιλαμβάνει τον πίνακα του Μπρούγκελ «Ο Πύργος της Βαβέλ» (1563).

[11] Έρικ Μπάρνοουβ, Documentary. A History of the Non-Fiction Film, Νέα Υόρκη [1974] 1993, σελ. 172.

[12] Μάικλ Τσάναν, The Politics of Documentary, Λονδίνο 2007, σελ. 6.

[13] Τζον Βαν ντερ Κέκεν, 'Speech on the occasion of the 90th birthday of Joris Ivens', 1 Οκτωβρίου 1988, Commanderie van St. Jan, Νιτζμέγκεν.

[14] Eric Hobsbawm, An age of extremes, Utrecht: 1994, p. 22.

[15] Από μια αγγλική συνέντευξη του Γιόρις Ίβενς στον Ανατόλ Στεν, 1948, Βαρσοβία.

δακτυλογραφημένο κείμενο των αρχείων του Χανς Βέργερ/ ΑΓΙ

[16] Από συνέντευξη του Γιόρις Ίβενς στην Πέτρα Λαττάστερ, στα Berlin Meetings, Foreign Artists in Berlin 1918 με 1933, Βερολίνο 1987, σελ.127.

[17] Από συνέντευξη του Γιόρις Ίβενς στον Γιαν Μπατ Κλάστερ, Het Parool, 18 Νοεμβρίου 1978, σελ.26.

GREECE

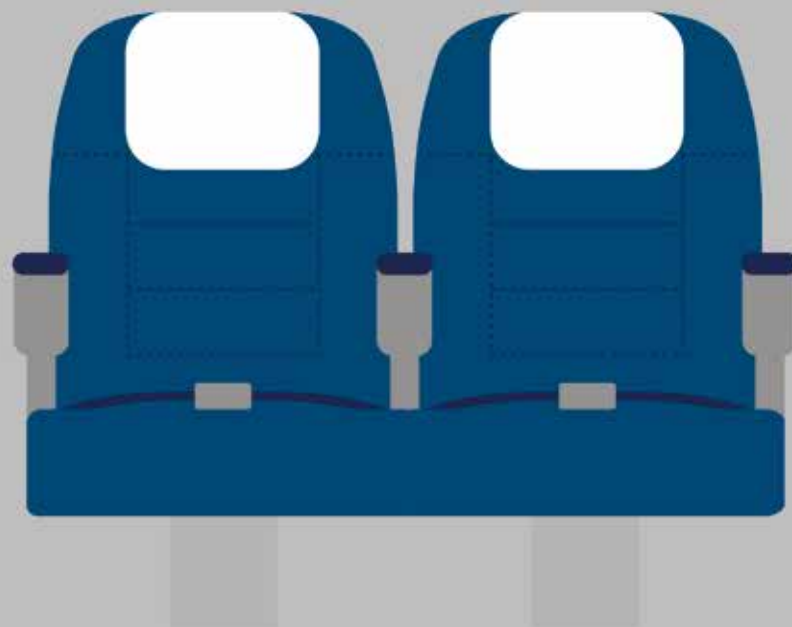
ALL TIME CLASSIC

THESSALONIKI

WELCOME HOME

www.visitgreece.gr

GREECE



Όταν ο Χάρυ γνώρισε τη Σάλυ

Επίσημος Αερομεταφορέας
του Θεσπβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

 **AEGEAN**
A STAR ALLIANCE MEMBER 



Το δίδυμο Μπέρλιντζερ Σινόφσκι

Στα υπόγεια του μυαλού

ΤΟΥ Δημήτρη
Κερκινού

Τζο Μπέρλιντζερ και Μπρους Σινόφσκι: Υπηρετώντας το υποκείμενο

Το δίδυμο Τζο Μπέρλιντζερ – Μπρους Σινόφσκι είναι συνώνυμο του τολμηρού ντοκιμαντέρ που στο πρότυπο του direct cinema καταδύεται σε δύσκολες, άβολες, αινιγματικές αλήθειες. Ή ψέματα που ντύνονται ως αλήθειες. Δεν είναι όλα σκοτεινά όμως στο σινεμά τους. Είναι και γεμάτα αδρεναλίνη, παλμό και αγαπημένες καλλιτεχνικές συναντήσεις. Από τους Metallica, μέχρι τους αποτρόπαιους φόνους στο Δυτικό Μέμφις, το έργο τους δεν καταγράφει αποσπασματικά, αλλά ψυχογραφεί ανθρώπινες καταστάσεις σε τεντωμένο σκοινί. Το 2015, ο Σινόφσκι πέθανε σε ηλικία μόλις 59 ετών. Η κοινή τους φιλομορφία όμως παραμένει ορόσημο στον κόσμο του ντοκιμαντέρ. Το κείμενο του Δημήτρη Κερκινού (από την έκδοση του 10ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης το 2008), επιχειρεί να ψυχογραφήσει με τη σειρά του το έργο τους.



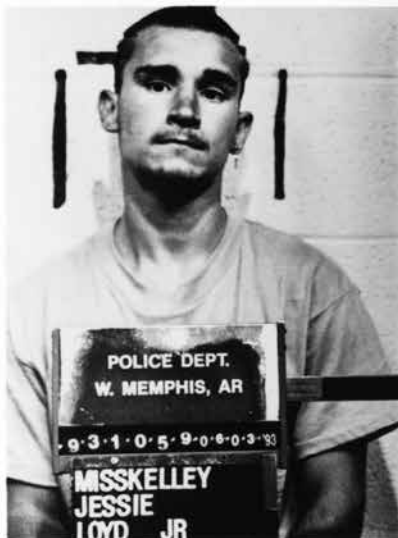
Ο Μπρους Σινόφσκι και ο Τζο Μπέρλιντζερ στο 10ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ



From left to right: Bruce Sinofsky, co-filmmaker; Delbert Ward, murder defendant; Douglas Cooper, cinematographer; and, Joe Berlinger, co-filmmaker. Taking a break during the filming of the motion picture: "BROTHER'S KEEPER", produced, directed and edited by Joe Berlinger and Bruce Sinofsky. Photo by Derek Berg

©1991 Creative Thinking Int'l. Box 256 Prince Station, NYC 10012 (718) 398-4744; Fax: (718) 783-1346

Brothers Keeper



Η τριλογία τους Paradise Lost είναι εμβληματική στο ντοκιμαντέρ

η συνύπαρξη και η γνωριμία των Joe Berlinger και Bruce Sinofsky στα μέσα της δεκαετίας του '80 στην θρυλική εταιρεία Maysles Films θα σηματοδοτήσει την καριέρα των δύο σκηνοθετών. Από τη μία, θα μυηθούν στα μουσικά του ντοκιμαντέρ και του άμεσου κινηματογράφου (direct cinema), και από την άλλη θα διαπιστώσουν πως και οι δύο τους μοιράζονταν ένα παρόμοιο καλλιτεχνικό όραμα, το οποίο στην συνέχεια θα κάνουν πράξη, μέσα από τις ταινίες τους και την επιτυχημένη τους συνεργασία. Έχοντας ως πηγή έμπνευσης την δουλειά των αδελφών Maysles, οι δύο πολυτάλαντοι σκηνοθέτες (είναι επίσης παραγωγοί και μοντέρ) θα αναπτύξουν ένα στιλ κινηματογράφησης που έχει ως στόχο να υπηρετήσει το υποκείμενο της και η οποία στηρίζεται στην παρατήρηση: αφού φροντίσουν να γνωρίσουν και να αποκτήσουν την εμπιστοσύνη των ανθρώπων που θα κινηματογραφήσουν, στη συνέχεια τους ακολουθούν παντού, κτίζοντας μέσα από τους χαρακτήρες, τις σκηνές και το μοντάζ, μια αφηγηματική δομή που αποφεύγει τον προφορικό σχολιασμό. Η παρουσίαση των ανθρώπων γίνεται πάντα μέσα στα συμπραζόμενα της ζωής τους, με τρόπο που να τους επιτρέπει να διηγηθούν την ιστορία με την δική τους λογική. Γνωρίζοντας πως κάθε καταγραφή της πραγματικότητας εμπεριέχει αναπόφευκτα το στοιχείο της υποκειμενικότητας, η προσπάθεια των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι επικεντρώνεται στην αποκάλυψη της συναισθηματικής αλήθειας γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση. Για αυτό το λόγο, επιστρατεύουν συχνά την μουσική στην αφήγηση έτσι ώστε να τονίσουν την ατμόσφαιρα, να αναδειξουν τα κυρίαρχα συναισθήματα και τελικά, να ενδυναμώσουν το δράμα. Οι ταινίες τους είναι συχνά ανοικτές σε ερμηνεία και καταφέρνουν με την αμεσότητά τους να δημιουργούν μεγάλο αντίκτυπο στον θεατή, ο οποίος όχι μόνο εμπλέκεται αλλά συμμετέχει και ενεργά στο δράμα που του παρουσιάζεται.

Το «Φύλακας του αδελφού» (1992), θα είναι το πρώτο ντοκιμαντέρ που οι δύο σκηνοθέτες θα συνεργαστούν σε κάθε σχεδόν επίπεδο (παραγωγή, σκηνοθεσία, μοντάζ και διανομή) - είχε προηγηθεί το «Outrageous Taxi Stories» (1989) με τον Μπέρλιντζερ να κάνει την παραγωγή και να σκηνοθετεί και τον Σινόφσκι να μοντάρει.

Η ταινία έχει τη μορφή δικαστικού δράματος και περιστρέφεται γύρω από τον Ντέλμπερτ Ουόρντ, ένα αγρότη σε μια απομονωμένη περιοχή στα βόρεια της πολιτείας της Νέας Υόρκης, ο οποίος μετατρέπεται σε αξιοπερίεργο των ΜΜΕ όταν κατηγορείται για τον θάνατο του μεγάλου του αδελφού, Μπιλ. Οι σκηνοθέτες παρουσιάζουν και τις δύο πλευρές της ιστορίας και αποφεύγουν να πάρουν θέση γύρω από την πραγματική ενοχή του Ντέλμπερτ. Προτιμούν να δώσουν φωνή στους ντόπιους, βοηθώντας την προσπάθειά τους να ανατρέψουν τα υπάρχοντα αρνητικά στερεότυπα εναντίον τους. Χρησιμοποιούν την υπόθεση ως όχημα για να διεisdύσουν τόσο στην ζωή των αδελφών Ουόρντ όσο και της απομονωμένης αγροτικής τους κοινότητας, η οποία μέσα από το αγκάλισμα και την υποστήριξη της στον Ντέλμπερτ, αναδεικνύει τον ανθρωπισμό και την ταυτότητά της σε μια αντιπαράθεση με την αστυνομική διαδικασία, το δικονομικό σύστημα και τον ρόλο των ΜΜΕ στην υπόθεση.

Έχοντας ξανά ως αφετηρία τη διερεύνηση ενός εγκλήματος σε μια επαρχιακή πόλη, το επόμενο ντοκιμαντέρ των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, «Χαμένος παράδεισος» (1996), αποτελεί το δεκάμηνο χρονικό των εξελίξεων ενός αποτρόπαιου εγκλήματος τριών παιδιών, από την ανακάλυψη των πτωμάτων, τη δίκη, μέχρι την τελική

ετυμηγορία. Η ταινία συνιστά ένα ανεστραμμένο είδωλο του «Προστάτη του αδελφού»: εκεί η κοινότητα του Μάνσβιλ είχε αντιδράσει και απορρίψει τα στερεότυπα που ενέπλεξαν τον Ντέλμπερτ σε φόνο, ενώ σ' αυτό, η κοινότητα του Δυτικού Μέμφις τα αγκαλιάζει, καταδικάζοντας τρεις έφηβους από τα ρούχα τους και την διαφορετικότητά τους. Όπως και στον «Προστάτη του αδελφού», έτσι κι εδώ, οι σκηνοθέτες συνθέτουν το πορτρέτο μιας αμερικάνικης επαρχιακής πόλης, τοποθετώντας την ιστορία σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Παράλληλα όμως, σχολιάζουν τον τρόπο λειτουργίας του αμερικάνικου δικονομικού συστήματος και στρατεύονται στην αναζήτηση της δικαιοσύνης. Η ταινία τους εγείρει περισσότερα ερωτήματα από τις απαντήσεις που παρέχει, προκαλώντας την κριτική των ηθικών αξιών όχι μόνο της εν λόγω θεοφοβούμενης κοινότητας, αλλά και εκείνων του θρησκευτικού φανατισμού και της αμερικάνικης

Οι δύο πολυτάλαντοι σκηνοθέτες (είναι επίσης παραγωγοί και μοντέρ) θα αναπτύξουν ένα στιλ κινηματογράφησης που έχει ως στόχο να υπηρετήσει το υποκείμενο της και η οποία στηρίζεται στην παρατήρηση

ενδοχώρας γενικότερα. Με την κάμερά τους να βρίσκεται παντού, οι σκηνοθέτες καταγράφουν με προσοχή και ισορροπούν τις διαφορετικές απόψεις των κατοίκων της πόλης και των οικογενειών των υπόπτων και των θυμάτων. Εναλλάσσοντας συνεντεύξεις και δικαστικό δράμα, αναδεικνύουν τις αμφιβολίες για την ενοχή των κατηγορούμενων και ενεργοποιούν την συμμετοχή των θεατών, σε μια ταινία που είναι σκόπιμα διφορούμενη. Η παράδοση ενός μαχαιριού στο δικαστήριο θα εισάγει τους σκηνοθέτες στην αφήγηση της ταινίας και θα τους μετατρέψει από αποστασιοποιημένους παρατηρητές σε ενεργούς συμμετέχοντες, καθιστώντας το ίδιο το μέσο σε δράστη της αφήγησης. Παρόμοια, η πληρωμή του καναλιού παραγωγής της ταινίας στις οικογένειες των θυμάτων και των κατηγορούμενων για να συμμετέχουν, θα επηρεάσει κι αυτή με τον τρόπο της την ροή της υπόθεσης, ενώ η «θεατρική» συμπεριφορά του Μπίερς (θετού πατέρα ενός από τα δολοφονημένα παιδιά) μπροστά στην κάμερα, θα αναδείξει τα διαπερατά όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, καθιστώντας ασαφές το που τελειώνει η πραγματικότητα και που ξεκινά η αφήγηση της ιστορίας ή το ποιος χειραγωγεί ποιόν. Όλα αυτά δεν αναδεικνύουν μόνο τον ρόλο που έπαιξε το ίδιο το ντοκιμαντέρ στην εξέλιξη της υπόθεσης, αλλά επίσης και την συνθετικότητα του ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικού είδους.

Ο «Χαμένος παράδεισος» θα δημιουργήσει ένα κίνημα συμπάραστασης, το «Απελευθερώστε τους τρεις του Δυτικού Μέμφις» (Free the West Memphis Three) με χιλιάδες υποστηρικτές, που θα δημιουργήσουν ένα διαδικτυακό τόπο μέσα από τον οποίο θα παρέχουν σ' όλη τη χώρα ενημέρωση και θα συγκεντρώνουν χρήματα. Το 2000, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι θα επανέλθουν με το «Αποκαλύψεις: Χαμένος Παράδεισος 2», διερευνώντας τον αντίκτυπο της πρώτης ταινίας και δείχνοντας το τι συνέβη στους ανθρώπους που εμπλέκονταν στην υπόθεση στο διάστημα που

μεσολάβησε. Η επιρροή του «Χαμένου παράδεισου» γίνεται εμφανής τόσο από την παρουσία και την ενεργή συμμετοχή των υποστηρικτών των κατηγορούμενων όσο και από την απαγόρευση κινηματογράφησης στην αίθουσα του δικαστηρίου, δείχνοντας έτσι την αλληλεπίδραση μεταξύ υποκειμένων, σκηνοθετών και κοινού. Έχοντας ως στόχο να δείξει πως οι κατηγορούμενοι δεν δικάστηκαν δίκαια, η ταινία συνιστά μια προσπάθεια να σώσει έναν άνθρωπο από την θανατική ποινή και αδιαφορεί για την φανερή υποκειμενικότητα και στράτευση των σκηνοθετών.

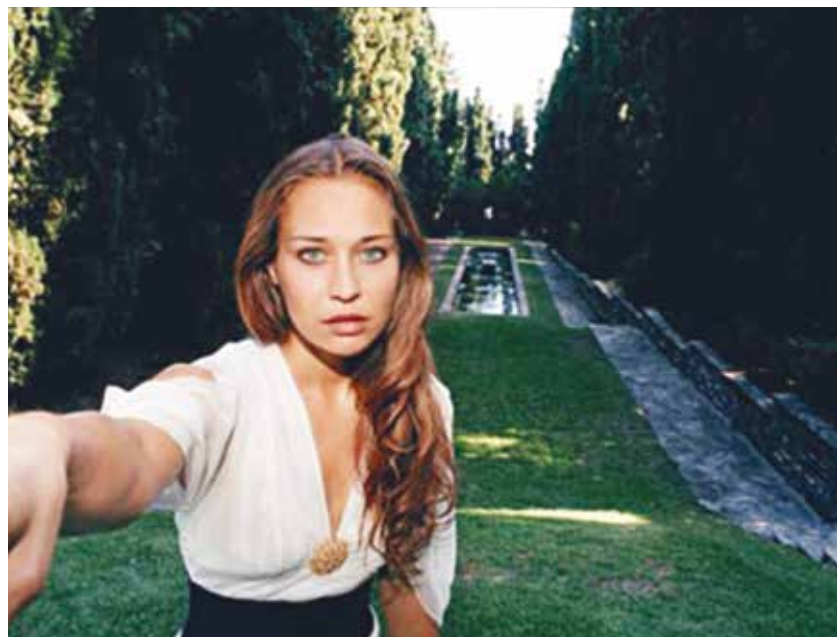
Η επόμενη ταινία των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, «Metallica: Some Kind of Monster» (2004), αποτελεί ένα αποκαλυπτικό και συνάμα ξεχωριστό πορτρέτο ροκ συγκροτήματος. Στην ουσία πρόκειται για ένα ψυχόδραμα του μεγαλύτερου συγκροτήματος στην ιστορία του Χέβι Μέταλ, που διερευνά τον αντίκτυπο που έχει επιφέρει η επιτυχία και το πέρασμα του χρόνου στις ζωές και στην δημιουργικότητα των μελών του, εξετάζει τις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από τις προσωπικές τους αντιπαράθεσεις και αγωνίες και ρίχνει φως στην διαδικασία ωρίμανσης και δημιουργίας του νέου τους άλμπουμ. Έχοντας την πλήρη εμπιστοσύνη του συγκροτήματος, το οποίο όχι μόνο δεν θα φοβηθεί να απομυθοποιηθεί στα μάτια των οπαδών του αλλά θα χρηματοδοτήσει και την ταινία εξασφαλίζοντας στους σκηνοθέτες πλήρη καλλιτεχνική ανεξαρτησία, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, μέσα από το γνώριμο κινηματογραφικό τους στιλ παρατήρησης και τον σεβασμό για τα υποκείμενά τους, θα αποκαλύψουν την ανθρώπινη διάσταση των Metallica, παρουσιάζοντας μια τελείως διαφορετική εικόνα σε σχέση με εκείνη που έχουν επί σκηνής: αυτή των ατόμων που βρίσκονται σε κρίση και που αγωνίζονται να επιλύσουν προσωπικά, οικογενειακά και επαγγελματικά προβλήματα.

Οι παραπάνω ταινίες συνιστούν εξαιρετικά δείγματα του σύγχρονου ανεξάρτητου αμερικάνικου ντοκιμαντέρ και έχουν καταξιώσει διεθνώς τους σκηνοθέτες στη συνείδηση του κοινού και της κριτικής. Πέρα όμως από τα προαναφερθέντα μεγάλου μήκους τους έργα, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι έχουν σκηνοθετήσει / παράγει, τόσο μαζί όσο και ξεχωριστά, πολλά άλλα ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση, μεταξύ των οποίων το «Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records» (2001), «Φαίδ ουσία» (2004), «Εικονοκλάστες» (2005-2007). Παρά τα διαφορετικά θέματα που πραγματεύονται, οι ταινίες αυτές φέρουν το στίγμα των δημιουργών τους: σέβονται la υποκείμενά τους, τους παρέχουν τη δυνατότητα έκφρασης ή αυθορμητισμού χωρίς ποτέ να γίνονται επικριτικοί για τις πράξεις τους, ενώ μέσα από την διεισδυτική παρατήρηση, την ψυχραιμία και όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη κινηματογράφηση μας μεταφέρουν μια αίσθηση κατανόησης της κατάστασης που καταγράφουν. Έτσι, καταφέρνουν να αγγίξουν το συναισθηματικό του θεατή, άλλοτε μέσα από τα αναπάντητα ερωτήματα που εγείρει η έρευνά τους κι άλλοτε μέσα από την απλή κινηματογραφική απόλαυση που προσφέρει η δεξιοτεχνική τους σκηνοθεσία, εμπλέκοντάς τον και αφήνοντάς του χώρο για τη δική του προσωπική ερμηνεία και δράση.

Μια στρατηγική που δεν εξυπηρετεί μόνο την λειτουργικότητα του είδους του ντοκιμαντέρ ή την κοινωνική του συνεισφορά, αλλά που τονίζει επίσης την αναγκαιότητα της ενεργής συμμετοχής του κοινού έτσι ώστε μια ταινία να θεωρείται πραγματικά ολοκληρωμένη. Έτσι, τα ντοκιμαντέρ των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι δεν αποτελούν μόνο παραδείγματα άφοβης καλλιτεχνικής συνεργασίας, φαινόμενο σχετικά σπάνιο στο χώρο της τέχνης, αλλά παράλληλα αναδεικνύουν την μοναδική δυναμική που εμπεριέχει το μέσο.



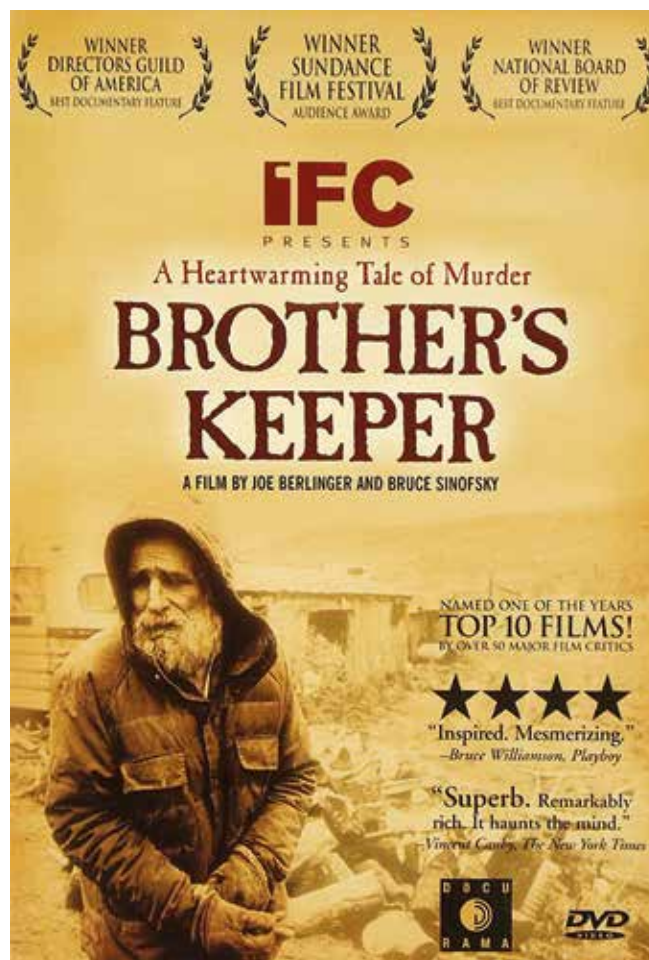
Metallica Some Kind of Monster



Iconoclasts



Με την τριλογία τους Χαμένοι Παράδεισος επανεξετάστηκε το θέμα των δολοφονιών στο Δυτικό Μέμφις



Brother's Keeper poster



Κινηματογραφώντας τον πόνο του άλλου

Του Μάικλ
Κορέσκι

Ο κινηματογράφος ως μέσο έρευνας

Η νονά του αμερικανικού ανεξάρτητου σινεμά Τζούλια Ράιχερτ δεν διαχωρίζει τον ανθρώπινο από τον πολιτικό παράγοντα στα ντοκιμαντέρ της. Αλληλεπιδρούν, διαμορφώνοντας κάθε μέρα έναν νέο κόσμο, τον οποίον η σκηνοθέτιδα αιχμαλωτίζει κι ύστερα επαναδιατυπώνει μέσα από τα ευφυή, μεταμορφωτικά μοντάζ της. Δίπλα της, στην τέχνη και τη ζωή, ο Στίβεν Μπόγκναρ, με τον οποίον έχουν συνυπογράψει ορισμένες από τις μεγαλύτερες επιτυχίες τους, όπως το εμβληματικό, βραβευμένο με Emmy ντοκιμαντέρ «Ένα λιοντάρι στο σπίτι», το χρονικό της άνισης μάχης πέντε παιδιών και των οικογενειών τους με τον καρκίνο. Στη δύναμη αυτής της συγκλονιστικής ταινίας επικεντρώνεται το επόμενο κείμενο του συγγραφέα Μάικλ Κορέσκι (cinema-scope.com, μετάφραση Ελπίδα Καλλιντέρη από την έκδοση του 9ου Φεστιβάλ

20 Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης το 2007)

Οι φυσιολογικές κριτικές ικανότητες εξασθενίζουν απέναντι σε κάτι όπως το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι», παρόλο που η παραπάνω διατύπωση περιέχει ήδη μια πλάνη: δεν έχει ποτέ υπάρξει τίποτα «όπως» το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι». Όποιος παρακολουθήσει το μνημειώδες ντοκιμαντέρ της Julia Reichert και του Steven Bogner θα παρατηρήσει το «φάσμα» του, την «ευρύτητά του» και κατά συνέπεια τη διάρκειά του. Όμως δεν υπάρχει άλλος τρόπος ύπαρξης αυτής της ταινίας: το αίσθημα του καιρού που περνάει στην τετράωρη και εξάχρονη διάρκεια της ταινίας κάνει κάθε συναισθηματική ανατροπή να πληγεί με τη δύναμη ανεμοστρόβιλου. Όμως, όπως σε κάθε σημαντική ταινία τεκμηρίωσης, οι μικρές στιγμές είναι αυτές που παραμένουν στην μνήμη: στην προκειμένη περίπτωση, σφηνώνονται σαν θραύσματα οβίδας. Μόλις μία εβδομάδα αφότου είδα – ή μάλλον αφότου έζησα σαν μάρτυρας – το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι», κατέρρευσα συναισθηματικά όταν θυμήθηκα μια σκηνή που αποτελεί για μένα την καθοριστική εικόνα του επικού ταξιδιού των Reichert και Bogner: η μικρή

Άλεξ Λάφιντ, μόλις επτά χρονών, μετά από μήνες θεραπευτικής αγωγής για παιδικό λέμφωμα στο Ιατρικό Κέντρο του Παιδικού Νοσοκομείου του Σινσινάτι είναι επιτέλους ελεύθερη να επιστρέψει σπίτι της. Με το ένα μάτι κλειστό από το πρήξιμο της μόλυνσης, το ένα μάγουλο φουσκωμένο με μελανιασμένα εξογκώματα, δάκρυα να πέφτουν ποτάμι στο πρόσωπο της, η Άλεξ αγκομαχάει μπροστά στην κάμερα με φανερά αγωνία. Όταν την ρωτούν τι συμβαίνει, η μικροσκοπική, εύθραυστη αλλά εκπληκτικά ευπροσάρμοστη Άλεξ απαντά μέσα από πνιγμένες κραυγές και αναφιλητά πως είναι ευτυχισμένη. Ευτυχισμένη που επιστρέφει στο σπίτι της, που θα ξαναβρεί την οικογένειά της, που θα ανακουφιστεί, έστω και για λίγο, από την μονότονη, επώδυνη διαδικασία της θεραπευτικής της αγωγής – σίγουρα ένα συναίσθημα υπερβολικά αντιφατικό για να εκφραστεί από ένα επτάχρονο.

Μπορεί η στενάχωρη αυτή σκηνή να μην φαίνεται ως κάτι δύσκολο να αποτυπωθεί από τον σκηνοθέτη αφού έχει να κάνει με ένα θέμα από τη φύση του συγκλονιστικό. Όμως χάρη σε όλες αυτές τις καταγεγραμμένες ώρες,

όλα αυτά τα χρόνια μεγάλου πόνου, μικρών θριάμβων και δοκιμασιών που έχουν προηγηθεί, γνωρίζουμε την Άλεξ πολύ καλά. Πρόκειται για το κορίτσι με τα φωτεινά μάτια και τον ήπιο χαρακτήρα που αναγκάστηκε επανειλημμένα να προσαρμοστεί στο σχολείο αφού απουσίασε τόσο καιρό εξ αιτίας της θεραπείας της· που διατήρησε έναν εμπνευσμένο, θετικό τρόπο να βλέπει τη ζωή μέσα από τόσο πόνο· που κέρδισε το βραβείο για την πιο Χαριτωμένη Προσωπικότητα στη κατασκήνωση. Μέσα από συνεντεύξεις, εξομολογήσεις και στιγμές αθόρυβης παρατήρησης του προσωπικού της δράματος, έχει γίνει μέλος της ευρύτερης οικογένειάς μας. Μέσα από τον φακό, μας ανήκει.

Εδώ, το «Ένα Λιοντάρι στο Σπίτι» καταρρίπτει την έννοια της αισθητικής ντοκιμαντέρ και ενδυναμώνει την εγγενή αξία και την μοναδική φύση του κινηματογράφου ως μέσου έρευνας, συναισθηματικής ταύτισης και χρονικού. Η ταινία διέπεται από μια ακλόνητη αποφασιστικότητα να καταγράψει τον πόνο του άλλου όπως βιώνεται, τώρα, εδώ, κάθε μέρα, πίσω από εκατομμύρια κλειστές πόρτες σε φαινομενικά ατάραχες γειτονιές, σε σημείο



Ο Στίβεν Μπόγκνερ και η Τζούλια Ράιχερτ σε masterclass που έδωσαν στο 9ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

Οι Reichert και Bognar κινηματογραφούν με ιδιαίτερη προσοχή την ιατρική παρακολούθηση χωρίς όμως ίχνος κλινικής απόστασης. Η προσέγγισή τους έχει συγκριθεί με αυτή του Frederick Wiseman, αλλά η μεγαλειώδης αφηγηματική δομή του τελευταίου δεν έχει σχέση με την οικειότητα του κλειστού χώρου στο Λιοντάρι.

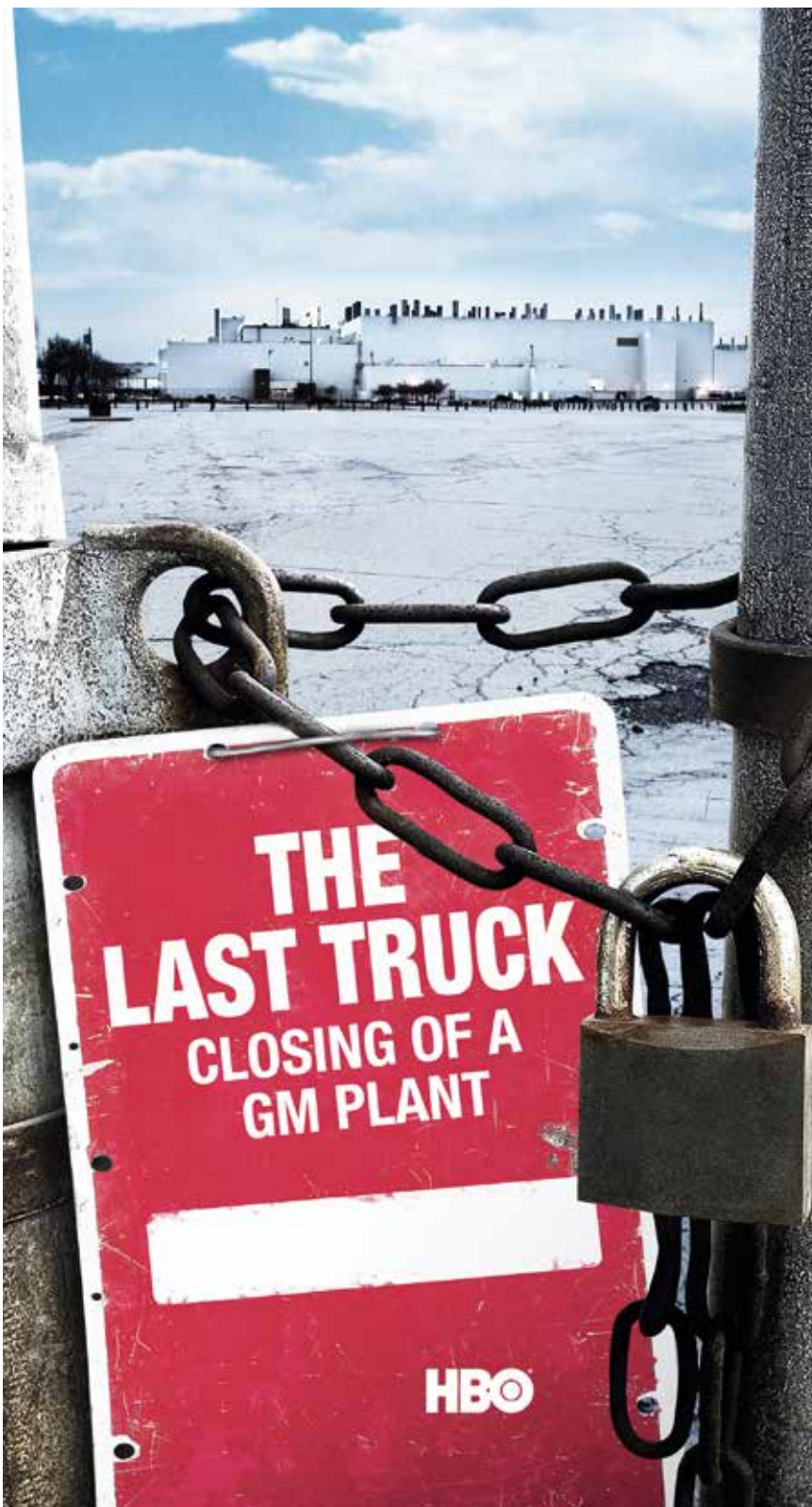
που να μοιάζει αδιάκριτη – όχι ως προς τους πρωταγωνιστές της αλλά ως προς τους θεατές. Βγαίνοντας από την αίθουσα μετά από μια τέτοια κατάδυση μέσα στους δικούς μας φόβους νιώθουμε όχι λύπη αλλά αγαλλίαση καθώς και ένα αίσθημα συντροφικότητας. Πρόκειται για μια αντιπαράθεση με το θάνατο που καταφέρνει κάτι που ούτε οι σπουδαιότερες και πιο σύνθετες ταινίες όπως «Το γλυκό πεπρωμένο» (1997) του Atom Egoyan ή το «Testament» (1983) της Lynne Litman δεν θα μπορούσαν ποτέ να επιτύχουν. Δεν πρόκειται για κάτι τόσο απλό όπως η «αλήθεια», η «πραγματικότητα» ή κάποια άλλη λέξη που συνηθίζεται όταν αναφερόμαστε σε ντοκιμαντέρ– το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι» δεν είναι τίποτα λιγότερο από ένα έργο επιβλητικής ταύτισης που ενώνει το κοινό μέσα από μια κοινή συναισθηματική εμπειρία περισσότερο από κάθε άλλη ταινία που έχω δει.

Θα μπορούσε κάποιος χωρίς δεύτερη σκέψη να χαρακτηρίσει το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι» ως ένα «ντοκιμαντέρ καρκίνου» που εστιάζει αποκλειστικά στους τροφίμους (οι οποίοι σπάνια έρχονται σε επαφή μεταξύ τους αλλά γνωρίζουν την αμοιβαία συμμετοχή τους στην ταινία) του Παιδικού Νοσοκομείου του Σινσινάτι, υπό την επίβλεψη του κατεξοχήν συμπονετικού, καλοσυνάτου, γνώστη του Καμύ, γιατρού Ρόμπερτ Αρσέσι, θα μπορούσε επίσης να κάνει τους σκεπτικούς να το εκλάβουν σαν ένα εκπαιδευτικό εργαλείο του νοσοκομείου. Όμως όσο κι αν θα μπορούσε να βοηθήσει η ταινία τους πάσχοντες από ασθένειες ή τους καταδικασμένους να βλέπουν το σώμα ενός αγαπημένου τους να εκφυλίζεται, το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι» ίσως είναι πιο πολύτιμο γι αυτούς που δεν έχουν ακόμη αντιμετωπίσει το θάνατο κάποιου κοντινού προσώπου. Με ένα εκπληκτικό ρυθμό μοντάζ και μια συσσώρευση λεπτομερειών που οδηγεί στην σταδιακή συναισθηματική κάθαρση οι Reichert και Bognar παρουσιάζουν τις πέντε βασικές οικογένειες, προερχόμενες από διαφορετικές φυλές και τάξεις εισοδήματος, όχι ως αντικείμενα μελέτης αλλά ως αφορμή για πνευματική ανοικοδόμηση, για μια καλύτερη κατανόηση του πως είναι να βλέπει κανείς μέσα από άλλα μάτια.

Στο έντεχνα δομημένο πρώτο μισό της ταινίας, γνωρίζουμε τρία παιδιά, όλα εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, που έχουν όμως όλα αποδεχτεί μια ζωή από ατέλειωτες θεραπείες και συνηθισμένες υποτροπιώσεις. Σαρκαστικός και πραγματιστής, ψήλος και όμορφος όταν ξεκινά η ταινία, ο δεκαεννιάχρονος Τζάστιν Ασκραφτ που μάχεται με την λευχαιμία επί δέκα χρόνια, μεταμορφώνεται επανειλημμένα μπροστά στα μάτια μας, το πρόσωπο και το σώμα του ένα όμορφο πεδίο μάχης από τις ουλές και την φθορά· ο Τιμ Γουντς, δεκαπέντε χρονών, ετοιμόλογος, ζωντανός, γεμάτος συμπόνια και καλοσύνη όμως κουρασμένος και απογοητευμένος από την συνεχή του πάλη με τον λέμφωμα Hodgkin· και η προαναφερθείσα Άλεξ της οποίας η νεαρή ύπαρξη έχει στιγματιστεί από τόσο πόνο. Παρόλο που η ίδια η ζωή μοιάζει να είναι ένας αγώνας ανθεκτικότητας για αυτά τα παιδιά και τους ανήσυχους γονείς τους (για τους οποίους κάθε στιγμή είναι μια μάχη μεταξύ ελπίδας και πραγματικότητας, μεταξύ της ηρεμίας που προσπαθούν να διατηρήσουν για χάρη των παιδιών τους και την εσωτερική τους αγωνία), συνεχίζουν να παλεύουν ενάντια στην ασθένεια και τη σκιά του θανάτου με μια σχεδόν υπεράνθρωπη θέρμη. Οι διαφορές των τριών αυτών οικογενειών στην αντιμετώπισή τους, τις προσδοκίες τους, τα οικονομικά τους προβλήματα, αποτελούν τον πυρήνα της ταινίας· σε κάθε οικογένεια αφιερώνεται πολύς χρόνος επί της οθόνης και οι μικρές ή μεγάλες επιτυχίες τους αποτελούν μόνο στιγμιαίες διαβαθμίσεις της συνεχούς ταπεινωτικής οδύσσειάς τους. Πριν την ανακούφιση του διαλείμματος θα έχουμε ταξιδέψει τόσο μακριά μαζί τους που η αβεβαιότητά μας για την κατάληξή τους γίνεται ένα είδος σκληρού, όμως καθόλου υποκινούμενου, σασπένς.

Όταν στο δεύτερο μέρος με ένα δομικό ταχυδακτυλουργικό κόλπο οι σκηνοθέτες παρουσιάζουν τα δυο τελευταία παιδιά –τον πότε δυνατό πότε τρωτό ενδεκάχρονο Αλ Φιλντς και την γλυκιά εννιάχρονη Τζεν Μουρ– το «Ένα λιοντάρι στο σπίτι» έχει ήδη προκαλέσει την σαρωτική συναισθηματική κάθαρση πέντε ταινιών.

Το θαύμα εδώ είναι ότι οι Reichert και Bognar κινηματογραφούν με ιδιαίτερη προσοχή την ιατρική παρακολούθηση χωρίς όμως ίχνος κλινικής απόστασης. Η προσέγγισή τους έχει συγκριθεί



Last Truck Closing of a GM Plant



με αυτή του Frederick Wiseman, αλλά η μεγαλειώδης αφηγηματική δομή του τελευταίου δεν έχει σχέση με την οικειότητα του κλειστού χώρου στο Λιοντάρι. Οι Reichert και Bogner δεν παρεμβαίνουν και δεν κάνουν την παρουσία τους θεματικά απαραίτητη όμως η ευαισθησία τους διαποτίζει κάθε καρέ. Μπορεί κανείς να θυμηθεί το «Titicut Follies» (1967) του Wiseman στη σκηνή όπου οι Reichert και Bogner χωρίς δισταγμό δείχνουν τον Τιμ να δέχεται ένα τροφοδοτικό σωλήνα μέσα από το ρουθούνι του· αρχικά φαίνεται να αψηφά την κατάσταση ώσπου ξαφνικά πνίγεται από την εισβολή του ξένου σώματος και κάνει εμετό πάνω στο στέρνο του. Η κάμερα παραμένει ακίνητη πάνω στο πρόσωπό του, είναι νικημένος, βαρύθυμος, εξευτελισμένος· ξαφνικά δεν είναι ο ίδιος, γεμάτος ζωντάνια, Τιμ που αγαπήσαμε. Όταν στο Titicut η ίδια διαδικασία πραγματοποιείται σε έναν μη συνεργάσιμο τρόφιμο του νοσοκομείου Μπριτζγουότερ της Μασαχουσέτης για τους «ψυχοπαθείς εγκληματίες», έχει ως σκοπό να καταγγείλει τις σκληρές τακτικές του κράτους που οδηγούν στην αποκτήνωση. Στο Λιοντάρι η εικόνα μιλάει από μόνη της.

Στην πραγματικότητα τα κοινωνικοπολιτικά υποβόσκοντα θέματα στο «Ένα λιοντάρι στο σπίτι» –οι ολοφάνερές διαφορές στην ασφαλιστική κάλυψη, την καθημερινή εργασία, μέχρι και το ποσοστό του χρόνου που οι γονείς μπορούν να αφιερώσουν στα απελπιστικά άρρωστα παιδιά τους, μεταξύ των λευκών και μαύρων πρωταγωνιστών – είναι μέρος της δομής της καθημερινής ζωής, μια φυσική εξέλιξη στην χρήση της κάμερας από τους σκηνοθέτες σαν εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης. Η Reichert που συν-σκηνοθέτησε το 1976 το ντοκιμαντέρ ορόσημο για το κίνημα των εργατριών, «Συντρόφισσες», και ο Bogner, του οποίου το ντοκιμαντέρ για τον πατέρα του «Προσωπικά υπάρχοντα» το 1996 ήταν επίσης ένα επιχείρημα μαμούθ που διήρκεσε επτά χρόνια, είναι σκηνοθέτες της παλιάς σχολής και έχουν μια παραδοσιακή, ακάθεκτη προσέγγιση που διαφοροποιεί το έργο τους από την πληθώρα εκλαϊκευμένων ντοκιμαντέρ, καθώς αποφεύγει το παρεμβατικό μοντάζ, την μουσική και την αυτάρεσκη αγανάκτηση για να περάσει μηνύματα. Όπως στα σπουδαιότερα ντοκιμαντέρ, δεν ακολουθεί τις τάσεις χωρίς όμως να ξεφεύγει από το παρόν: παρουσιάζει την τραγωδία συνδυσάζοντας την πανανθρώπινη κραυγή με την επώδυνη άμεση ταύτιση που της αρμόζει.

Μπροστά σε μια τέτοια εμπειρία, με μια τόσο δυναμική κατάρριψη των φραγμών μεταξύ αισθητικής και ζωής, το έργο της κριτικής παραπέμπει όχι σε αποστασιοποιημένη κρίση αλλά σε δημόσιο διάλογο. Μπροστά στην αμιγή ανάγκη ύπαρξης αυτής της συνταρακτικής ταινίας η παθητικότητα με την οποία συχνά πηγαίνουμε σινεμά ή βλέπουμε μια ταινία μοιάζει ανάρμοστη. Πρόκειται για μια σπάνια ταινία που μπορεί να μετατρέψει την συχνά ανώνυμη κοινότητα των θεατών σε μια κοινότητα ελπίδας.

ΔΟΜΑΤΙΟ

ΜΕ ΘΕΑ

coffee & refreshing drinks

Πλατεία Αριστοτέλους 10
Κινηματογράφος Ολύμπιον / 5ος όροφος

filmfestival.gr

Save the date

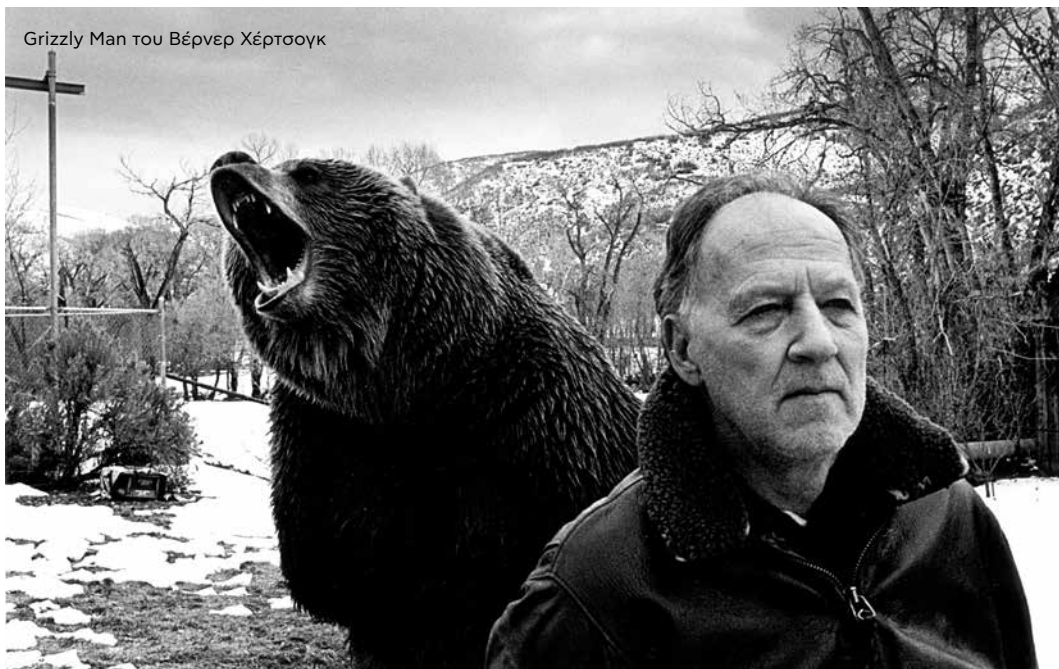
02–11
March
2018



Thessaloniki Documentary Festival is celebrating its 20 years.

Σας περιμένουμε από τις 02 έως τις 11 Μαρτίου 2018 στην μεγάλη γιορτή του ντοκιμαντέρ. Don't miss it.

contact: documentary@filmfestival.gr



Το μανιφέστο του ντοκιμαντερίστα

Κάθε σκηνοθέτης πρέπει να αποκτήσει το δικό του, προσωπικό μανιφέστο: μια κοσμοθεωρία, ένα σκηνοθετικό ύφος, μια μοναδική οπτική γωνία στην κινηματογραφική του αφήγηση. Κατόπιν, πρέπει να μάθει πώς να κινείται σ' ένα άλλο, δεύτερο «σύμπαν». Υπάρχει μια αναπτυσσόμενη διεθνής αγορά που απαιτεί επιδεξιότητα στον τρόπο υποβολής μιας πρότασης, στην παρουσίαση και στην κατοχύρωση μιας ιδέας, στην προώθηση μιας ταινίας, στη διαχείριση των φεστιβάλ, στη δικτύωση και τη διανομή. Ας την αποκαλέσουμε την παγκόσμια «μανιφέστα» των ΜΜΕ, μια συνάθροιση χωρίς προσωπικά όρια, φραγμούς, εθνικά σύνορα ή τεχνολογικούς περιορισμούς. Πρόκειται για ένα πολύ ανταγωνιστικό και κατακερματισμένο σύμπαν, αλλά οι σκηνοθέτες πρέπει να μάθουν πώς να διαπραγματεύονται τη θέση τους σ' αυτό για να μπορέσουν να προκόψουν – και να επιβιώσουν.

1. ΝΑ ΤΙΜΑΤΕ ΤΗΝ ΑΡΧΙΚΗ ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ ΣΑΣ

Ο πατέρας μου μου χάρισε την πρώτη μου κάμερα όταν ήμουν επτά ετών. Ήταν αναγκασμένος να μας αφήσει εξαιτίας της κρίσης των πυραύλων στην Κούβα κι έτσι ψυχικά συνδέω πάντα την κάμερα με την οικογένεια. Προσπαθώ να τιμώ την μνήμη του. Οι άνθρωποι που είδα τότε στην τηλεόραση να διαδηλώνουν εναντίον του πολέμου με ενέπνευσαν. Έκτοτε, διερευνώ συνεχώς τις αιτίες των πραγμάτων. Άνθρωποι σαν τον Μαντέλα και τη Βαντάνα Σίβα με έχουν διδάξει να μη χάνω την πίστη μου και να μην ξεχνώ ποτέ το στόχο μου. Ο Γκάντι με δίδαξε ότι σατιαγκράχα (μη βίαιη αντίσταση) σημαίνει «αλήθεια-δύναμη». Πιστεύω ότι Ντοκιμαντέρ είναι να Λες την Αλήθεια. Στο Παγκόσμιο Κοινωνικό Φόρουμ, η Αρουντάτι Ρόι με δίδαξε ότι: «Η στρατηγική μας δεν πρέπει να είναι να αντιπαρεθεθούμε απλώς

στην αυτοκρατορία, αλλά να την πολιορκήσουμε. Με την τέχνη μας, τη μουσική μας, τη λογοτεχνία μας, την ξεροκεφαλιά μας, τη χαρά μας, την εξυπνάδα μας, την αδιάλλακτη αποφασιστικότητά μας – και την ικανότητά μας να λέμε τις δικές μας ιστορίες».

2. ΜΕΛΕΤΗΣΤΕ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ και ΑΠΟΚΤΗΣΤΕ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ ΜΕΝΤΟΡΕΣ

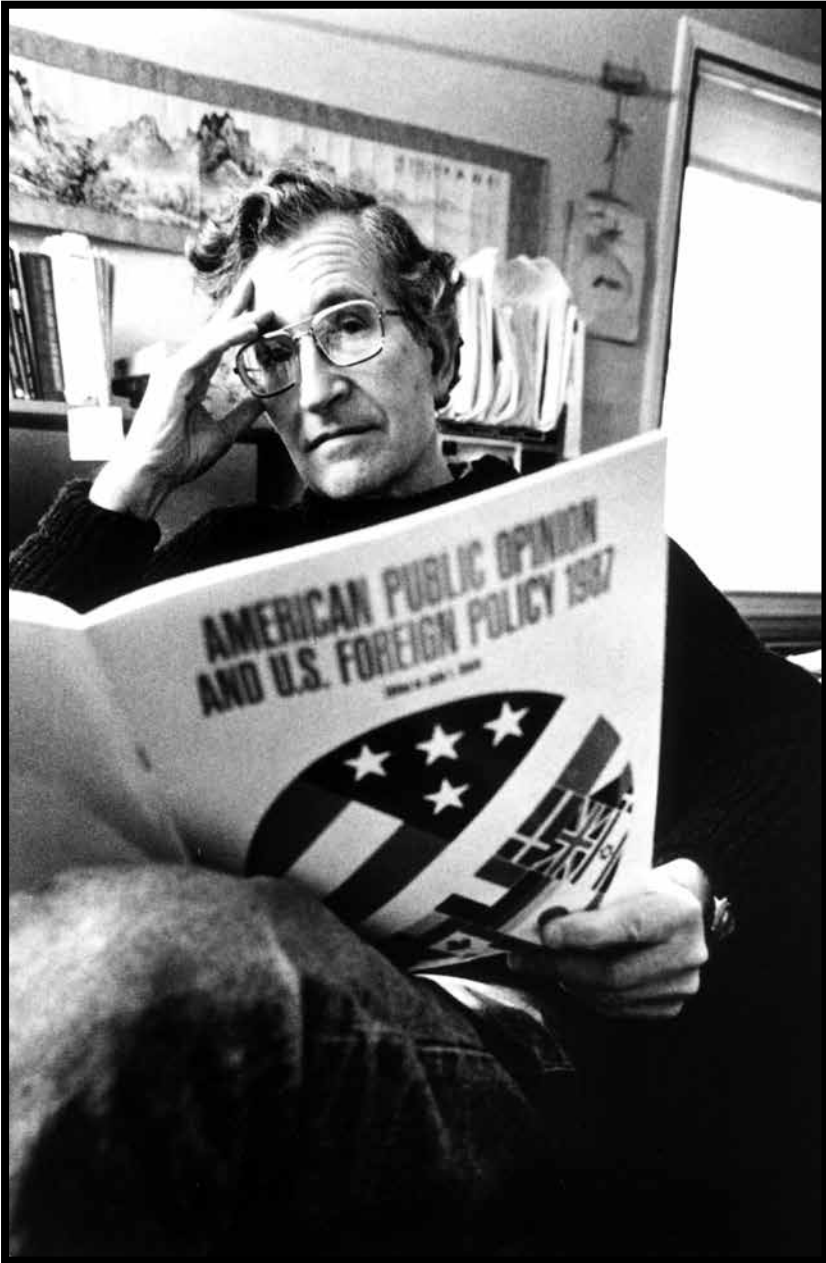
Πάντοτε αγαπούσα τον κινηματογράφο και τις εικόνες. Και ξαναβλέπω συνεχώς τα σημαντικά έργα της ιστορίας του κινηματογράφου. Ταινίες του Φελίνι, του Τσάπλιν, του Ντόναλντ Μπρίτεν, του Ρόμπερτ Φρανκ. Ο μέντοράς μου, Εμίλ ντε Αντόνιο, ήταν ο νονός του πολιτικού ντοκιμαντέρ. Ήταν ένας άνθρωπος γεννημένος να αγωνίζεται και ο μόνος σκηνοθέτης που συμπεριλαμβανόταν στη λίστα των εχθρών του προέδρου Νίξον. Αν φτιαχνόταν ποτέ επαναστατικός στρατός, ο ντε Αντόνιο θα ήταν ο προοδευτικός στρατηγός που θα οδηγούσε τα στρατεύματα των εναλλακτικών ΜΜΕ στον πόλεμο ενάντια στην καταπίεση. Ο πόλεμός του θα στόχευε στην ανεξάρτητη και ελεύθερη έκφραση. Κι έρχομαι στον Βέρνερ Χέρτσογκ. Οποιοδήποτε από τα 30 περίπου ντοκιμαντέρ του Βέρνερ Χέρτσογκ θα όριζε με μοναδικό τρόπο την καλλιτεχνική μορφή του ντοκιμαντέρ. Ο Χέρτσογκ είπε κάποτε: «Ίσως να αναζητώ κάποια ουτοπικά πράγματα, όπως χώρο για την ανθρώπινη τιμή και το σεβασμό, τοπία που δεν έχουν ακόμα βεβηλωθεί, πλανήτες που δεν υπάρχουν ακόμα, τοπία που ονειρεύτηκα. Πολύ λίγοι άνθρωποι αναζητούν αυτές τις εικόνες σήμερα». Μια φορά μου είχε πει «Ο κόσμος δεν υπάρχει απλώς για να γυρίζουμε εμείς ταινίες. Οφείλεις να θυμάσαι πως κάθε φορά που κάνεις μια ταινία πρέπει να είσαι έτοιμος να παλέψεις με τον ίδιο τον Διάβολο για να την πάρεις. Αλλά μην τα παρατάς ποτέ, να πάρει η ευχή! Βάλε τη φωτιά».

Doc the World Το προσωπικό μου μανιφέστο και πιστεύω

Ο Πίτερ Ουιντόνικ ανέπνεε ντοκιμαντέρ. Σκηνοθέτης, παραγωγός, συγγραφέας, προγραμματιστής, σύμβουλος, μέντορας. Σε 60 χρόνια ζωής και 35 χρόνια καριέρας συμμετείχε σε περισσότερες από 100 ταινίες και πρότζεκτ. Με βάση το Μόντρεαλ, ταξίδευε ακατάπαυστα στον κόσμο, προσφέροντας γενναιόδωρα τις γνώσεις του γύρω από το ντοκιμαντέρ. Οι άνθρωποι του φεστιβάλ συνδέθηκαν στενά μαζί του. Ήταν ένας πραγματικός φίλος του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Ως ελάχιστο φόρο τιμής η διοργάνωση έδωσε το όνομά του στο βραβείο κοινού για ξένη παραγωγή. Μοιραζόμαστε μαζί σας το μανιφέστο και πιστεύω του, έναν οδηγό για όποιον επιθυμεί να γίνει ντοκιμαντερίστας (δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό Point of View την άνοιξη του 2007 τχ. 65.)



του Πίτερ
Ουιντόνικ



Ο Νόαμ Τσόμσκι στο Manufacturing Consent Noam Chomsky and the Media



China Heavyweight

3. ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΗΘΙΚΟ ΕΓΧΕΙΡΗΜΑ

Τα ηθικά συγγράμματα του Αριστοτέλη είναι πολύ χρήσιμα στους ντοκιμαντερίστες. Ο Αριστοτέλης έγραψε, «Δεν μελετάμε την ηθική για να μάθουμε πώς είναι ο ενάρετος, αλλά για να φερόμαστε εμείς ως ενάρετοι». Χάρηκα πολύ όταν ανακάλυψα ότι στα ελληνικά οι λέξεις ηθική, χαρακτήρας και συνήθεια προέρχονται από την ίδια ρίζα.

Η ηθική είναι σημαντική στις καθημερινές μας δραστηριότητες και σε όλες τις διαδικασίες που σχετίζονται με τη δημιουργία και την κατανάλωση των ΜΜΕ. Δεν έχει υπάρξει ταινία που να μη θέτει ηθικά ερωτήματα. Από το ποιος πληρώνει για την πραγματοποίησή της, μέχρι το πώς είναι η σχέση του σκηνοθέτη με τους ήρωές του κατά το γύρισμα και πώς γίνεται η χειραγώγηση του μοντάζ και το μάρκετινγκ, η ηθική παραμένει ένα ακανθώδες ζήτημα με το οποίο είμαστε αναγκασμένοι ν' ασχοληθούμε. Αυτός είναι κι ο λόγος που μ' αρέσει να κάνω ταινίες.

4. ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΠΑΙΔΕΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΜΜΕ

Παιδεία είναι η ικανότητα να κατανοούμε, να αναλύουμε, να αξιολογούμε κριτικά και να εκφραζόμαστε ορθά σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι τόσο πανταχού παρόντα, όσο κι ο αέρας που αναπνέουμε. Είναι η γλώσσα που μιλάνε τα παιδιά μας. Σ' ένα κόσμο όπου τα ΜΜΕ μας κυκλώνουν από παντού, πρέπει να διευρύνουμε την άποψή μας για την παιδεία έτσι ώστε να τα περιλαμβάνει. Πρέπει να καταλάβουμε τι ακριβώς είναι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τι κάνουν και πώς λειτουργούν. Πρέπει επίσης να μάθουμε πώς να τα παραγουμε μόνοι μας: πώς να «διαβάσουμε» και να «γράψουμε» με φως, σ' ένα κόσμο όπου το στίλο είναι τώρα η κάμερα, όπου το γράψιμο γίνεται στον τοίχο – με την μορφή της οθόνης. Οποιασδήποτε οθόνης, οπουδήποτε στον κόσμο.

5. Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ζούμε σ' έναν πολιτικό κόσμο. Όπως όλοι οι καλλιτέχνες, έτσι και οι ντοκιμαντερίστες το οφείλουν στο μέλλον να εκφραστούν ενάντια στην αδικία όπου κι αν αυτή συντελείται. Το ψέμα είναι η λέξη κλειδί αυτού του αιώνα. Είμαστε, ήμασταν και θα είμαστε πάντα σε πόλεμο. Έναν πόλεμο για τον ανθρώπινο νου και την ενεργή του θέληση. Οι ανεξάρτητοι στοχαστές, οι σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ και οι καλλιτέχνες των ψηφιακών ΜΜΕ είναι η πεζικάριοι του μιντιακού αυτού πολέμου.

Πρέπει να προσπαθήσουμε να θέσουμε το έργο μας και τον ακτιβισμό μας στην υπηρεσία του ανθρώπου. Να γίνουμε κύριοι του εαυτού μας και να πάρουμε πίσω τα ΜΜΕ μας από τους ομίλους εταιρειών, τους αποικιοκράτες της κατανάλωσης και του νου των μαζών. Ας τους ξεγελάσουμε σαν δεύτεροι Ρομπέν των Δασών, μετατρέποντας το καλλιτεχνικό μας έργο στο ντοκιμαντέρ σε γνήσια ΜΜΕ για τις μάζες.

6. ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΑΛΛΑΞΟΥΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Η επικοινωνία είναι ένα θεμελιώδες ανθρώπινο δικαίωμα. Οι ακτιβιστές των ΜΜΕ βρίσκονται παντού στον κόσμο, εργάζονται με τις ψηφιακές τους κάμερες στα χαρακώματα της πρώτης γραμμής για να υπερασπιστούν τα δικαιώματα του ατόμου, για να υπερασπιστούν τα συλλογικά δικαιώματα των κοινωνιών, για να προστατεύσουν όλα μας τα δικαιώματα. Η επικοινωνία των δικαιωμάτων και το δικαίωμα να επικοινωνείς βρίσκεται στο επίκεντρο του δημοκρατικού κοινωνικού αγώνα. Αφορά τον γενικότερο ψηφιακό διάλογο, τον πλουραλισμό, την ανοχή και τη συμμετοχή. Η επανάσταση του ψηφιακού ντοκιμαντέρ είναι ότι μετατρέπει το κοινό σε «δημιουργούς-χρήστες» του προϊόντος, σε ταυτόχρονους δηλαδή παραγωγούς και χρήστες του προϊόντος, αντί για παθητικούς δέκτες. Το ψηφιακό όνειρο είναι πλέον απτή πραγματικότητα. Με όπλο την πληροφορία, ο κόσμος μπορεί να αλλάξει.

7. ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΤΕ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ

Οι ντοκιμαντερίστες πρέπει να ενστερνιστούν τις νέες τεχνολογίες. Μπορούμε να πάρουμε ό,τι γνωρίζουμε για το παραδοσιακό ντοκιμαντέρ και να το ενσταλάξουμε σε ό,τι σπουδαίο διαθέτουν τα νέα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τα ΜΜΕ του αύριο και τα ΜΜΕ του σήμερα. Για τη γενιά Ψ (όπως ψηφιακό), ζώντας στην Ψηφιακή εποχή, το ντοκιμαντέρ μετενσαρκώνεται ως ψηφιακό Τεκμήριο. Ένα τεκμήριο που μπορεί να ενσωματώνει στοιχεία μυθοπλασίας, πραγματικότητας, κινούμενα σχέδια, γραφικά, κείμενα σε κυβερνογλώσσες, ηχητικό υλικό, τηλεοπτικές εικόνες και σχεδιασμό παιχνιδιών.



Ο Πίτερ Ουιντόνικ και ο Μαρκ Ακκπαρ

Περιεχόμενο για όλες τις πλατφόρμες και τα συστήματα μετάδοσης. Στον καινούργιο μας κόσμο, οι ορισμοί χάνονται και νέες φόρμες αναδύονται. Φόρμες που θα αναμειχθούν, θα ανακατευτούν, διαπερνώντας τα σύνορα, τα όρια, και τα είδη. Διευρύνουν τη γλώσσα του αποδεκτού κινηματογράφου. Η κουλτούρα της εικόνας μπορεί να προσφέρει πραγματικότητα και ποίηση στο κοινό, μέσα από αλληπάλληλες, διαδοχικές συνδέσεις. Μπορεί να μας προσφέρει πληροφορίες που μας είναι εντελώς αναγκαίες για να είναι βιώσιμο το μέλλον.

8. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΣΑΣ ΒΗΜΑΤΑ: ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΑΥΤΗ ΦΙΕΣΤΑ, ΕΞΕΙΣ ΣΚΕΦΤΕΙΤΕ ΤΟΠΙΚΑ

Αφού εξοπλιστείτε με το μανιφέστο σας κι αρχίσετε να κάνετε ταινίες με άποψη, τι πρέπει να κάνετε στη συνέχεια; Για να αντιστρέψουμε τη ρήση του ορισμού: πρέπει να σκέφτεστε τοπικά και να δράτε παγκόσμια. Με άλλα λόγια, να είστε «παγκοσμιοτικοί». Απαξ και το κάνετε αυτό, θα γίνετε star στο παγκόσμιο στερέωμα του ντοκιμαντέρ. Ικανοποίηση εγγυημένη! Θα μπειτε στο ρεύμα ως ένας διεθνής παράγοντας της «μανιφιέστας» του ντοκιμαντέρ, που είναι ένας συνδυασμός εμπορικών συναλλαγών, μάρκετινγκ και σκληρής δουλειάς, που θα τον μετριάξει μια στις τόσες κάποιος εορτασμός.

Σύμφωνα με την κοσμολογία μου, υπάρχουν τέσσερα στάδια τα οποία πρέπει να κατακτήσετε. Πρέπει να γράψετε την πιο πρωτότυπη πρόταση που γράφτηκε ποτέ, πρέπει να την παρουσιάσετε τέλεια στις διάφορες αγορές, πρέπει να την υλοποιήσετε όσο καλύτερα γίνεται, δεδομένων των πάντα περιορισμένων σας πόρων, και τέλος πρέπει να βγάλετε την ταινία σας έξω στον κόσμο. Κι όταν λέω έξω, εννοώ έξω. Μόνο έτσι θα μπορέσετε να λάβετε

τη δίκαιη ανταμοιβή σας, μερικά χρυσά αγαλματάκια και κάποιες τιμητικές διακρίσεις.

ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: Η ΙΔΕΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΤΑΣΗ

Το να κάνεις ντοκιμαντέρ είναι σαν να ερωτεύεσαι. Το πρώτο στάδιο ξεκινά εκείνη την υπέροχη στιγμή που σου έρχεται μια ιδέα για μια ταινία. Είναι σαν να κατασκοπεύεις τη μούσα σου απ' την άλλη πλευρά του δωματίου. Κεραυνοβόλος έρωτας. Είναι όμως η στιγμή του «αυτό είναι!» ή απλώς ένα ακόμα «ούτε αυτή τη φορά»; Εκείνη έρχεται προς το μέρος σου. Αίρεσαι στο ύψος των περιστάσεων κι αγκαλιάζεις την ιδέα. Και τότε, το αντικείμενο του πόθου σου, σε χαστουκίζει. Ακόμα μια σπουδαία ιδέα που καταρρίφθηκε.

Θα πρέπει να γεμίσετε μια ντουλάπα με ιδέες. Σε τέτοιο βαθμό που ν' αρχίσει να ξεχειλίζει. Ένα μικρό απόκομμα εφημερίδας –αγοράζετε εφημερίδες ελπίζω– ή κάτι άλλο μικρό απ' το Διαδίκτυο μπορεί να σας τραβήξει το ενδιαφέρον και να ενδυναμώσει την ιδιαίτερη οπτική σας. Πρέπει να κάνετε έρευνα κάθε δευτερόλεπτο που είστε ξύπνιοι, αλλά και κάθε δευτερόλεπτο που κοιμάστε. Και πρέπει να αποκτήσετε τεράστια εμμονή με μία μόνο ιδέα την οποία θα επιλέξετε μέσα από τα αμέτρητα γούρινα ζωάκια που γέννησε η φαντασία σας. Πρέπει να είστε διατεθειμένοι να τη δουλέψετε για κάνα δυο χρόνια, να ξοδέψετε χρόνο, χρήμα και ενέργεια, γνωρίζοντας πολύ καλά ότι υπάρχει ενενήντα τοις εκατό πιθανότητα να μη γίνει τελικά η ταινία, για χίλιους διαφορετικούς λόγους. Ταυτόχρονα πρέπει να δουλεύετε πάνω σε εξι άλλες σπουδαίες ιδέες. Η μία μπορεί να είναι στο μοντάζ, η άλλη στα γυρίσματα, μια άλλη στην ανάπτυξη, μερικές στη λίστα των επιθυμιών σας, ενώ οι υπόλοιπες θα πεθάνουν ενόσω ακόμα θα βρίσκονται στην ημερήσια διάταξη.

Παρ' όλα αυτά, εσείς πρέπει να εξακολουθήσετε

να έχετε πίστη και θα το κάνετε. Σας προτρέπω να κάνετε έρευνα αγοράς. Πριν αρχίσετε να σπαταλάτε το χρόνο σας, ερευνηστε ποιες άλλες ταινίες έχουν ήδη γίνει πάνω στο ίδιο θέμα. Στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ (IDFA) λαμβάνουν πάνω από δύο χιλιάδες αιτήσεις συμμετοχής κάθε χρόνο. Μιλάμε για τα πιο σημαντικά, κοινωνικά και πολιτικά ντοκιμαντέρ, μεγάλου και μεσαίου μήκους, που δεν είναι όμως και τα μοναδικά της χρονιάς εκείνης, αφού το συνολικό νούμερο ανέρχεται σε δεκάδες χιλιάδες. Πρέπει να ξεχωρίσετε και να έχετε και ξεχωριστή πρόσβαση στο θέμα σας. Στις διεθνόΔΙΚΤΥΟμένες μέρες του παγκόσμιου αυτού χωριού, όπου η έρευνα απέχει μόνο ένα κλικ, όλες οι δυνητικές ιστορίες είναι κάπου εκεί έξω, με μόνο όριο το μέχρι που μπορεί να φτάσει το μυαλό του κάθε σκηνοθέτη. Οπότε σκεφτείτε κάτι δυσνόητο, σκεφτείτε κάτι αποκλειστικό, σκεφτείτε «παγκοσμιοτικά».

Να μη δέχεστε ποτέ κι από κανέναν χρήματα που θα είναι μόνο για την ανάπτυξη του σχεδίου σας. Να ζητάτε εξαρχής πλήρη χρηματοδότηση. Αλλιώς ξεκινήστε τα γυρίσματα χωρίς χρήματα. Θα βρεθούν στην πορεία. Το να σας δίνουν χρήματα για την ανάπτυξη ενός σχεδίου είναι συνήθως ένας τρόπος των χρηματοδοτών να εξασφαλιστούν μέχρι να δουν τι θα γίνει και να κρατήσουν τους ενοχλητικούς σκηνοθέτες απασχολημένους και μακριά από τα πόδια τους. Οι ραδιοτηλεοπτικοί φορείς αναπτύσσουν πολλά περισσότερα σχέδια απ' αυτά που προβάλλουν. Οπότε σίγουρα κάποιοι σκηνοθέτες την πατάνε.

Πρέπει να επενδύσετε στα δικά σας ταξίδια έρευνας. Στα πέρατα της Γης. Μια φίλη μου πήγε στην Κεντρική Ασία για να ερευνησει ένα πιθανό θέμα ταινίας για έναν πολύ μυστηριώδη ποιητή. Όταν έφτασε στο απομονωμένο ορεινό χωριό του ποιητή, δύο άλλα

κινηματογραφικά συνεργεία ήταν ήδη εκεί και ανταγωνίζονταν μεταξύ τους για τα δικαιώματα της ίδιας ιστορίας. Άρα, πριν πάτε, ερευνήστε. Είναι δεδομένο πως μόνο επτά ιστορίες έχουν ειπωθεί ποτέ σ' αυτόν τον κόσμο ή ίσως μόνο δύο: ο χρόνος και η μνήμη είναι τα μοναδικά θέματα κάθε ταινίας. Οι εκπρόσωποι των καναλιών και οι διανομείς, ωστόσο, έχουν μνήμη καλύτερη κι από μπαταρία κινητού τηλεφώνου. Ξέρουν ποιες ταινίες είναι στο Zeitgeist (το πνεύμα των καιρών). Ρωτήστε τους.

Να μην ακολουθείτε ποτέ τη γενική τάση. Μελετήστε την τηλεόραση. Κατεβάστε από το Διαδίκτυο τα δίκτυα και τα προγράμματα των διεθνών ραδιοηλεκτρονικών φορέων. Δείτε στην ιστοσελίδα τους, στο τμήμα με τους παραγωγούς τι ακριβώς θέλουν. Να είστε σίγουροι πως αν διακρίνετε μια νέα τάση στην τηλεόραση προς μια μορφή ή ένα θέμα ντοκιμαντέρ, είναι ήδη πολύ αργά για να το μιμηθείτε ή για να σκεφτείτε να δημιουργήσετε έναν παρόμοιο κλώνο στο (κυρίαρχο) ρεύμα. Οι ανάγκες του προγραμματισμού καλύπτονται τουλάχιστον ένα χρόνο πριν. Οπότε, πρέπει να σκέφτεστε δύο με τρία χρόνια μπροστά. Τόσος είναι και ο χρόνος που απαιτείται για να κάνετε ένα σοβαρό ντοκιμαντέρ. Μάθετε πώς να εκφράζεστε γραπτός. Χρησιμοποιείστε αυτόματο διορθωτή κειμένου. Ακόμα καλύτερα, προσλάβετε έναν συγγραφέα. Οι σκηνοθέτες δεν είναι κατ' ανάγκη και καλοί συγγραφείς. Ούτε και οι καταλληλότεροι άνθρωποι για να παρουσιάσουν την ιδέα τους. Παλιά, μου άρεσε να γράφω πολλές δεκάδες σελίδες για κάθε σχεδόν πρότασή μου. Μερικοί παλιομοδίτικοι κινηματογραφικοί οργανισμοί το ζητούν ακόμα. Η θεωρία μου είναι ότι το άτομο που σας υποστηρίζει πρώτο σ' έναν χρηματοδοτικό φορέα ή σ' ένα κανάλι πρέπει να είναι προετοιμασμένο να διαβάσει όλα όσα έχετε γράψει. Αλλά το αφεντικό του ή ο υπεύθυνος του τμήματος θα θέλει μόνο μια σελίδα και το αφεντικό του αφεντικού θα θέλει μόνο μια παράγραφο. Όταν η πρόταση φτάσει στον επικεφαλής της κινηματογραφικής ιεραρχίας, τον διευθύνοντα σύμβουλο, θα απαιτείται μόνο μια γραμμή, οι πέντε εκείνες λέξεις που ίσως εμφανιστούν στο πρόγραμμα του καναλιού. Να ξέρετε λοιπόν ότι θα δουλέψετε έναν ολόκληρο χρόνο για να συμπυκνώσετε στο τέλος τα πάντα σε κάτι μικρότερο κι από χαϊκού. (Όπως ας πούμε... μια σπουδαία ταινία για μια σπουδαία ταινία).

Αυτό που θέλουν οι χρηματοδότες, οι φορείς και οι υπεύθυνοι ανάθεσης (commissioning editors) διεθνώς, σε ό,τι αφορά τον τρόπο γραψίματος, είναι σύντομες και σαφείς φράσεις. Πρέπει λοιπόν να συμπυκνώσετε την πρότασή σας σε μια απλή σύνοψη γραμμένη σε απλά αγγλικά. Πρέπει επίσης να συμπεριλάβετε σύντομα παραδείγματα της ανάπτυξης του σεναρίου ή οπτικοποιήσεις, σύντομα βιογραφικά, φιλμογραφίες και τον προϋπολογισμό. Πρέπει ακόμα να μάθετε πώς να συνοδεύετε τις λέξεις σας με μερικά γραφιστικά που θα περιέχουν φωτογραφίες και οπτικά βοηθήματα. Σκηνοθέτη, μάθε τα γραφιστικά προγράμματα! Πουλάτε την ιδέα σας, αλλά πιο πολύ πουλάτε το πάθος σας. Στην πραγματικότητα, ο μόνος στόχος μιας πρότασης είναι να σας εξασφαλίσει μια δεύτερη συνάντηση. Να επακολουθήσει κάποια στιγμή μια συζήτηση, ζωντανά ή μέσω τηλεδιάσκεψης, έτσι ώστε τόσο εσείς όσο και ο υποψήφιος χρηματοδότης σας να μπορέσετε να αποκτήσετε πρόσβαση ο ένας στον άλλον και να κατανοήσετε ο ένας τις ανάγκες του άλλου. Εδώ είναι που υπεισέρχεται η γοητεία. Μόλις γράψετε την τέλεια πρόταση, στείλτε την να κάνει το γύρο του κόσμου σε ογδόντα μέρες. Μπορείτε να

την εκτυπώσετε μαζικά, σε πολύχρωμα, εξαιρετικά φυλλάδια, με μονές, αριθμημένες σελίδες. Τυπωμένα αντίγραφα, αλλά και PDF που να μπορούν να σταλούν με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο. Μια καλή πρόταση πρέπει να είναι προσαρμόσιμη. Ένας ξένος χρηματοδότης μπορεί να θέλει ένα συγκεκριμένο πράγμα, ένα ντόπιο κανάλι μπορεί να θέλει κάτι εντελώς διαφορετικό. Συχνά, πρόκειται για το ίδιο ακριβώς πράγμα, αλλά γραμμένο διαφορετικά. Πρέπει να αναθεωρείτε τις ιδέες σας, να αλλάζετε το πού δίνετε έμφαση, να ξαναγράφετε. Ο παραγωγός που κρύβετε μέσα σας πρέπει να συμφιλιώσει όλες αυτές τις διαφορές και να χρησιμοποιήσει διπλωματία για να πάρει αυτό που θέλετε.

Έτσι λοιπόν, η πρότασή σας έχει αρχίσει να κυκλοφορεί. Θα μπορούσατε ίσως να προσλάβετε ένα τηλεφωνικό κέντρο στο Δελχί για να προσεγγίσει τηλεφωνικά όλους τους υποψήφιους χρηματοδότες ή για να στέλνει μαζικά ηλεκτρονικά μηνύματα. Αλλά δεν θα σας το συμβούλευα. Το δυνητικό σας αριστούργημα μπορεί να θεωρηθεί σκουπίδι του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Κάποτε έστειλα μια πρότασή μου με απλό ταχυδρομείο σε κάθε πιθανό χρηματοδότη ανά τον κόσμο. Πήρα μόνο τρεις θετικές απαντήσεις. Η μία ήταν από μια μικρή, μακρινή νησιωτική χώρα που είχε κρατικό κανάλι, αλλά δεν διέθετε ακόμα συσκευές τηλεόρασης για τους πολίτες της. Τους είχε αρέσει, όμως, η ιδέα. Ο Μαρκ Ακμπαρ κι εγώ είχαμε στείλει 1.500 αντίγραφα της πρότασής μας για την ταινία με τον Τσόμσκι, Κατασκευάζοντας συναίνεση, σε κάθε πιθανό χρηματοδότη στις ΗΠΑ. Λάβαμε ελάχιστες μόνο θετικές απαντήσεις. Άρα, αντί να ακολουθήσετε μια τόσο ευρεία και γενικευμένη προσέγγιση, είναι πιο χρήσιμο να ζητήσετε από έναν πιο πεπειραμένο σκηνοθέτη να υποστηρίξει το σχέδιό σας και να σας παρουσιάσει εκείνος. Οι κατά πρόσωπο συναντήσεις είναι ο μόνος πραγματικός τρόπος να πουλήσετε τον εαυτό σας και την ταινία σας.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ ΙΔΕΑΣ ΚΑΙ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ

Πώς όμως θα συγκεντρώσετε τα χρήματα που χρειάζεστε για τη σπουδαία ιδέα σας; Μπορείτε βεβαίως να ικετεύσετε την οικογένειά σας, να προσεγγίσετε φιλανθρωπικές οργανώσεις και να βρείτε χρηματοδότες μέσα από το Διαδίκτυο, όπως έκανε ο Αμερικανός σκηνοθέτης Ρόμπερτ Γκρίνγκουολντ στην πρόσφατη ταινία του για το Ιράκ. Μπορείτε να στραφείτε σε καλλιτεχνικές επιχορηγήσεις, κυβερνητικούς φορείς και ΜΚΟ. Ή να αναζητήσετε παρηγοριά και ελεημοσύνη από την τηλεόραση. Για το σύνθηρες κοινωνικό ντοκιμαντέρ της μίας ώρας έχουν απομείνει ακόμα σαράντα δημόσιοι περίπου ραδιοηλεκτρονικοί φορείς παγκοσμίως. Ταυτόχρονα, υπάρχουν εκατοντάδες ψηφιακά, ασύρματα, εμπορικά, συνδρομητικά, εξειδικευμένα, δορυφορικά, καλωδιακά και διαδικτυακά κανάλια. Γνωρίστε τους φίλους σας, αλλά και τους εχθρούς σας. Την άνοιξη και το φθινόπωρο κάθε χρόνου, οι εκπρόσωποι όλων των ραδιοηλεκτρονικών φορέων έχουν το συνήθειο να συχνάζουν στη Διεθνή Αγορά Προγράμματος των Κανών (MIP). Πρόκειται για μια τεράστια αγορά-παρέλαση όλων των προϊόντων που μπορούν να μεταδοθούν τηλεοπτικά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο διεθνώς. Μέρη όπως οι Κάννες είναι δύσκολο να τα χειριστείτε μόνοι σας, αλλά μπορείτε να προσκολληθείτε στις εθνικές σας αποστολές και να προσπαθήσετε να δικτυωθείτε.

Θεωρώ, ωστόσο, πολύ πιο χρήσιμο για τους ντοκιμαντερίστες να συχνάζουν στα

Πουλάτε την ιδέα σας, αλλά πιο πολύ πουλάτε το πάθος σας. Στην πραγματικότητα, ο μόνος στόχος μιας πρότασης είναι να σας εξασφαλίσει μια δεύτερη συνάντηση



Ο Τσάρλι Τσάπλιν

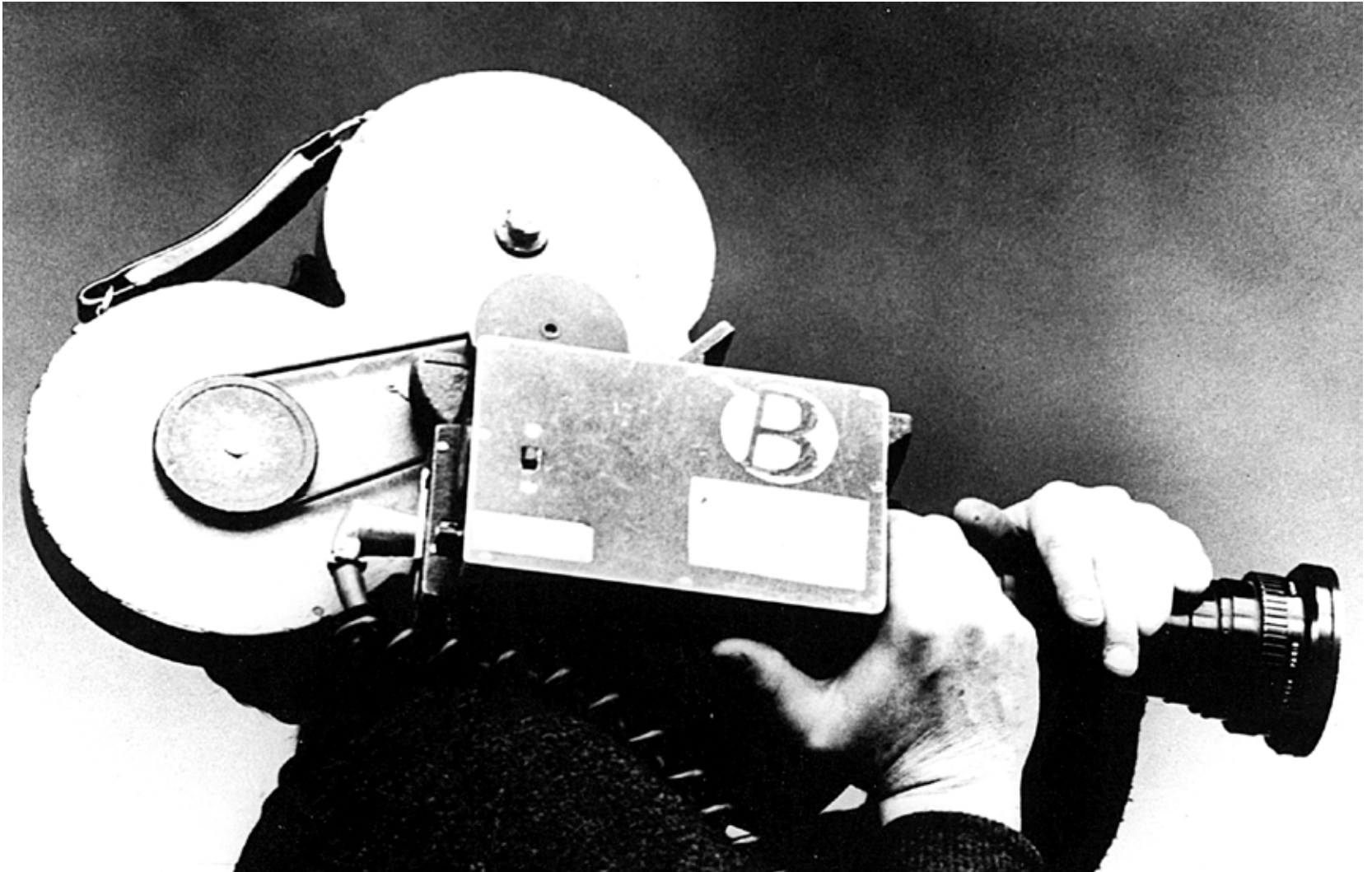
μέρη που πάνε οι χρηματοδότες των ντοκιμαντέρ. Δηλαδή στο φόρουμ του IDFA στο Άμστερνταμ, στο SunnySide of the Docs του Φεστιβάλ LaRochelle στη Γαλλία, στο HotDocs στο Τορόντο, στο Silver Docs στην Ουάσινγκτον, στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Σέφιλντ στο Ηνωμένο Βασίλειο, στο AIDC (Διεθνές Συνέδριο Ντοκιμαντέρ της Αυστραλίας) και σε ελάχιστα άλλα φεστιβάλ «γνωριμιών» όπου μπορείτε να εντοπίσετε και να «στριμώξετε» τους ανθρώπους αυτούς. Πρέπει να είστε πρόθυμοι να πάτε οπουδήποτε, σε οποιοδήποτε μέρος στον κόσμο για τις βασικές αυτές αγορές ανάπτυξης σχεδίων. Να είστε έτοιμοι να παρουσιάσετε τις ιδέες σας ιδιωτικά, αλλά και δημόσια μπροστά σε κοινό. Θα αναγκαστείτε να μονομαχήσετε μπροστά σε μια συμμορία τηλεοπτικών αυτοκρατόρων οι αντίχειρες και οι ψυχές των οποίων συνήθως παραμένουν στραμμένοι προς τα κάτω εξαιτίας της βαρύτητας. Για να μην πούμε και για τα πορτοφόλια τους. Το φόρουμ του IDFA αποτέλεσε μια πρωτοποριακή πρωτοβουλία για την παρουσίαση ιδεών και ηγήθηκε της πρώτης επανάστασης στη χρηματοδότηση των ντοκιμαντέρ. Δημιουργήθηκε ως ένας τόπος συνάντησης για την ανάπτυξη δικτύων συνεργασίας, επαφών και εμπειρογνομosύνης μεταξύ των μεμονωμένων σκηνοθετών και των δημοσίων τηλεοπτικών συστημάτων. Τα πρώτα χρόνια ήταν γεμάτα έξαψη και νέες συναντήσεις. Οι πρώτες παρουσιάσεις προτάσεων και ιδεών ήταν παθιασμένα, δυναμικά,

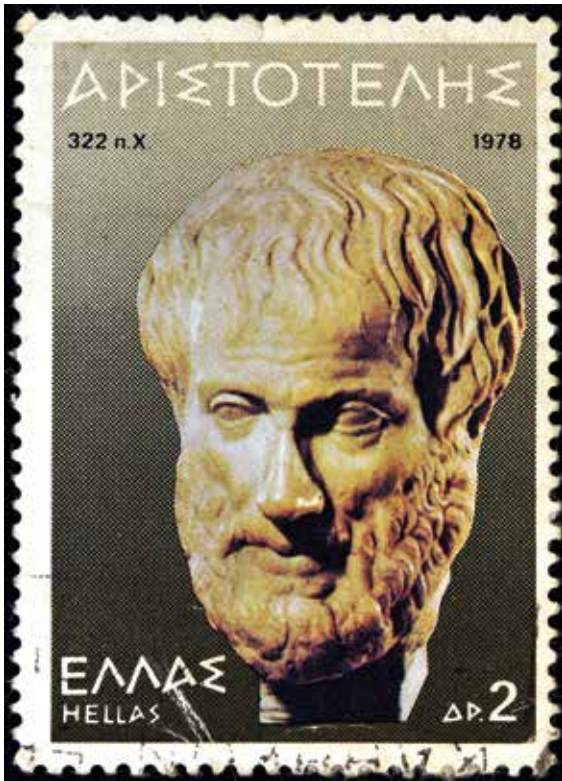
δημιουργικά, συλλογικά, καινοτόμα χάρπενιγκ. Τα πρώτα αυτά φόρουμ εξελίχθηκαν σε μέρη όπου κανείς μπορεί πλέον πραγματικά να κλείσει συμφωνίες. Στο επίκεντρο βρίσκονταν πάντα οι ίδιες οι ταινίες και όχι οι ζώνες ακροαματικότητας των καναλιών ή κάποιο μήνυμα ενός συγκεκριμένου ραδιοηλεκτρονικού δικτύου προς στον κόσμο. Απ' όταν πρωτοθεσμοθετήθηκε η δημόσια παρουσίαση ιδεών για ντοκιμαντέρ, εδώ και δύο περίπου δεκαετίες, φαινομενικά ταυτόσημα συστήματα χρηματοδότησης έχουν αναπαράγει τον εαυτό τους διεθνώς σ' έναν αστερισμό παρόμοιων φορέων που λειτουργούν σε αγορές ντοκιμαντέρ, φεστιβάλ και φόρουμ. Έχουν εξελιχθεί σε ένα ανταγωνιστικό, συγκρουσιακό σύστημα φτιαγμένο για να δημιουργεί «καλά» προϊόντα. Πρέπει να το δείτε εν δράση. Πρέπει να μπειτε στην αδελφότητα.

Οι ιστορίες ανθρώπων που πέτυχαν στο σύστημα αυτό είναι αμέτρητες. Εξίσου αμέτρητες είναι και οι επικρίσεις κατά των διαφόρων συστημάτων παρουσίασης των ιδεών – όσοι ακριβώς είναι και οι υπεύθυνοι ανάθεσης, οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες που τις κάνουν. Σήμερα, που υπάρχουν περισσότερα από 40 τέτοια φόρουμ παγκοσμίως, έχει δημιουργηθεί ένα ρεύμα κριτικής που λέει ότι οι υπεύθυνοι ανάθεσης των καναλιών αποτελούν πια την κινητήρια δύναμη ή, όπως θα έλεγαν ορισμένοι, την ίδια την παράσταση. Ακόμα κι έτσι, οι περισσότεροι παραγωγοί και

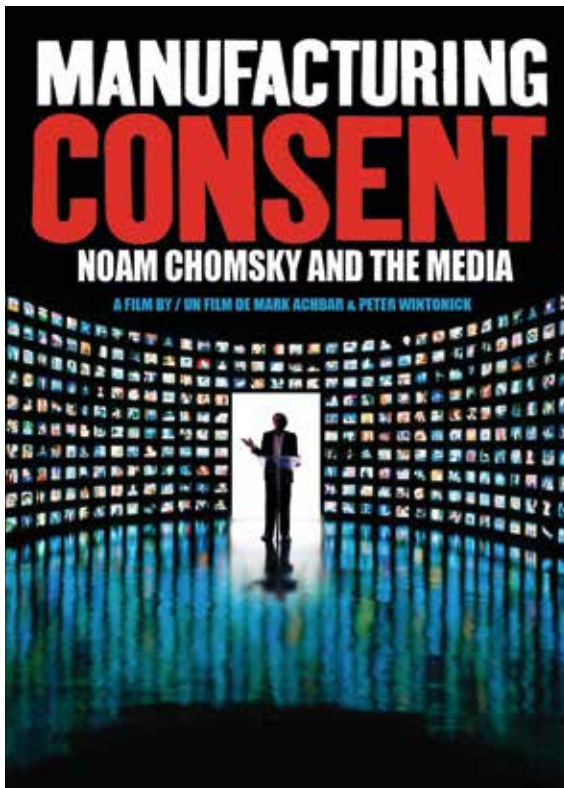
χρηματοδότες έχουν μια σχέση αγάπης-μίσους με τη διαδικασία αυτή. Η στάση τους είναι κάτι σαν «μαζί δεν κάνουμε και χώρια δεν μπορούμε». Μια φορά κι έναν καιρό, τα 45 περίπου νέα σχέδια που παρουσιάζονταν σε καθένα από αυτά τα σημαντικά, διεθνή φόρουμ ήταν μάλλον αρκετά. Σήμερα, ωστόσο, που γυρίζονται εκατοντάδες κοινωνικά ντοκιμαντέρ κάθε χρόνο, δεν υπάρχουν πια αρκετές ζώνες στα συστήματα παρουσίασης, ούτε στα δίκτυα των συμβατικών καναλιών που να μπορούν να εντάξουν έστω τα πιο αξιόλογα απ' αυτά, στο πλαίσιο των παραδοσιακών, γραμμικών τρόπων σκέψης για τον προγραμματισμό. Έφτασε επομένως η ώρα για τους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ να αναζητήσουν νέους τρόπους χρηματοδότησης της μη μυθοπλασίας. Ένα πράγμα είναι σίγουρο: ο τεράστιος αριθμός των τεχνολογικών επιτευγμάτων επιταχύνει τις αλλαγές στην παραγωγή, τη διανομή και τη μετάδοση –ραδιοηλεκτρονική και διαδικτυακή– των ντοκιμαντέρ και των ταινιών τεκμηρίωσης. Το ντοκιμαντέρ μετατρέπεται σε βασικό συστατικό της «εκπαιδευσιοψυχαγωγίας» (edutainment) και των MME του αύριο. Μπαίνουμε σ' ένα κόσμο όπου τα δίκτυα υπολογιστών peer-to-peer (P2P), το video-pod casting (vcasts), τα DVDocs, οι διεθνοδικτυακοί ντοκι-πολίτες, η πραγματικότητα της ασύρματης κινητής τηλεφωνίας, τα πολύ(πλατ)φορμικά ψηφιακά ντοκιμαντέρ, τα βίντεο κατ' αίτηση και τα wikidocs θα γίνουν μέρος του συνηθισμένου δικτύου μετάδοσης.

Cinéma Vèrité Defining the Moment





Τα ηθικά συγγράμματα του Αριστοτέλη είναι πολύ χρήσιμα στους ντοκιμαντερίστες



To poster του Manufacturing Consent Noam Chomsky and the Media

Οι συνθέσεις της θέασης αλλάζουν γρήγορα και τα ακροατήρια εγκαταλείπουν σωρηδόν τους καθιερωμένους ραδιοηλεκτρονικούς τρόπους μετάδοσης. Νέες ευκαιρίες δημιουργούνται για τους δημιουργούς ντοκιμαντέρ. Η δημόσια τηλεόραση επαναφεύρκει τον εαυτό της και μετακινείται προς νέα μοντέλα μετάδοσης τύπου επιχείρησης κοινής ωφελείας.

Προσωπικά, θα αναζητούσα χρηματοδότηση για τα κοινωνικά μου ντοκιμαντέρ ή για τις ταινίες τεκμηρίωσης έχοντας μια κοσμοθεωρία που θα περιελάμβανε λήμματα όπως: σύμπραξη δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, διαμιντιακή (crossmedia) χρηματοδότηση, κοινωνική επιχειρηματικότητα και επιχειρήσεις κοινής ωφελείας στο λεξικό μου της φανταστικής μη μυθοπλασίας.

ΤΡΙΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΓΥΡΙΣΤΕ ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ

Πρόσφατα, έγραψα μια σειρά κανόνων για το γύρισμα που απευθύνονταν στους νεότερους σκηνοθέτες, με τη μορφή αστείων στοχασμών. Μερικές από τις αρχές μου ήταν: «Όχι τρίχες στο φακό της κάμερα, να ξυρίζετε το κεφάλι σας πριν από το γύρισμα· να εστιάζετε, μετά να εστιάζετε ξανά· πετάξτε τα πρώτα δέκα λεπτά του τελικού μοντάζ· μην παίρνετε ποτέ συνέντευξη από άτομο που κάζεται· μην ξεχνάτε να ακούτε τον άλλον».

Δεν θα αφιερώσω πολύ χρόνο σ' αυτό το στάδιο. Θα θεωρήσω ότι έχετε κάνει μερικές ταινίες, ότι έχετε παρακολουθήσει τα σωστά μαθήματα και σεμινάρια επαγγελματικής ανάπτυξης και έχετε διαβάσει όλα τα εγχειρίδια που κυκλοφορούν. Κι αυτή ακριβώς είναι η συμβουλή μου. Να διαβάσετε όλα τα εγχειρίδια για κάθε κομμάτι του εξοπλισμού σας. Μετά να εξασκηθείτε, και να εξασκηθείτε κι άλλο. Να εξασκηθείτε σε ταινίες μικρού μήκους. Να εξασκηθείτε σε ταινίες άλλων. «Απλώς γύρνα ταινίες, γύρνα ταινίες, γύρνα ταινίες», όπως μου είχε πει ο κινηματογραφικός μου δάσκαλος Ρίκι Λίκοκ.

Εντάξει λοιπόν. Κάνετε την καλύτερη αναθεματισμένη ταινία που μπορούσατε να κάνετε τη συγκεκριμένη στιγμή της ζωής σας, εξαντλώντας όλους τους οικονομικούς και ψυχολογικούς σας πόρους. Κι αυτό είναι ένας πραγματικός άθλος.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Τώρα λοιπόν που κάνατε το αριστούργημά σας, πώς θα φτάσει στο κοινό; Πρέπει να μάθετε τα πάντα γύρω από τη διανομή, την προώθηση, τα φεστιβάλ και το πούλημα της φασουσιανής κινηματογραφικής σας ψυχής.

Μάθετε πώς να μιμείστε το Χόλιγουντ. Κάντε πιλοτικές προβολές της ταινίας σας πριν την τελειώσετε. Μη νομίζετε πως δεν γίνεται ν' αλλάξει τίποτα ή πως το κάθε τι είναι πολύτιμο. Πρέπει να είστε διατεθειμένοι να δουλέψετε για την προώθηση της ταινίας σας το ίδιο ακριβώς χρονικό διάστημα και εξίσου σκληρά μ' όσους μήνες ή χρόνια αφιερώσατε στο γράψιμο, στην παρουσίαση της ιδέας και στα γυρίσματα. Όπως και το Χόλιγουντ, πρέπει να επενδύσετε στην προώθηση τόσο ιδρώτα και χρήματα, όσα ακριβώς δώσατε και στα γυρίσματα.

Αλλιώς, πρέπει να μάθετε πώς να γίνετε «ξυπόλυτοι» δημοσιοσχετίστες, να προωθείτε μόνοι σας τον εαυτό σας και την ταινία σας με λίγους ή και καθόλου πόρους. Αυτό σημαίνει προφανώς ότι θα πρέπει να μάθετε πώς να ζητάτε χάρες. Μπορεί

επίσης να σημαίνει ότι αφού δεν θα πληρώνετε για διαφημιστικές καταχωρήσεις θα πρέπει να αρχίσετε να μπαίνετε εσείς προσωπικά στις στήλες των κουτσομπολιών ή στις κύριες σελίδες των εντύπων. Πρέπει να μάθετε να χρησιμοποιείτε το ιογενές μάρκετινγκ. Το YouTube και το Miro (πρώην Democracy Player) είναι ίσως οι πιο αποτελεσματικοί τρόποι να προωθήσετε τον εαυτό σας και τις ταινίες σας.

Για λόγους μάρκετινγκ και διαφήμισης, η προώθηση της ταινίας σας πρέπει να έχει ένα ενιαίο ύφος. Συνεργαστείτε με άλλους καλλιτέχνες για να φτιάξετε λογότυπο, γραμματοσειρά και ύφος. Φτιάξτε τρέιλερ. Μπορείτε ίσως να αναπροσαρμόσετε το βίντεο που είχατε φτιάξει για να πουλήσετε την ιδέα σας. Φτιάξτε καταπληκτικά ενημερωτικά δελτία και ντοσιέ για την ταινία. Και πάνω απ' όλα γράψτε την τέλεια σύνοψη των 200 λέξεων. Μόλις κάποιος δημοσιογράφος τη χρησιμοποιήσει, ή κάποιο κινηματογραφικό Φεστιβάλ τη βάλει στον κατάλόγό του, θα μείνει για πάντα. Θα χρησιμοποιείται ως βάση απ' όλα τα επόμενα φεστιβάλ και απ' όλους όσους θα γράψουν στο μέλλον για την ταινία. Επιλέξτε τις λέξεις σας πολύ προσεκτικά. Ελέγξτε ότι μπορείτε στο στάδιο αυτό. Φιλοτεχνείστε γραφιστικά και αφίσες που να είναι ευκρινείς και έντονες, με μεγάλα, μα πάρα πολύ μεγάλα γράμματα. Στα κινηματογραφικά φεστιβάλ οι αφίσες σας θα πρέπει να ανταγωνισθούν την οπτική ρύπανση των 600 αφισών, άλλων, εμφανώς λιγότερο σημαντικών ταινιών. Να θυμάστε ότι θέλετε η αφίσα σας να είναι αυτή που οι άνθρωποι θα κλέβουν απ' τον τοίχο στο τέλος του Φεστιβάλ.

Τα φεστιβάλ είναι τα πάντα και τίποτα. Στην τελευταία καταμέτρηση που έκανα, υπήρχαν 2.600 φεστιβάλ σ' όλο τον κόσμο. Υπάρχουν Φεστιβάλ Α, Β, Γ, Δ και μηδενικής κατηγορίας. Δεν υπάρχει λόγος να συμμετέχετε σε όλα. Ποτέ μην λαμβάνετε μέρος σε Φεστιβάλ που σας υποχρεώνει να πληρώσετε συμμετοχή. Άμα θέλετε, ωστόσο, μπορείτε να τους χρεώνετε εσείς. Υπάρχουν μερικές δεκάδες σημαντικά φεστιβάλ που παίζουν ντοκιμαντέρ, και μερικά απ' αυτά είναι φεστιβάλ μυθοπλασίας.

Αν είστε τόσο τυχεροί ώστε να σας προσκαλέσουν, ας ελπίσουμε ότι θα σας πληρώσουν τα έξοδα. Αλλιώς, αναζητήστε δημόσιους οργανισμούς και πρεσβείες που μπορούν να σας χρηματοδοτήσουν. Σκεφτείτε αν επιπροσθέτως θα μπορούσατε να κάνετε κάποιες διαλέξεις ή εργαστήρια. Να προθυμοποιείστε πάντα να συμμετέχετε στα πάνελ των φεστιβάλ. Προσφέρουν αναγνωρισιμότητα σ' εσάς και στο έργο σας. Βρείτε να πείτε κάτι πνευματώδες ή αντίθετο μ' αυτά που λένε οι υπόλοιποι.

Στις δεξιώσεις και τα πάρτι των φεστιβάλ να στέκεστε κοντά στην είσοδο υπηρεσίας. Θα είστε έτσι οι πρώτοι που θα σερβίρεστε, κι αυτό θα μειώσει τα έξοδα φαγητού σας.

Βεβαιωθείτε ότι το ντοσιέ της ταινίας σας είναι πολύ επαγγελματικό και ολοκληρωμένο. Γράψτε σωστά τις ετικέτες και συσκευάστε όμορφα τα DVD που θα δώσετε στον Τύπο. Να έχετε πάντα στη διάθεσή σας τουλάχιστον τέσσερις σπουδαίες φωτογραφίες από τα γυρίσματα που να μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την προώθηση της ταινίας.

Φερθείτε στους δημοσιογράφους όπως θα φερόσαταν σ' ένα φίλο. Σεβαστείτε τους. Συμμεριστείτε τον κυνισμό τους. Μην είστε υπερβολικά πρόθυμοι. Δείξτε τους έναν άγγελο ή έναν διάβολο, κάποιον πάντως



Ο Ουιντόνικ έμαθε από τον Γκάντι ότι μη βίαιη αντίσταση σημαίνει «αλήθεια δύναμη»

που ν' αξίζει να γίνει είδηση. Εκφραστείτε με σαφήνεια τουλάχιστον για λίγα λεπτά. Μην καμπουριάζετε όταν σας παίρνουν συνέντευξη. Στα πρώτα στάδια διανομής της ταινίας σας, βεβαιωθείτε ότι έχετε συμπεριλάβει θετικές κριτικές από τα ακόλουθα σημαντικά έντυπα της κινηματογραφικής βιομηχανίας: Variety, Screen International, Cahiers du Cinema, The Hollywood Reporter και τα μη μυθοπλαστικά αδελφάκια τους DOX, Documentary, Real Screen, κ.λπ.

Μάθετε πως να παρουσιάζετε ακόμα και τις πιο μέτριες κριτικές ως διθυραμβικές. Μια κριτική επτά αστέρων από το Dubai Daily Planet αξίζει το βάρος της σε χρυσάφι. Συμπεριλάβετε όλες τις θετικές κριτικές στο ντοσιέ της ταινίας σας που όλο και θα μεγαλώνει. Να είστε πάντα ευγενικοί και να συμπεριφέρεστε καλά στους εθελοντές των φεστιβάλ. Να ευχαριστήτε τους προγραμματιστές και τους διευθυντές των φεστιβάλ που σας προσκάλεσαν. Να κάνετε αυτά που σας ζητούν. Μην παραφέρεστε, μην έχετε πιεστικές απαιτήσεις και να μη νομίζετε ότι είστε σημαντικότεροι

από τον πιο άσημο μικρομηκά της ομάδας. Όλοι οι σκηνοθέτες έχουν γεννηθεί ίσοι. Απλά κάποιοι έχουν προωθηθεί καλύτερα..

Χρησιμοποιήστε τα φεστιβάλ για να συλλέξετε σημαντικές κριτικές και για να έρθετε σε επαφή με το κοινό. Μην παραλείπετε ποτέ τις Ερωτήσεις και Απαντήσεις μετά από μια προβολή. Χρησιμοποιήστε τα φεστιβάλ για να εξασφαλίσετε προσκλήσεις για άλλα φεστιβάλ. Μια πολύ επιτυχημένη προβολή συνοδευόμενη από μια πολύ καλή συζήτηση θα σας βοηθήσει να πουλήσετε την ταινία σας στη χώρα διεξαγωγής του φεστιβάλ. Κυρίως, όμως, μπορείτε να χρησιμοποιείτε τα φεστιβάλ για να εντοπίζετε τους εκπροσώπους των διεθνών εταιρειών πωλήσεων, τους διανομείς, τους εκπροσώπους των καναλιών και τις δευτερεύουσες αγορές για τις ταινίες σας.

Υπάρχουν ελάχιστοι πραγματικά καλοί εκπρόσωποι εταιρειών πωλήσεων ντοκιμαντέρ παγκοσμίως. Δουλειά τους είναι να πουλήσουν την ταινία σας

σε διανομείς, είτε αυτοί είναι τηλεοπτικά κανάλια, διανομείς κινηματογραφικών ταινιών, ιδιοκτήτες κινηματογραφικών ή άλλου είδους αιθουσών, ή εκπρόσωποι ψηφιακών φορέων που θα μεταδώσουν το έργο σας σε άλλες μορφές, μίντια και χώρους.

Δεν θα προτείνω να αναλάβετε εσείς τη διανομή της ταινίας σας. Θα περάσετε τη μισή σας ζωή κάνοντας ταινίες. Θέλετε πραγματικά να περάσετε την άλλη μισή κυνηγώντας όλες αυτές τις πολυάριθμες κι άπιαστες αγορές; Δεν τους λέμε τυχαία «εκπροσώπους». Τα δικά μου συναισθήματα πάνω στο θέμα είναι ανάμεικτα. Τα στοιχεία δείχνουν ότι μια σωστά οργανωμένη, αυτό-χρηματοδοτούμενη εκστρατεία διανομής μπορεί να σας φέρει περισσότερα έσοδα. Θέλει όμως δουλειά. Και απαιτεί πολύ χρόνο, τον οποίο θα μπορούσατε να αφιερώσετε στο να κάνετε κι άλλες ταινίες.

Είναι βοηθητικό να κρατάτε όσα περισσότερα χρήματα και δικαιώματα μπορείτε για τον εαυτό σας. Στο τέλος, όμως, θα πρέπει να τα μοιραστείτε δίκαια με

τους διανομείς. Όλοι μας έχουμε διαβάσει ιστορίες για το πώς κάποια ντοκιμαντέρ έκαναν τεράστια επιτυχία στην κινηματογραφική αγορά. Αν όμως αναλύσετε τους αριθμούς, τα ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους που πραγματικά κάνουν απόσβεση των χρημάτων που κόστισαν είναι ελάχιστα. Κι αυτή είναι η αλήθεια τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Οι καιροί είναι δύσκολοι για τις ταινίες τέχνης κάθε είδους. Ωστόσο, η κινηματογραφική διανομή μπορεί να αυξήσει τη φήμη και τη μακροπρόθεσμη επιτυχία μιας ταινίας. Με εταιρείες όπως η канаδική FilmsWeLike, της οποίας είμαι άμισθος σύμβουλος, αλλά και πολλές άλλες πρωτοβουλίες του ψηφιακού κινηματογράφου σε όλη την Ευρώπη και τις ΗΠΑ που παίζουν σινεμά ρεπερτορίου μπορείτε να αρχίσετε να κάνετε απόσβεση των χρημάτων σας. Κι αυτό είναι καλύτερο από το Χόλιγουντ ή από την τοπική σκηνή μυθοπλασίας όπου 9 στις 10 ταινίες αποτυγχάνουν. Οι αριθμοί σε σχέση με την κινηματογραφική διανομή είναι τρομακτικοί. Στην απλουστευμένη εκδοχή, ο εκθέτης, το πρόσωπο δηλαδή στο οποίο ανήκει ο κινηματογράφος ή ο χώρος, παίρνει ως ποσοστό το πενήντα με εξήντα τοις εκατό των εσόδων, στη συνέχεια αφαιρείται το κόστος της κόπιας και της διαφήμισης, μετά οι διανομείς παίρνουν κι αυτοί το μερίδιό τους και δίνουν ό,τι μένει σε εσάς, που με τη σειρά σας τα μοιράζετε στους επενδυτές σας ανάλογα με τη συμμετοχή τους. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι στο

τέλος θα παίρνετε πέντε ή δέκα σεντς για κάθε δολάριο που θα βγάζει η ταινία στην αίθουσα. Κι αυτό αν όλα έχουν πάει καλά.

Τα παραπάνω είναι και ο λόγος που οι διεθνείς πωλήσεις σε DVD, τα «κατεβάσματα» σε Vprod και οι πωλήσεις σε ραδιοτηλεοπτικούς φορείς είναι οι πιο ελπιδοφόρες για τους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ και οι πιο συμφέρουσες για την καταβολή των δικαιωμάτων τους. Πρέπει να μάθετε πώς να κάνετε τη διανομή μέρος της γενικότερης διαδικασίας παραγωγής. Να προσλαμβάνετε διανομείς από νωρίς, ενώ ακόμα αναπτύσσετε την ιδέα σας. Εκείνοι μπορούν μέχρι και να σας βρουν χρήματα για να κάνετε την ταινία. Πρέπει να μάθετε πώς να ανατρέπετε την τυραννία της (επιβαλλόμενης) χρονικής διάρκειας. Και πρέπει να μάθετε να διαχειρίζεστε τα ψηφιακά πνευματικά δικαιώματα εντός του νέου τεχνολογικού πλαισίου, που σημαίνει να κατανοήσετε τις έννοιες του πνευματικού δικαιώματος, της απόκτησης άδειας, των windows και της συνεχούς μετάδοσης του ντοκιμαντέρ σε νέες πλατφόρμες, χώρους και χρόνο.

Μετά κι από αυτό, όλα είναι θέμα καλής τύχης και σωστού συγχρονισμού. Κανείς στον κόσμο δεν διαθέτει την τέλεια συνταγή για την επιτυχία μιας ταινίας. Ή για το τι θέλει το κοινό. Αυτό είναι το ιερό δισκοπότηρο που ψάχνουν όλοι οι σκηνοθέτες εδώ και 112 χρόνια. Δεν ξέρουν οι άλλοι κάτι παραπάνω από

εσάς. Αλλά όσο έχετε το μανιφέστο σας στο μυαλό και την καρδιά σας, δεν μπορείτε να αποτύχετε. Στο μέλλον, μπορούμε ίσως όλοι να προσβλέπουμε στη βοήθεια του Dokumat 500, ενός πλήρως αυτοματοποιημένου ρομπότ που βρήκα στο διαδίκτυο και το οποίο μπορεί να κάνει τα πάντα σε σχέση με το ντοκιμαντέρ. Περιγράφεται ως εξής: «Το Dokumat είναι ένα εντελώς αυτοματοποιημένο ρομπότ για ντοκιμαντέρ. Αποτελείται από ένα κατάλληλα διαμορφωμένο τρίποδο και μια βιντεοκάμερα. Το τρίποδο κινείται αυτόνομα προς όλες τις κατευθύνσεις και στρέφει πανοραμικά ή κατακόρυφα την κάμερα. Το Dokumat μπορεί να ανοίξει και να κλείσει ξεχωριστά την κάμερα και τον προβολέα που βρίσκεται δίπλα της. Κατ' αυτό τον τρόπο, το μοντάζ των ντοκιμαντέρ μπορεί να γίνεται απευθείας μέσα στην κάμερα και το ρομπότ να προσφέρει ένα ολοκληρωμένο τελικό προϊόν. Το μόνο που χρειάζεται να κάνετε είναι να ανοίξετε το μηχάνημα και να βάλετε μέσα μια κασέτα.

Μέχρι τη στιγμή, ωστόσο, που όλοι οι σκηνοθέτες θα αντικατασταθούν από την υπέροχη, τεχνητή νοημοσύνη, ας τιμήσουμε το ντοκιμαντέρ ως την κοινή αντανάκλαση της σκληρής πραγματικότητας του άγριου κόσμου μας και της δικής μας, εντυπωσιακής, ανθρώπινης δημιουργικότητας. Τελικά, για να κατορθώσετε να σκεφτείτε έξω από το «κουτί» των κυρίαρχων ιδεών, θα πρέπει να δημιουργήσετε το προσωπικό σας μανιφέστο, τα δικά σας μονοπάτια και τη δική σας μανιφιέστα – σ' έναν νέο κόσμο που μόνο εσείς μπορείτε να εξουσιάσετε.

Στιγμιότυπο από το China Heavyweight





Ο Γκουσμάν στα γυρίσματα του Νοσταλγώντας το φως

Ο φύλακας της μνήμης

Τι οφείλω στον Κρις Μαρκέρ

«Μάχη της Χιλής», «Υπόθεση Πινοσέτ», «Σαλβαδόρ Αλιέντε», «Νοσταλγώντας το φως». Από τα γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία της Χιλής, στο όραμα του Αλιέντε και από το πραξικόπημα Πινοσέτ, σε ένα δυνατό πολιτικό σχόλιο για τα φαντάσματα που κληροδότησε στη Χιλή, ο Πατρίσιο Γκουσμάν καταγράφει τις ραγδαίες κοινωνικές μεταβολές εν τη γενέσει τους, αναλύοντάς τις με βάση τα πολιτικά του πιστεύω. Ο Γκουσμάν είναι ένας αδιαμφισβήτητος φύλακας της μνήμης. «Η ιστορική μνήμη δεν είναι μια αφηρημένη, θεωρητική έννοια, δεν είναι μόδα, αλλά κατάκτηση της κοινωνίας, όπως ήταν κάποτε τα δικαιώματα των γυναικών, των αυτοχθόνων και των ομοφυλοφίλων», ήταν τα λόγια που μοιράστηκε μαζί μας στη Θεσσαλονίκη πριν από λίγα χρόνια, στο αφιέρωμα που πραγματοποιήθηκε στο 15ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ το 2013. Το παρακάτω κείμενο, το οποίο υπογράφει ο ίδιος ο χιλιανός κινηματογραφιστής, (δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό Point of View την άνοιξη του 2007 τχ. 65, ενώ η μετάφραση για την ειδική έκδοση του 15ου ΦΝΘ είναι της Μυρτώς-Ζωής Ρηγοπούλου), είναι ένα ελάχιστο δείγμα σεβασμού και αγάπης στον Κρις Μαρκέρ και σε όσα του δίδαξε.



είχα δει και δεκαπέντε φορές. Τελικά σφίξαμε τα χέρια και του είπα, «Περάστε παρακαλώ». Ο Κρις Μαρκέρ μπήκε μέσα. Ήταν εκεί, στο σπίτι μου, όρθιος στο σαλόνι μου και περίμενε να του πω να καθίσει. Δεν έλεγε λέξη, διέκρινα, όμως, στο ταραγμένο του βλέμμα την ανησυχία του ότι δεν είχε παρκάρει καλά το διαστημόπλοιο που τον είχε φέρει μέχρι εκεί. Με το που γνώριζες τον Κρις, σου προκαλούσε αυτή την αίσθηση του εξωγήινου που τον συνόδευε σ' όλη του τη ζωή. Το πρόσωπό του ήταν τραχύ, τα μάτια του σχεδόν ανατολίτικα, το κεφάλι του ξυρισμένο και τ' αυτιά του θύμιζαν εκείνα του κυρίου Σποκ. Διέκοπτε τις φράσεις του με απρόσμενες σιωπές και μιλούσε μ' ένα ελαφρύ ψεύδισμα, σφίγγοντας τα λεπτά του χείλη σαν να απειθαρχούσε σε όλες τις γήινες γλώσσες. Φαινόταν πολύ ψηλός, δεν ήταν όμως. Το στίλ ντυσίματός του ήταν ακαθόριστο. Έμοιαζε κάπως με κομψό εργάτη.

«Ενδιαφέρομαι για την ταινία σας», μου είπε. Ένωσα να κατακλύζομαι από ένα συναίσθημα φόβου, ανάμεικτο με μια αίσθηση κινδύνου και δέους. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή μπήκε μέσα η γυναίκα μου για να τον καλημερίσει, και μαζί της η κόρη μου Ανδρέα που τότε ήταν δύο ετών. Είχα μόλις τελειώσει τον Πρώτο χρόνο, το πρώτο μεγάλο μήκος ντοκιμαντέρ μου με θέμα τους πρώτους 12 μήνες της κυβέρνησης του Σαλβαδόρ Αλιέντε. «Ήρθα στη Χιλή με την πρόθεση να γυρίσω ένα κινηματογραφικό χρονικό» μου εξομολογήθηκε. Δυσκολευόμουν να καταπνίξω τη νευρική του κατάσταση καθώς τον είχα έτσι απέναντί μου, ενώ η γυναίκα μου του προσέφερε ένα τσάι το

οποίο εκείνος δέχθηκε αμέσως. «Μια και το έχετε ήδη κάνει εσείς, θα ήθελα να αγοράσω την ταινία σας για να την προβάλω στη Γαλλία».

Σαράντα χρόνια έχουν περάσει από εκείνη τη συζήτηση, και μου πήρε σχεδόν όλον αυτόν τον καιρό για να συνειδητοποιήσω σε τι βαθμό σημάδεψε τη ζωή μου. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, η ταπεινή μου καριέρα ως νέου σκηνοθέτη έκανε ένα τεράστιο άλμα επειδή ο Κρις Μαρκέρ φεύγοντας πήρε στις αποσκευές του το νεγκατίφ της ταινίας μου σε 16μμ και την ηχητική της μπάντα.

Μερικούς μήνες αργότερα, μου έστειλε το έντυπο υλικό προώθησης του Πρώτου χρόνου μαζί μ' ένα γράμμα όπου μου περιέγραφε λεπτομερώς την περιμέτρα της ταινίας στο Studio de la Harpe στο Παρίσι. Μου επισύναπτε μια κριτική που είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό Le Temps Modernes, το οποίο είχε ιδρύσει ο Σαρτρ και τώρα διηύθυνε ο Κλοντ Λανζμάν. Ο Κρις Μαρκέρ είχε γράψει μια εύστοχη κριτική της ταινίας, κι όχι μόνο αυτό! Είχε, επίσης, επιμεληθεί με αριστοτεχνικό τρόπο το ντομπλάρισμά της και μου είχε ζητήσει την άδεια να την κόψει λίγο (αρχικά διαρκούσε 110 λεπτά). Εννοείται ότι δέχτηκα: πράγματι η ταινία ήταν γεμάτη επαναλήψεις – δεν είχα μείνει ικανοποιημένος από το μοντάζ. Σίγουρα είχε συγκινητικές σκηνές, αλλά είχε και δέκα λεπτά παραπάνω απ' όσα θα έπρεπε... Τέλος, πρόσθεσε κι έναν πρόλογο διάρκειας 8 περιπτώσεων λεπτών που συνόψιζε επιτυχημένα την ιστορία της Χιλής και πιο συγκεκριμένα την ιστορία του εργατικού κινήματος υπό την ηγεσία του Αλιέντε. Ήταν ένα



Κρις Μαρκέρ χτύπησε την πόρτα του σπιτιού μου στο Σαντιάγο της Χιλής το Μάιο του 1972. Δεν είχα προλάβει καλά καλά ν' ανοίξω και βρέθηκα μπροστά σ' έναν άνδρα λεπτό σαν κλαράκι που μιλούσε τα Ισπανικά σαν Αρειανός. «Είμαι ο Κρις Μαρκέρ», μου είπε. Έκανα λίγο πίσω κι έμεινα να τον κοιτάζω σιωπηλός, καθώς στο μυαλό μου συνωστίζονταν εικόνες της ταινίας του Σταθμός αποχαιρετισμού την οποία πρέπει να



Σαλβαδόρ Αλιέντε και Φιντέλ Κάστρο από το ντοκιμαντέρ Σαλβαδόρ Αλιέντε



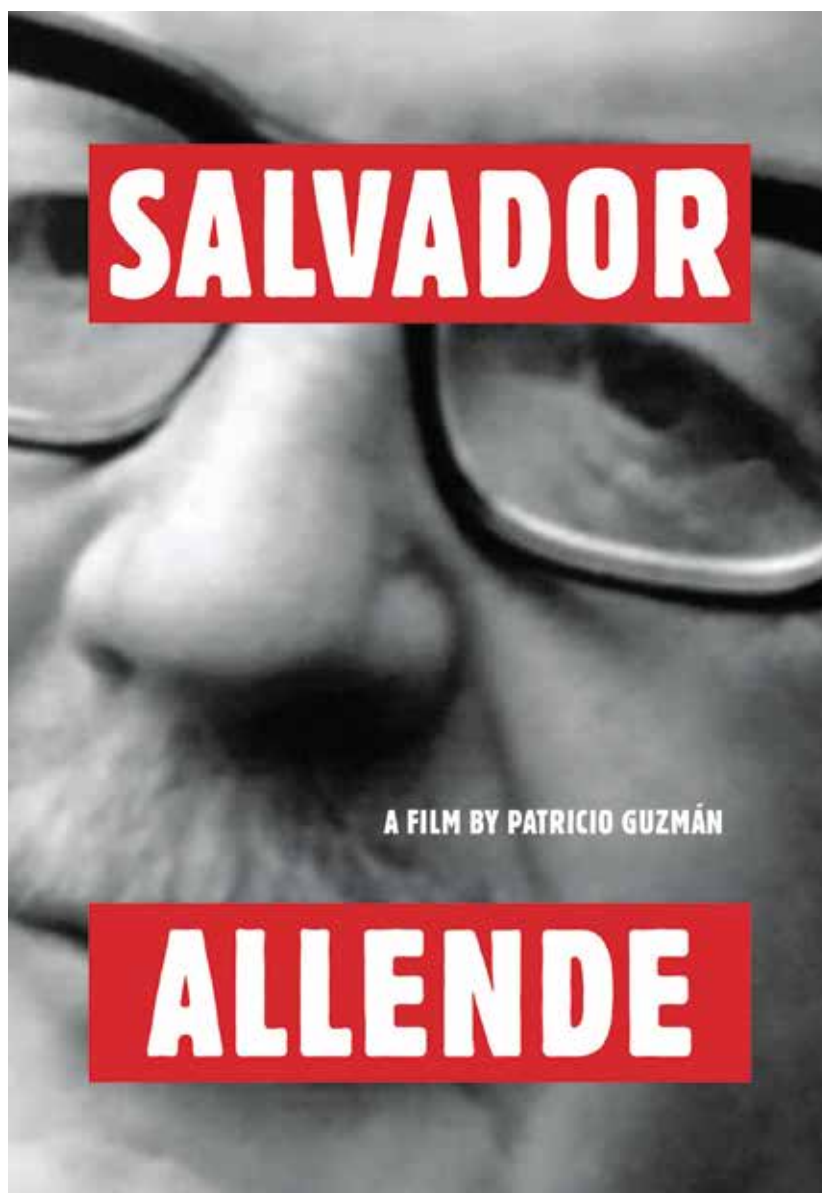
Στιγμιότυπο από το Νοσταλγώντας το φως



Από το ντοκιμαντέρ Νοσταλγώντας το φως



Πατρίσιο Γκούσμαν



Πόστερ από το ντοκιμαντέρ Σαλβαδόρ Αλιέντε

μοντάζ ασπρόμαυρων φωτογραφιών που είχε τραβήξει ο Ρεϊμόν Ντεπαρντόν σ' ένα ταξίδι του στη Χιλή. Η αφήγηση, γραμμένη από τον Κρις, ήταν ένα θαύμα σύνθεσης. Η μουσική, βασισμένη σε έγχορδη, ατονική μουσική, έκανε το σύνολο να μοιάζει ονειρικό. Μόλις τελείωνε η μικρού μήκους ταινία, ξεκινούσαν οι τίτλοι αρχής του Πρώτου χρόνου.

Ήταν ένας απαραίτητος πρόλογος, καθώς μεγάλο μέρος των Γάλλων θεατών δεν γνώριζε τίποτα για τη Χιλή. Εκτός αυτού, είχε να αντιμετωπίσει κι ένα άλλο πολύ μεγάλο και δύσκολο πρόβλημα: το 1972 το κοινό δεν δεχόταν τους υπότιτλους στα ντοκιμαντέρ, οπότε το ντουμπλάρισμα ήταν επιβεβλημένο. Ο Κρις αμέσως επιστράτευσε όλους τους Παριζιάνους φίλους του για να ντουμπλάρουν τις φωνές των Χιλιανών. Και δεν ήταν όποιοι κι όποιοι: ο Φρανσουά Περιέ έκανε τον αφηγητή, η Ντελφίν Σείριγκ την αστή, η Φρανσουάζ Αρνούλ και η Φλοράνς Ντελέ τις εργάτριες, ακόμα κι ο διανομέας της ταινίας, Ανατόλ Ντομάν (Argos Films) δάνεισε τη φωνή του στο ντουμπλάρισμα! Τέλος, ο Κρις απευθύνθηκε στον διάσημο σχεδιαστή Φολόν για να φιλοτεχνήσει την αφίσα της ταινίας.

Είχα μείνει κατάπληκτος! Η τροπή που είχε πάρει η περιπέτεια αυτή μου φαινόταν εντελώς εξωπραγματική. Αυτό που συνέβαινε ήταν αδιανόητο: στο κάτω κάτω, ο Πρώτος χρόνος δεν ήταν παρά μια «σεμνή» 16άρα ταινία χωρίς σύγχρονο ήχο, με αμελητέο προϋπολογισμό και μόνη φιλοδοξία να δείξει τη χαρά όλων αυτών των εργαζομένων, όλων των εργατών των εργοστασίων και των ορυχείων, που είχα παρακολουθήσει κατά τη διάρκεια του πρώτου χρόνου διακυβέρνησης του Αλιέντε. Δεν θα μπορούσα να ελπίσω σε τίποτα παραπάνω απ' αυτό που ήδη είχα: έξι κόπιες των 35μμ για να μπορέσω να παίξω την ταινία σε κάποιους κινηματογράφους της Χιλής. Αλλά ξαφνικά, χάρη στον Κρις, ο Πρώτος χρόνος ταξίδεψε σε πόλεις της Γαλλίας, του Βελγίου και της Ελβετίας! Κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νάντης και το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Μάνχαϊμ. Η ειρωνεία ήταν ότι βρισκόμουν «κολλημένος» στο Σαντιάγο και μόνο να ονειρευόμαι μπορούσα ένα ταξίδι στην Ευρώπη, αφού ούτε εγώ ούτε ο Κρις δεν είχαμε δεκάρα τσακιστή...

Ένα χρόνο αργότερα, προς το τέλος του 1972, η κατάσταση μου άλλαξε ριζικά: η Δεξιά κατόρθωσε να δημιουργήσει μια κατάσταση αποδιοργάνωσης στις περισσότερες πόλεις της Χιλής με τη βοήθεια εκείνων που ήταν αντίθετοι στην κυβέρνηση Αλιέντε και με την οικονομική ενίσχυση του Νίξον και του Κίσιντζερ. Ένα κλίμα αβεβαιότητας είχε κυριεύσει ολόκληρη τη χώρα.

Ένα πρωί, όλη η ομάδα που θα κάναμε τη Μάχη της Χιλής συναντηθήκαμε στο πάρκο Φορεστάλ του Σαντιάγο. Συζητούσαμε τα γεγονότα και η ερώτηση που μας βασάνιζε ήταν «Τι θα κάνουμε;». Βασικά, είχαμε μόλις χάσει τον παραγωγό μας, την εταιρεία Chile Films, στη μέση της προετοιμασίας μιας ταινίας μυθοπλασίας μεγάλου μήκους. Οκτώ μήνες δουλειάς χαμένοι! Η εταιρεία, όπως και πολλές άλλες, δεν μπορούσε να ανακάμψει από την απεργία των φορτηγατζήδων που είχε οργανώσει η Δεξιά τον Οκτώβριο. Σαν συνέπεια της Βάρβαρης αυτής απεργίας που είχε παραλύσει τη χώρα, η κυβέρνηση είχε απαγορεύσει την εισαγωγή ορισμένων προϊόντων, ανάμεσα στα οποία ήταν και το κινηματογραφικό φιλμ.

Κι ενώ προσπαθούσαμε να σκεφτούμε μια λύση (ακόμα και την πιο απίθανη), μου ήρθε η ιδέα να

Ο σταυρός του Νότου



γράψω στον Κρις Μαρκέρ. Φύλαξα ένα αντίγραφο της επιστολής εκείνης, απ' όπου σας παραθέτω την τελευταία παράγραφο:

«Όπως έχει συμβεί κι άλλοτε στο παρελθόν, δεν είχα το χρόνο να απαντήσω στα γράμματά σου. Η πολιτική κατάσταση εδώ είναι μηερδεμένη και η χώρα βρίσκεται σχεδόν στα πρόθυρα εμφυλίου πολέμου, γεγονός που μας δημιουργεί πολύ μεγάλη ένταση. Η πάλη των τάξεων κερδίζει έδαφος. Σε όλα τα εργοστάσια, τις γεωργικές εκμεταλλεύσεις και τα χωριά, οι εργάτες φωνάζουν και απαιτούν να περάσουν σε εργατικό έλεγχο οι χώροι εργασίας τους. Η μπουρζουαζία είναι έτοιμη να χρησιμοποιήσει ό,τι πόρους διαθέτει. Θα χρησιμοποιήσει την αστική νομιμότητα και θα στηριχτεί στις δικές της συνδικαλιστικές οργανώσεις, έχοντας την οικονομική στήριξη του Νίξον. Πρέπει να τα κινηματογραφήσουμε όλα αυτά!... Να κάνουμε ένα μεγάλο ρεπορτάζ μέσα στα εργοστάσια, στα χωράφια, στα ορυχεία. Μια ταινία έρευνας που θα έχει ως σκηνικό τις μεγάλες πόλεις αλλά και τα χωριά, την ακτή αλλά και την έρημο. Μια ταινία που θα είναι πολιτική τοιογραφία, θα αποτελείται από πολλά κεφάλαια και θα έχει ως πρωταγωνιστές το λαό και τους ηγέτες του από τη μια, και την ολιγαρχία, τους αρχηγούς της και τις διασυνδέσεις που με τη Ουάσιγγτον από την άλλη. Μια ταινία ανάλυσης. Μια ταινία για τη μάζα και μια ταινία για τις ατομικότητες. Μια ταινία πυρετώδης, που θα τρέφεται από τα γεγονότα της καθημερινότητας και που θα έχει απρόβλεπτη διάρκεια. Μια ταινία ελεύθερη στη φόρμα, που θα αναμειγνύει το ρεπορτάζ, το δοκίμιο, τη στατική φωτογραφία, τη δραματική δομή της μυθοπλασίας και το πλάνο σεκάνς που θα ακολουθεί τις καταστάσεις και τα

όσα θα μας επιβάλλει η πραγματικότητα... Ωστόσο, ΔΕΝ ΕΧΟΥΜΕ κινηματογραφικό φιλμ. Εξαιτίας του αποκλεισμού που έχουν επιβάλει οι ΗΠΑ, οι εισαγωγές καθυστερούν μέχρι κι ένα χρόνο. Για να μπορέσουμε να προμηθευτούμε το υλικό αυτό, σκεφτήκαμε εσένα... Σου ζητώ συγγνώμη για το μακροσκελές των εξηγήσεών μου και σε παρακαλώ να είσαι απόλυτα ειλικρινής στην απάντησή σου. Σε εμπιστεύομαι απόλυτα. Θερμούς χαιρετισμούς, Πατρίσιο.» Σαντιάγο, Χιλή, 14 Νοεμβρίου 1972.

Μια εβδομάδα αργότερα έλαβα ένα τηλεγράφημα από το Παρίσι: «Θα κάνω ό,τι μπορώ. Χαιρετισμούς, Κρις.»

Ένα μήνα αργότερα, ένα δέμα έφτασε στο αεροδρόμιο του Σαντιάγο. Είχε σταλεί απευθείας από το εργοστάσιο της Kodak στο Ρότσεστερ και καθώς δεν θα κόστιζε τίποτα στο κράτος, το τελωνείο τού είχε επιτρέψει την είσοδο. Ο Κρις Μαρκέρ είχε συγκεντρώσει τα χρήματα στην Ευρώπη και είχε δώσει την παραγγελία απευθείας στο εργοστάσιο των ΗΠΑ. Το πακέτο περιελάμβανε περίπου 13.200 μέτρα, δηλαδή 14 ώρες, ασπρόμαυρο φιλμ 16μμ, καθώς και 134 μαγνητοταινίες για Nagra. Ήταν η δεύτερη μεγάλη στιγμή ευτυχίας που μας χάριζε ο Κρις Μαρκέρ. Κοιτάζαμε τα κουτιά που άστραφταν σαν καθρέφτες και δεν πιστεύαμε στα μάτια μας! Κανείς απ' την ομάδα της Μάχης της Χιλής δεν είχε δει ποτέ καινούργια κουτιά, γιατί μέχρι τότε δουλεύαμε πάντα με ληγμένο φιλμ. Ήταν επίσης η πρώτη φορά που κρατούσαμε στα χέρια μας καινούργια περιτυλίγματα μαγνητοταινιών. Θέλαμε ν' αρχίσουμε να κινηματογραφούμε αμέσως, αλλά έπρεπε



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ Σαλβαδόρ Αλιέντε

να φανούμε προσεκτικοί για να μην εξαντλήσουμε πρόωρα το απόθεμά μας.

Φτιάξαμε το σχεδιάγραμμα των τομέων της σύγκρουσης σ' έναν από τους τοίχους του γραφείου μας. Ήταν ένας μεγάλος «θεωρητικός χάρτης» που καταλάμβανε το μισό μας χώρο. Τον σχεδιάσαμε με μαύρο μαρκαδόρο πάνω σε άσπρα χαρτόνια. Εκεί απαριθμήσαμε τα οικονομικά, πολιτικά και ιδεολογικά προβλήματα. Το κάθε θέμα διακλαδιζόταν σε επιμέρους θέματα: έλεγχος της παραγωγής, έλεγχος της διανομής, σχέσεις παραγωγής, η ιδεολογική πάλη για την πληροφόρηση, περίληψη των διακυβευμάτων κ.λπ. Ο Κρις θα πρέπει να γέλασε πολύ μ' αυτό το σχέδιο μάχης. Μου έστειλε τότε ένα γράμμα όπου μου εξηγούσε ότι ήταν αδύνατο να καταφέρω να κινηματογραφήσω όλα αυτά τα πράγματα. Αυτό, όμως, που δεν ήξερε ο Κρις, ήταν ότι η φιλόδοξη αυτή θεωρητικοποίηση ήταν το αποτέλεσμα μιας πρότερης εμμονής μας: να αποφύγουμε να σπαταλήσουμε το φιλμ, ώστε να μην του κάνουμε κακή εντύπωση.

Μετά το πραξικόπημα και αφού φυλακίστηκα για δύο εβδομάδες στο Εθνικό Στάδιο της Χιλής, μπόρεσα τελικά να φύγω για τη Γαλλία. Ήταν μια φορτισμένη συναισθηματική στιγμή. Οι παλιοί συμφοιτητές μου από την Ισπανία (από την σχολή κινηματογράφου της Μαδρίτης) είχαν πληρώσει το αεροπορικό μου εισιτήριο και ο Κρις με περίμενε στο

Ορλί. Στεκόταν μόνος, ή σχεδόν μόνος, σε μια από τις αίθουσες του αεροδρομίου. Όταν τον πλησίασα, με κοίταξε με μεγάλη περιέργεια, έβαλε τα χέρια πάνω απ' τα μάτια του σαν σκίαστρο, και με κοίταξε μια από τη μια, και μια από την άλλη. Ήμουν μπροστά του και δεν έλεγε να με αναγνωρίσει. Πρέπει βέβαια να πω ότι είχα ξυρίσει τα γένια μου.

Νάμαστε λοιπόν στο δρόμο για το Παρίσι μέσα σ' ένα καινούργιο αυτοκίνητο. Ο Κρις με πήγε σ' ένα πολυτελέστατο σπίτι για να γευματίσουμε. Η ατμόσφαιρα ήταν κομψή κι υπήρχαν παντού όμορφες γυναίκες (από τον χώρο του κινηματογράφου άραγε;). Ο Κρις ήταν μεγάλος γόης, αλλά ήταν σίγουρα κι ο πιο Αρειανός της παρέας! Τα γαλλικά μου ήταν άθλια. Μα και τα επόμενα χρόνια, ποτέ δεν καταλάβαινα στ' αλήθεια τι μου έλεγαν. Τελειοποίησα ωστόσο την ικανότητά μου να παριστάνω ότι καταλαβαίνω. Μετά το φαγητό, πήγαμε να επιστρέψουμε το αυτοκίνητο που ο Κρις είχε δανειστεί, κι ύστερα πήραμε το μετρό, με τις αποσκευές μου στην πλάτη. Ο Κρις με πήγε σ' ένα οικονομικό ξενοδοχείο, χαιρετηθήκαμε, καβάλησε την παλιά του μηχανή κι έφυγε.

Τότε άρχισε ένας μεγάλος μαραθώνιος για να βρούμε χρήματα. Φάγαμε στο σπίτι του Φρεντερικ Ροσίφ μαζί με τη Σιμόν Σινιορέ. Φάγαμε στο σπίτι της Φλοράνς Ντελέ, της Ζαν ντ' Αρκ του Ρομπέρ Μπρεσόν. Είδαμε δεκάδες άτομα για να καταφέρουμε να μοντάρουμε

και να τελειώσουμε τη Μάχη της Χιλής. Συναντηθήκαμε πολλές φορές με τον Σαούλ Γελίν, έναν λαμπρό διπλωμάτη του Ινστιτούτου Τέχνης και Κινηματογραφικής Βιομηχανίας της Κούβας (ICAIC) και του εξηγήσαμε τους στόχους μας. Όλα αυτά διήρκεσαν μήνες. Για κάποιες εβδομάδες, φιλοξενήθηκα στο σπίτι μιας άλλης φίλης του Κρις, στην πλατεία Σεν Σουλπίς.

Τελικά, ο Αλφρέντο Γκεβέρα, πρόεδρος του ICAIC στην Αβάνα, ενέκρινε το σχέδιο κι έτσι μπορέσαμε να τελειώσουμε τη Μάχη της Χιλής στην Κούβα. Ο Κρις είχε εξαιρετικές σχέσεις με τους Κουβανούς από τότε που είχε γυρίσει δύο καταπληκτικά ντοκιμαντέρ για το νησί τους, το Cuba Sí! και το La bataille des dix millions. Η στήριξή του με βοήθησε και μου έδωσε την ευκαιρία να πάω στην Αβάνα. Η στιγμή ήταν καίρια, γιατί από το 1977 και μετά οι σχέσεις του Κρις με την Κούβα χειροτέρευσαν απότομα, μετά την πρεμιέρα της ταινίας του Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο, στην οποία επέκρινε το καθεστώς της Αβάνας.

Πήγα λοιπόν στην Κούβα για έξι μήνες και κατέληξα να μείνω έξι χρόνια: τόσο μου πήρε για να μοντάρω την Μάχη της Χιλής με τον Πέδρο Τσάσκελ. Επέστρεψα πρώτη φορά στο Παρίσι το 1975 για να δείξω το πρώτο μέρος της ταινίας που είχε επιλεγεί για το Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών στις Κάννες. Μαζί με τον Φεδερίκο Ελτόν (τον διευθυντή παραγωγής), αφήσαμε μια κόπια της ταινίας στην SLON, την κολεκτίβα



Η μάχη της Χιλής

που είχε ιδρύσει ο Κρις (που αργότερα θα λεγόταν ISKRA).

Ένα χρόνο αργότερα, ο Φεδερίκο Ελτόν κι εγώ κάναμε πάλι το ίδιο: παρουσιάσαμε το δεύτερο μέρος της Μάχης της Χιλής στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών του 1976 και ταυτόχρονα αφήσαμε μια κόπια στη SLON/ISKRA. Όμως, ο Κρις δεν μας απάντησε ποτέ. Δεν λάβαμε ούτε σημείωμα, ούτε γράμμα, ούτε μήνυμα, ούτε τηλεφώνημα από κείνον σε σχέση με την ταινία. Για μήνες αναρωτιόμασταν το γιατί. Και συνέχισα να κάνω αυτή την ερώτηση στον εαυτό μου για χρόνια.

Πρέπει να σας θυμίσω ότι ήταν μια πολύ πολιτικοποιημένη περίοδος κι ότι η κολεκτίβα του Κρις ανήκε στον κύκλο των καλλιτεχνών και των διανοούμενων της πιο ριζοσπαστικής αριστεράς. Δεν συνέβαινε το ίδιο και με την ταινία μου. Αντίθετα, η Μάχη της Χιλής ήταν ηθελημένα πλουραλιστική και στρατευμένη σ' έναν μόνο αγώνα: σ' εκείνον του χιλιανού ονείρου (τον αγώνα ενός λαού χωρίς όπλα), την ουτοπία ενός λαού στην πιο ευρεία της έννοια – αυτήν που είδα με τα μάτια μου και έζησα στο σώμα μου, στην καρδιά αυτής της παλλόμενης Χιλής με την οποία ταυτιζόμουν τότε και εξακολουθώ να ταυτίζομαι και σήμερα.

Στην πραγματικότητα, για πολύ καιρό πίστευα ότι δεν θα ήταν εύκολο για μένα να αναγνωριστεί το έργο μου στη Γαλλία: ο άμεσος κινηματογράφος αυτού του είδους ήταν κάτι πρωτόγνωρο στη Χιλή και η ταινία μου ήταν μια από τις ελάχιστες παγκοσμίως που έδειχναν το αργό ψυχορράγημα ενός επαναστατημένου λαού. Κανείς δεν φαινόταν να συλλαμβάνει τη βαθύτερη ουσία της ταινίας μου, εκτός από τον διάσημο κριτικό Λουί Μαρκορέλ που κατάλαβε την καλλιτεχνική μου προσέγγιση, την καινοτομία της κινηματογραφικής φόρμας που πρότεινα και τον ιστορικό αντίκτυπο της δουλειάς μου. Ο Λουί Μαρκορέλ με υποστήριξε με τις φωτισμένες του κριτικές στην εφημερίδα Le Monde ενώ προβάλλονταν τα δύο πρώτα μέρη της ταινίας μου στις Κάννες. Κατά τ' άλλα, όμως, εισέπραττα μια μεγάλη σιωπή εκ μέρους των Γάλλων συναδέλφων του, μια σιωπή που κράτησε πολύ καιρό. Εντωμεταξύ, Η μάχη της Χιλής έκανε το γύρο του κόσμου.

Όσο για τον Κρις, για είκοσι χρόνια δεν τον ξαναείδα, ούτε είχα απευθείας επαφή μαζί του, μέχρι το Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σαν Φρανσίσκο το 1993, όπου είχαμε μια ευχάριστη σύντομη συνάντηση. Τα τελευταία 12 χρόνια, μέναμε κι οι δύο στην ίδια πόλη. Παρακολουθούσα πάντα το έργο του με μεγάλο ενδιαφέρον. Πρέπει να πούμε ότι πάντα έζησε μια ζωή αποτραβηγμένη, κι ότι ήξερε πώς να περιβάλλει τη ζωή του μ' ένα κάποιο μυστήριο.

Σήμερα, εδώ, στο κοιμητήριο Περ Λασέζ, όπου οι κοντινοί σου άνθρωποι έχουν έρθει να σου αποτίσουν ένα τελευταίο φόρο τιμής, δεν μου απομένει παρά να σου πω:

ΑΝΤΙΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΕ ΜΟΥ ΦΙΛΕ, ΚΑΛΟ ΤΑΞΙΔΙ, Σ' ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ ΑΠΟ ΤΑ ΒΑΘΗ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΓΙΑ ΟΛΑ ΟΣΑ ΜΟΥ ΕΔΩΣΕΣ. Ήταν τα καλύτερα της ζωής μου. VENCEREMOS !

Παρίσι 2 Αυγούστου 2012

Το 1^ο
Εκπαιδευτικό - Θεματικό
Πάρκο
στην Ελλάδα
www.orangeland-europe.com



sparta andalucia florida



ΦΡΑΓΚΩΝ 2 • ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Τ: 2310 557 513

FACEBOOK: ΤΟ ΣΕΜΠΡΙΚΟ / SEBRIKO

Εξιστορώντας μια διαφορετική ιστορία

Όταν η Κιμ Λοντζινότο παρουσιάζει τους ήρωές της, γυναίκες σε δύσκολες καταστάσεις, καταδικασμένες στη σιωπή, επιχειρεί πάνω απ' όλα να χαρίσει στον θεατή ένα συναισθηματικό ταξίδι ταύτισης. Από την Κέννα, μέχρι την Ιαπωνία και το Ιράν, προσεγγίζει γυναίκες στιγματισμένες, περιθωριοποιημένες, ανθρώπους που έχουν υποστεί καταπίεση κάθε μορφής. Τα ντοκιμαντέρ της απομακρύνονται από την θεωρία του φεμινισμού και προσκαλούν σε δράση. Το κείμενο του συγγραφέα και δημοσιογράφου Μάικ Μαρκούζε είναι από την έκδοση του 8ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης το 2006 που συνόδευσε το αφιέρωμα στο έργο της Κιμ Λοντζινότο (πρωτοδημοσιεύθηκε στο Red Pepper, Οκτώβριος 2005. Μετάφραση για την έκδοση του ΦΝΘ από την Άντα Κακλαμάνη)

Φεμινισμός στην πράξη



Η Κιμ Λοντζινότο στη διάρκεια του masterclass που έδωσε στο 8ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

Η κάμερα της Λοντζινότο δεν συμπάσχει επίτηδες. Αποφεύγει τόσο τα μακρινά πλάνα και τα αδιάκριτα ζουμ όσο και τα κοντινά πλάνα, προτιμώντας μια μεσαία απόσταση που επιτρέπει στις δραματικές περσόνες να αλληλεπιδρούν ελεύθερα

Είναι περίεργο το πώς ΜΜΕ παθιασμένα με τα επιτεύγματα των Βρετανών κατάφεραν να παραβλέψουν μια μεγάλη επιτυχία μιας βρετανίδας δημιουργού στο φετινό Φεστιβάλ των Κανών, το βραβευμένο ντοκιμαντέρ της Κιμ Λοντζινότο. Οι δικαστίνες. Ίσως επειδή το βαθιά ανθρώπινο και χωρίς φτηνό εντυπωσιασμό πορτραίτο των Αφρικανών γυναικών που μάχονται για αυτοπροσδιορισμό αφήφά τις συνηθισμένες αντιλήψεις περί γυναικών και τρίτου κόσμου. Ίσως ακόμα επειδή η Λοντζινότο είναι μια δημιουργός που δεν θέλει να προβάλει τον εαυτό της, και δεν αρέσκειται στην λάμψη και την προβολή. Πραγματικά, η ικανότητά της να μην αυτοπροβάλλεται είναι ένα από τα μυστικά της τέχνης της.

Στο βραβευμένο με BAFTA, Διαζύγιο α λα Ιρανικά, αφηγήθηκε το χρονικό των προσπαθειών ιρανών γυναικών να βρουν δικαιοσύνη σ' ένα ανδροκρατούμενο δικαστήριο οικογενειακών υποθέσεων στην Τεχεράνη. Στην Μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ, παρακολούθησε Κενυάτες έφηβες που μάχονταν εναντίον της μακράς εδραιωμένης παράδοσης ακρωτηριασμού των γυναικείων γεννητικών οργάνων. Και στις δυο ταινίες, όπως και στο Οι δικαστίνες, η σκηνοθέτις προσφέρει στο κοινό το προνόμιο της πρόσβασης σε κρυμμένους κόσμους, μέσα από μια διορατική και διακριτική κάμερα. Πρόκειται για οικεία, οικογενειακά δράματα που θίγουν θέματα παγκόσμιας σημασίας.

Οι δικαστίνες διαδραματίζεται στην πόλη της Κούμπα στο Καμερούν και ακολουθεί την δουλειά μιας γυναίκας εισαγγελέως, των συναδέλφων της και των πελατών τους καθώς αντιπαρατίθενται σε συζύγους που βιάζουν και κακοποιούν τις συζύγους τους και σε ενήλικες που απαγάγουν και χτυπούν παιδιά. Η οδύνη είναι απτή, όπως και η συντροφικότητα, η ενέργεια και η εφευρετικότητα των γυναικών πρωταγωνιστριών.

«Αυτή η ταινία προήλθε από την προηγούμενή μου», εξηγεί η Λοντζινότο. «Στην Κένυα, αυτό που πραγματικά μου έκανε εντύπωση ήταν αυτή η αίσθηση ότι η αλλαγή προερχόταν από τις γυναίκες, ότι εκείνες αντιστέκονταν στις βαθιά ριζωμένες προκαταλήψεις. Είναι φανερό ότι τέτοιες ιστορίες συμβαίνουν μάλλον παντού στην Αφρική αλλά δεν θέλουμε να τις ακούσουμε. Δεν θεωρούνται αξιόλογες ειδήσεις. Έτσι θέλησα να επιστρέψω στην Αφρική και να πω άλλη μια ιστορία. Αλλά ενώ Η μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ ήταν ένα φιλμ με αρκετά κέντρα και πολλαπλούς χαρακτήρες, αυτή την φορά θέλησα να κάνω μια ταινία που να επικεντρώνεται σε έναν τόπο και σε μια μικρή ομάδα χαρακτήρων. Ξαν μια ταινία μυθοπλασίας περισσότερο».

Οι δικαστίνες μπορεί να καυχιέται για το γεμάτο συμβάντα αλλά συγκρατημένο είδος αφηγηματικού τόξου για το οποίο οι σεναριογράφοι του Χόλιγουντ θα πουλούσαν και τις ψυχές τους. Η ταινία περιλαμβάνει παρατεταμένες σκηνές, τοποθετημένες σε ένα μόνο χώρο όπου διάφοροι ευκρινείς χαρακτήρες αλληλεπιδρούν αποκαλύπτοντας σταδιακά πολύπλοκα κίνητρα. Μ' αυτόν τον τρόπο προσφέρει έναν δραματικό πλούτο που σπάνια συναντάται στο σύγχρονο εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος θεωρεί ότι το κοινό αδυνατεί να συγκεντρωθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Αρχικά, η Λοντζινότο και η συνεργάτιδά της η Φλόρενς Αγίσι, αρχίζουν να καταγράφουν την δουλειά μιας πρωτοπόρου δικαστίνας

σε ένα τυπικό δικαστήριο μιας επαρχιακής περιοχής. Όμως, οι σαράντα μομπίνες της ταινίας καταστράφηκαν όταν πέρασαν μέσα από το μηχάνημα ακτινοσκόπησης του αεροδρομίου. Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς την οδύνη των δημιουργών για την απώλεια του αναντικατάστατου φιλμ. Αλλά η αποφασιστικότητα της Λοντζινότο αντιπαρήλθε την ατυχία αυτή, όπως και μια σοβαρή τροπική ασθένεια, αλλάζοντας τοποθεσία στην ιστορία της με εκπληκτικά αποτελέσματα.

Η κάμερα της Λοντζινότο δεν συμπάσχει επίτηδες. Αποφεύγει τόσο τα μακρινά πλάνα και τα αδιάκριτα ζουμ όσο και τα κοντινά πλάνα, προτιμώντας μια μεσαία απόσταση που επιτρέπει στις δραματικές περσόνες να αλληλεπιδρούν ελεύθερα. Ένα από τα μυστήρια της μεθόδου της είναι το πώς είναι τόσο ουδέτερο, συγκρατημένο βλέμμα μπορεί να ακτινοβολεί τόση ζεστασιά. Η παρουσία της είναι συμπονετική αλλά και διακριτική. Πώς τα καταφέρνει; Πώς γίνεται η δράση επί της οθόνης να φαίνεται σαν να μην είναι σκηνοθετημένη και οι άνθρωποι να μην είναι αμήχανοι;

«Αφενός όταν κάτι δραματικό ή επειγόν συμβαίνει, οι άνθρωποι που εμπλέκονται τείνουν να απορροφούνται σε αυτό και να ξεχνούν την παρουσία της κάμερας. Αφετέρου, είμαι μονάχα εγώ και η Μαίρη Μίλτον, η ηχολήπτρια, δυο γυναίκες, οπότε δεν απειλούμε με την παρουσία μας. Έχουμε κάνει πέντε ταινίες μαζί κι έτσι δουλεύουμε με ευχέρεια. Ξέρουμε χωρίς να μιλάμε τι προσπαθούμε να κάνουμε. Υπάρχει ένα φετίχ αυτόν τον καιρό στο ντοκιμαντέρ για τις μικροσκοπικές κάμερες, μια άποψη ότι όσο μικρότερη είναι η κάμερα, τόσο φυσικότερη θα είναι η σκηνή. Αλλά εγώ έχω μια πραγματικά μεγάλη κάμερα. Δεν είναι λοιπόν η κάμερα που τρομάζει τους ανθρώπους, αλλά οι δημιουργοί».

«Οι γυναίκες που παρακολουθούμε ξέρουν ότι είμαστε εκεί για να πούμε τις ιστορίες τους. Είμαστε μέρος του αγώνα τους, είμαστε με την πλευρά τους. Το καταπληκτικό είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν την παρουσία μας. Ξαφνικά υπάρχει ένας μάρτυρας και αυτό τους δίνει αυτοπεποίθηση. Για παράδειγμα, στις Δικαστίνες, η Αμίνα που προσπαθεί να απελευθερωθεί από έναν σύζυγο που την κακοποιεί, ήταν ανυπόμονη να την κινηματογραφήσουμε. Ήθελε να σιγουρευτεί ότι θα ήμασταν στο δικαστήριο μαζί της. Ήθελε την κάμερα εκεί – την έκανε να αισθάνεται δυνατότερη».

Τα ντοκιμαντέρ της Λοντζινότο δεν προσφέρουν σχεδόν τίποτε σε σχέση με τα κοινωνικά ή πολιτικά συμφραζόμενα, κάτι για το οποίο έχει επικριθεί. Αλλά η άρνηση της αυτή να παράσχει έναν ιδεολογικό χάρτη είναι ένα ουσιαδώς κομμάτι της μεθόδου της. Οι θεατές προσκαλούνται να βρουν τον δικό τους δρόμο και να διαμορφώσουν την δική τους αντίδραση στο δράμα που εκτυλίσσεται μπροστά τους. Είναι μια προσέγγιση που προσφέρει πολλή τροφή για την σκέψη.

Πάρτε, για παράδειγμα, την ιστορία της Μάνκα, ενός εξάχρονου κοριτσιού που έτρωγε ξύλο και είχε ουσιαστικά γίνει σκλάβο στην θεία της. Παρακολουθούμε το πώς της παρέχεται προστασία και συμπαράσταση και το πώς η θεία της κατηγορείται και φυλακίζεται για τα εγκλήματά της. Υπάρχει κάτι μεγαλειώδες εδώ: για μια φορά η δύναμη της πολιτικής ενεργοποιείται, χρησιμοποιείται και ασκείται από ατρόμητες, αφοσιωμένες γυναίκες, για λογαριασμό ενός παντελώς ανυπεράσπιστου ανθρώπινου πλάσματος. Και σε



Sisters in Law

Του Μάικ Μαρκούζε

«Οι γυναίκες που παρακολουθούμε ξέρουν ότι είμαστε εκεί για να πούμε τις ιστορίες τους. Είμαστε μέρος του αγώνα τους, είμαστε με την πλευρά τους. Το καταπληκτικό είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν την παρουσία μας. Ξαφνικά υπάρχει ένας μάρτυρας και αυτό τους δίνει αυτοπεποίθηση.»



Rough Aunties

αυτό το θέαμα υπάρχει μια σιωπηρή επίπληξη στον τεμπέλη μεταμοντερνισμό που ρομαντικοποιεί παραδοσιακές κοινότητες και καταδικάζει τα σύγχρονα έθνη κράτη ως την πηγή όλων των κακών.

Οι γυναίκες, των οποίων τον αγώνα καταγράφει η Λοντζινότο, είναι σαφώς μέρος της τοπικής τους κουλτούρας, παρόλο που είναι αποφασισμένες να την μεταμορφώσουν. Έτσι τα στερεότυπα καταρρέουν, και πάνω από όλα, το στερεότυπο για την παθητικότητα της γυναίκας του τρίτου κόσμου. Και στο τέλος της ταινίας – όταν εγκωμιάζονται δυο Μουσουλμάνες γυναίκες επειδή ήταν οι πρώτες στην περιοχή τους που επέτυχαν καταδίκες εναντίον των συζύγων τους για κακοποίηση – υπάρχει

χαρά και ελπίδα, κερδισμένη με κόπο και συνεπώς αξιόπιστη.

Σίγουρα το γεγονός ότι η Λοντζινότο, μια λευκή δυτική γυναίκα που καταγράφει μια ξένη κουλτούρα παραμένει προβληματικό; Πρόκειται ξεκάθαρα για μια ερώτηση που της γίνεται συχνά, και στην οποία απαντά χωρίς να απολογείται: «Η φυλή και η εθνικότητα είναι πάρα πολύ σημαντικές, αλλά δεν είναι οι μοναδικοί ανθρωπίνι διαχωρισμοί. Υπάρχει επίσης η τάξη, το φύλο και ο σεξουαλικός προσανατολισμός, και αυτό τον λόγο κάνω τις ταινίες μου. Δεν μου αρέσει η εξουσία. Δεν μου αρέσουν οι παραδόσεις που καταπιέζουν τους ανθρώπους και με ελκύουν οι ιστορίες ανθρώπων που ορθώνουν


το ανάστημά τους ενάντια στην εξουσία και στην παράδοση». Αυτή η προδιάθεση είναι εμφανής σε ολόκληρη την δουλειά της Λοντζινότο, αρχίζοντας από την παραγωγή της για το National Film School, Εξέχουσα θέση, ένα ντοκιμαντέρ για το οικότροφείο που είχε σταλεί σαν κορίτσι – μια υποκουλτούρα τόσο εξωτική, παράξενη και σκληρή όσο τίποτε από όσα συνάντησε στα μετέπειτα ταξίδια της. Αναμιγνύοντας την περιέργεια με τον σεβασμό, η υπομονετική, συμπονετική της τέχνη εξυμνεί την διαφορά αλλά επίσης επιβεβαιώνει την οικουμενικότητα, και είναι συνεπώς ένα καλοδεχούμενο αντίδοτο στις ανόητες «συγκρούσεις πολιτισμών» που αυτή την στιγμή γεμίζουν τις στήλες των εφημερίδων και τις οθόνες των τηλεοράσεων.



GARÇON

B R A S S E R I E

www.garcon.gr

Λεωφόρος Νίκης & Αγ. Σοφίας 2 , Θεσσαλονίκη // RSV: 2310 253 033 //  Garcon Brasserie

Το μπασταρδεμένο συνονθύλευμα της εικόνας

ΑUTEUR, ΦΟΡΕΑΣ ΤΟΥ 'ΕΓΩ'

Το σινεμά της Φινλανδής Πίριο Χονκασάλο, εσωτερικό, ευαίσθητο, ποιητικό, δίκαιο δεν μοιάζει με κανένα άλλο. Πολιτικής δύναμης και ανθρώπινης καρδιάς, το έργο της είναι σαν μια χειρονομία αγάπης στο συνάνθρωπο, ένας τρόπος να πεις «σε βλέπω». Αυτό άλλωστε κάνει εδώ και 45 χρόνια. Βλέπει, ακούει και καταγράφει όλα αυτά που στο γυμνό μάτι μοιάζουν απλά και καθημερινά και που διαμορφώνουν όμως το μοναδικό ανθρώπινο DNA. Είτε γυρίζει ντοκιμαντέρ, είτε μυθοπλασία. Προτιμά άλλωστε να μην τα διαχωρίζει. Στο κείμενο που ακολουθεί από την ειδική έκδοση του 7ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ το 2005 με αφορμή το αφιέρωμα στο έργο της (μετάφραση από τα σουηδικά, Ιβάν Γιαννακοπούλου) η Πίριο Χονκασάλο μιλάει για το Δόγμα 95, τον Μπέκετ, τον Μπρεσόν, το μοντάζ και τη μεγαλύτερη δυσκολία που αντιμετωπίζει ο δημιουργός.



Ο καθαρός κινηματογράφος

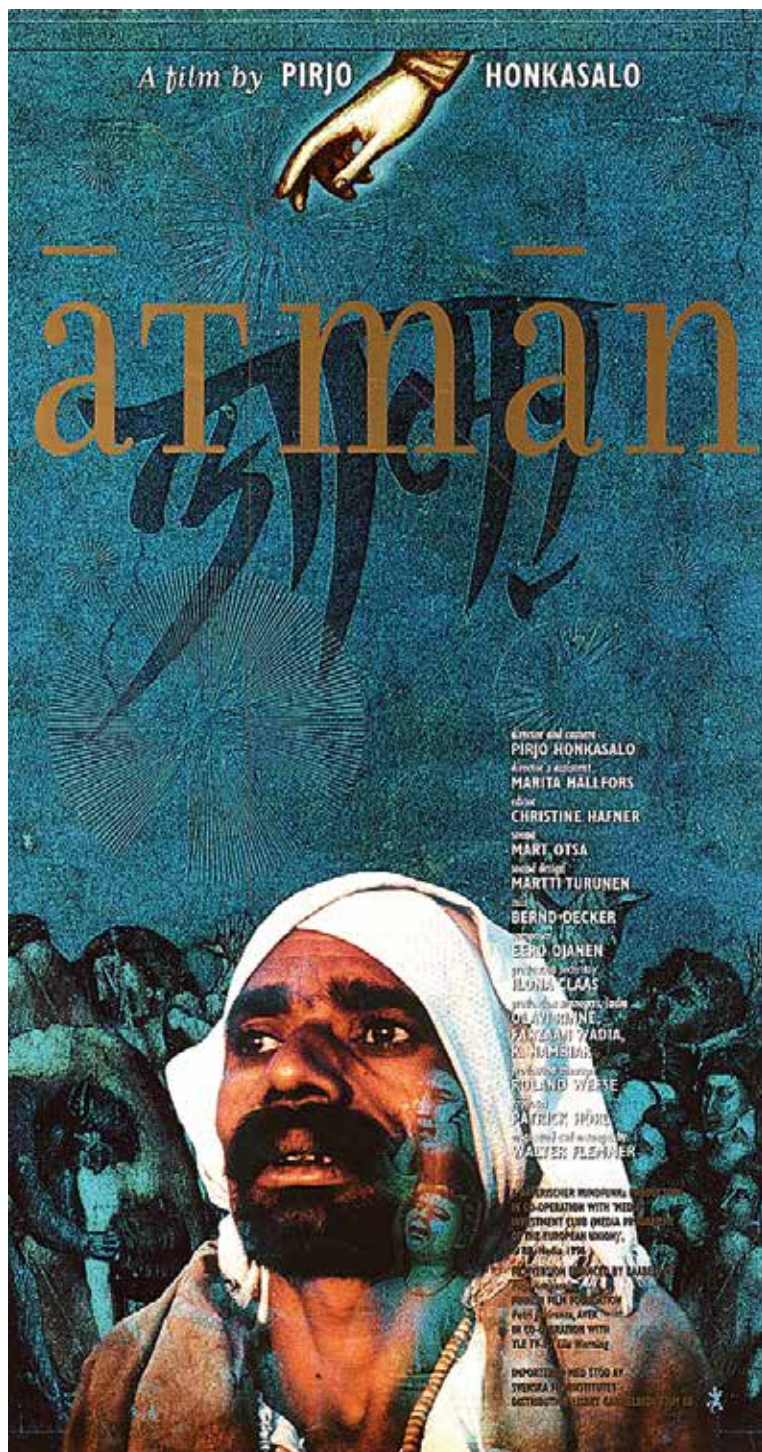
(...) Η αδελφότητα του Δόγματος πάλεψε «για τον καθαρό κινηματογράφο». Ήθελαν να επιφέρουν μεταρρυθμίσεις στη βαριά τεχνική και να απαλλάξουν τον κινηματογράφο από τα εκφυλισμένα, επηρμένα και άκαμπτα εκφραστικά μέσα που σχετίζονται με μία παραγωγή, ήθελαν να εστιάσουν στο ουσιαστικό, τον άνθρωπο. Για να πετύχουν τον στόχο τους απαξίωσαν και τον δημιουργό, το υποκειμενικό στοιχείο, το δικαίωμα του ατόμου να έχει τις δικές του αντιλήψεις, την εξουσία του σκηνοθέτη και, τέλος, κατήργησαν το όνομά του από τους τίτλους τέλους. Καταργώντας επίσης τον φωτισμό, τους γερανούς, τη σκηνογραφία, τα τρίποδα, την ηχοληψία, τη σύνθεση της εικόνας κλπ. – χωρίς ωστόσο ακόμα να ενοχοποιούν τους ηθοποιούς, το σενάριο, το μοντάζ, ή τη

γραμματική χρονική δομή –έφτασαν στην καθαρότητα. Αυτό που απέμεινε ήταν ο νατουραλιστικός άνθρωπος με όλο τον κυκεώνα των θλιβερών ανθρώπινων σχέσεων, τις ελπίδες του, τα μυστικά του, τις ζωώδεις ορέξεις και τα αδιέξοδά του, και όλα αυτά παρουσιασμένα σε μία ιστορία εν εξελίξει. Έφτασαν ως τον ψυχολογικό κινηματογράφο, όπου η αλήθεια ξεδιπλώνεται σιγά σιγά, σε θεατρικό στίλ, όπως στον Albee, τον Strindberg ή τον Norén. Αποκατέστησαν τον κινηματογράφο ως τέχνη του ηθοποιού. Αλλά δεν κατάφεραν να ξεφορτωθούν τον σκηνοθέτη. Το Δόγμα λειτουργεί εκεί όπου η έννοια του δημιουργού, του auteur, είναι ισχυρότερη, στην Οικογενειακή γιορτή του Thomas Vinterberg. Οι ηθοποιοί εδώ δρουν σε χώρους όπου ο κυρίαρχος φωτισμός εξευγενίζεται κατά τη βούληση του σκηνοθέτη, και όπου οι συναντήσεις μεταξύ των ανθρώπων θυμίζουν στον ρυθμό την ακρίβεια της

ξιφασκίας. Η βασανισμένη και εξονυχιστική ματιά του Vinterberg κυριαρχεί κάθε στιγμή. Γι' αυτό ακριβώς η Οικογενειακή Γιορτή είναι ενδιαφέρουσα, γιατί ο Vinterberg μας την παρουσιάζει έτσι. Και αυτό ακριβώς επειδή εμπαιζει το Δόγμα, δηλαδή τον εαυτό του. Η ιδέα του Δόγματος είναι σε μεγάλο βαθμό λουθηρανική-προβαίνει στον εξαγνισμό μέσω της άρνησης, της ενοχοποίησης και της κάθαρσης με τη συνδρομή του φόβου. Με τον τρόπο του επιφέρει μια μεταρρύθμιση, όπως ο λουθηρανισμός καταφέρθηκε κατά της διαφθοράς στην καθολική εκκλησία. Ο λουθηρανισμός καθάρισε τη θρησκεία από τη θρησκεία, απαγόρευσε κάθε στοιχείο αισθησιασμού και εσωτερικισμού· έδωσε έμφαση στο κήρυγμα, κατέστησε τη γλώσσα και την εκπαίδευση του λαού υπόθεση της θρησκείας. Με την ίδια καλβινιστική αυστηρότητα, το Δόγμα καθάρισε τον κινηματογράφο από τον κινηματογράφο. Το Δόγμα



The 3 Rooms of Melancholia



Atman

είναι η σωτηρία για όσους φοβούνται την περίπλοκη γλώσσα του κινηματογράφου. Ήδη τη δεκαετία του '60 ανακαλύφθηκε ότι ακόμα κι ένας πύθγκος μπορεί να ζωγραφίσει έναν πίνακα, ό,τι πρέπει δηλαδή για τον γκαλερίστα. Κι αυτό είναι μια χαρά, λειτούργησε απελευθερωτικά..

Ίσως εγώ απλά να μην μπορώ να ενθουσιαστώ με όλη αυτήν τον εξαντισμό και τον κολλεκτιβισμό, επειδή ούτως ή άλλως- όταν μπήκα στον κλάδο στις αρχές της δεκαετίας του '70 - έμαθα ότι η σκηνογραφία, η ενδυματολογία και το μακιγιάζ ήταν συνώνυμα της υποκρισίας, κι επειδή οι λέξεις καλλιτέχνης και σκηνοθέτης ήταν ελιτίστικες, ένας αναδρομικός φορμαλισμός. Οι τίτλοι τέλους φυσικά δεν είχαν σκοπό να δείξουν ποιος έκανε τι και, στο όνομα της δημοκρατίας, κουβαλούσαν στο

στούντιο οικοδόμους για να μάθουν την άποψη της εργατικής τάξης για κάθε σκηνή.

Η γλώσσα του κινηματογράφου

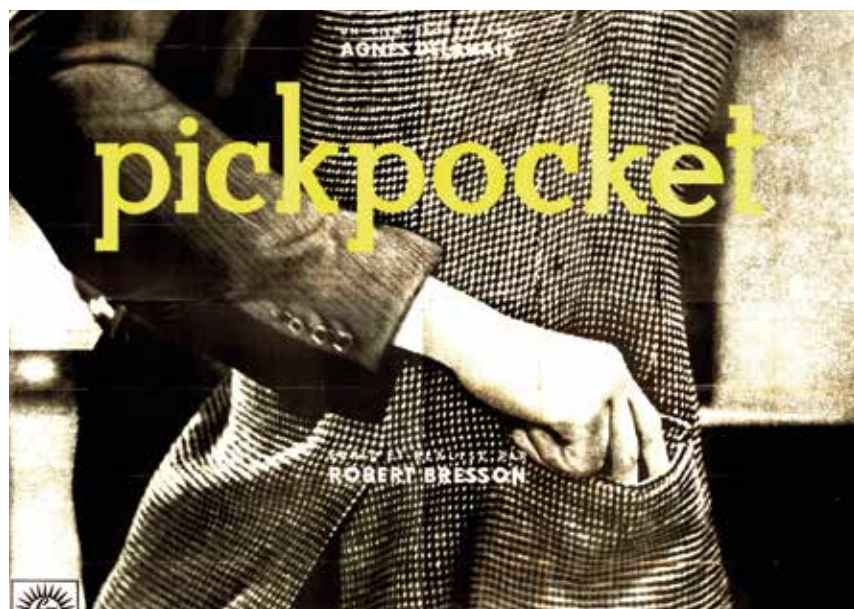
Αλλά η μεταρρύθμιση του κινηματογράφου μπορεί να αναζητηθεί και στο αντίθετο: εκεί όπου δεν αρνείσαι τίποτα, εκεί που εστιάζεις στην εικόνα έχοντας μόνο ένα γυμνό σκηνικό από πίσω. Έτσι τα νοήματα εξελίσσονται, έως ότου το μήνυμα περί διαχωρισμού μορφής και περιεχομένου παύει να υφίσταται, όπως στον Samuel Beckett, τον Roy Andersson ή τον Robert Bresson. Παρατηρώντας έτσι τον άνθρωπο, χωρίς να αναζητάς τις ψυχολογικές εξηγήσεις ή τα κοινωνικά αίτια, χωρίς να εξηγείς, αλλά απλά με το να δείχνεις, δημιουργείται το ισχυρό συναίσθημα

μίας συνάντησης, το συναίσθημα της ασπλαχνίας και ταυτόχρονα της ανάγκης για ευσπλαχνία. Αυτό απαιτεί να χειρίζεσαι αριστοτεχνικά τα μέσα και την παρουσία του δημιουργού - auteur. Μόνο η ένωση του εγώ με το θέμα αξίζει να κινηματογραφηθεί, όχι το θέμα καθαυτό.

Η γλώσσα του κινηματογράφου κυριαρχείται από υπερβολικά πολλές λεπτομέρειες, δηλαδή από συνεχή έλλειψη σαφήνειας. Αν γράφοντας θέλω να περιγράψω έναν άνθρωπο, μπορώ να πω ότι έχει προεξέχον πηγούνι και βαθουλωμένα μάτια. Αν πω ότι έχει μεν προεξέχον πηγούνι αλλά και βαθουλωμένα μάτια, τότε μιλάω για άλλο άνθρωπο. Η εικόνα είναι λιτή, αλλά ακριβής. Με την κάμερα, όμως, χωρίς να το θέλω, παίρνω - εκτός από τα μάτια - και τα



Η Πίριο Χονκασάλο βραβεύεται στο 7ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης



Ο πορτοφολάς του Ρομπέρ Μπρεσόν



Concrete Night

μαλλιά, τα μάγουλα και χιλιάδες πόρους δέρματος. Αυτό δεν κάνει την εικόνα πιο ξεκάθαρη, αντίθετα τη θολώνει. Αν θέλω να περιγράψω ένα δάσος, μπορώ να πω: περπατάω σ' ένα χιονισμένο δάσος πάνω σε χιλιάδες ίχνη μυρμηγκιών θαμμένα κάτω από το χιόνι, είμαι αθώα, σαν ένας μετεωρίτης, μία σπαρακτική κακοτυχία. Μόνο αυτό θέλω να πω για το δάσος και τον άνθρωπο. Τίποτα άλλο. Αλλά η φύση εισβάλλει στον κινηματογράφο με τις χιλιάδες πευκοβελόνες, κουκουνάρια και πόρους φλοιών δέντρων· η γλώσσα αυτή δεν επιδέχεται συγκρίσεις. Δεν μπορώ να μιλήσω έτσι απλά για το δάσος και τον άνθρωπο όπως ήθελα. Δεν καταφέρνω να δείξω τίποτα από την αφαίρεση που έχω κατά νου. Πώς μπορεί να εκφραστεί κάτι με ένα τόσο απελπιστικό μέσο; Πολλοί επιθυμούν κάτι τέτοιο, επειδή το μπασταρδεμένο συνονθύλευμα της εικόνας που καταγράφει η κάμερα επικαλύπτει την ασάφεια της σκέψης και του συναισθήματος. Αυτή είναι η μεγαλύτερη δυσκολία του σκηνοθέτη.

Δεν καταλύεται με το να σπάσεις τους προβολείς, να καταργήσεις τους γερανούς ή να γκρεμίσεις τα σκηνικά. Το πρόβλημα είναι η σαφήνεια της ενδότερης εικόνας, η ένωση του εσωτερικού με το εξωτερικό, πώς διαμορφώνεις μια συγκεκριμένη εικόνα και πίσω από αυτήν έχεις μια νοητική.

To Atman

Το μοντάζ της ταινίας μου Atman ολοκληρώθηκε στο

Μόναχο. Οι παραγωγοί της ταινίας, δόκτωρ F και δόκτωρ H, ήρθαν να τη δουν. Αμφότεροι αποφάνθησαν ότι η ταινία είναι δυσνόητη από κάθε άποψη, κυρίως για τον μέσο θεατή. Ως παράδειγμα έφεραν τη σκηνή που ο πρωταγωνιστής προσεύχεται στα Ιμαλάια.

Ταξιδεύαμε στην Ινδία με δημόσια μέσα μεταφοράς για οκτώ εβδομάδες πηγαίνοντας από τη μία ιερή πόλη στην άλλη, κουβαλώντας μαζί μας εξοπλισμό βάρους 600 κιλών και μία κάμερα 35mm. Κάποιες φορές στριμωχνόμασταν μαζί με άπληστους ιερείς και ζώα, άλλες μύριζε σήψη από πτώματα, χωρίς να συναντήσουμε κάτι που να μας συγκινήσει βαθιά. Όταν αναβήκαμε στα Ιμαλάια είδαμε τα καθαρά νερά του ποταμού Γάγγη. Στις όχθες είχε πέτρες λείες από το νερό και το μόνο που ακουγόταν ήταν το νερό του ποταμού. Τα μέλη του συνεργείου μου, Φινλανδοί και Εσθονοί, μάζευαν πέτρες, ήταν ο καθένας μόνος του, ήρεμος, ευδιάθετος. Ποτέ δεν τους είχα ξαναδεί τόσο ευτυχισμένους. Ο Τζαμαναλάλ, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ευτυχισμένος κι αυτός, πήρε μία μαύρη μακρόστενη πέτρα και την έβαλε κάθετα στην άμμο. Η αγαπημένη του, η Σάντα, πήρε ένα μικρό μπρούτζινο δοχείο κι έριξε στην πέτρα νερό από το ποτάμι. Όταν ο ήλιος έδυσε πίσω από τα χιονισμένα βουνά, η πέτρα έλαμψε και πήρε ένα χρώμα μαύρο-πορτοκαλί. Κάθισαν δίπλα στην πέτρα να προσευχηθούν. Αυτό για τους δόκτορες ήταν το δυσνόητο. Ζήτησαν να υπάρχει επεξηγηματικό κείμενο που να λέει ότι η μαύρη κάθετη πέτρα ήταν

ο πούτσος του θεού Σίβα και ότι αυτοί οι άνθρωποι είχαν χτίσει ένα ιερό. Έπρεπε επίσης να λέει ότι προσεύχονταν. Έμεινα άφωνη. Ήξερα ότι είχα χάσει τα δικαιώματά μου. Δεν μπορούσα να εξηγήσω σ' έναν τυφλό τι είναι το φως.

Το ίδιο βράδυ επικοινωνήσα με τη Φινλανδία και άρχισα να κανονίζω τη χρηματοδότηση. Κανόνισα να με βοηθήσει ο μοντέρ στο εργαστήριο ARRI. Μόνταρε στα κρυφά τα αρνητικά της ταινίας μου. Πήρα μία κόπια ζερό, μια πρώτη κόπια και ένα interpositive και τα έστειλα στη Φινλανδία. Ο μοντέρ έκοψε τα κομμάτια, άλλαξε τη σειρά και μόνταρε την εκδοχή των γερμανών. Έγραψα το επεξηγηματικό κείμενο όπως είχε ζητήσει ο δόκτωρ F, σκηνοθέτησα γερμανούς ηθοποιούς να ντυμπάρουν τον Ινδό και την Ινδή – είχα μια Γερμανίδα με βαθιά, απελπισμένη φωνή και έναν τελωνειακό από την Ανατολική Γερμανία, που φώναζε σαν τιρολέζος στο δάσος. Ο παραγωγός F είχε αναθέσει σε έναν πράκτορα, τη δεσποινίδα Daubmerkl, να με προσέχει, ώστε να μη σβήσω ούτε λέξη από το συμφωνημένο κείμενο. Σκεφτόμουν πώς να φερθώ στον πράκτορα και αποφάσισα να ζητώ τη γνώμη της για τα πάντα. Αυτό την μπερδέψε. Κολακευμένη έδινε τη γνώμη της, εξέφραζε απόψεις για μένα, με είχε από κοντά, με ακολουθούσε μέχρι και την πόρτα της τουαλέτας, ενώ ταυτόχρονα μου ζητούσε να τη διαβεβαιώσω ότι το γερμανικό κείμενο δεν αλλοιώνει την ταινία.

Χωρίς να κοιτάξω, απάντησα: Κι όμως, την αλλοιώνει.



Η έξοδος των εργατών από το εργοστάσιο των Λιμιέρ (1895).
Η πρώτη ταινία της ιστορία του κινηματογράφου ήταν ντοκιμαντέρ
και η περιπέτεια συνεχίζεται στο...

20ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2-11 ΜΑΡΤΙΟΥ 2018

Σας περιμένουμε!

JAMESON®

**Born in
Ireland,
enjoyed in
Thessaloniki**



Fear a bit less. Live a bit more.





Όλα είναι σινεμά



COSMOTETV

**ΜΕΓΑΛΟΣ ΧΟΡΗΓΟΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

cosmotetv.gr

ΟΤΕ

ΟΜΙΛΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΩΝ