

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.

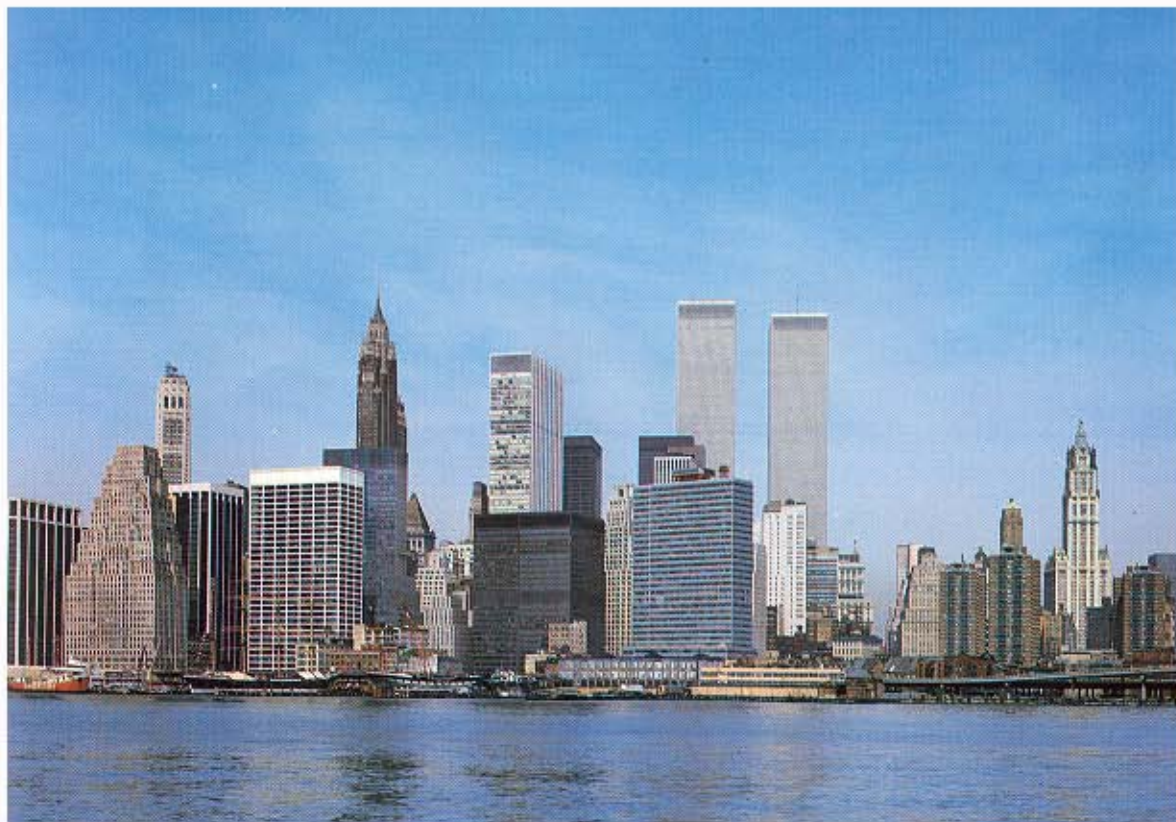
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.
Η ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ "ΜΑΝΧΑΤΑΝ"
ΚΑΙ "ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ" ΤΟΥ
ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ ΚΑΙ "ΜΑΤΙΑ ΕΡΜΗΤΙΚΑ ΚΛΕΙΣΤΑ" ΤΟΥ
ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ



ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΧΡΥΣΑ
Α.Μ. 6204Μ021

ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΧΡΥΣΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: κ.Ιωάννης Σκαρπέλος,
κ.Φούλη Μελανίτου

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: κ.Ιωάννης Σκαρπέλος,
κ.Φούλη Μελανίτου

ΑΘΗΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2007

ΑΘΗΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	1
1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
1. 1 <u>ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ</u>	2
1. 2 <u>Η ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ</u>	20
2 ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	26
2. 1 <u>ΓΕΝΙΚΑ</u>	26
2. 2 <u>ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ</u>	29
2. 3 <u>ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ</u>	32
3 ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ	35
3. 1 <u>ΜΑΝΧΑΤΑΝ</u>	35
3. 2 <u>ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ</u>	37
3. 3 <u>ΜΑΤΙΑ ΕΡΜΗΤΙΚΑ ΚΛΕΙΣΤΑ</u>	38
3. 4 <u>ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ</u>	39
3. 5 <u>Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ</u>	43
4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	46
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	62

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε μέσα στις πόλεις, και ύστερα τις πολλαπλασίασε με ταχύτητα. Έγινε ο ίδιος ο κινηματογράφος η όψη τους, οι αμέτρητες ενοικοδομήσεις τους, οι πολλαπλές ενσαρκώσεις τους. Η έλευσή του σ' αυτές έμοιαζε να εκλαμβάνεται πάντα ως επίσκεψη, ως αναταραχή, παρά ως συμφιλίωση. Κανένας δεν μπορούσε να προβλέψει ένα από τα ενδεχόμενα αυτών των ελεύσεών του. Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να εξετάσει την αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο, έχοντας ως μελέτη περίπτωσης τη Νέα Υόρκη, μια πόλη που έζησε και ζει μια αναγεννησιακή και γονιμοποιοί κινηματογραφική περίοδο. Η σχέση, συνεπώς, που αναπτύσσεται μεταξύ του κινηματογράφου και της πόλης αποτελεί το αντικείμενο της έρευνας, καθώς η σχέση αυτή λειτουργεί και βιώνεται στην κοινωνία ως μια ζωντανή κοινωνική πραγματικότητα. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο και ειδικότερα στην πόλη της Νέας Υόρκης, έτσι όπως αποτυπώνεται μέσα από τρεις ταινίες που επιλέχθηκαν. Τέλος, ξεχωριστό κομμάτι κατέχουν οι συνεντεύξεις τόσο του διευθυντή φωτογραφίας κ. Γ. Δασκαλοθανάση όσο και των σκηνοθετών κ. Κ. Μπουγιούρη και κ. Α. Δανέζη-Knutsen.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Στοιχεία για την αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο

Οι πόλεις χτίστηκαν για να σκοτώνουν τους ανθρώπους, έλεγε ο Τσαρλς Μπουκόβσκι. Κι έμεινε στις πόλεις. Ο κινηματογράφος είναι ένα πεδίο μάχης... έρωτας, μίσος, βία, δράση, θάνατος - με μια λέξη, συγκίνηση, έλεγε ο Σάμιουελ Φούλερ. Κι έμεινε στον κινηματογράφο. Η πόλη και η κινηματογραφική αίθουσα αποτελούν καταφύγια αγωνίας, που λειτουργούν αμφίδρομα. Η συγγένεια της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο εκπορεύεται τόσο από τη σύνθετη σχέση «τέχνης» - επιστήμης - τεχνολογίας, όσο κι από την έννοια της διαφάνειας, μιας δηλαδή διφορούμενα κοινής γλώσσας της όρασης. Μια πρώτη προσέγγιση του αστικού χώρου μέσα από τον κινηματογράφο θα μπορούσε να επιτευχθεί εστιάζοντας σ' εκείνο το σώμα ταινιών που αναδεικνύουν την πόλη όχι σαν μη αναγνωρίσιμο ντεκόρ, αλλά σαν τρισδιάστατο σύμπαν, σαν ένα σύστημα τόσο προστατευτικό, όσο κι επικίνδυνο, παραμορφωμένο από την επέμβαση της κινηματογραφικής μηχανής. (Τριανταφύλλου, 1990)

Είναι γεγονός πως οι περισσότεροι άνθρωποι, όταν κάθονται σε μία σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα και παρακολουθούν μία συναρπαστική ταινία, δυσκολεύονται ίσως να θυμηθούν πως αυτό που βλέπουν δεν είναι φυσικό αντικείμενο, όπως ένα λουλούδι ή ένας αστεροειδής. Πράγματι, ο κινηματογράφος μας αιχμαλωτίζει σε τέτοιο βαθμό, ώστε έχουμε την τάση να ξεχνούμε πως οι ταινίες είναι προϊόντα κατασκευής. Για να κατανοήσει κανείς την τέχνη του κινηματογράφου πρέπει πρώτα να αναγνωρίσει ότι μία ταινία παράγεται τόσο από μηχανές όσο και από ανθρώπινη εργασία. (Bordwell - Thompson, 2004)

Ο κινηματογράφος αποτέλεσε, από την απαρχή του, μια νέα εκφραστική διέξοδο και κανάλι επικοινωνίας με το ευρύτερο κοινό (Θεοδώρου, 2000:4). Δεν υπάρχει ως λογοτεχνία στο σενάριο, υπάρχει μόνο όταν έρχεται σε επαφή με την πραγματικότητα, με τη ζωή, όταν οι ιδέες βρίσκουν ενσάρκωση (Masterclass, 2004). Εισβάλλει δηλαδή στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, είναι συνυφασμένος μ' αυτή

και δημιουργεί, εκτός των άλλων, χώρους για τον θεατή. Παράλληλα, η έννοια του κινηματογράφου συνδέεται άμεσα με την έννοια της αναπαράστασης. Είναι γνωστό ότι η έννοια της “αναπαράστασης” εμπεριέχει πάντα την εφαρμογή μιας πράξης ή την ανάληψη ενός τρόπου με σκοπό την απόδοση, με κατ’ εξοχήν απεικονιστικές μεθόδους, μιας κατάστασης. Εμπεριέχει επίσης και την άσκηση μιας γνωστικής διαδικασίας με βάση την οποία ένα αντικείμενο γίνεται παρόν στην συνείδηση. Γενικά, ο όρος “αναπαράσταση” από μόνος του παραπέμπει σε ενέργειες όπως: “απεικονίζω”, “τοποθετώ κάτι στη θέση κάποιου άλλου”, “αναπαριστώ μια πραγματικότητα” κ.λ.π. (Greimas, 1986). Αυτό δηλαδή που φαίνεται πρωταρχικά να καλείται προς διευκρίνιση είναι ο τρόπος με τον οποίο ενεργοποιείται η λειτουργία αναπλήρωσης. Κατά κύριο λόγο, λοιπόν, ο όρος “αναπαράσταση” τείνει να σημαίνει, από τη μια μεριά, την προπαρασκευή μιας απεικόνισης, την προδιάθεση μιας ερμηνείας, και από την άλλη, να αποδώσει επιπλέον σημασία στην ίδια την απεικόνιση (Στάθη, 1999:20-1). [όπως αναφέρονται στο Θεοδώρου, 2000]

Καθίσταται λοιπόν σαφές πως ο κινηματογράφος εξ ορισμού, τείνει περισσότερο προς τις φαινομενικές εικόνες της πραγματικότητας. “Είναι ένα φάντασμα της πραγματικότητας”, όπως έχει πει και ο Μανουέλ ντε Ολιβείρα, “ένα φάντασμα, γιατί από τη στιγμή που στήνουμε την κάμερα μπροστά στα πράγματα, επιλέγουμε”. Και αυτή η πραγματικότητα, άσχετα με το αν περνά από το πρωτόκολλο της μυθοπλασίας και των ηθοποιών, μετατρέπεται σε μια πραγματικότητα κινηματογραφική (Masterclass, 2004). Επιπρόσθετα, χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Epstein στο ζήτημα της φωτογένειας και τον συσχετισμό της με τον κινηματογράφο, καθώς ο ίδιος αποκάλεσε την φωτογένεια «γνησιότερη μορφή κινηματογράφου»: «Μαζί με την έννοια της φωτογένειας γεννήθηκε η ιδέα της κινηματογραφικής τέχνης. Γιατί πώς να ορίσουμε καλύτερα την αόριστη φωτογένεια παρά λέγοντας πως είναι για τον κινηματογράφο ό,τι είναι το χρώμα για τη ζωγραφική και ο όγκος για τη γλυπτική, το ειδοποιό στοιχείο αυτής της τέχνης» (Drummond κ.ά., 1979). Η φωτογένεια, επομένως, ήταν η αφηρημένη πεμπουσία που διαφοροποιούσε τη μαγεία του κινηματογράφου από τις άλλες τέχνες. (Stam, 2004)

Επιστρέφοντας στην αρχική μας αναφορά σχετικά με την αμφίδρομη σχέση πόλης - κινηματογράφου, είναι σημαντικό να τονίσουμε πώς ο κινηματογράφος αναπαριστά την πόλη. Η προβολή των πόλεων μέσα από τις ταινίες, πάντα φυσικά υπό το κριτικό

βλέμμα του εκάστοτε σκηνοθέτη, εξοικειώνει τον θεατή με τις ομορφιές και τις ασχήμιες μιας πόλης. Με αφορμή το γεγονός αυτό, η σχέση μεταξύ της πιο μαζικής πολιτιστικής έκφρασης, δηλαδή του κινηματογράφου, και της πιο σημαντικής μορφής κοινωνικής οργάνωσης, δηλαδή της πόλης, αποτέλεσε συχνά αντικείμενο έρευνας καθώς η σχέση αυτή λειτουργεί και βιώνεται στην κοινωνία ως μια ζωντανή κοινωνική πραγματικότητα.

Αναμφίβολα, η σχέση πόλης - κινηματογράφου παρέχει ένα ευρύ πεδίο για έρευνα και συζήτηση πάνω στα θέματα κλειδιά που οφείλουν να έχουν κοινό ενδιαφέρον στη μελέτη της κοινωνίας (στην προκειμένη περίπτωση η πόλη) και στην πολιτιστική μελέτη (στην προκειμένη περίπτωση ο κινηματογράφος), καθώς και στη μελέτη θεματικών, τυπικών και βιομηχανικών σχέσεων τόσο στο παρελθόν όσο και στο σήμερα. Παρόλο που η εξέλιξη του κινηματογράφου και της πόλης επικαλύπτονται και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό όπου η εξέλιξη και η ανάπτυξη του πρώτου να θεωρείται αδιανόητη χωρίς τη δεύτερη, και παρόλο που η πόλη έχει καταφανώς διαμορφωθεί μέσα από κινηματογραφικές μορφές, εντούτοις, τόσο οι σπουδές στον κινηματογράφο όσο και στον αστικό χώρο μέχρι πρότινος, δεν είχαν λάβει υπόψη τη μεταξύ τους σχέση. Στις μέρες μας όμως, έχει αναπτυχθεί σημαντικά το ενδιαφέρον ως προς τη σχέση τους (συγκεκριμένα όσον αφορά στη θεματική και τυπική αναπαράσταση της πόλης) στο πεδίο των σπουδών κινηματογράφου, πολιτιστικών σπουδών και αρχιτεκτονικής. (Shiel and Fitzmaurice, 2001: 2)

Από τις δημόσιες προβολές των κινηματογραφικών ταινιών των αδερφών Lumière έως σήμερα και από το φιλμ έως και τη χρήση της ψηφιακής εικόνας, η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο υπήρξε πάντα γόνιμη και διδακτική. Η μελέτη των συνθετικών αρχών και των μεθοδολογικών εργαλείων της κινηματογραφικής δημιουργίας και η αναπαράσταση του χώρου στη μεγάλη οθόνη, είναι σε θέση να ασκήσουν βαθιά επιρροή τόσο στον τρόπο που οι αρχιτέκτονες οραματίζονται τη δουλειά τους, όσο και στον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται και βιώνει την αρχιτεκτονική. (Αρχιτέκτονες, 2005: 18)

Η σημασία της οπτικοακουστικής διάστασης της πολεοδομίας είναι ένα στοιχείο το οποίο, αν και για πολλούς ειδικούς που ασχολούνται με την πόλη δεν θεωρείται δεδομένο, μπορεί σήμερα να βασιστεί σ' ένα σημαντικό υλικό. Η αναπαράσταση της

πόλης στον κινηματογράφο έχει απασχολήσει αρκετά τόσο τη διεθνή (Clarke, 1997, Shiel και Fitzmaurice, 2001), όσο και την πρόσφατη ελληνική βιβλιογραφία (Θεοδώρου, 2000, ΠΕΚΚ, 2002). Η σχέση πόλης και κινηματογράφου είναι αμφίδρομη. Στην εμπειρία της καθημερινής ζωής συχνά οι πόλεις φαίνονται να διαθέτουν μία κινηματογραφική ποιότητα: η πόλη έχει διαπλαστεί από την κινηματογραφική μορφή, ενώ και ο κινηματογράφος οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του στην εξέλιξη της πόλης (Clarke, 1997, σσ. 1-2). [όπως αναφέρονται στο Δέφνερ, 2002]

Από το τέλος του 19^{ου} αιώνα η εξέλιξη της σχέσης τους έχει συνδεθεί σε πολλά επίπεδα, με ασαφή, όμως, τρόπο. Θεματικά ο κινηματογράφος, από την έναρξή του ακόμα, ελκύεται συνεχώς από την αναπαράσταση διακριτών χώρων, τρόπων ζωής και ανθρώπινων συνθηκών στην πόλη. Επίσημα, ο κινηματογράφος έχει μία εντυπωσιακή και εμφανή ικανότητα να συλλαμβάνει και να εκφράζει τη χωρική πολυπλοκότητα, τη διαφορετικότητα και τον κοινωνικό δυναμισμό της πόλης στην οθόνη. Επιπρόσθετα, έχει παρατηρηθεί κι αναγνωριστεί η περίεργη σχέση μεταξύ της κινητικότητας, της οπτικής κι ακουστικής αίσθησης τόσο στην πόλη όσο και στον κινηματογράφο (Clarke, 1997). [όπως αναφέρονται στο Δέφνερ, 2002]

Επομένως, κατά τα μέσα του αιώνα ο κινηματογράφος ανέπτυξε μία υποτυπώδη μεν, συγκροτημένη δε, θεώρηση της αστικοποίησης σύμφωνα με το ποια πόλη ήταν αποκλειστικά το μέρος όπου υπήρχε εμπόριο και ψυχαγωγία. Οι πόλεις ελήφθησαν ως κύκλοι, στο επίκεντρο των οποίων οι άνθρωποι ήθελαν να βρεθούν. Υπήρχε μία πραγματικότητα πίσω από τις οθόνες, μία πραγματικότητα την οποία οι σκηνοθέτες συχνά ήθελαν να αναπαραστήσουν. (Sorlin, 2004:184)

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως ο κινηματογράφος αποτελεί ένα σύνολο, ένα «συνολικό κοινωνικό γεγονός» (Mauss, 1979, 67, Gurvitch, 1967, 18-27), που μπορεί να ερευνηθεί από τέσσερις βασικές απόψεις. Την οικονομική (π.χ. χρηματικό κεφάλαιο), την τεχνολογική (π.χ. μηχανήματα λήψης), την κοινωνιολογική (π.χ. επίδραση στον κοινωνικό σχηματισμό) και την αισθητική (π.χ. εκτίμηση καλλιτεχνικής αξίας των προϊόντων). (Κολοβός, 1988:9) Στην συνέχεια αναπτύσσεται η σχέση πόλης-κινηματογράφου υπό το πρίσμα τριών σχέσεων: της χωροχρονικής, της οικονομικής και της κοινωνικής.

Ωστόσο, προτού προχωρήσουμε στην περιγραφή της χωροχρονικής σχέσης ανάμεσα στην πόλη και τον κινηματογράφο, κρίνεται σκόπιμος ο συσχετισμός τόσο της πόλης όσο και του κινηματογράφου με τον χωροχρόνο.

Σύμφωνα με τον Wenders: «Οι πόλεις έχουν χρέος να γεφυρώνουν το παρελθόν και το μέλλον - θέλω να πω, είτε να σου ανοίγουν το μέλλον είτε να σου το μπλοκάρουν. Αποτελούν χρονική αναφορά». (Wenders and Kollhoff, 1993:38) Με τις φράσεις αυτές, ο Wenders αποδίδει στη πόλη τη χρονική σχέση που την διέπει. Άλλωστε, το ουσιαστικό αντικείμενο της αρχιτεκτονικής είναι ο δομημένος χώρος ως ένα σύστημα σχέσεων αενάως μετασχηματιζόμενο στο χρόνο (Ξενόπουλος, 2005:58). Η αρχιτεκτονική δύναται να υποβληθεί σε εξελικτικές διαδικασίες προκειμένου να οδηγηθεί σε καινοτομίες. (Αρτόπουλος, 2005:63) Δεν είναι το αποτέλεσμα μιας αυθαίρετα «παγιωμένης» μορφής, αλλά μιας ρέουσας διαδικασίας σχεδιασμού. (Αρτόπουλος, 2005:65)

Ο κινηματογράφος από την άλλη πλευρά, αποτελεί ένα από τα μέσα έκφρασης που μέσα από την ενιαία θεώρηση των εννοιών χώρος-χρόνος την οποία αναπτύσσει, καθίσταται ίσως το πλέον προνομιακό μέσο αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας. (Αρχιτέκτονες, 2005:18)

Για το σώμα της διεθνούς κινηματογραφίας το τοπίο της πόλης ανέκαθεν αποτελούσε ενεργό πεδίο πειραματισμού αισθητικών ή ακόμη και φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στο σύνολό τους, τάσεις και ρεύματα του κινηματογράφου αντλούσαν στοιχεία από τη μυθολογία της πόλης και τα επεξεργάζονταν δημιουργικά, πλέκοντας εκ νέου τη μυθική διάσταση του αστικού τοπίου. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις πόλεων, ως οντότητες ειδικού χαρακτήρα, διεκδικούν ένα ξεχωριστό ρόλο στη βιοματική σχέση μας με το αστικό τοπίο. (Αλιφραγκής, 2005:75)

Η ικανότητα των κινηματογραφικών ταινιών να παράγουν τη δική τους αρχιτεκτονική στο φως και τη σκιά, την κλίμακα και την κίνηση, επέτρεψε τη διασταύρωση των δύο αυτών «χωρικών τεχνών». Η έννοια του χώρου κρίθηκε από την αρχή ως βασικό συστατικό της κινηματογραφικής δημιουργίας. Η ικανότητα της κινηματογραφικής κάμερας να συνθέτει με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις, προώθησε διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις

του, δομώντας τον εκ νέου. Από τη στιγμή της δημιουργίας του, ο κινηματογράφος ασκεί σημαντική επιρροή στον τρόπο με τον οποίο «καταναλώνει» την αρχιτεκτονική, επηρεάζοντας και εμπλουτίζοντας τη χωρική εμπειρία του, διαπραγματευόμενος υπάρχοντα, ή γεννώντας νέα ζητήματα γύρω από την αρχιτεκτονική. Οι κινηματογραφικές εικόνες καταγράφονται στο νου και μεσολαβούν στη σχέση με τον χώρο, λειτουργώντας παράλληλα ως γέφυρες επικοινωνίας με τον δημιουργό, την εποχή και τον τόπο του. (Βενετσιάνου και Μπαζαίου, 2005:52)

Η αρχιτεκτονική συχνά απεικονίζεται στον κινηματογράφο όχι απλά αποδίδοντας το στατικό πλαίσιο δράσης, αλλά κατέχοντας ουσιαστικό και καθοριστικό ρόλο στην πλοκή, παράλληλα με τη δράση των υποκειμένων και κάποιες φορές υπερβαίνοντάς την. Είναι όμως γεγονός ότι ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με τον χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ, ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά ή αφηρημένα. Ο κινηματογράφος πάντα ωθεί στη συγκρότηση χώρων, έστω και στη φαντασία του θεατή. Η επαφή με τη χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ό,τι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα και οι σκέψεις ή το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων. Κατέχοντας αυτόν τον δυναμικό ρόλο, ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να αποτελέσει πιο ακριβές αναπαραστατικό μέσο για τις υλικές και κρυφές ποιότητες ή αδυναμίες της αρχιτεκτονικής από μια γραπτή περιγραφή της. (Βενετσιάνου και Μπαζαίου, 2005:52-53)

Με την εμφάνιση του κινηματογράφου έγινε δυνατή για πρώτη φορά η τεχνική αποδόμηση του ορατού κόσμου και η επανασυγκρότησή του με τη μορφή της χρονικά μεταλλασσόμενης εικόνας, όπως αυτή προβάλλεται στην οθόνη. Η στόχευση ή κοίταγμα ενός οποιουδήποτε ορατού αντικειμένου από την κινηματογραφική μηχανή λήψης, κάποτε από μακριά άλλοτε από εξαιρετικά κοντά. Η λήψη αποσπασμάτων της ορατής πραγματικότητας και η επανασυγκόλλησή τους σε νέες σχέσεις. Φαινομενικές χωρικές συνέχειες αποσυναρμολογούνται. Η γραμμικότητα του χώρου ανατρέπεται και επαναπροσδιορίζεται σύμφωνα με τη γραμμική λογική του χρόνου προβολής στην οθόνη των διαδοχικών πλάνων της ταινίας. Η κινηματογραφική μηχανή λήψης μπορεί να κινηθεί γρήγορα ή εξαιρετικά αργά.

Μπορεί να εστιάσει στη λεπτομέρεια ή σε ευρύ πεδίο ενός τοπίου. Μπορεί να μείνει ακίνητη. Μπορεί ένα γεγονός να κατασκευαστεί από διαφορετικές θέσεις. (Ξενόπουλος, 2005:58-59) Κατά την προβολή στην οθόνη, τα πλάνα επανασυγκολλούνται φορτισμένα με χρόνο και χωρικές κλίμακες, διαδέχονται το ένα το άλλο, το υλικό τους επανασηματοδοτείται από την αντιπαράθεση και τον αλληλοσυσχετισμό τους. Στο θεατή, προσφέρεται ο χρόνος για να διεισδύσει, να διερευνήσει, να ανακαλύψει και να ερμηνεύσει όχι μόνο κάθε εικόνα ξεχωριστά, αλλά κυρίως αυτό που προκύπτει τελικά από τη σύνθεση των εικόνων όπως διαδέχονται η μία την άλλη. Τα πράγματα δηλαδή επαναπροσδιορίζονται από τον κατακερματισμό και την ανασύνθεσή τους. (Ξενόπουλος, 2005:59)

Ουσιαστικά ο κινηματογράφος, τέχνη του τεμαχισμού και της σύνθεσης ταυτόχρονα, καθιστά τη διαδοχή των πλάνων μια δυναμική ανακατασκευή της σχέσης μας με το χώρο και το χρόνο. Όχι επειδή παρακολουθεί τους ρυθμούς και ανασκάπτει τα μύχια της μεγαλούπολης, αλλά επειδή εμφανίζει τις χωροχρονικές της ασυνέχειες ως αποκαλυπτικές της διαρκώς ενεργούμενης τάξης της, μπορεί ο κινηματογράφος να ερμηνεύει την αστική ζωή. (Σταυρίδης, 2005:61)

Προβαίνοντας στο σημείο αυτό στην συσχέτιση πόλης-κινηματογράφου με τον χωροχρόνο, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε πως ο κινηματογράφος, δυναμικότερα και μαζικότερα από κάθε άλλη μορφή τέχνης, μπορεί να «γεωγραφήσει». Στα κινηματογραφικά έργα ο χώρος απογράφεται και περιγράφεται άλλοτε διακριτικά και υποβλητικά, άλλοτε σαν συμπρωταγωνιστής και σε μερικές περιπτώσεις ως κυρίαρχη οντότητα. Κατ' αυτή την έννοια η έβδομη τέχνη είναι και σε μεγάλο βαθμό «πολεογραφική». (Ρέντζος, 2003)

Τα στοιχεία που αναδεικνύουν την πολεογραφική αξία μιας ταινίας μπορεί να είναι:

- Τα επιμέρους πολεογραφικά στοιχεία που -έστω και ως απλά αξιοθέατα- μπορεί να αποτελούν ιδιαίτερα αντικείμενα ενδιαφέροντος και για τον ειδικότερο και απαιτητικότερο «επισκέπτη»,

- η εικόνα της πόλης, μέσα βέβαια από την καλλιτεχνική οπτική των δημιουργών της ταινίας, αλλά όσο γίνεται λιγότερο φιλτραρισμένη και χρωματισμένη,
- οι χωρικές λειτουργίες της, όπως βέβαια αυτές εμφανίζονται μέσα από τη δράση των ηρώων της ταινίας, αλλά με ελεγχόμενο το μυθικό στοιχείο,
- τα στοιχεία διάζευξης ή αντιπαράθεσης του τύπου ύπαιθρος / πόλη ή μικρή πόλη / μεγάλη πόλη, όπως αυτά εμφανίζονται αποτυπωμένα στο χώρο αλλά και στους ανθρώπους,
- οι δομικές και λειτουργικές διαφορές της πόλης και οι κοινωνικές ανισότητες στις πραγματικές ή -αναγκαστικά- και τις σεναριακές συνθήκες, σε σχέση με άλλες παρόμοιες πόλεις, και, ενδεχομένως,
- η επισήμανση του στοιχείου ιδιαιτερότητας και γιγαντισμού και μαζί όλων των σχετικών κοινωνικών προεκτάσεων που συνδέονται με το αστικό φαινόμενο. (Ρέντζος, 2003)

Η σιλουέτα, ή καλύτερα, το περίγραμμα και -ακόμη περισσότερο- η ακριβής περιγραφή αυτών των χαρακτηριστικών του αστικού χώρου, μαζί με πολλά άλλα στοιχεία του χώρου γενικότερα, δόθηκαν στον κινηματογράφο όχι με τις συνηθισμένες εμπορικές ταινίες, αλλά με τα ειδικευμένα φιλμ τεκμηρίωσης, τα ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, ο συνηθισμένος εμπορικός κινηματογράφος, καθώς κι η τηλεοπτική εκδοχή μεταφοράς της πραγματικότητας που επακολούθησε συμπεριλαμβάνουν πάντα στα υλικά εκφραστικά μέσα τους την πόλη. Σαν εικόνα και ντεκόρ, σαν φαντασμαγορία και ζωή, αλλά και σαν απλή ευκαιρία παράστασης του «έξω». Με τις διαστάσεις, βέβαια, που αποκτά αυτή η απεικόνιση του αστικού εξωτερικού τοπίου, ανάλογα με την παρουσία ή την απουσία του ανθρώπινου στοιχείου. (Ρέντζος, 2003)

Το ντοκιμαντέρ έχει τη δυνατότητα να επιμείνει ιδιαίτερα σε στοιχεία δομής - «ανατομίας» της πόλης, χρησιμοποιώντας ειδικές λήψεις και διαγράμματα. Μπορεί ακόμα να προσεγγίσει και τη λειτουργία - «φυσιολογία» της σε όσο μεγάλο βαθμό το επιθυμούν οι συντελεστές της κάνοντας χρήση, επιπλέον, και της ανιμασιόν. Αντίθετα, η κοινή, μη ειδικά τεκμηριωμένη ταινία, μπορεί να παρουσιάσει κάποια στοιχεία της δομής της πόλης μόνο μέσα από τη λειτουργία της στην οποία μετέχουν

οι ήρωες της ταινίας. Είναι σα να μελετούμε τη δομή ενός οργάνου του ανθρώπινου σώματος. Αναμφισβήτητα θα μάθουμε πολλά πράγματα, αλλά -οποσδήποτε- μέσα από την οπτική του οργάνου. (Ρέντζος, 2003)

Επιχειρώντας μία σύντομη αναδρομή στην ιστορία του ντοκιμαντέρ, παρατηρούμε πως η φόρμα του αναπτύχθηκε ξανά το 1921, από την εμφάνιση μιας εικόνας που ήταν ολότελα διαφορετική από όλες όσες προηγήθηκαν ως προς τη χρήση ρεαλιστικού υλικού. Η σύλληψη της ιδέας και η πραγματοποίηση της ταινίας έλαβε χώρα έξω από την βιομηχανία του κινηματογράφου από δύο Αμερικανούς -έναν ζωγράφο, τον Charles Sheeler και έναν φωτογράφο, τον Paul Strand. Ονομάστηκε Mannahatta, με αφορμή το ποίημα του Walt Whitman. Η ταινία Mannahatta ήταν ένα αφηρημένο πορτραίτο της Νέας Υόρκης, εκφράζοντας την δύναμη και την ομορφιά της πόλης, τις δραστηριότητες και τις συγκινήσεις μέσα από το οξυδερκές και επιλεκτικό μάτι του φακού. Προσεκτικά ρυθμισμένες γωνίες λήψης, η αντίθεση ήλιου και σκιάς διαγράφοντας την όψη πυραμίδας των επιβλητικών κτιρίων όπως υψώνονται στο χώρο, ένα πλοίο που γλιστράει έξω από ένα πολύβουο κόλπο σε μια πιο σκοτεινή αποβάθρα, ένα πλήθος από πρόσωπα που πηγαινοέρχονται καθημερινά για τη δουλειά τους, ασφυκτιώντας σε ηλιόλουστους δρόμους. Ένα είδος κινηματογραφικού ποιήματος, το Mannahatta, δεν έκανε καμία αναφορά σε πραγματικά πρόσωπα, μέρη ή γεγονότα. Το απλό ρεπορτάζ αντικαταστάθηκε από την εικόνα, η οποία προσπάθησε να δώσει υπόσταση στα υποκείμενα ανάλογη με τις δυνατότητες του μέσου, κάνοντας χρήση ρεαλιστικού υλικού προκειμένου να εκφράσει τον παλμό της πόλης. (Jacobs, 1979)

Το πνεύμα και η διορατικότητα αντανάκλα τη “νέα φιλοσοφία” του 1920, η οποία χαρακτηρίζεται από την ελευθερία στις τέχνες. Σε απόλυτη αντίθεση με κάθε ρεαλιστική ταινία που προηγήθηκε, η συνεισφορά της ταινίας Mannahatta έγκειται στην αισθητική που την διαπνέει. Ο σκοπός δεν ήταν απλά η αποτύπωση της φύσης, αλλά η κατάργηση της πραγματικότητας και η αναδιοργάνωσή της σε μια ρυθμική σύνθεση. Η έμφαση που δόθηκε στην αξία της κινούμενης εικόνας, αποτέλεσε μια καινοτομία των καιρών, εισάγοντας την ταινία ρεαλισμού ως μια νέα άποψη τέχνης. Την ταινία Mannahatta παρακολούθησαν ελάχιστοι άνθρωποι στις Ηνωμένες Πολιτείες και δεν άσκησε άμεση επιρροή, σε αντίθεση με το Παρίσι όπου η ταινία έγινε δεκτή με επευφημίες. Λίγα χρόνια αργότερα, η επίδραση της ταινίας έγινε

εμφανής σε μια σειρά ευρωπαϊκών ντοκιμαντέρ, συγκεκριμένα στην μελέτη της Rene Clair για τον Πύργο του Άιφελ (1927), στο Berlin του Walter Ruttmann (1927), στο La Zone του George Lacombe (1927) και στο The Bridge (1927) και Rain (1929) του Joris Ivens. (Jacobs, 1979)

Επιστρέφοντας στην χωροχρονική σχέση πόλης-κινηματογράφου, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε πως η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο είναι μία σχέση μεταξύ δύο εκφραστικών συστημάτων, που αναφέρονται σε ένα κοινό πεδίο: στον χώρο. (Βοζάνη, 2005:55)

Ως προς την κατασκευή ενός κινηματογραφικού έργου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μια ενότητα με την αρχιτεκτονική δημιουργία. Στη σύνθεση του κινηματογραφικού πλάνου, εμπεριέχονται έννοιες *αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, και αναφερόμαστε σε αρμονία, ισορροπία ή ένταση ενός κάδρου, με τα όριά του να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο, είτε ως στοιχείο οριοθέτησης του χώρου, είτε ως όρια που υπερβαίνονται αποδίδοντας στον εκτός κάδρου χώρο ισάξια σημασία. Αντίστροφα, από τη στιγμή που ο κινηματογράφος είναι μια μορφή αναπαράστασης του χώρου που συμπεριλαμβάνει την κίνηση, κινηματογραφικοί όροι έχουν σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιηθεί για τη μελέτη του δομημένου περιβάλλοντος και των φαινομένων που απορρέουν από αυτό, όπως επίσης και για την ανάλυση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. (Βενετσιάνου και Μπαζαίου, 2005:53)

Αν οι αρχιτέκτονες κτίζουν χώρους, θέτοντας ως σημαντικό άξονα σχεδιασμού τα σενάρια ζωής αυτών που θα τα κατοικήσουν, σκηνοθετώντας τις δράσεις τους και οι σκηνοθέτες παράγουν έργο που παίρνει σήμερα διαστάσεις χωρικές και προκαλώντας πιθανότατα αύριο δια-δράσεις απρόβλεπτες, τότε οι δύο περιοχές δεν φλερτάρουν απλώς, είναι πια ζευγάρι. (Βοζάνη, 2005:57)

Η σχεδιαστική διαδικασία είναι μια πράξη που εξελίσσεται γραμμικά. Όπως μια ταινία έχει κάθε φορά μια αρχή, μέση και ένα τέλος. Εντούτοις, στην ουσία συνίσταται από δοκιμές και απορρίψεις, συνέχειες και ασυνέχειες, απρόβλεπτες στιγμιαίες επιλογές, αποδοχές και ανατροπές, εντάσεις και χαμηλούς τόνους, αργούς και γρήγορους ρυθμούς, θέσεις και αντιθέσεις, ικανοποίηση και άγχος. Όπως έχει πει και ο Jean Luc Goddard για τις ταινίες του, έχουν αρχή, μέση και τέλος, αλλά όχι

αναγκαστικά με αυτή τη σειρά. Ταυτόχρονα είναι εξαιρετικά απαιτητική και επίπονη διαδικασία απαιτώντας πειθαρχία, προσοχή, και εμβάθυνση σε κάθε πρόβλημα, συγκεκριμενοποιήσεις και γενικεύσεις. Πρόκειται δηλαδή για τη διαδικασία μιας διαρκώς μετασχηματιζόμενης σκέψης. (Ξενόπουλος, 2005:58)

Η αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο δεν αποτελεί μόνο μια ευκαιρία που επιτρέπει στο θεατή να δει μια πόλη που δεν έτυχε να γνωρίζει. Είναι ταυτόχρονα η επαφή με την κριτική που μπορεί να ασκήσει ο κινηματογράφος σ' αυτή την κατ' εξοχήν έκφραση του πολιτισμού που είναι η πόλη. Άλλωστε η ίδια η αρχιτεκτονική των μεγάλων πόλεων, με τις κατακόρυφες ακμές των πολυώροφων κτισμάτων έδωσε στον κινηματογράφο και το σημειολογικό «γλώσσημα» για την κριτική της πόλης: Γνωρίζουμε ότι η απεικόνιση της κατακόρυφης γραμμής δημιουργεί ένταση και αγωνία σε αντίθεση με την οριζόντια που γεννάει άνεση και ηρεμία.

Η βασική διαφορά ανάμεσα στον ανθρώπινο διανοητικό μηχανισμό και τον κινηματογραφικό μηχανισμό σύλληψης και έκφρασης, βρίσκεται στο ακόλουθο σημείο: στον πρώτο, οι έννοιες του χώρου και του χρόνου μπορούν να υπάρχουν χωριστά, πρέπει κιόλας να καταβληθεί κάποια προσπάθεια για να συλλάβει κανείς τη συνεχή ενότητά τους, ενώ στον δεύτερο, κάθε αναπαράσταση του χώρου είναι αυτόματα δοσμένη με την αξία της σε χρόνο, δηλαδή ο χρόνος εδώ είναι αδύνατο να συλληφθεί έξω από την κίνησή του στον χώρο. Έτσι, ο άνθρωπος μπορεί να διατηρήσει την εικόνα μιας στάσης, την ανάμνηση ενός λόγου, παρόντα στο πνεύμα για πολλά δευτερόλεπτα, κι ακόμα περισσότερο, ενώ η προσοχή του δεν κουράζεται, δεν ασχολείται μ' αυτή τη διάρκεια, την ξεχνάει σαν να μην υπήρχε. Ο κινηματογράφος όμως, δεν μπορεί να παρέχει την ίδια εικόνα, τον ίδιο ήχο, παρά μόνο σύμφυτα με ένα χρονικό ρυθμό, ορισμένο συνήθως σε εικοσιδύο ή εικοσιτρείς εικόνες το δευτερόλεπτο. Στην ανθρώπινη αντίληψη υπάρχει χώρος και υπάρχει και χρόνος, απ' όπου γίνεται αρκετά δύσκολα η σύνθεση του χωρο-χρόνου. Στην κινηματογραφική αντίληψη, υπάρχει μόνο χωρο-χρόνος. (Επστάιν, 1986:68)

Αυτό τον κινηματογραφικό χρόνο, τον ξέρουμε βαθιά μεταβλητό, ενώ ο ρυθμός του χρόνου έτσι όπως ο άνθρωπος τον καταλαβαίνει κανονικά είναι, αντίθετα, σταθερός: καινούρια διαφορά ανάμεσα στο νου του ζωντανού όντος και αυτόν του μηχανικού όντος, διαφορά που έρχεται όλως ιδιαιτέρως να ενισχύσει την πρώτη. Στον ακίνητο

χώρο και στον αμετάβλητο χρόνο που θεωρούνται συνήθως ανεξάρτητοι ο ένας απ' τον άλλο, και αποτελούν έτσι τις δύο πρωταρχικές κλασικές κατηγορίες της ανθρώπινης νόησης, αντιτίθεται ο χωρο-χρόνος, πάντα κινούμενος και μεταβλητός, μοναδικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο ο κινηματογράφος εγγράφει τις αναπαραστάσεις του. (Επστάιν, 1986:68-69)

Προχωρώντας στην οικονομική σχέση ανάμεσα στην πόλη και τον κινηματογράφο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η βιομηχανική άποψη, σύμφωνα με την οποία ο κινηματογράφος έχει διαδραματίσει έναν καίριο ρόλο στις πολιτιστικές οικονομίες των πόλεων παγκοσμίως σχετικά με την παραγωγή, διανομή κι εξερεύνηση κινηματογραφικών ταινιών, καθώς επίσης στην πολιτιστική γεωγραφία συγκεκριμένων πόλεων, οι οποίες έχουν επισημανθεί ειδικά στον κινηματογράφο. Το περιβάλλον που δημιουργήθηκε, καθώς κι η αστική ταυτότητα είναι πολύ σημαντικά προϊόντα των βιομηχανιών ταινιών. (Shiel and Fitzmaurice, 2001:1-2)

Σχετικά με την οικονομική συσχέτιση πολεοδομίας και κινηματογράφου, ο Wenders εκφράζεται λέγοντας, πως ο ισχυρότερος δεσμός αυτών των δύο είναι το χρήμα, χωρίς να πάψουν βέβαια να πραγματεύονται το ίδιο βασικό ερώτημα “πώς πρέπει να ζούμε;” (Wenders and Kollhoff, 1993:9). “Προσιτή Αρχιτεκτονική” βαφτίζει την αρχιτεκτονική αυτή που ευχαριστεί όσο το δυνατό περισσότερους ανθρώπους και την παρομοιάζει με την κινηματογραφική δημιουργία του Χόλιγουντ, εφόσον και οι δύο χρησιμοποιούν τα “ίδια κόλπα”, για να φτάσουν στο ίδιο ποθητό αποτέλεσμα, το κέρδος (Wenders and Kollhoff, 1993:11). Με τη “μέθοδο της ελάχιστης αντίστασης στο μεγαλύτερο κέρδος” (Wenders and Kollhoff, 1993:11), οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν - αναπαράγουν κατασκευές και οι κινηματογραφικοί παραγωγοί πραγματεύονται το ίδιο θέμα, τις ίδιες εμπειρίες, που στο παρελθόν σημείωσαν επιτυχίες. Καμία από τις δύο τέχνες δεν είναι αυτόνομη. [όπως αναφέρονται στη Θεοδώρου, 2000]

Στην οικονομία του κινηματογράφου διαμορφώθηκαν σταδιακά τρεις κλάδοι: η παραγωγή, η διανομή και η εκμετάλλευση. Το 1895 και 1896 θεωρούνται χρόνια έναρξης της οικονομικής εκμετάλλευσης του κινηματογράφου. (Κολοβός, 1988:53)

Παραγωγή, με την στενή έννοια, είναι η οικονομική δραστηριότητα της μεταποίησης των αντικειμένων εργασίας ωστόσο γίνονται κατάλληλα για την ικανοποίηση

κοινωνικών αναγκών. Ωστόσο δηλαδή αποκτήσουν αξία χρήσης. Η διανομή είναι το σύνολο των οικονομικών δραστηριοτήτων που μεσολαβούν ανάμεσα στην παραγωγή-κατανάλωση για να φτάσουν τα προϊόντα στη διάθεση των καταναλωτών. (Κολοβός, 1988:53-54) Η ταινία λοιπόν είναι εμπόρευμα προοριζόμενο να ικανοποιήσει κάποια συγκεκριμένη ατομική ή κοινωνική ανάγκη των θεατών αποφέροντας κέρδος. Είναι όμως και έργο τέχνης. (Κολοβός, 1988:55)

Ανάμεσα στους κλάδους της οικονομίας του κινηματογράφου υπάρχει μια ιδιόρρυθμη αλληλεξάρτηση, αφού τα αποτελέσματα της διανομής και της εκμετάλλευσης επηρεάζουν άμεσα και βραχυπρόθεσμα την παραγωγή. Με μία έννοια δηλαδή, η διανομή και η εκμετάλλευση κατεύθυναν την ίδια την παραγωγή. Συνεπώς παραγωγή δεν σημαίνει εντέλει μόνο την μεταποίηση και μεταμόρφωση των αντικειμένων εργασίας, αλλά και τη διανομή και την κατανάλωσή τους. Η σχέση ανάμεσα στους τρεις κλάδους (παραγωγή, διανομή, εκμετάλλευση) της οικονομίας του κινηματογράφου είναι ευθεία και ενιαία. Ο παραγωγός και ο καταναλωτής είναι εφραπτόμενα σημεία ενός οικονομικού κύκλου που είναι αδιάσπαστος. Ο ένας δε μπορεί να αγνοήσει τον άλλο, γιατί και οι δύο βρίσκονται συνδεδεμένοι σε μια αδιάκοπη σειρά δημιουργίας και ικανοποίησης νέων οικονομικών αναγκών στο χώρο του θεάματος. (Κολοβός, 1988:56)

Ο κινηματογράφος είναι βασικά καπιταλιστική βιομηχανία. Είναι προϊόν του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής, όχι μόνο με την έννοια της σύνδεσης ως ιστορικό φαινόμενο μαζί του. Ούτε είναι μόνο σύμπτωμα η φυσική συνέπεια της τεχνολογικής ανάπτυξης και της συσσώρευσης κεφαλαίου. Αλλά λειτουργεί μέσα σ' αυτόν τον τρόπο παραγωγής. Ακολουθεί τους κανόνες και τις αρχές του, υπακούει στη νομοθεσία και τις σκοπιμότητές του. (Κολοβός, 1988:57)

Κανόνας στην καπιταλιστική οικονομία είναι η συγκεντροποίηση του κεφαλαίου. Δηλαδή μια διαδικασία στην οποία το κεφάλαιο συγκεντρώνεται ολοένα και πιο πολύ στα χέρια μικρότερου αριθμού καπιταλιστών με τη μορφή μονοπωλίων. Στην καπιταλιστική κινηματογραφική βιομηχανία ο κανόνας αυτός είναι ιστορικά αποδεδειγμένος. Το σύνολο σχεδόν της παραγωγής και το σημαντικότερο ποσοστό διανομής είναι συγκεντρωμένο σε γνωστές εταιρίες. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται την εμφάνιση μονοπωλίων. Η συγκέντρωση αυτή προήλθε από δύο κυρίως αιτίες, το

αυξημένο κόστος παραγωγής και τον σκοπό μεγιστοποίησης του κέρδους. (Κολοβός, 1988:60)

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση της σχέσης πόλης-κινηματογράφου υπό το πρίσμα τριών σχέσεων, η κοινωνική διάσταση τόσο της πολεοδομίας, όσο και του κινηματογράφου είναι αδιαμφισβήτητη. Όσον αφορά στον κινηματογράφο, η κοινωνική λειτουργία των εικόνων είναι έκδηλη και αποκαλύπτει κάτι που οι περισσότεροι θεατές είχαν έναν πολύ καλό λόγο να μην γνωρίζουν: τις σκοτεινές πλευρές μιας πόλης. Κι αυτό γιατί παρέχεται στο σκηνοθέτη η δυνατότητα να παρουσιάσει μια πόλη όπως αυτός επιθυμεί. Επιπρόσθετα, ο κινηματογράφος αποκρίνεται θαυμάσια στην πρόθεση του ανθρώπου να δει τον εαυτό του να ζει, καθώς μπορεί να προβάλλει έναν ιδανικό τρόπο - πρότυπο ζωής.

Όσον αφορά στην πολεοδομία, οι παρεμβάσεις που πραγματοποιούνται σε μια πόλη επηρεάζουν τόσο την ψυχολογία των κατοίκων της, όσο και όλες τις πτυχές της καθημερινότητάς τους. Είναι δυνατό λοιπόν σε μακροπρόθεσμη βάση να οδηγηθούμε σε θετικά ή αρνητικά κοινωνικά φαινόμενα. Το γεγονός αυτό καθίσταται εύληπτο αν αναλογιστεί κανείς πως ο χώρος στον οποίο κινούμαστε αποτελεί κι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής μας.

Αν θέλουμε να μιλήσουμε για μία θεμελιώδη όσο και προφανή διαφορά στον τρόπο αντίληψης του χώρου στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική, αυτή βρίσκεται σαφώς στη «θέση» μας. Στον κινηματογράφο αντιλαμβανόμαστε τον χώρο μέσα από τις διαστάσεις της οθόνης, βρισκόμαστε απέναντι από αυτήν. Είμαστε το κοινό. Στον πραγματικό χώρο είμαστε οι χρήστες - ηθοποιοί, παίρνουμε μέρος στη δράση, λειτουργούμε με βάση το αρχιτεκτονημένο περιβάλλον, και την ίδια στιγμή το μεταλλάσσουμε, το εμπλουτίζουμε ή το αναιρούμε, του δίνουμε νόημα, και κάποτε το αλλοιώνουμε προκειμένου να το προσαρμόσουμε στη δράση μας. Αν στον κινηματογράφο είμαστε το υποκείμενο, στην αρχιτεκτονική είμαστε ταυτόχρονα το υποκείμενο και μέρος του αντικειμένου, καθώς αποτελούμε στοιχείο του. (Βοζάνη, 2005:56)

Όπως προαναφέρθηκε, κι ο κινηματογράφος κι η αρχιτεκτονική απαντούν πολύ διαφορετικά στο ίδιο ερώτημα “Πώς πρέπει να ζούμε;”. Πρώτα απ’ όλα, η

αρχιτεκτονική θέτει το ερώτημα σε πιο πραγματική βάση και πιο μακροπρόθεσμα. Στο κάτω κάτω, μέσα στην αρχιτεκτονική ζούμε, ενώ στον κινηματογράφο τα ερωτήματα τίθενται, και καμιά φορά απαντώνται, με διάφορους τρόπους. Η αρχιτεκτονική είναι μια σύνθεση ερωτημάτων και απαντήσεων, καμιά φορά, μάλιστα, μια απάντησή της μπορεί να είναι “καταδίκη σε ισόβια”. Στον κινηματογράφο όταν δεν καλύπτεσαι μπορείς να σηκωθείς και να φύγεις όποτε θέλεις. Όταν μια πόλη σχεδιαστεί και κτιστεί, βρίσκονται μέσα της εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι που δεν μπορούν να σηκωθούν και να φύγουν - είναι μέσα για τα καλά. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι στην αρχιτεκτονική ζούμε τελείως διαφορετικά απ’ ότι στον κινηματογράφο, παρά το γεγονός ότι, μέχρι ενός σημείου, και οι δύο τέχνες θέτουν το ίδιο ερώτημα: “Πώς πρέπει να ζούμε;” (Wenders and Kollhoff, 1993:9) Από το σχεδιασμό ως την υλοποίηση μιας αρχιτεκτονικής κατασκευής ή μιας πολεοδομικής παρέμβασης, μεσολαβεί μια σειρά νομικών και όχι μόνο, παραγόντων που δύσκολα μπορούν να παρακαμφθούν ή να υπερβληθούν. [όπως αναφέρονται στη Θεοδώρου, 2000]

Παρακολουθώντας τους ήρωες να κινούνται μέσα στην πόλη, να βαδίζουν, να παίρνουν αυτοκίνητο ή να μπαίνουν στο μετρό αποκτούμε μια ιδέα για τις λειτουργίες της πόλης που συνδέονται. Πρόκειται αλήθεια για μια «τρέλα» ενός ανθρώπου που επιθυμεί να συμβάλει στην αναχαίτιση της αστικοποίησης ή δείγμα πραγματικής ανισορροπίας; Ο σκηνοθέτης έχει την ευκαιρία να παρουσιάσει μερικά δυαδικά στοιχεία αντιπαράθεσης εμπνευσμένα από την αντίληψη της ζωής στη μικρή πόλη σε σχέση με τη ζωή στη μεγάλη πόλη: έργα / λόγια, τιμιότητα / υποκρισία, ανθρώπινες σχέσεις / εγχρήματες σχέσεις, λαϊκή τέχνη / υψηλή τέχνη, φύση / κουλτούρα, μετριοπάθεια / υπερβολή κλπ.. (Ρέντζος, 2003)

Προς επίρρωσιν όσων έχουν ήδη αναφερθεί, αξίζει να επιστήσουμε την προσοχή και σε έναν άλλο παράγοντα, την λειτουργία του κινηματογράφου ως εργαλείο στρατηγικού σχεδιασμού. Αντικείμενο στρατηγικού σχεδιασμού είναι ο προσδιορισμός των μειζόνων χαρακτηριστικών της χωρικής οργάνωσης, που εξ’ ορισμού απαιτούν μεγάλες κλίμακες και αποφυγή λεπτομερειών. (Οικονόμου, 2004:11) Ο στρατηγικός σχεδιασμός καλύπτει σήμερα το σχεδιασμό των μεγάλων πόλεων και μητροπόλεων, που παίζουν κατά τα τελευταία χρόνια κεντρικό ρόλο στο

διεθνή ανταγωνισμό και την προσπάθεια των χωρών για βελτίωση της θέσης τους στον παγκόσμιο καταμερισμό εργασίας. (Οικονόμου, 2004:15)

Τα σχέδια που καταρτίζονται χαρακτηρίζονται από μεσο-μακροπρόθεσμο ορίζοντα και ακολουθούν καθοδηγητική τάση. Δίνεται αυξανόμενη σημασία σε ζητήματα εικόνας της πόλης, πολιτιστικής υποδομής κι αστικού σχεδιασμού, καθώς κι έμφαση όχι στο φυσικό σχεδιασμό, αλλά στην αντιμετώπιση αστικών προβλημάτων κοινωνικού & οικονομικού χαρακτήρα.

Αναλυτικότερα, λοιπόν, τα στρατηγικά σχέδια:

- Καλύπτουν μεγαλύτερο πεδίο θεμάτων και δίνουν μεγαλύτερη έμφαση σε οικονομικά ζητήματα, στην ανταγωνιστικότητα, στη διεθνή δικτύωση κ.λ.π..
- Παρά το μεγαλύτερο πεδίο δεν επιδιώκουν πλήρη κάλυψη όλου του φάσματος των θεμάτων (όπως στην κλασική καθολική προσέγγιση), αλλά εντοπίζουν ένα μικρό αριθμό θεμάτων - κλειδιών.
- Προτιμούν πιο ευέλικτες επιλογές (σε αντιδιαστολή προς τις άκαμπτες και / ή κανονιστικές προσεγγίσεις).
- Δίνουν καθοριστική σημασία στη διαδικασία εφαρμογής, ως συστατικό στοιχείο της οποίας θεωρούν τη συμμετοχή και τη συναίνεση των βασικών παραγόντων επίδρασης στην αστική ανάπτυξη (συμπεριλαμβανομένων των φορέων του ιδιωτικού τομέα). (Ρέντζος, 2003)

Ο κινηματογράφος μέσα από την αναπαράσταση των πόλεων έχει τη δυνατότητα από τη μία να καταδεικνύει τις «ασχήμιες» μιας πόλης και από την άλλη να αναδεικνύει τις «ομορφιές» της. Με την έννοια αυτή και με δεδομένο το αντικείμενο των πολεοδόμων, δύναται να λειτουργήσει ως εργαλείο στρατηγικού σχεδιασμού, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εικόνας της πόλης. Ανισότητες όλων των ειδών (οικονομικές, περιφερειακές, κοινωνικές, κλπ.), δυσλειτουργίες των πόλεων είναι δυνατόν να αποτυπωθούν στον κινηματογράφο, παρέχοντας στοιχεία και ενισχύοντας το έργο των πολεοδόμων.

Ο κινηματογράφος σαν μέσο το οποίο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα του φυσικού και δομημένου περιβάλλοντος, σίγουρα είναι ένα εργαλείο για τον

πολεοδόμο: πρώτον στο τι βλέπει και δεύτερον σαν αρχείο, αφού αποτυπώνει τόσο την εικόνα του χώρου, όσο και τη διαχρονική εξέλιξή του. Δίνει, λοιπόν, μαθήματα πολεοδομικής τακτικής, πολεοδομικής παιδείας, περιβαλλοντικής ευαισθησίας και σεβασμού στον πολιτισμό. Το πώς εντάσσεται μια παλιά πόλη σε μια νέα, είναι ζητήματα που αφορούν στον πολεοδομικό σχεδιασμό και μάλιστα σε στρατηγικό επίπεδο. Αυτές οι θεωρήσεις είναι δηλαδή στρατηγικού χαρακτήρα. Μπορεί ακόμη κανείς μέσω των ταινιών να δει σημεία αναφοράς μιας πόλης. Μπορεί να αποτελέσει λοιπόν εργαλείο. Ωστόσο, η έννοια της συμβολής του κινηματογράφου στον στρατηγικό σχεδιασμό είναι εξαιρετικά επικίνδυνη. Κι αυτό γιατί πρέπει να έχει αποδέκτες που να είναι ευαίσθητοι, προκειμένου να συμβάλλει. Αν θεωρήσουμε ότι ο κινηματογράφος αποτελεί εργαλείο πολιτιστικής παιδείας που διαμορφώνει τον πολιτισμό, και θεωρούμε ότι έτσι είναι, τότε είναι βέβαιο ότι βοηθάει σε μια πολεοδομική εκπαίδευση με αποδέκτη το κοινό, δηλαδή τον πολίτη. Επομένως, μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο, να συμβάλλει σε μια καλύτερη εικόνα της πόλης.

Τίθεται όμως και το ζήτημα της προβολής. Ο κινηματογράφος προβάλλει την πόλη με τον ίδιο τρόπο που την αντιλαμβάνεται ένας πολεοδόμος; Αυτό δεν είναι αυταπόδεικτο. Μπορεί να αναδείξει μια πλευρά και να αγνοήσει μια άλλη που έρχεται σε αντίφαση. Δεν βλέπουμε άρα το σύνολο και όλες τις συνιστώσες που οφείλει να μελετήσει ο πολεοδόμος, όταν παρεμβαίνει σε μια πόλη. Ο φακός εστιάζει σε ένα θέμα και η πόλη ενδέχεται να αποτελεί το κυρίαρχο θέμα ή απλώς το υπόβαθρο. Χρειάζεται λοιπόν προσοχή.

Επιπρόσθετα, σήμερα, με την εξέλιξη των υπολογιστών, πειραματιζόμαστε με κινούμενες γεωμετρίες χρησιμοποιώντας εξελικτικές διαδικασίες. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος της επιστημονικής φαντασίας αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί γόνιμο πεδίο προβληματισμού για τους αστικούς οραματισμούς, αντανακλώντας τις κοινωνικές τάσεις και τις ανησυχίες της εκάστοτε εποχής. Η επιστημονική φαντασία ακόμα και σήμερα αποτελεί σημαντικό εργαλείο οραματισμού και κριτικής. (Παπαδόπουλος, 2005:66) Άλλοτε ως δυστοπίες και άλλοτε ως ευτοπίες οι μελλοντικές πόλεις τόσο στις αρχιτεκτονικές αναζητήσεις όσο και στον κινηματογράφο αποτελούν εκφράσεις των ίδιων προβληματισμών. Η δημιουργία φανταστικών πόλεων μετατρέπεται σε μια διαδικασία επαναπροσδιορισμού της

πραγματικότητας. (Παπαδόπουλος, 2005:67) Η δυνατότητα του κινηματογράφου να επαναφέρει στο προσκήνιο την πραγματική πόλη, με εικόνες που προβάλλονται σαν μελλοντικές, μας καθιστούν επισκέπτες από το παρελθόν που αντικρίζουν το παρόν ως μέλλον.

Συμπερασματικά, λοιπόν, γίνεται φανερό ότι στη σημερινή εποχή της αλληλεπίδρασης Επιστήμη και Τέχνη συνεργάζονται στενά. Όλα συσχετίζονται δημιουργώντας ένα άγαλμα ιδεών και επιρροών ικανό να προσφέρει ένα εναλλακτικό μέλλον στο Σχεδιασμό. (Αρτόπουλος, 2005:63)

2. Η πόλη της Νέας Υόρκης

Η έναρξη του αμερικανικού κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από έλλειψη αστικής παράδοσης. Ακόμη και στον τομέα της αρχιτεκτονικής παρατηρούνται συγχωνευμένες τάσεις, που στην Ευρώπη χρειάστηκαν αιώνες για να διαμορφωθούν (Bauhaus, Rococo). Παράγει την πλέον εξωπραγματική εικόνα στις ταινίες καταστροφής στηριζόμενη αποκλειστικά στα όρια της φαντασίας, γεγονός που οφείλεται στην ιστορία της χώρας και συγκεκριμένα στην έλλειψη καταστροφών πόλεων. Ως εκ τούτου, μη έχοντας ένα πρότυπο για να αναπαράγει, προβαίνει στην υπερβολή.

Οι Αμερικάνοι επιχείρησαν ακόμη να «κινηματογραφήσουν» ευρωπαϊκές πόλεις, αλλά οι αναπαραστάσεις τους προκαλούσαν σε γενικές γραμμές εντυπωσιασμό, ενώ οι Ευρωπαίοι μπορούν με ευκολία να ανασυνθέσουν οπτικά το δικό τους κόσμο. Το γεγονός αυτό δεν υπονοεί οποιαδήποτε αναφορά στην «πραγματικότητα». Τα γυρίσματα σε φυσικές τοποθεσίες ήταν σημαντικά για κάποιες περιόδους, εφόσον συνεπάγονταν αξιοσημείωτες αλλαγές στην τεχνική και το ύφος, αλλά το σκηνικό δεν είναι περισσότερο «αληθινό», επειδή υπάρχει στην πραγματικότητα. (Sorlin, 2004:177-178)

Άλλωστε, η βασική διαφορά αμερικανικού και ευρωπαϊκού σινεμά έγκειται στο ότι το ένα είδος βοηθάει τους ανθρώπους να αποδράσουν από την πραγματικότητα και το άλλο τους φέρνει αντιμέτωπους με αυτή και τα διάφορα θέματα που πραγματεύεται. (Λάλας, 2005:33)

Οι Αμερικάνοι βρίσκονται σε καλύτερη μοίρα, γιατί έχουν τυφλή εμπιστοσύνη στην Ιστορία τους - τόσο τυφλή, που το Χόλιγουντ δεν έχει παρά να την αναμασάει ξανά και ξανά. Ο σημερινός αμερικανικός κινηματογράφος σχεδόν αποκλειστικά αναπαράγει τον εαυτό του, κι οι μόνες εμπειρίες με τις οποίες ασχολείται, είναι αυτές που έχουν βιωθεί σε προηγούμενες ταινίες. Μ' άλλα λόγια, το νήμα που συνδέει τον κινηματογράφο με τη ζωή, το νήμα που επιτρέπει στις ταινίες να έχουν κάποια σχέση με την "πραγματική ζωή", έχει κοπεί. Μπορεί λοιπόν να υπάρχει κι εδώ ένα κοινό σημείο με την αρχιτεκτονική. Θέλω να πω ότι ίσως οι αρχιτέκτονες να μη θέλουν καν

ν' ακούσουν το ερώτημα “Πώς θέλει να ζει ο κόσμος;”, αλλά να εξετάζουν μόνο “τι είδους κατασκευές είχαν επιτυχία στο παρελθόν”. (Wenders and Kollhoff, 1993:12-13)

Στην Αμερική, η ωρίμανση του κινηματογράφου ταυτίζεται με τα τεράστια πλατό του Χόλιγουντ. Το Χόλιγουντ, το οποίο αργότερα θα γινόταν μία μυθική πόλη, αρχικά επιλέχθηκε για την κατασκευή ταινιών, επειδή ήταν ένα προσιτό μέρος σε μία υπέροχη τοποθεσία. (Sorlin, 2004:176)

Ωστόσο, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη (Sanders, 2002). Οι πρώτες ταινίες διαρκούσαν ένα με δύο λεπτά και οι περισσότερες απathanάτιζαν την καθημερινή ζωή της πόλης που αποτελούσε το μεγαλύτερο αξιοθέατο του κόσμου. Η Νέα Υόρκη αποτελεί μια από τις αγαπημένες πόλεις τόσο των σκηνοθετών (Woody Allen, Martin Scorsese), όσο και των μελετητών του κινηματογράφου (Sanders, 2002). [όπως αναφέρονται στο Δέφνερ, 2002]. Έχει βαφτιστεί ως μια μεταμοντέρνα μεγαλούπολη. Πόλη που στους δρόμους, στα κτίρια, στα γκέτο της, εκφράζει τόσο τη διατήρηση αλλά και την ανάμειξη και ισοπέδωση πολιτισμικών αξιών από όλο τον κόσμο και από διάφορες ιστορικές περιόδους, η Νέα Υόρκη εγγράφεται στην τέχνη του μεταμοντερνισμού ως ένας σχεδόν αυτόνομος φανταστικός κόσμος. (Κάουα, 2002)

“New York, New York η πόλη που δεν κοιμάται ποτέ, άμα πετύχεις εδώ, θα πετύχεις οπουδήποτε” τραγουδάει ο Φρανκ Σινάτρα σε μια από τις πολλές εκδόσεις μύθων που έχουν αφιερωθεί στην πόλη που συνεπαίρνει κάθε επισκέπτη της. Δύσκολα συναντάει κανείς κάποιον που έφυγε από τη Νέα Υόρκη με ουδέτερα συναισθήματα. Ο οξυδερκής παρατηρητής, νιώθει αηδιασμένος και ο καλλιτέχνης σαν να βρήκε τη Μέκκα. Το Μανχάταν είναι περισσότερες από μία πόλεις γι' αυτό έχει σπάνιες ιδιότητες που δύσκολα συναντά κανείς σ' άλλες μεγαλουπόλεις. Πού αλλού βρίσκει κανείς το απέραντο «Τσάιναταουν», το «Λιτλ Ίταλι», την Ορθόδοξη Εβραϊκή Συνοικία του Λόουερ, Ήστ Σάιντ, το μαύρο και το ισπανόγλωσσο Χάρλεμ και την ιδιαίτερα αξιοπερίεργη συνομοταξία των εργαζομένων στην Γουόλ Στριτ. (Παπαγελάς, 1985:11)

Αρχικά, θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε τι εννοούμε πόλη της Νέας Υόρκης. Πρόκειται για ένα μεγάλο νησί, μακρόστενο. Τεμαχισμένο με μαθηματική ακρίβεια σε 217 δρόμους οριζόντια και σε 12 λεωφόρους κάθετα. Αυτό το νησί ονομάζεται Μανχάταν και είναι χωρισμένο σε γειτονιές: Χάρλεμ, Τσαΐνα Τάουν, Σόχο, Άπερ Ηστ Σάιντ και άλλες. (Γιοβανίδης, προσωπική συνέντευξη)

Η Νέα Υόρκη δεν είναι αμιγώς αμερικανική πόλη: πεδίο αρχιτεκτονικού πειραματισμού και καινοτομίας, πολιτισμικό χωνευτήρι των λαών, είναι ίσως η πόλη στην οποία αποτυπώθηκε εντονότερα από οπουδήποτε αλλού ο πολιτισμός του 20ού αιώνα. (Μπαρμπαρόπουλος και Μπαλτάς, 2004:12)

Στον πολεοδομικό ιστό της πόλης διαγράφονται έντονες κοινωνικές ανισότητες. Βασικό είναι όμως να υπογραμμίσουμε ότι η Νέα Υόρκη είναι μια πόλη που μεταμορφώνεται συνεχώς. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πιο σταθερό χαρακτηριστικό της Νέας Υόρκης είναι οι μεταμορφώσεις της. Πιο συγκεκριμένα οι Νεοϋορκέζοι είναι εμποτισμένοι από το πνεύμα των κατεδαφίσεων και των ανοικοδομήσεων. Η γη είναι ελάχιστη και πολύτιμη. Οπότε οι συναισθηματισμοί δεν μπορεί να υπάρχουν για ένα παλιό κτίριο. Βέβαια τα καινούργια που κτίζονται ξεχωρίζουν για την αισθητική τους και την αρχιτεκτονική τους. Η έλλειψη χώρου από την αρχή που δημιουργήθηκε ο ιστός της πόλης οδήγησε στην κατασκευή οριζόντιων κτιρίων. Γι' αυτό σε αντίθεση με πολλά άλλα μέρη, έναν ευκατάστατο θα τον βρεις να μένει σε διαμέρισμα από το να έχει μονοκατοικία. (Γιοβανίδης, προσωπική συνέντευξη)

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι η πόλη αναπτύσσεται αλλά και αντιστέκεται. Πολλά καινούργια κτίσματα σέβονται απόλυτα τα παλιά, συνδυάζοντας το παλιό με το καινούργιο, αντανακλώντας τη χάρη και το πνεύμα των παλιών. Αυτό που δίνει όμως ένα πολύ ξεχωριστό χρώμα στην πόλη είναι τα υπέροχα δημόσια κτίρια από τις αρχές του αιώνα σε στυλ μποζ αρ που στολίζουν την πόλη. (Γιοβανίδης, προσωπική συνέντευξη)

Αμα κοιτάξει κανείς το Μανχάταν από ψηλά θα διακρίνει ότι στην κάτω άκρη του, εκεί που είναι η Γουόλ Στρητ υπάρχουν πολλά και πολύ ψηλά κτίρια. Εκεί ήταν και οι δίδυμοι πύργοι. Συνεχίζοντας βλέπουμε να χαμηλώνουν αρκετά και στη μέση

περίπου βλέπουμε πάλι ψηλά κτίρια και μετά πάλι τα κτίρια χαμηλώνουν. Οι πολυκατοικίες χωρίς μπαλκόνια, οι εξωτερικές σκάλες σε ανάγκη φωτιάς, τα μεγάλα πεζοδρόμια, τα απλά καφέ, η μόνιμη μυρωδιά από ψημένο μαζί με καραμέλα φιστίκι είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της πόλης που διαφαίνονται έντονα ακόμη και στις ταινίες. (Γιοβανίδης, προσωπική συνέντευξη)

Επίσης, θα πρέπει κανείς να έχει στο νου του ότι αυτή η πόλη, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως σήμερα, αναπτύχθηκε με ατμομηχανή την καινοτομία και τον πειραματισμό. Μόνο που οι Νεοϋορκέζοι ουδέποτε χαρακτηρίζονταν από αυταπάτες του ευρωπαϊκού donκιχωτισμού, τον έρωτα με την ουτοπία και τη λατρεία του ανέφικτου. Ανέκαθεν αναζητούσαν ιδέες πρωτοποριακές και κερδοφόρες, που αν τις εφάρμοζαν, θα αποκτούσαν από τη μια στιγμή στην άλλη περιουσίες ολόκληρες, πραγματώνοντας το διαχρονικό και αυτόχρονα αμερικανικό πρότυπο του αυτοδημιούργητου επιχειρηματία, και εκπληρώνοντας επάξια το αμερικανικό όνειρο. (Μπαρμπαρόπουλος και Μπαλτάς, 2004:65)

Στο Μανχάταν νιώθεις να υπάρχει μια συνεχής μάχη του κακού με το καλό. Όπου και να κοιτάξεις μπορείς να βρεις το κακό αλλά με ένα μαγικό τρόπο υπερισχύει πάντα το καλό. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο που η Νέα Υόρκη ονομάζεται μεγάλο μήλο, σύμβολο που το συναντάς συχνά στην πόλη. Τώρα στη δική σου ευχέρεια είναι αν θα το δαγκώσεις ή θα το αφήσεις να σε δαγκώσει... γιατί ανέπαφος δεν μένει κανένας ποτέ. (Γιοβανίδης, προσωπική συνέντευξη)

Στον κινηματογράφο, η Νέα Υόρκη ενέπνευσε την άλλη Μητρόπολη, εκείνη του Φριτς Λανγκ, η οποία με τη σειρά της διαχέεται ως ιδέα, ως φάντασμα και ως άμεση επιρροή στην αρχιτεκτονική όλων των πόλεων του φανταστικού και μεταμοντέρνου κινηματογράφου. (Κάουα, 2002). Από το Metropolis του Φριτς Λανγκ μέχρι το Κοράκι του Γουές Κρέιβεν, και από το μυστηριώδες χαμένο βιβλίο με τίτλο Megapolisomancy, ως το Ναρκοθετημένο Κόσμο του Ζιλμπέρ Λασκώ και τις Αόρατες Πόλεις του Ίταλο Καλβίνο, συγγραφείς, ποιητές και κινηματογραφιστές έχουν αναζητήσει αυτή τη μεταφυσική της συνύπαρξης εκατομμυρίων ανθρώπων σε έναν αστικό σχηματισμό. Αρκετοί έχουν θεωρήσει ότι τελειότερο σκηνικό στο οποίο αποτυπώνεται αυτή η μεταφυσική είναι τα σωθικά της πόλης. (Μπαρμπαρόπουλος και Μπαλτάς, 2004:157)

Η Νέα Υόρκη, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι μια πόλη σε συνεχή κατάσταση μεταμόρφωσης. Η βασική της κατάσταση είναι η αταξία. Στην ακμή του μοντερνισμού στην περίοδο του μεσοπολέμου και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1940, ακριβώς την εποχή που ανεγέρθησαν οι πρώτες Μητροπόλεις του φανταστικού, η αταξία εκτεινόταν κάθετα και οριζόντια, με τα κτίριά της μάρτυρες των διάφορων εποχών που ακολούθησαν η μία την άλλη με αυξανόμενο ρυθμό, και τα απομεινάρια αυτών των αλλαγών ακόμη ορατά, στοιβαγμένα στη στενόχωρη επιφάνεια της πόλης. Κορυφές μιας τεχνητής οροσειράς χτισμένης με στρώματα επί στρωμάτων αρχιτεκτονικών στυλ και πολιτισμικών εποχών, τα κτίρια της Νέας Υόρκης αντανακλούν τη συγκέντρωση εθνοτήτων, που αποτελούν τον πληθυσμό της. Όπως οι μητροπόλεις του φανταστικού που ενέπνευσε, είναι μια πόλη όπου όλα είναι πιθανά. Το κοινωνικό και πολιτιστικό της δομικό υλικό είναι γεμάτο με τούνελ και μυστικούς διαδρόμους που οδηγούν τον ταξιδευτή, ως άλλη Αλίκη, σε κόσμους θαυμάτων τόσο μαγευτικούς που σταματούν να διαθέτουν οποιαδήποτε αίσθηση αληθοφάνειας. (Κάουα, 2002)

Αξίζει να αναφερθεί η πολύ χαρακτηριστική περιγραφή του Βιμ Βέντερς για το πώς φανταζόταν την Αμερική, την χώρα που του πρόσφερε τον ορισμό της «ευχαρίστησης», όπως ο ίδιος την εννοούσε: «Μια φορά στην Ολλανδία, έξω από το Άμστερνταμ, πριν πάω στην Αμερική, πέρασα από έναν επαρχιακό δρόμο, όπου μόλις είχε εγκαινιαστεί ένα Holiday Inn, το πρώτο του είδους του στην Ευρώπη, αν θυμάμαι καλά. Και δίπλα στο δρόμο, στο φως του σούρουπου, έλαμπε πράσινη και κίτρινη, με φόντο το βαθύ μπλε ουρανό, μια μεγάλη φωτεινή επιγραφή από νέον, που την ήξερα από αμερικανικές ταινίες ή από καρτ-ποστάλ. Κατέβηκα από το αυτοκίνητο και άρχισα σιγά-σιγά να γυροφέρνω, μαγεμένος, από αυτό το φωτεινό πράγμα που αναβόσβηνε. Για μένα δεν ήταν απλώς το σήμα μιας φίρμας. Μου φάνηκε σαν πραγματικό αμερικάνικο έμβλημα. Ένα μνημείο στην προσωπική μου προσδοκία για «την Αμερική». Αυτή η επιγραφή δεν είχε στηθεί εκεί μόνο για να τραβάει την προσοχή του περαστικού στο ξενοδοχείο που υψωνόταν πίσω της. Πάνω απ' όλα ήταν αυτόνομη και αυθύπαρκτη. Απόλαυση να τη βλέπεις. Ξεπερνούσε το ρόλο ύπαρξής της μ' έναν τρόπο τόσο υπερβολικό που με γέμιζε χαρά.» Έτσι φανταζόταν ο ίδιος την Αμερική: σαν τη χώρα της υπερβολής, γεμάτη μεγάλες φωτεινές επιγραφές που δίνουν στον άνθρωπο φτερά και τον κάνουν ανάλαφρο. Έβλεπε την Αμερική σαν τη χώρα της απελευθερωμένης όρασης. (Βέντερς, 1988)

Συνεχίζοντας την περιγραφή του, μιλά για τα συναισθήματα και τις εντυπώσεις του την πρώτη φορά που επισκέφθηκε την Αμερική: «Την πρώτη φορά που πήγα στην Αμερική, ένα λεωφορείο, άγρια χαράματα, με πήγε από το αεροδρόμιο Κένεντυ στο Μανχάταν. Ήμουν στο σπίτι μου. Δεν μπορώ να εκφράσω αλλιώς αυτό που ένιωσα τη μέρα εκείνη, παίρνοντας τους δρόμους από το πρωί μέχρι το βράδυ και πατώντας όλα τα λασπόνερα και τις ακαθαρσίες σκύλων, αφού το βλέμμα μου ήταν μόνιμα στραμμένο προς τα πάνω. Όσο καινούργια κι αν ήταν όλα αυτά για μένα, άλλο τόσο μου φαίνονταν και γνώριμα: αυτή η πόλη αποτελούνταν απ' όλες τις άλλες που ήξερα, και τις περιείχε όλες.» Αισθανόταν ότι ήταν στο σπίτι του ο Βιμ Βέντερς, όχι μόνο επειδή βρισκόταν εκεί «όπου πάντα ήθελε να πάει», αλλά επειδή εκεί, ένα όνειρό του έμοιαζε επιτέλους να ταυτίζεται με κάτι που υπήρχε πραγματικά και που μπορούσε να το δει με τα ίδια του τα μάτια. (Βέντερς, 1988)

ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. Γενικά

Η βιομηχανία του Χόλιγουντ, στα μέσα της δεκαετίας του '60, γνώριζε αναμφισβήτητα μια άκρως επιτυχημένη πορεία, με εξαιρετικά εμπορικές ταινίες όπως η *Μελωδία της Ευτυχίας* (*The Sound of Music*, 1965) και ο *Δόκτωρ Ζιβάγκο* (*Dr. Zhivago*, 1965). Ωστόσο τα προβλήματα δεν άργησαν να φανούν. Δαπανηρές ταινίες των στούντιο απέτυχαν παταγωδώς. Τα τηλεοπτικά δίκτυα, που είχαν πληρώσει υψηλές τιμές για να προβάλουν ταινίες μετά την κυκλοφορία τους στις κινηματογραφικές αίθουσες, σταμάτησαν να κάνουν προσφορές. Επιπλέον, η προσέλευση στις αμερικανικές κινηματογραφικές ταινίες μειώθηκε δραματικά με αποτέλεσμα το 1969 οι εταιρείες του Χόλιγουντ να χάνουν πάνω από διακόσια εκατομμύρια δολάρια το χρόνο. (Bordwell and Thompson, 2004)

Η κατάσταση αυτή κινητοποίησε τους παραγωγούς οι οποίοι αντέδρασαν δυναμικά. Μία στρατηγική ήταν να παράγουν ταινίες με ατμόσφαιρα αντικουλτούρας, που προορίζονταν για νεαρά άτομα. Μία στρατηγική που ωστόσο, στο σύνολό της, δεν απέφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα καθώς οι νεανικές ταινίες για τη φοιτητική επανάσταση και για ανορθόδοξους τρόπους ζωής δεν αποδείχθηκαν εμπορικά ελκυστικές, με εξαίρεση την ταινία του Ντέννις Χόππερ *Ξένοιαστος καβαλάρης* (*Easy Rider*, 1969) και το *M*A*S*H* (1970) του Ρόμπερτ Ωλτμαν. (Bordwell and Thompson, 2004)

Εντούτοις, εκείνο που πράγματι βοήθησε να αυξηθούν τα κέρδη της βιομηχανίας ήταν μια σειρά από κολοσσιαίες κινηματογραφικές επιτυχίες που έγιναν από νεαρούς σκηνοθέτες. Στις ταινίες αυτές, οι οποίες σηματοδοτούν την έναρξη μιας νέας εποχής στον κινηματογράφο, συγκαταλέγονται ο *Νονός* (*The Godfather*, 1972) του Φράνσις Φόρντ Κόππολα, ο *Εξορκιστής* (*The Exorcist*, 1973) του Ουίλλιαμ Φρήνκνιν, οι ταινίες *Στα σαγόνια του καρχαρία* (*Jaws*, 1975) και *Στενές επαφές τρίτου τύπου* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) του Στήβεν Σπήλμπεργκ, η *Νύχτα με τις μάσκες* (*Halloween*, 1978) του Τζων Κάρπεντερ και τα *Νεανικά συνθήματα* (1973), ο *Πόλεμος των άστρων* (1977) και η *Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται* (1980) του Τζώρτζ

Λούκας. Επιπροσθέτως, ταινίες των Μπράιαν Ντε Πάλμα (*Εφιάλτες από το παρελθόν* – *Obsession*, 1976) και Μάρτιν Σκορσέζε (*Ο ταξιτζής*, 1976, *Οργισμένο είδωλο*, 1980) επαινέθηκαν από την κριτική. (Bordwell and Thompson, 2004)

Αυτοί και άλλοι σκηνοθέτες έγιναν γνωστοί ως τα «παλιόπαιδα του κινηματογράφου». Αντί να ανέβουν μέσα από την ιεραρχία του συστήματος των στούντιο, οι περισσότεροι είχαν πάει σε κινηματογραφικές σχολές, όπου είχαν διδαχτεί, πέρα από τους μηχανισμούς της παραγωγής, αισθητική και ιστορία κινηματογράφου. Αντίθετα από τους παλαιότερους σκηνοθέτες του Χόλιγουντ, τα παλιόπαιδα του κινηματογράφου διέθεταν συχνά εγκυκλοπαιδικές γνώσεις για τις μεγάλες ταινίες και τους μεγάλους σκηνοθέτες και ήταν θαυμαστές της κλασικής χολιγουντιανής παράδοσης. Αυτό που κυρίως χαρακτήρισε τους κινηματογραφόπληκτους αυτούς σκηνοθέτες ήταν η παραγωγή μερικών προσωπικών, εξαιρετικά αυτοαναφορικών ταινιών. Εργάζονταν πάνω σε παραδοσιακά είδη, αλλά προσπαθούσαν επίσης να τους προσδώσουν μια αυτοβιογραφική χροιά. Επιπλέον, μια και οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούσαν ένα μεγάλο μέρος της ζωής των νεαρών σκηνοθετών, πολλές ταινίες του Νέου Χόλιγουντ βασίζονταν στο παλιό Χόλιγουντ. Συγχρόνως, πολλοί σκηνοθέτες θαύμαζαν την ευρωπαϊκή παράδοση. Ο Ρόμπερτ Ωλτμαν και ο Γούντυ Άλλεν, με αρκετά διαφορετικό τρόπο ο καθένας, επέδειξαν δημιουργικές στάσεις που αντλούσαν από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο: οι *Τρεις γυναίκες* (*Three Women*, 1977) του Ωλτμαν και οι *Εσωτερικές σχέσεις* (*Interiors*, 1978) του Άλλεν, για παράδειγμα, όφειλαν πολλά στο έργο του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. (Bordwell and Thompson, 2004)

Αξίζει να σημειωθεί πως μολονότι ο Ωλτμαν και ο Άλλεν ήταν λίγο μεγαλύτεροι σε ηλικία, τα «παλιόπαιδα του κινηματογράφου» αποδείχθηκαν οι διαρκέστερα επιτυχημένοι σκηνοθέτες της εποχής, με τον Λούκας και τον Σπήλμπεργκ να αντιπροσωπεύουν τη νέα γενιά του Χόλιγουντ. Ωστόσο, στη διάρκεια της δεκαετίας του '80 νέα ταλέντα βρήκαν αναγνώριση, δημιουργώντας ένα «Νέο Νέο Χόλιγουντ». Δύο απίστευτα επιτυχείς ταινίες του 1993 και του 1994 συμβόλιζαν διαδοχικά κύματα της χολιγουντιανής αναγέννησης: το *Τζουράσικ Παρκ* του Σπήλμπεργκ και ο *Φόρρεστ Γκάμπ* του Ζεμέκис. Παράλληλα, η αναγέννηση του καθιερωμένου κινηματογράφου τροφοδοτήθηκε και από κινηματογραφιστές που δεν εργάζονταν στο Χόλιγουντ. (Bordwell and Thompson, 2004)

Μολαταύτα, θα πρέπει να παραδεχτούμε πως υφολογικά, κανένα μεμονωμένο συνεκτικό κινηματογραφικό κίνημα δεν εμφανίστηκε στις δεκαετίες του '70 και του '80. Οι πιο εμπορικοί από τους νεαρούς σκηνοθέτες συνέχισαν την παράδοση του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου. Το μοντάζ συνεχείας παρέμεινε ο κανόνας, με σαφείς ενδείξεις για τις αλλαγές του χρόνου και τις νέες εξελίξεις στην πλοκή. Μερικοί σκηνοθέτες διάνθιζαν τις παραδοσιακές αφηγηματικές στρατηγικές του Χόλιγουντ με καινούριες ή αναβιωμένες οπτικές τεχνικές. Στις ταινίες του μετά τα *Σαγόνια του καρχαρία*, ο Σπήλμπεργκ χρησιμοποίησε τεχνικές εστίασης βάθους που θυμίζουν τον *Πολίτη Κέιν*. Ο Σπήλμπεργκ και ο Λούκας ηγήθηκαν επίσης της κίνησης προς τον ψηφιακό ήχο και την υψηλής ποιότητας τεχνολογία αναπαραγωγής για τις κινηματογραφικές αίθουσες. (Bordwell and Thompson, 2004)

Μια ιδιαίτερος πειραματική στάση χαρακτηρίζει επίσης τη δουλειά άλλων ανεξάρτητων σκηνοθετών. Οι αδερφοί Τζόελ και Ήθαν Κόεν μεταχειρίζονται κάθε ταινία τους ως αφορμή για να διερευνήσουν τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου. Επιπλέον, ανεξάρτητοι σκηνοθέτες έχουν πειραματιστεί με την αφηγηματική κατασκευή. Ο *Μπάρτον Φίνκ* (*Barton Fink*, 1991) των αδελφών Κόεν περνάει αδιόρατα από ένα σατιρικό πορτρέτο του Χόλιγουντ του '30 σε μια ψευδαισθησιακή φαντασία. Οι ταινίες *Ρεζερβουάρ Ντόγκς* (*Reservoir Dogs*, 1993) και *Πάλπ Φίτζιον* (*Pulp Fiction*) του Κουέντιν Ταραντίνο παίζουν με το χρόνο της ιστορίας και της πλοκής με τρόπους που θυμίζουν τις περίπλοκες αναδρομές της δεκαετίας του '40. (Bordwell and Thompson, 2004)

Εν κατακλείδι, στον κινηματογράφο των στούντιο, το «παλιό» Χόλιγουντ επέστρεψε κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80, όταν ταλαντούχοι νεαροί σκηνοθέτες προσάρμοσαν τις κλασικές συμβάσεις στα σύγχρονα γούστα. Συγχρόνως έκανε την εμφάνισή της μια δυναμική ανεξάρτητη κινηματογραφική παράδοση που βρήκε το κοινό της ανάμεσα σε κινηματογραφόφιλους, νέους ανθρώπους, καθώς και σε μειονότητες και υποκοουλτούρες που ήταν πρόθυμες να μετάσχουν σε μια εμπειρία σημαντικά διαφορετική από εκείνη του καθιερωμένου κινηματογράφου. (Bordwell and Thompson, 2004)

Στις μέρες μας, επικρατεί η άποψη ότι το μέλλον του σινεμά κυοφορείται στα σπλάχνα της αμερικάνικης ανεξάρτητης παραγωγής και, ίσως, όχι άδικα. Η νέα γενιά των ανεξάρτητων αμερικανών δημιουργών είναι αναμφισβήτητα μια γενιά

διανοούμενων, με θεωρητικές σπουδές, κάποια εμπειρία στο χώρο των ταινιών μικρού μήκους, το ντοκιμαντέρ, την τηλεόραση, ακόμα και το θέατρο. Αρκετοί από αυτούς διεκδικούν δυναμικά μια θέση στα διεθνή ανεξάρτητα φεστιβάλ, και κάποιοι από αυτούς κουβαλούν τις περγαμινές του πολλά υποσχόμενου νέου κινηματογραφιστή. Ο Clay Eide βραβεύτηκε για το *Dead Dogs* στα Αμερικανικά Ανεξάρτητα Βραβεία του 1999, ο Rodrigo Garcia έχει δουλέψει ως οπερατέρ, διευθυντής φωτογραφίας αλλά και ηθοποιός, σε ταινίες όπως *Νέοι*, *Ωραίοι* και *Άνεργοι*, *4 Δωμάτια*, *Μεγάλες Προσδοκίες*, στο ιστορικό του Frank Whaley περιλαμβάνεται το *Swimming with sharks* στο πλευρό του Kevin Spacey, το *Pulp Fiction*, το *Γεννημένος την 4η Ιουλίου*, ο Robinson Devon ενθουσίασε στο Φεστιβάλ του Sundance, κάνοντας κοινό και κριτικούς να μιλούν για ένα δημιουργό στα χνάρια του Jim Jarmush και των αδερφών Coen, ο Evan Oppenheimer σπούδασε σκηνοθεσία στο Yale, ο Ben Younger σπούδασε πολιτικές επιστήμες κ.ο.κ. Έχουν ανησυχίες, πειραματίζονται εικαστικά, σεναριακά, τεχνικά. Ιστορίες απλών καθημερινών ανθρώπων (*Things you can tell just by looking at her*, *Tumbleweeds*, *What's cookin'*), τα αδιέξοδα της ζωής στην πόλη, τα προβλήματα της εφηβείας (*Boiler room*, *Joe the King*), και φορμαλιστικές αναζητήσεις (*Dead Dogs*, *The woman chaser*, *Trans*), συνθέτουν το πολύχρωμο παζλ των ταινιών του τμήματος των Ανεξάρτητων Αμερικανών. Ωστόσο, το κατά πόσο κατορθώνουν να ανταποκριθούν στις καλές προθέσεις τους, παραμένει ένα ανοιχτό ζήτημα. (Δισερή, 2000)

2. Γούντο Άλλεν



Ένας από τους σημαντικούς εκπροσώπους του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου αλλά και θαυμαστής της ευρωπαϊκής παράδοσης, η οποία αποτελεί συχνά πηγή έμπνευσης για εκείνον, είναι ο Γούντο Άλλεν. Γεννημένος ως Άλλεν Στιούαρτ Κόνιγκσμπεργκ, το 1935 έχει βέβαια μεγαλώσει όπως και το κινηματογραφικό του Εγώ στο Μπρούκλιν, όχι όμως κάτω

Πηγή: www.trop.priv.no/woody/

από τόσο φτωχές και καταπιεστικές συνθήκες, όπως τόσο παραπλανητικά το προβάλλουν οι ταινίες του. Στα δεκάξι του παίρνει το καλλιτεχνικό όνομα Γούντνυ Άλλεν και αρχίζει σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (για ένα εξάμηνο: Ισπανικά, Αγγλικά, Κινηματογράφο). Στα δεκαεφτά του κέρδιζε ήδη λίγα χρήματα γράφοντας αστεία. Στα είκοσι δύο του δούλευε ως συγγραφέας για επιφανείς κωμικούς της τηλεόρασης, μεταξύ των άλλων και για το Γκάρνι-Μουρ-Σόου, ενώ στη συνέχεια εμφανίστηκε κι ο ίδιος σ' ένα νυχτερινό κέντρο, για να μπορέσει να δοκιμάσει τα ίδια τα κείμενά του. Σ' αυτή την περίοδο του νυχτερινού κέντρου, αρχές της δεκαετίας του '60, άρχισε ήδη να διαμορφώνει τη φιγούρα που παραλλάσσει στις ταινίες του. Τον ηττημένο και διαβόητο χασούρη, τον ξυλοκοπημένο, αυτόν που οι γυναίκες δεν παίρνουν στα σοβαρά. Έναν κοντό, κοκκινομάλλη Εβραίο, μύωπα, τρυφερό, νευρωτικό διανοούμενο. Ο Γούντνυ Άλλεν διαμόρφωσε σταθερά αυτή τη φιγούρα, μέχρι που αυτή ήρθε κι έγινε τόσο απλή και τόσο ξεκάθαρη, όπως στο "Μανχάταν". Όσο περισσότερο, σ' αυτή την εξέλιξη, απελευθερώνει το κινηματογραφικό του Εγώ από τις ιδιότητες του γεννημένου να χάνει τόσο πιο κοντά μοιάζουν να έρχονται ταινίες και ζωή, και στον ίδιο βαθμό κερδίζει η κωμωδία του σε σοβαρότητα και συμπύκνωση. (Pflaum, 1985)

Η ευρωπαϊκή και ρωσική καταγωγή του αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ψυχής και της δημιουργικότητας του Γούντνυ Άλλεν. Αποτελεί τη σαφέστερη ένδειξη όσον αφορά την προέλευση και την καταγωγή του. Το ψάξιμο για ένα φιλοσοφικό μοντέλο που να εξηγεί μια μεταφυσική τάξη, η αναζήτηση για μια απόδειξη του Θεού και τα εγγενή προβλήματα στο υπαρξιακό δίλημμα του ανθρώπου δεν αποτελούν μόνο ένα κομμάτι της κληρονομιάς του Άλλεν αλλά και την καθημερινή του ενασχόληση επίσης. Έτσι, αν και ο Καντ μπορεί να είναι λίγο σοβαρός και χωρίς χάρη για το πνευματικό γούστο του Άλλεν, το πνεύμα του Κόνιγκσμπεργκ καθρεφτίζεται στα πιο ρομαντικά μυαλά που προτιμά: Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, Αλμπέρ Καμί, Σόρεν Κίρκεγκααρντ, Νικολάι Μπερντιάγεφ. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μόνιμη ανησυχία που εκφράζει ο Άλλεν, να μην καταλήξει ένας αξιοπρεπής ηλικιωμένος κύριος που χτυπάει το πιάνο με θλίψη επειδή δεν προσπάθησε τουλάχιστον να κάνει όλα όσα ήθελε. (Λαξ, 1992)

Τέλος, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί η σχέση του Γούντνυ Άλλεν με την πόλη της Νέας Υόρκης, καθώς η αγάπη του γι' αυτήν είναι αδιαμφισβήτητη. Φαίνεται άλλωστε

μέσα από τις ταινίες που έχει κινηματογραφήσει. Μιλώντας γι' αυτήν έχει υποστηρίξει πως: «Είναι μια παλιά πόλη -με αμερικάνικα, όχι ευρωπαϊκά δεδομένα- που από το 1900 μέχρι το 1950 ήταν η πιο υπέροχη πόλη που υπήρξε ποτέ. Απίστευτη, με όμορφα κτίρια που χτίζονταν συνέχεια και ελάχιστη εγκληματικότητα. Κάτι που δεν είχε δει μέχρι τότε ο κόσμος. Ωστόσο, μετά τον πόλεμο γύρω στο '50 άρχισε να παίρνει τον κατήφορο. Κι έκτοτε πέφτει. Γιατί «χτυπήθηκε» από τρομερά προβλήματα: διαφθορά, ναρκωτικά, έγκλημα. Βέβαια, είναι μια πολύ γενναιοδωρη πόλη. Ξοδεύονται τόσα λεφτά στην πρόνοια, για την εγκληματικότητα, για πολλά πράγματα. Αλλά έχει πέσει τόσο χαμηλά. Παρ' όλα αυτά, ήταν τόσο ψηλά κάποτε που, ακόμη και σήμερα, παραμένει το καλύτερο μέρος στην Αμερική. Κάθε βράδυ υπάρχει όπερα, μπαλέτο, θέατρο, τζαζ, εκθέσεις, σινεμά, μουσεία. Ό,τι θελήσει κανείς βρίσκεται πάνω σ' ένα πολύ μικρό νησί. Όλα αυτά τα πράγματα, ακόμη και χωρίς να τα επισκέπτεται κάποιος, χωρίς να το «θέλει», τον διαποτίζουν. Είναι πραγματικά ένα καταπληκτικό μέρος». (Ζουμπουλάκη, Λαιμού, 1996:11)

Εντούτοις, μολονότι ο Γούντνυ Άλλεν δηλώνει απερίφραστα την αγάπη του για τη Νέα Υόρκη, δεν είναι λίγες οι φορές που έχει κατηγορηθεί για τον τρόπο που την προβάλλει μέσα από τις ταινίες του, καθώς η Νέα Υόρκη που εμφανίζει στα έργα του βρίσκεται αρκετά μακριά από την πραγματικότητα. Ο Σπάικ Λι, ο δημιουργός του «Κάνε το σωστό», τον επικρίνει, εξάλλου, γι' αυτό. «Δεν έχει καμία σχέση με τον κόσμο στον οποίο ζούμε. Στις ταινίες του δεν υπάρχει ούτε ένας μαύρος! Αναρωτιέται κανείς αν αυτός ο τύπος κατεβαίνει καμιά φορά στο δρόμο». Ωστόσο, ο ίδιος ο Γούντνυ Άλλεν υποστηρίζει πως η πόλη που περιγράφει στο «Μανχάταν» ή στο «Νευρικό Εραστή», είναι η νοσταλγική, η ρομαντική Νέα Υόρκη, αυτή που αγαπάει και που είναι ο καμβάς του. Θεωρεί πως είναι προνόμιο του καλλιτέχνη να επιλέγει το σύμπαν του. Άλλωστε, ισχυρίζεται πως θα του ήταν ευκολότερο να κινηματογραφήσει αυτά που βλέπει γύρω του, καθώς αντιμετωπίζει μεγάλες δυσκολίες στο να βρει τις τοποθεσίες που του είναι απαραίτητες, να αποφύγει τους ζητιάνους, τους περιθωριακούς. (Λιαλιούτης, 1990:30)

Με δεδομένη λοιπόν την αγάπη του για τη Νέα Υόρκη, ο Γούντνυ Άλλεν, επιχειρεί να αντιπαραθέσει τη Νέα Υόρκη στο Λος Άντζελες - πόλη «όπου δε συμβαίνει τίποτα»: η Νέα Υόρκη του Γούντνυ Άλλεν είναι το αρνητικό του ηλιόλουστου Λ.Α., που ξαπλώνει μες την καλιφορνέζικη νοχέλια των Κάντιλακ. Είναι μια βρώμικη πόλη,

που αγκαλιάζει τον Άλβι Σίνγκερ, πρωταγωνιστή του *Μανχάταν* (1979) και συγγραφέα ενός ανεκπλήρωτου βιβλίου πάνω στην πόλη της Νέας Υόρκης, ενός βιβλίου που αρχίζει με τη σοβαρή δήλωση της λατρείας για το Μεγάλο Μήλο. Ο Γούντνυ Άλλεν, στο *Άνι Χολ* (1977), το *Μανχάταν* και τις *Ιστορίες της Νέας Υόρκης* (1989) μεταφέρει μια εικαστική αντίληψη για την πόλη, που ανιχνεύεται στην ιστορία της αμερικανικής ζωγραφικής. Το ψηλό κοντράστ στο *Μανχάταν* θυμίζει τους ουρανοξύστες του Λούι Λόζογουικ (1925) και η μαμά του Σέλντον στον ουρανό, τον Χάμπτι Ντάμπτι του Τομ Σιάκα (1985) στο σκετς απ' τις *Ιστορίες της Νέας Υόρκης* (*Το ναυάγιο του Οιδίποδα*). Στο *Μανχάταν* και στο *Άνι Χολ*, η Νέα Υόρκη φωτογραφίζεται «στατικά», χωρίς τουριστικά τράβελινγκ, με μουσική υπόκρουση Γκέρσουιν, που παραπέμπει στις παλιές μουσικές ταινίες της MGM. Η Νέα Υόρκη του Γούντνυ Άλλεν είναι μια πόλη χωρίς όρια: στο πλανητάριο, οι δυο πρωταγωνιστές μοιάζουν να κυριαρχούν σ' ένα χώρο χωρίς διαστάσεις, ένα χώρο που ξετυλίγεται σαν τον κινηματογράφο, φέρνοντας στο μυαλό την παρατήρηση των αστεριών στον *Επαναστάτη χωρίς αιτία*. Για τον ήρωα, το *Μανχάταν*, με τους 250 παράλληλους δρόμους, είναι ένα διευρυμένο σπίτι, κλεισμένο σε μια ανήσυχη αυτοϊκανοποίηση. Η Νέα Υόρκη του Γούντνυ Άλλεν είναι η πατρίδα, εκεί που ήταν η Άγνωστη Γη για τους μετανάστες του Τσάπλιν του Καζάν και του Α. Πεν. (Τριανταφύλλου, 1990)

3. Στάνλεϊ Κιούμπρικ

Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ θεωρείται, δίχως αμφιβολία, ένας από τους σπουδαιότερους κινηματογραφιστές, εκπροσωπώντας επάξια τον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο. Γεννήθηκε στις 26 Ιουλίου του 1926 στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης και πέθανε στις 5 Μαρτίου του 1999. Γεννημένος για το σινεμά και ζώντας μόνο γι' αυτό, ήταν από τους ελάχιστους ανθρώπους οι οποίοι στη ζωή τους έκαναν αυτό που ήξεραν καλύτερα. Για να το καταφέρει, έγινε -εκτός από σκηνοθέτης- παραγωγός, σεναριογράφος, φωτογράφος, μοντέρ και ειδικός των οπτικών εφέ. Με δεκατρείς μόλις ταινίες



Πηγή: www.pages.prodigy.com/kubrick/

μεγάλου μήκους και τρεις μικρού, γυρισμένες όλες μέσα στο χρονικό διάστημα μιας πεντηκονταετίας, ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ χαρακτηρίστηκε ιδιοφυής, κέρδισε την εμπιστοσύνη του κοινού, την εκτίμηση ενός μεγάλου μέρους της κριτικής (πολλάκις τον αμφισβήτησαν) και μια θέση στο πάνθεον των κορυφαίων κινηματογραφιστών του παγκόσμιου κινηματογράφου. Κρατήθηκε σε απόσταση ασφαλείας (μερικές χιλιάδες χιλιόμετρα) από το χολιγουντιανό σύστημα, το πολέμησε όσο ελάχιστοι και το νίκησε όπως κανένας άλλος ως τώρα. Αξεπέραστος βιρτουόζος, ανήσυχος οραματιστής και πεισματάρης περφεξιονίστας, δεν είχε ποτέ το χρόνο να ασχοληθεί με το box-office, τα Όσκαρ, τα φεστιβάλ, τις συνεντεύξεις και τις δημόσιες εμφανίσεις. Βιαζόταν να μεταφέρει στο πανί όλες αυτές τις εικόνες που πλημμύριζαν τη φαντασία του, εικόνες που σημάδεψαν τον κινηματογράφο και έκαναν τους θεατές να δουν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον με άλλα -διάπλατα και εκστατικά- μάτια. (Μήτσης, 1999:101)

Από πολύ νωρίς στη ζωή του, ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ, συνειδητοποίησε το εξής: “Είμαστε ικανοί να πράξουμε το μεγαλύτερο καλό αλλά και το μεγαλύτερο κακό, και το πρόβλημα είναι ότι συχνά αδυνατούμε να διακρίνουμε μεταξύ αυτών, όταν υστερόβουλα επιθυμούμε την ικανοποίηση του σκοπού μας.” Αυτό αποτέλεσε ένα από τα κυρίαρχα θέματα σε όλες τις ταινίες του. Καλό και κακό. Αγάπη και μίσος. Έρωτας και βία. Επιθυμία και φόβος. Αφοσίωση και προδοσία. Ο καθένας από τους κεντρικούς χαρακτήρες στις ταινίες του παλεύει με τις δυνάμεις που έχει μέσα του, και με τις εξωτερικές καταστάσεις (έναν πόλεμο, μία παράνομη σχέση, ένα έγκλημα), με το ενδιαφέρον να εστιάζεται πάντα σ’ αυτήν την πάλη προς όφελος του κοινού. Άλλωστε, ο ίδιος πίστευε ότι τίποτα σπουδαίο δεν έχει ποτέ επιτευχθεί χωρίς πόνο. (Duncan, 2003)

Μολονότι ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ είχε την δυνατότητα να ζητήσει και να λάβει προϋπολογισμούς εκατομμυρίων δολαρίων για τις ταινίες του, εκείνος παράμενε ένας ανεξάρτητος κινηματογραφιστής. Παθιαζόταν με ό,τι αφορούσε στην παραγωγή μιας ταινίας και αισθανόταν υπεύθυνος για τα πάντα, κάτι που συνέβαινε από τις πρώτες ταινίες του. Τον χαρακτήριζε ο συγκεντρωτισμός και θεωρούσε ότι η ανάθεση των εργασιών σε διαφορετικούς ανθρώπους είναι πολύ κακό πράγμα. Ο Κιούμπρικ λάτρευε να κάνει ταινίες -το αντιμετώπιζε ως παιχνίδι και όχι ως δουλειά κάτι που

εξηγεί το γεγονός ότι δεν έκανε διακοπές- και προσπαθούσε να περιβάλλεται από ανθρώπους που είχαν τα “ίδια μυαλά” με εκείνον, ανεξάρτητα από το αν είχαν προηγούμενη εμπειρία με την βιομηχανία του κινηματογράφου ή όχι. Ενθάρρυνε τον κόσμο να δοκιμάζει καινούρια πράγματα και απαιτούσε από αυτούς πολλή δουλειά - αρκετοί ήταν εκείνοι που θεώρησαν ότι έκαναν το καλύτερο που μπορούσαν προσπαθώντας να ανακαλύψουν τι θα ικανοποιούσε την αδιαμφισβήτητη ευφυΐα του Κιούμπρικ. Στο υπόλοιπο της ζωής του, τα αυστηρά του πρότυπα σε όλους τους τομείς της δουλειάς και της τέχνης θα τον μετατρέψουν σε έναν πραγματικό μύθο, εντός της κοινότητας των κινηματογραφιστών. Απέφευγε να έρθει σε αντιπαράθεση με όσους διαφωνούσε, καθώς πίστευε πως η καλύτερη τακτική είναι να αφήνει τα έργα να μιλούν από μόνα τους. Αυτό που συνήθιζε να λέει είναι πως οι αντιδράσεις απέναντι στην τέχνη είναι πάντα διαφορετικές γιατί είναι πάντα βαθιά προσωπικές. (Duncan, 2003)

Εκτός από τον κινηματογράφο, για τον οποίο ο καθένας μας πάντοτε θα τον θυμάται, ο Κιούμπρικ είχε τρία ακόμη «πάθη». Διόλου τυχαία και τα τρία, ως ενασχολήσεις ξεκίνησαν από πολύ νωρίς κι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψής του για το σινεμά. Στο σκάκι οφειλόταν η μαθηματική ακρίβεια των υποθέσεων στις ταινίες του, ο ενθουσιασμός του για αφηρημένες υποθέσεις και η αντιμετώπιση της ζωής σαν ένα παιχνίδι, κατά τη διάρκεια του οποίου η παραμικρή λάθος κίνηση μπορεί να αποβεί μοιραία. Η φωτογραφία τον βοήθησε στη σύνθεση της έκφρασης, αναπτύσσοντας το ενδιαφέρον του για τα οπτικά εφέ. Η τζαζ, τέλος, τον βοήθησε στην κατάλληλη αντίληψη του ρυθμού, στο μοντάζ, αλλά και στην ικανότητά του να επιλέγει τη σωστή μουσική συνοδεία των ταινιών του, ικανότητα που δεν έπαψε να εκπλήσσει τους πάντες κάθε φορά που γύριζε ταινία. Είναι γεγονός ότι ο θάνατος του Κιούμπρικ άφησε ένα πάγωμα στην καρδιά όσων αγαπούν τον κινηματογράφο. (Ζουμπουλάκης, 1999:101)

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

1. “Μανχάταν”

Στην ταινία “Μανχάταν” το λόγο έχει η κωμωδία, παροπλισμένη όμως με μια τέλεια αρθρωμένη κινηματογραφική αφήγηση, μιαν εντυπωσιακή πλαστικότητα στην εικόνα, και μια εξονυχιστική εμβάθυνση στους χαρακτήρες και στις σχέσεις που παρελαύνουν μέσα στις διαστάσεις του κάδρου. Ο χώρος αναφοράς είναι ο τόσο



γνώριμος και οικείος στον Γούντυ Άλλεν, κόσμος των διανοουμένων της Νέας Υόρκης. Ο Άιζακ είναι ένας πετυχημένος σεναριογράφος της τηλεόρασης, που εγκαταλείπει τη θέση του για να γράψει ένα σοβαρό μυθιστόρημα, για τη ζωή των διανοουμένων στο Μανχάταν. Δεν πάει καιρός που τον έχει αφήσει η γυναίκα του για χάρη μιας άλλης γυναίκας, και τον απειλεί μάλιστα ότι θα τον ρεζιλέψει δημοσιεύοντας την αυτοβιογραφία της. Από δω αρχίζει το μπλέξιμό του σε μια σειρά ερωτικές περιπέτειες. (Ταρνανάς, 1984)

Πηγή: www.woodyallenmovies.com

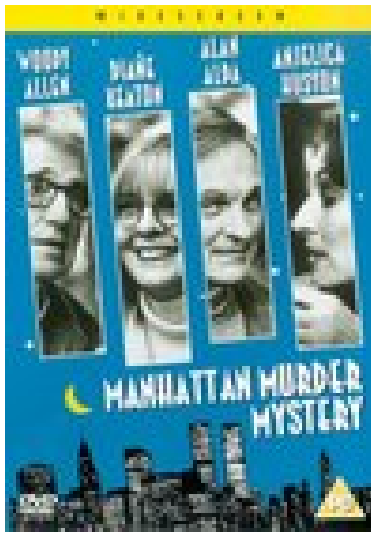
Στο “Μανχάταν” κυριαρχεί μια έντονη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις ενότητες του αστικού χώρου και του προσώπου. Το “Μανχάταν” είναι ο χώρος που καταστρέφει τη ζωή των ανθρώπων του, που τους πνίγει, τους γεννάει τις νευρώσεις, αλλά παράλληλα είναι και το σημείο αναφοράς τους, η κρήνη απ’ όπου αντλούν τις εμπνεύσεις και τις συγκινήσεις τους και η περιοχή όπου έρχονται να αναζωογονηθούν όταν τους ταράζει τη συνείδηση ο φόβος, το άγχος ή η πλήξη. Το “Μανχάταν” εκτός από φορέας της κατάθλιψης είναι και φορέας της ζωής. (Ταρνανάς, 1984)

Σ’ ένα πρώτο επίπεδο το φιλμ δεν είναι παρά ένα ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ σε σινεμασκόπ, με θέμα τη γειτονιά όπου γεννήθηκε, μεγάλωσε και συνεχίζει να δουλεύει ο Γούντυ Άλλεν. Τούτες οι εμπρεσιονιστικές εικόνες μοιάζουν να

αναδύονται μέσα απ' τη μουσική του Τζώρτζ Γκέρσουιν που τις διαποτίζει απ' την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας. Μέσα σ' αυτό το μουσικοεικαστικό πλαίσιο (Μανχάταν-Γκέρσουιν) κινείται ένας άνθρωπος που επιχειρεί να αυτοσχεδιάσει τη συμπεριφορά του μπροστά στο φακό. Αυτός ο άνθρωπος δεν έχει καμία άλλη πρόθεση εκτός απ' το να εκθέσει σε κοινή θέα τα εσώψυχά του. Κι αυτό που εκθέτει εδώ ο Γούντνυ Άλλεν μ' έναν τρόπο εντελώς μα εντελώς σπαραχτικό στην αφοπλιστική του ειλικρίνεια, είναι ένα εγώ χιλιοκομματιασμένο, διαβρωμένο απ' την «μπλε νότα» της μελαγχολίας, μιας μελαγχολίας που προσδιορίζεται απ' την αδυναμία της βίωσης του γενικευμένου ψεύδους που έχει γίνει κανόνας «καλής» συμπεριφοράς. (Ραφαηλίδης, 1982)

Στο “Μανχάταν” έχουμε μια περιήγηση στον κόσμο των διανοουμένων, έναν κόσμο καταδυναστευμένο απ' την επιτήδευση, τη φαινομενικότητα, την επίφαση και την πλάνη, που δεν τον αφήνουν να δει με ρωμαλέο και ευθύ μάτι τη ζωή και να βουτήξει μέσα στις χαρές της. Μέσα σ' αυτόν τον κυκεώνα θα ξεπροβάλλει σαν μοναδική αλήθεια, η υγιής, άπλαστη και παρθενική προσωπικότητα της νεαρής φίλης του Άιζακ, που ενισχυμένη απ' την σχεδόν παιδική ανεπιτήδευσή της, θα παραμείνει σταθερή μέσα στον πλαστό και ρευστό κόσμο, θα διεκδικήσει τις συγκινήσεις της, θα υπερασπιστεί την αλήθεια του εαυτού της και θα είναι αυτή που θα δώσει κάποια αυτοπεποίθηση στον διανοούμενο εραστή της, λειτουργώντας σαν μόνιμο σημείο αναφοράς του και εμφυσώντας στη συνείδησή του, εκείνο που ποτέ δεν μπόρεσε μοναχός να κατακτήσει, την πίστη στις μικρές, απλές πτυχές της ζωής, τις μόνες που συνιστούν το συγκινησιακό και υποστασιακό μεγαλείο του ανθρώπου. Η Τρέισυ στο “Μανχάταν” είναι η μόνη που έχει συνειδητοποιήσει την αιωνιότητα του εφήμερου, γι' αυτό κι είναι η μόνη που πιστεύει στη ζωή, που δεν τρομάζει την φθοροποιό ροή του χρόνου, που ελπίζει και συνιστά στο σοφό εραστή της «να' χει κάποια πίστη στους ανθρώπους», κλείνοντας λυτρωτικά την ταινία. (Ταρνανάς, 1984). Το “Μανχάταν” λοιπόν είναι η αισιόδοξη τραγωδία των μαύρων καιρών μας. (Ραφαηλίδης, 1982)

2. “Μυστηριώδεις φόννοι στο Μανχάταν”



Πηγή: www.imdb.com

Υπάρχει ένας αληθινός φόννος και ένα πραγματικό μυστήριο στην ταινία του Γούντου Άλλεν “Μυστηριώδεις φόννοι στο Μανχάταν”. Ωστόσο, η ενδιαφέρουσα εξέλιξη στην πλοκή του έργου και τα όσα μηχανεύεται ο Γούντου Άλλεν του επιτρέπουν να πραγματοποιήσει αυτό που κυρίως επιθυμεί, δηλαδή την εξερεύνηση των ανθρωπίνων σχέσεων, έτσι όπως αυτές λαμβάνουν χώρα μέσα στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις. Η ταινία θυμίζει περισσότερο τις αστείες κωμωδίες του Άλλεν της δεκαετίας του 1970,

παρά τα ρομαντικά δράματα του ’80 και του ’90. Ο ίδιος υποδύεται έναν εκδότη βιβλίων παντρεμένο με την

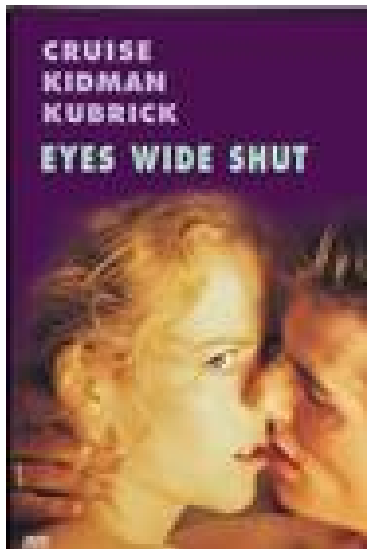
Νταϊάν Κίτον. Ενώ η Κίτον είναι μια γυναίκα με ελεύθερο πνεύμα, πάντα πρόθυμη να γευτεί καινούριες εμπειρίες, ο Άλλεν χαρακτηρίζεται μάλλον ως το “στραβόξυλο” ή ο άνθρωπος που χαλάει το κέφι των υπολοίπων. Όταν φημολογείται ότι ένας γείτονάς τους σκότωσε την γυναίκα του, η Κίτον ανυπομονεί να εξιχνιάσει το μυστήριο σε αντίθεση με τον Άλλεν που θεωρεί τις υποψίες της συζύγου του αβάσιμες και αρνείται να την βοηθήσει λέγοντάς της να αφήσει τα αστυνομικά μυθιστορήματα. Καθώς η Κίτον νιώθει πως η ζωή της έχει βαλτώσει, δεν αποθαρρύνεται καθόλου από την απροθυμία του Άλλεν και αναλαμβάνει να παρακολουθεί τον ηλικιωμένο γείτονα, για τον οποίο έχει ήδη πεισθεί ότι είναι ειδεχθής δολοφόνος, ζητώντας την βοήθεια ενός πολύ καλού φίλου. Η ζήλια που κυριεύει τον Άλλεν τον αναγκάζει να ακολουθήσει την γυναίκα του στις αποστολές με αποτέλεσμα να ξετυλίξουν το νήμα του μυστηρίου.

Πρόκειται για μια ταινία του 1993 με καταφανείς αναφορές στο χρόνο και το χώρο. Ο Άλλεν παραδέχεται ότι πηγή έμπνευσής του αποτέλεσε η σειρά ταινιών “The Thin Man”. Όπως συμβαίνει σε πολλές ταινίες του, στο “Μυστηριώδεις φόννοι στο Μανχάταν” οι χαρακτήρες εμφανίζονται ελαφρώς νευρωτικοί, θέτοντας συχνά τον εαυτό τους σε κίνδυνο, αναζητώντας εναγωνίως νέες συγκινήσεις που πιθανώς θα καλύψουν τα συναισθηματικά κενά αλλά και την πλήξη που βιώνουν. Η υπόθεση

εκτυλίσσεται στην καρδιά της Νέας Υόρκης, στο Μανχάταν, περιλαμβάνοντας εξωτερικά γυρίσματα που αποτυπώνουν την εικόνα της πόλης. Τα πανοραμικά πλάνα της πόλης σε συνδυασμό με τις χρονικές αναδρομές στη σκηνή του φόνου, καθιστούν την ταινία χαρακτηριστική για την ανάδειξη της χωροχρονικής σχέσης του κινηματογράφου και της πόλης.

3. “Μάτια ερμητικά κλειστά”

Το επιτυχημένο και όμορφο ζευγάρι του Μπιλ και της Άλις Χάρτφορντ, που κινείται στους κόλπους της ανώτερης κοινωνίας του Μανχάταν, ετοιμάζονται να πάνε στο πάρτι ενός πλούσιου φίλου τους, όπου αφήνονται σε ερωτικό φλερτ με διαφορετικούς συντρόφους. Όταν επιστρέφουν σπίτι τους, η Άλις εξομολογείται στον άντρα της τις



παθιασμένες ερωτικές της φαντασιώσεις με κάποιον άγνωστο αξιωματικό του ναυτικού, τον οποίο κάποτε ερωτεύτηκε με την πρώτη ματιά. Όλα όσα ακολουθούν μοιάζουν με μια φαντασίωση του συζύγου, που την προκάλεσε η φαντασίωση της γυναίκας του. Η περιπλάνηση σε μια ονειρική, νυχτερινή Νέα Υόρκη, τον οδηγεί σε άγνωστες και επικίνδυνες επαρχίες του είναι, όπου τα πάντα, ποτισμένα σε μια αίσθηση διφορούμενου, ισορροπούν στο χείλος της αβύσσου.

Πηγή: www.wikipedia.org/wiki/Eyes_wide_shut

Η ταινία βασίζεται στο βιβλίο του Arthur Schnitzler “Rhapsody: A Dream Novel”. Το περιεχόμενο του βιβλίου αυτού αφορά στη διερεύνηση της σεξουαλικής αμφιθυμίας σ’ έναν ευτυχισμένο γάμο, προσπαθώντας να ανιχνεύσει την σημασία των ερωτικών ονείρων και την σχέση τους με την πραγματικότητα. Περιγράφει τις αληθινές περιπέτειες ενός άντρα και τις φανταστικές περιπέτειες της γυναίκας του, θέτοντας το ερώτημα: πόσο ουσιαστικά διαφέρει το να ονειρευτείς μια ερωτική περιπέτεια από το να την πραγματοποιήσεις; Το βιβλίο τοποθετείται στην Βιέννη του 1920. (Duncan, 2003) Η ταινία, την οποία σκηνοθετεί ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ και πρωταγωνιστούν ο

Τομ Κρουζ και η Νικόλ Κίντμαν, ακολουθεί πιστά το βιβλίο, μολονότι η ιστορία μεταφέρεται στην σύγχρονη Νέα Υόρκη. Η βαθιά σχέση του ανθρώπου με τον έρωτα και το θάνατο, μέσα σε μια δεδομένη κοινωνία, που χωρίς αυτή δεν μπορεί να ζήσει, ούτε όμως και μέσα σε αυτήν, διατρέχει την τελευταία ταινία του Στάνλεϊ Κιούμπρικ γυρισμένη το 1999. Το στοιχείο αυτό καθρεπτίζει την σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου που μόνος του ορίζει την κοινωνία του. Υπό την έννοια αυτή, η ταινία αναδεικνύει την κοινωνική σχέση που διέπει την πόλη και τον κινηματογράφο.

4. Συνεντεύξεις

Κυριάκος Μπουγιούρης

Ο κ. Μπουγιούρης, σκηνοθέτης που έζησε και εργάστηκε τη δεκαετία του '90 στη Νέα Υόρκη, διατύπωσε ορισμένες ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με την πόλη και τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως η Νέα Υόρκη είναι μία πόλη που παρά τους ουρανοξύστες και τα επιβλητικά της κτίρια, διατηρεί ακέραιο το ανθρώπινο στοιχείο. Πρόκειται για μία πόλη που όταν κοιτάς ψηλά μπορείς να δεις τον ουρανό, που νιώθεις τον αέρα να σε διαπερνά χωρίς να σε πνίγει η ασφυξία της αποπνικτικής πόλης, κάτι που συμβαίνει στο Λονδίνο. Παράλληλα, θεωρεί πως η ίδια η πόλη της Νέας Υόρκης με τα ετερόκλητα χαρακτηριστικά της, παρουσιάζει πλεονεκτήματα ως φυσικός χώρος για την πραγματοποίηση μιας ταινίας: «Άλλωστε, η Νέα Υόρκη από αισθητικής και πολεοδομικής απόψεως είναι άκρως ενδιαφέρουσα».

Στη συνέχεια ο κ. Μπουγιούρης, επιχειρώντας μία σύντομη αναδρομή στην ιστορία του κινηματογράφου, επισημαίνει πως η Νέα Υόρκη συμμετείχε η ίδια στην ανάπτυξη του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου, γεγονός που την διαφοροποίησε από τις υπόλοιπες πόλεις: «Ο κινηματογράφος πρωτοξεκίνησε στη Νέα Υόρκη, ωστόσο το βαρύ κλίμα που επικρατούσε δυσκόλευε πολύ τη δουλειά των κινηματογραφιστών κυρίως γιατί τα φιλμ βρίσκονταν ακόμη σε πρώιμο στάδιο, με αποτέλεσμα η κινηματογραφική βιομηχανία να μετακομίσει δυτικά και να εγκατασταθεί στο Χόλυγουντ. Εντούτοις, η αμερικανική μητρόπολη παρέμεινε η πιο

φωτογενής πόλη στον κόσμο και, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, με την τεχνική βελτίωση των φιλμ και την εξέλιξή τους σε ιδιαίτερα φωτοευαίσθητα, οι κινηματογραφιστές οδηγήθηκαν ξανά στη Νέα Υόρκη, με τον δήμο να συμπαρίσταται έμπρακτα, προωθώντας την παραγωγή και μετατρέποντας την πόλη της Νέας Υόρκης σε πολιτιστικό κέντρο της Αμερικής. Οι πρώτες ταινίες χαρακτηρίζονταν από χαμηλό προϋπολογισμό ενώ στη συνέχεια ακολούθησαν τα “music video”».

Η Νέα Υόρκη αποτελεί για τον κ. Μπουγιούρη μία μοναδική και πολυσυλλεκτική πόλη, η οποία ευνοεί την δημιουργία: «Λειτουργεί σαν μαγνητικό πεδίο, που τραβάει επισκέπτες και κατοίκους. Όταν κάνεις μια βόλτα στην πόλη, οι εικόνες που αντικρίζεις είναι αναμφίβολα πηγές έμπνευσης. Η Νέα Υόρκη επιζητά την ακρότητα και αντιπαθεί τον συντηρητισμό. Πρόκειται για μία πόλη στην οποία δύσκολα μπορεί κάποιος να επιβιώσει, καθώς τα πράγματα αλλάζουν πολύ γρήγορα. Συνεπώς το μόνο ασφαλές καταφύγιο είναι η δημιουργία».

Αλίκη Δανέζη-Knutsen

Σύμφωνα με την κ. Δανέζη-Knutsen, σκηνοθέτιδα που σπούδασε και εργάστηκε στη Νέα Υόρκη, οι εικόνες που έχουν διαμορφωθεί από μία ταινία δημιουργούν αναμφίβολα συσχετισμούς που μας επηρεάζουν και μας συνοδεύουν, ωστόσο καμία ταινία δεν μπορεί να δώσει μία οικειότητα γεωγραφική και τοπογραφική: «Βέβαια, υπάρχουν σημεία αναγνωρίσιμα που δημιουργούν μία αίσθηση παραμυθιού, οδηγούν θα λέγαμε σε μία ποιητική αίσθηση την στιγμή που κάποιος αντικρίζει για πρώτη φορά από κοντά έναν τόπο που ως τότε γνώριζε μόνο μέσα από την μεγάλη οθόνη».

Στη συνέχεια, η κ. Δανέζη-Knutsen τονίζει πως η πόλη της Νέας Υόρκης δίνει ξεκάθαρα την εικόνα της σύγχρονης μητρόπολης: «Πρόκειται για μία πολύ όμορφη πόλη, φτιαγμένη για ανθρώπινες διαστάσεις καθώς όσο μεγάλη κι αν είναι διατηρεί μία αίσθηση οικειότητας, έναν φιλόξενο χαρακτήρα. Οι εναλλαγές του φωτισμού ανάμεσα στα τούνελ, όπως και οι εικόνες που διαμορφώνονται, όταν κανείς, περνώντας από τον έναν δρόμο στον άλλο βρίσκεται σε διαφορετική γειτονιά, είναι μόνο μερικά από αυτά που προσδίδουν στη Νέα Υόρκη το μοναδικό και ξεχωριστό

της χαρακτήρα». Παράλληλα, η Νέα Υόρκη αποτελεί δίχως αμφιβολία καλλιτεχνικό κέντρο. Ένα καλλιτεχνικό κέντρο το οποίο υπάρχει και συντηρείται τόσο με την ουσιαστική αρωγή των ιδιωτών όσο και με τις δυνατότητες που προσφέρει ο ίδιος ο πολεοδομικός ιστός επιτρέποντας στους κινηματογραφιστές να κινηθούν με την κάμερα μέσα στην πόλη. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η σταθεροποίηση της ανατολικής ακτής. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση της κ. Δανέζη-Knutsen σύμφωνα με την οποία τη Νέα Υόρκη δεν μπορεί κάποιος να την κατατάξει εύκολα: «Η Νέα Υόρκη δεν είναι των Αμερικανών, δεν ανήκει σε κανέναν, γι' αυτό και δεν νιώθεις ξένος όταν βρίσκεσαι εκεί».

Τέλος, μιλώντας για τέχνη επισημαίνεται ο ρόλος της ως φορέας οραμάτων: «Σκοπός της τέχνης είναι να οραματιστεί και να συνδέσει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον». Όσον αφορά στους δημιουργούς, η κ. Δανέζη-Knutsen αναφέρει πως ο Γούντυ Άλλεν είναι σίγουρα ένας πολύ σπουδαίος και διαχρονικός κινηματογραφιστής, ενώ η ταινία “Μανχάταν” αποτελεί μία από τις κορυφαίες του και ίσως την πιο χαρακτηριστική για την πόλη της Νέας Υόρκης. Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ θεωρείται επίσης ένας πολύ σημαντικός δημιουργός, ο οποίος έχει διαγράψει την δική του πορεία, ένας καλλιτέχνης με όραμα: «Τα έργα του δεν χαρακτηρίζονται μόνο από ξεκάθαρα φουτουριστικά στοιχεία, αλλά από έναν οραματισμό του κόσμου για το μέλλον».

Γιάννης Δασκαλοθανάσης

Ένας πολύ σημαντικός διευθυντής φωτογραφίας στην Ελλάδα, ο κ. Δασκαλοθανάσης, εξέφρασε ορισμένες ιδιαίτερες ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με την πόλη και τον κινηματογράφο. Αρχικά επισημαίνει πως η φωτογένεια δεν έγκειται απαραίτητα στο αντικείμενο προς φωτογράφιση, αλλά στη ματιά του κινηματογραφιστή ή του φωτογράφου: «Οι Αμερικανοί κινηματογραφιστές κινηματογράφησαν τη Νέα Υόρκη με τέτοιο γλαφυρό τρόπο, που μας επηρεάζει. Το ίδιο φωτογενές θα μπορούσε να είναι το Κάιρο και η Αλεξάνδρεια, αν είχαν κινηματογραφηθεί με τον ίδιο τρόπο». Άλλωστε φωτογενές είναι ότι εμπνέει. Έτσι δημιουργείται η τέχνη. Το κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα λέει μια αλήθεια, που αν αγγίζει το θεατή αυτοπροσδιορίζεται ως τέτοιο.

Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί την πόλη για τοπίο του, αλλά και στο τοπίο της πόλης υπάρχει ο κινηματογράφος. Πρόκειται για μια αμφίδρομη σχέση. «Η ταινία είναι ένας τόπος αρχιτεκτονικός, μια άυλη πόλη». Η πόλη επηρεάζει μεν τον κινηματογραφιστή, ωστόσο δεν παύει να είναι υποκειμενικός ο τρόπος που την βλέπει αυτός. «Πάντως είναι παραπλανητική η εικόνα με την οποία προβάλλεται μια πόλη. Ο κινηματογραφιστής λέει ένα ψέμα, ενώ ο θεατής έχει την ψευδαίσθηση ότι βλέπει μια πραγματικότητα». Εντούτοις, ο κ. Δασκαλοθανάσης παραδέχεται πως όταν επισκεφθείς για πρώτη φορά τη Νέα Υόρκη, όντως κοιτάς ψηλά.

Ο κινηματογραφιστής έχει την ελευθερία εκτός από το να μεταμορφώσει το τοπίο μέσω της φωτογραφίας, να παίζει με το χρόνο. «Ο χρόνος στον κινηματογράφο είναι ένα κατασκευάσμα, τόσο ελαστικός -μπορεί να διαστέλλεται και να συστέλλεται σύμφωνα με το πώς θέλει ο δημιουργός. Η λήψη και η προβολή γίνεται με 24 εικόνες το δευτερόλεπτο. 1/24 του δευτερολέπτου διατηρείται στον εγκέφαλο η εικόνα, εκεί στηρίχθηκε η ιδέα του κινηματογράφου». Σε μια ταινία όπου η αλήθεια εκφράζεται κυρίως μέσα από τις εικόνες, αλλάζοντας ο δημιουργός το χρώμα, το μέγεθος του κάδρου και την ταχύτητα με την οποία εναλλάσσονται οι εικόνες, έχει την δυνατότητα να την μεταποιήσει, να φτιάξει μια δική του αλήθεια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει τέλος η παρατήρηση του κ. Δασκαλοθανάση σχετικά με τις αίθουσες του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Όταν μπεις στο κέλυφος του κινηματογράφου είναι ένα τοπίο. Βλέπεις αίθουσες, κόσμο, ενώ όταν σβήσουν τα φώτα παρακολουθείς στην οθόνη μια άλλη πόλη». Επιπλέον, διαφοροποιώντας τους κινηματογράφους σε πολυκινηματογράφους και συνοικιακούς, τονίζει την ομοιογένεια που χαρακτηρίζει τους πρώτους, καθώς ενδιαφέρονται αποκλειστικά για την ταινία ως ένα προϊόν που πρέπει να πουληθεί, σε αντίθεση με ότι ισχύει για τους παλιούς κινηματογράφους που βρίσκονταν σε γειτονιές.

5. Η πόλη του μέλλοντος

Οι φανταστικές πόλεις. Ποιες πόλεις μπορούν να είναι αυτές; Το Άμαρκορντ του Φελίνι; το Μπραζίλ του Τέρι Γκίλιαμ; το Λος Άντζελες του 2019 στο Blade Runner; το Seahaven στο Truman Show; ή μήπως η σύγχρονη απρόσωπη μεγαλούπολη στο Eyes wide shut του Κιούμπρικ; Τι είναι οι πόλεις και τι η αναπαράστασή τους; Οι πόλεις είναι τόποι και τρόποι για να ζει κανείς μαζί με άλλους ανθρώπους, αφού ως γνωστόν ο άπολις είναι κτήνος ή θεός. Οι πόλεις ως τόποι μπορούν να αναπαρασταθούν, να εικονογραφηθούν, να ανακατασκευασθούν ως εξωτερικό ντεκόρ αλλά οι πόλεις, ως τρόποι να ζει κανείς μαζί με άλλους ανθρώπους, χρειάζονται μια αφήγηση, μια κίνηση / δράση, μια προοπτική, μια πορεία, για να μπορέσουν να κινηματογραφηθούν, να αποκτήσουν διαστάσεις, χρόνο, δικό τους ρυθμό, ιστορία, να γίνουν ζωντανά πεδία, κι όχι τοιχογραφία. Η πόλη στον κινηματογράφο είναι αλλιώς, ένας πλανήτης ξεχωριστός κι όχι μια αυθαίρετη σύνθεση εικόνων (της πόλης). Κι είναι πάντα ζήτημα φαντασίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχόλιο του Λόρενς Πολ, σκηνογράφου της ταινίας Blade Runner: «Ο στόχος μου δεν ήταν ένα φουτουριστικό έργο επιστημονικής φαντασίας, αλλά αυτό που λέμε έργο εποχής. Είναι ένα έργο εποχής, με τη διαφορά ότι η εποχή υπάρχει στο μέλλον και όχι στο παρελθόν». (Ζήκος, 2000)

Επιχειρώντας μία σύντομη ανασκόπηση των ταινιών εκείνων που έχουν ως κεντρικό τους θέμα την πόλη του μέλλοντος, θα συναντήσουμε τον Ντέιβιντ Μπάτλερ στη ξεχασμένη ταινία του 1930 *Φαντάσου μόνο* (Just Imagine), όπου ο Ελ Μπρέντελ, ένας πολίτης του καιρού του, ξυπνάει, μετά από πενήντα χρόνια, στη Νέα Υόρκη του Μέλλοντος. Πρόκειται για μια οπτασία, που μπορεί να αναγνωστεί σαν εφιάλτης αλλά και σαν παιχνιδιάρικο όνειρο, καθώς ο Ελ χάνει τον εαυτό του μέσα σ' ένα μηχανοποιημένο κόσμο, αρχιτεκτονικά μεγαλομανή και εκκεντρικό, μια υπερβολή του παρόντος. Η Νέα Υόρκη θα γίνει αργότερα αρχαιολογικός χώρος του φανταστικού κινηματογράφου, όπως και το Βερολίνο του Ρούτμαν (*Βερολίνο, συμφωνία μιας μεγαλούπολης*, 1927), πόλεις που αποπροσωποποιούνται και διαχέονται στη *Μητρόπολη* (Φριτς Λανγκ, 1927), ένα πολύπλοκο ορίζοντα ουρανοξυστών, περίγραμμα ενός δουλοκτητικού κόσμου του 2000. Η μητρόπολη του Φριτς Λανγκ είναι η χειροπιαστή εικόνα μιας κοινωνίας – ενός ολοκληρωτικού

συστήματος που αποτελεί τη μαύρη όψη των αρχιτεκτονικών ουτοπιών του εικοστού αιώνα και που καθρεφτίζει τους φόβους της δεκαετίας του '20. (Τριανταφύλλου, 1990)

Αρκετές δεκαετίες μετά, το ίδιο θέμα θα απασχολήσει και τον Ρίτσαρντ Φλέτσερ (1973) στο *Νέα Υόρκη, έτος 2022*, από το μυθιστόρημα του Χάρι Χάρισον «Κάντε χώρο, κάντε χώρο», όπου ο μελλοντικός κόσμος παρουσιάζεται εξ ίσου εφιαλτικός: η προνομιούχα κάστα καταναλώνει τις τελευταίες φυσικές τροφές, με το πλήθος να τρέφεται μ' ένα είδος ασκητικής γαλέτας, ενώ ο χώρος δεν φτάνει για όλους, με αποτέλεσμα μόλυνση και βία. Η Νέα Υόρκη παρουσιάζεται σαν ένας χώρος κατάλληλος ν' αυτοκτονήσει κανείς, όχι πέφτοντας από ψηλό παράθυρο όπως στο *Ένας τυχρός άνθρωπος*, αλλά αφήνοντας τον εαυτό του στην τύχη, που δεν ευνοεί την επιβίωση. Η Νέα Υόρκη του Φλέτσερ ζει στο όριο της αναρχίας (μόνιμος φόβος της αμερικανικής ηθικής πλειοψηφίας). Από την άλλη, τα κόμικς, αλλά και τα κομμάτια της παρακουλτούρας, που ρυθμίζουν τα χρώματα και τα σχήματα της σύγχρονης ζωής στις μητροπόλεις, παίρνουν τη θέση τους στο παζλ του Σλάβα Τσούκερμαν στον *Υγρό ουρανό* (1982). Εκεί, η Νέα Υόρκη φωτογραφημένη από τον Γιούρι Νιούμαν αποτελεί ένα ψηφιακό πολυπαιχνίδι, εκρηκτικό σε χρώματα, απατηλό, όσο και συμπονετικό, ένα χώρο που υπακούει στην αισθητική του νιού γουέιβ, κινείται νωχελικά σαν ζελατίνη, ενώ η ηρωίνη, το σεξ, οι ιπτάμενοι δίσκοι αποτελούν στοιχεία της καθημερινότητας. Το Μανχάταν εδώ είναι ένα χωριό της μεταμοντέρνας κατάστασης, ένα πεδίο άσκησης του στίλ, πέρα από την τυποποιημένη εικόνα της πόλης του μέλλοντος, που, με το πέρασμα του χρόνου, παγώνει σ' ένα βιντεοντιζάιν (*Τρον*, Στήβεν Λίσμπεργκερ, 1982) ή εξαφανίζεται για να δώσει τη θέση του σ' ένα βάρβαρο κοινοτικό πολιτισμό (*Ζαρντόζ*, Τζον Μπούρμαν, 1973). (Τριανταφύλλου, 1990)

Στον κινηματογράφο, μαζί με τη μεταμόρφωση (παρα-μόρφωση) της πόλης, μεταμορφώνεται (παρα-μορφώνεται) και το ανθρώπινο ον. Η πόλη του μέλλοντος κατοικείται από όντα του μέλλοντος, είδωλα των συλλογικών φόβων και των επιστημονικών προβλέψεων, υπεραπλουστευμένη γνώση και φαντασία – η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα. Στον κινηματογράφο των δημιουργών, η πόλη του μέλλοντος, συνήθως μη συνειδητά, πλησιάζει τα πολεοδομικά μορφώματα που αναμένονται μετά την οριστική πτώση της σημερινής δυτικής πόλης: στον

φανταστικό κινηματογράφο αντανακλώνται σαν σε παραμορφωτικό καθρέφτη όλες οι προβλέψεις και οι προσδοκίες, από τον «πολεοδομικό γαλαξία» του Λιντς, ως την οικουμενούπολη της μετα-αστικής κοινωνίας. (Τριανταφύλλου, 1990)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η θέση της πόλης στον κινηματογράφο είναι κεντρική, γεγονός που ενισχύει την αποδοχή της σημαντικότητάς της. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μία στροφή των κοινωνικών επιστημών στη χωρική ανάλυση διαφορετικών μορφών πολιτισμού και τοπίων. Μια βαθύτερη ανάγνωση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων μπορεί να βοηθήσει τόσο στην αναγνώριση του αστικού τοπίου, όσο και στον τρόπο που οι παρατηρητές και οι επαγγελματίες μαθαίνουν και καταλαβαίνουν πώς μερικοί άνθρωποι και κοινότητες συνδέονται με τα αστικά τοπία. Άλλωστε ο κινηματογράφος αποτελεί αναμφισβήτητα μια τομή στην κοινωνία. Από την απαρχή του, αποτέλεσε μια νέα εκφραστική διέξοδο και κανάλι επικοινωνίας με το ευρύτερο κοινό. Εισβάλλει στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου και είναι συνυφασμένος μ' αυτή, δημιουργώντας, εκτός των άλλων, χώρους για τον θεατή.

Η πόλη έχει διαπλαστεί από την κινηματογραφική μορφή, ενώ και ο κινηματογράφος οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του στην εξέλιξη της πόλης. Η αναπαράσταση του χώρου στη μεγάλη οθόνη μπορεί να ασκήσει επιρροή τόσο στους πολεοδόμους, όσο και στο κοινό. Θεματικά ο κινηματογράφος ελκύεται συνεχώς από την αναπαράσταση διακριτών χώρων, τρόπων ζωής και ανθρώπινων συνθηκών στην πόλη.

Επιπρόσθετα, ο κινηματογράφος αποτελεί ίσως το πλέον προνομιακό μέσο αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις πόλεων διεκδικούν ένα ξεχωριστό ρόλο στη βιωματική σχέση μας με το αστικό τοπίο. Η κινηματογραφική κάμερα προώθησε διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του, δομώντας τον εκ νέου. Στο θεατή, προσφέρεται ο χρόνος για να διεισδύσει και να ερμηνεύσει όχι μόνο κάθε εικόνα ξεχωριστά, αλλά κυρίως αυτό που προκύπτει τελικά από τη σύνθεση των εικόνων όπως διαδέχονται η μία την άλλη.

Οι κινηματογραφικές πόλεις είναι σαν τις “Αόρατες πόλεις” του Ίταλο Καλβίνο: «...Όταν φτάνει σε μια νέα πόλη, ο ταξιδιώτης ξαναβρίσκει ένα παρελθόν του που

δεν ήξερε πλέον ότι είχε: η ξένη φύση αυτού που έπαψες πλέον να είσαι ή να έχεις σου έχει στήσει καρτέρι στα πιο ξένα και άγνωστα μέρη. Το αλλού είναι ένας αντίστροφος καθρέφτης. Ο ταξιδιώτης αναγνωρίζει το λίγο που είναι δικό του, ανακαλύπτοντας το πολύ που ποτέ δεν είχε και που ποτέ δεν θα έχει.» (Καλβίνο, 2003)

Στα κινηματογραφικά έργα ο χώρος απογράφεται και περιγράφεται άλλοτε διακριτικά και υποβλητικά, άλλοτε σαν συμπρωταγωνιστής και σε μερικές περιπτώσεις ως κυρίαρχη οντότητα. Η σχέση της πολεοδομίας με τον κινηματογράφο είναι μία σχέση μεταξύ δύο εκφραστικών συστημάτων, που αναφέρονται σε ένα κοινό πεδίο: στον χώρο. Στον χώρο αυτόν, δηλαδή στην πόλη, ο κινηματογράφος μπορεί να ασκήσει κριτική.

Από μία άλλη οπτική πλευρά, θεωρείται ότι ο ισχυρότερος δεσμός της πολεοδομίας και του κινηματογράφου είναι το χρήμα. Ο ρόλος του κινηματογράφου στις πολιτιστικές οικονομίες των πόλεων παγκοσμίως, καθώς και στην πολιτιστική γεωγραφία συγκεκριμένων πόλεων είναι καίριος. Ο κινηματογράφος είναι βασικά καπιταλιστική βιομηχανία και κατ' επέκταση προϊόν του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Το περιβάλλον που δημιουργήθηκε, καθώς κι η αστική ταυτότητα είναι πολύ σημαντικά προϊόντα των βιομηχανιών ταινιών.

Σχετικά με την κοινωνική διάσταση της μεταξύ τους σχέσης, ο κινηματογράφος κι η πολεοδομία απαντούν πολύ διαφορετικά στο ίδιο ερώτημα “Πώς πρέπει να ζούμε;”. Έκδηλη είναι η κοινωνική λειτουργία των εικόνων στον κινηματογράφο και η προβολή ενός ιδανικού τρόπου - προτύπου ζωής, ενώ οι πολεοδομικές παρεμβάσεις σε μια πόλη επηρεάζουν τόσο την ψυχολογία των κατοίκων της, όσο και άλλες πτυχές της καθημερινότητάς τους.

Όσον αφορά στον αμερικανικό κινηματογράφο, η έναρξή του χαρακτηρίζεται από έλλειψη αστικής παράδοσης, ενώ η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη. Ο σημερινός αμερικανικός κινηματογράφος σχεδόν αποκλειστικά αναπαράγει τον εαυτό του. Η βασική διαφορά αμερικανικού και ευρωπαϊκού σινεμά έγκειται στο ότι το ένα είδος βοηθάει τους ανθρώπους να

αποδράσουν από την πραγματικότητα, σε αντίθεση με το άλλο που τους φέρνει αντιμέτωπους με αυτή και τα διάφορα θέματα που πραγματεύεται.

Ο κινηματογράφος μέσα από την αναπαράσταση των πόλεων έχει τη δυνατότητα από τη μία να καταδεικνύει τις «ασχήμιες» μιας πόλης και από την άλλη να αναδεικνύει τις «ομορφιές» της. Σαν μέσο το οποίο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα του φυσικού και δομημένου περιβάλλοντος, σίγουρα είναι ένα εργαλείο για τον πολεοδόμο: πρώτον στο τι βλέπει και δεύτερον σαν αρχείο, αφού αποτυπώνει τόσο την εικόνα του χώρου, όσο και τη διαχρονική εξέλιξή του. Δίνει, λοιπόν, μαθήματα πολεοδομικής τακτικής, πολεοδομικής παιδείας, περιβαλλοντικής ευαισθησίας και σεβασμού στον πολιτισμό. Ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει για τον πολεοδόμο πάρα πολύ καλά ως εργαλείο καταγραφής μιας διαχρονικής εξέλιξης και ως αρχείο τεκμηρίωσης.

Ως εκ τούτου, η μελέτη των συνθετικών αρχών και των μεθοδολογικών εργαλείων της κινηματογραφικής δημιουργίας και η αναπαράσταση του χώρου στη μεγάλη οθόνη, είναι σε θέση να ασκήσουν βαθιά επιρροή τόσο στον τρόπο που οι αρχιτέκτονες οραματίζονται τη δουλειά τους, όσο και στον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται και βιώνει την αρχιτεκτονική. (Αρχιτέκτονες, 2005: 18)

Επιπλέον, μέσα από τις κινηματογραφικές ταινίες προβάλλονται πολιτιστικά αξιοθέατα τα οποία γίνονται επίκεντρο της προσπάθειας «πώλησης» των πόλεων στους τουρίστες. Με υλιστικούς όρους, η έμφαση στην κουλτούρα αποτελεί συντονισμένη προσπάθεια εκμετάλλευσης της μοναδικότητας του παγίου κεφαλαίου της πόλης (μνημεία, συλλογές, θέατρα και άλλοι χώροι τέχνης, αλλά και εμπορικοί δρόμοι) που συγκεντρώθηκε στη διάρκεια του χρόνου. Η πόλη λοιπόν, διαμέσου της προβολής που λαμβάνει από τον κινηματογράφο, γίνεται ανταγωνιστική στην προσέλκυση επενδύσεων και θέσεων εργασίας. Εν κατακλείδι, μπορεί να ειπωθεί πως η αναπαράσταση μιας πόλης στον κινηματογράφο αποτελεί συγκριτικό πλεονέκτημα για την πρώτη.

Βέβαια, είναι πολύ δύσκολο να μιλάει κανείς για τις πόλεις, γιατί οι πόλεις, στην ουσία, είναι πιο πολύ εικόνες παρά λέξεις. Νομίζω πως οι πόλεις είναι τόσο πολύ δεμένες με εικόνες, εκφράζονται τόσο πολύ μέσα απ' αυτές, που οι λέξεις δεν

επαρκούν. Η περιγραφή πόλεων είναι μια τέχνη που δεν τη συναντάς συχνά. Συνήθως, δεν μπορούμε να συλλάβουμε την περιγραφή μιας πόλης, γιατί είναι άπειρα αυτά που τα αντιλαμβανόμαστε με την όσφρηση, την ακοή, την όραση, με την εν γένει παρουσία μας - πάνω απ' όλα, όμως, με την όραση. (Wenders and Kollhoff, 1993:41) Ο υποκειμενικός τρόπος βίωσης των πραγμάτων είναι συνεπώς καθοριστικός, καθώς άλλη είναι η πόλη για όποιον περνά χωρίς να μπει μέσα, και άλλη για όποιον εγκλωβίζεται σε αυτή και δεν μπορεί να ξεφύγει. Άλλη είναι η πόλη στην οποία φτάνει κανείς για πρώτη φορά, άλλη είναι εκείνη που αφήνει πίσω του για να μην ξαναγυρίσει ποτέ. Η κάθε μια αξίζει ένα διαφορετικό όνομα. (Καλβίνο, 2003)

Οι πόλεις όπως τα όνειρα, είναι χτισμένες με επιθυμίες και φοβίες, παρ' ότι το νήμα που τις συνδέει είναι μυστικό, οι κανόνες τους παράλογοι, οι προοπτικές παραπαιστικές και κάθε πράγμα κρύβει ένα άλλο πράγμα. Από μια πόλη δεν απολαμβάνεις τα εφτά ή τα τριάντα εφτά θαύματα, αλλά την απάντηση που δίνει σε κάποιο ερώτημά σου. Ή το ερώτημα που σου θέτει αναγκάζοντάς σε να απαντήσεις, όπως η Θήβα δια του στόματος της Σφίγγας. (Καλβίνο, 2003)



Φωτογραφία από το λιμάνι του Brooklyn.

Πηγή: Harris, 1983



Το ηλιοβασίλεμα.

Πηγή: Harris, 1983



Θέα από το νυχτερινό κέντρο διασκέδασης RCA Building's Rainbow Room.

Πηγή: Harris, 1983



Το Νησί της Ελευθερίας και το άγαλμά του αποτέλεσε για πολλούς μετανάστες το πρώτο θέαμα που αντίκριζαν φτάνοντας στην “γη της επαγγελίας”. Σήμερα, πλοία μεταφέρουν τους τουρίστες στο σημείο αυτό για να απολαύσουν τη θέα.

Πηγή: Harris, 1983



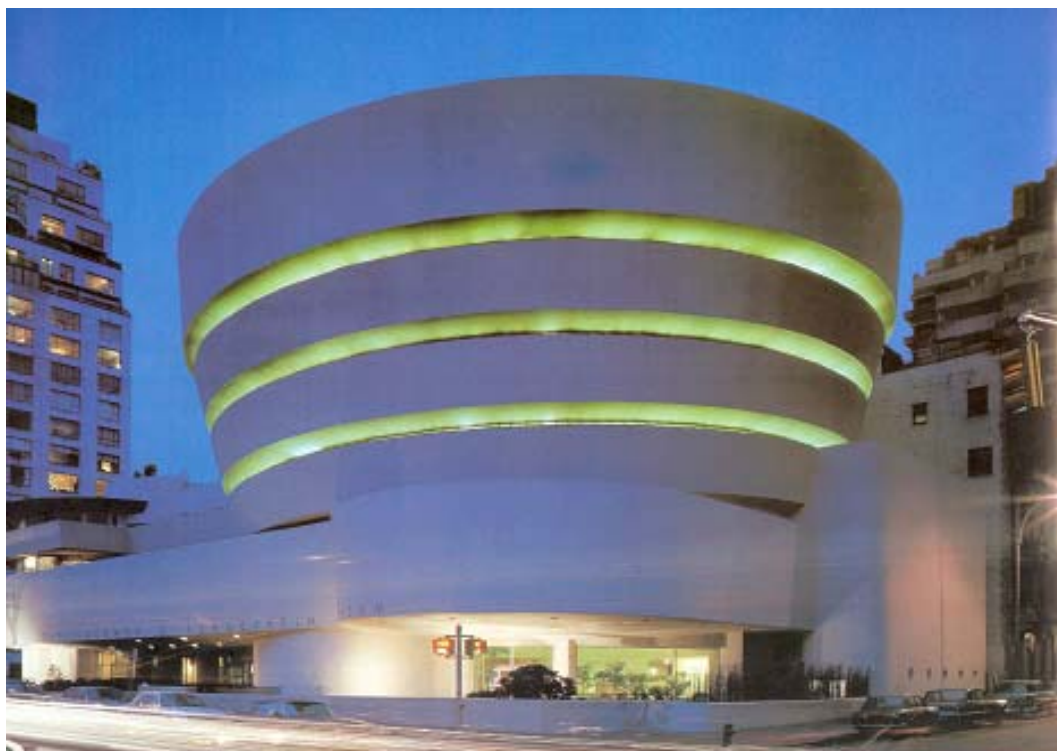
Το Battery Park βρίσκεται στο νοτιότερο άκρο του Μανχάταν. Από εκεί τα πλοία ξεκινούν για το Άγαλμα της Ελευθερίας.

Πηγή: Harris, 1983



Η κινέζικη παρoικία (Chinatown) της Νέας Υόρκης, μολονότι μικρότερη σε σχέση με αυτήν του Σαν Φρανσίσκο, αποτελεί ένα πολύ σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι του πολυεθνικού χαρακτήρα της πόλης.

Πηγή: Harris, 1983



Το μουσείο Guggenheim, φουτουριστική δημιουργία του Frank Lloyd Wright, βρίσκεται στην 5η Λεωφόρο, στο κέντρο μιας περιοχής γνωστής ως “Museum Mile”. Η περιοχή αυτή συγκεντρώνει περισσότερα από 30 πολιτιστικά ιδρύματα.

Πηγή: Harris, 1983



Το Central Park εκτείνεται σε 3360 στρέμματα στο κέντρο του Μανχάταν. Περιτριγυρισμένο και από τις τέσσερις πλευρές από τους ουρανοξύστες της πόλης, αυτό το ορθογώνιο κομμάτι γης, από την ολοκλήρωσή του το 1876 έχει παίξει πολύ σημαντικό ρόλο στις ζωές όλων των Νεοϋορκέζων.

Πηγή: Harris, 1983



Το δικαστικό μέγαρο της Νέας Υόρκης.

Πηγή: Harris, 1983



Όσοι αναζητούν τη διασκέδαση σίγουρα δε θα παραλείψουν να περάσουν μια βόλτα από την Times Square.

Πηγή: Harris, 1983



Η κίνηση στους δρόμους της Νέας Υόρκης σε ώρες αιχμής.

Πηγή: Harris, 1983



Περιτριγυρισμένο από την 5^η λεωφόρο στα δεξιά, το Washington Square στο νοτιότερο άκρο και την 6^η λεωφόρο στα αριστερά, υψώνεται το Empire State. Στο βάθος αριστερά διακρίνονται αγνά τα φώτα από τη γέφυρα George Washington.

Πηγή: Harris, 1983

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**Ελληνική Βιβλιογραφία:**

Αλιφραγκής, Σ. (2005) 'Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Αστικά τοπία αναμονής στο Ταξίδι στα Κύθηρα του Θ. Αγγελόπουλου', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 75-7.

Amengual, B. (1990) 'Η ανάγκη της μυθοπλασίας', *Η Λέξη*, 530. .

Αρτόπουλος, Γ. (2005) 'Διαδικασίες εξελικτικής μεταμόρφωσης στον Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 63-5.

Αρχιτέκτονες, (2005) 'Σημείωμα σύνταξης', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 18.

Βενετσιάνου, Ό. και Μπαζαίου, Ν. (2005) 'Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 52-4.

Βέντερς, Β. (1988) *Emotion Pictures. Κείμενα και Κριτικές*, Αθήνα: εκδόσεις ΣΕΛΑΣ.

Βοζάνη, Α. (2005) 'Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 55-7.

Bordwell, D. - Thompson, K. (2004) *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αθήνα: εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Γιοβανίδης, Λ. (2005) προσωπική συνέντευξη.

Δέφνερ, Α. (2002) 'Νέα Υόρκη: μια ταινία ντοκιμαντέρ (1999, τηλεοπτική σειρά PBS)', στο Αειχώρος *Κείμενα Πολεοδομίας, Χωροταξίας και Ανάπτυξης*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.

Επστάιν, Ζ. (1986) *Η νόηση μιας μηχανής*, Αθήνα: εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

- Ζήκος, Σ. (2000) ‘Κινηματογραφημένη πόλη, φανταστική’, *ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ*, 70.
- Θεοδώρου, Κ. (2000) *Η αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο: Η Θεσσαλονίκη σε οκτώ ταινίες*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Βόλος: Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας, Πολεοδομίας και Περιφερειακής Ανάπτυξης.
- Καλβίνο, Ι. (2003) *Οι Αόρατες Πόλεις*. Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη.
- Κάουα, Α. (2002) *Εικονικά Βλέμματα. Μεταμοντέρνα αφήγηση στον κινηματογράφο, τα κόμικς και τη λογοτεχνία*. Αθήνα: εκδόσεις Futura.
- Κολοβός, Ν. (1988) *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα: εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
- Λαιμού, Γ. - Ζουμπουλάκη, Γ. (1996) “Γούντι Άλεν / Αποκλειστική Συνέντευξη”, *ΜΕΤΡΟ*, 11, 94-102.
- Λάλας, Θ. (2005) ‘Συνέντευξη: Γούντι Άλεν’, *Βημαγazine*, 274, 26-34.
- Lax, E. (1992) *Γούντο Άλεν. Η βιογραφία μιας ιδιοφυΐα*, Αθήνα: εκδόσεις «ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ» - Α.Α. ΛΙΒΑΝΗ.
- Λιαλιούτης, Β. (1990) ‘Μην κλαις, Γούντι!’, *ΤΑ ΝΕΑ*, 30.
- Μαλούτας, Θ. (2002) *Γεωγραφία Αστικού Χώρου Ι: Σημειώσεις*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Μήτσης, Χ. - Ζουμπουλάκης, Γ. (1999) “Στάνλεϊ Κιούμπρικ, Άσπρο και Μαύρο σε Χρώμα”, *ΣΙΝΕΜΑ*, 101, 68-83.
- Μπαρμπόπουλος, Ν. και Μπαλάς, Π. (2004) *Επόμενη στάση: Χαμένες λεωφόροι*, Αθήνα: εκδόσεις Futura.

Ξενόπουλος, Σ. (2005) 'Η Αρχιτεκτονική της μεταλλασσόμενης εικόνας και οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 58-9.

Οικονόμου, Δ. (2004) *Πολοδομία III: Σημειώσεις*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.

Παπαδόπουλος, Σ. (2005) 'Αστικά οράματα στον κινηματογράφο της Επιστημονικής Φαντασίας', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 66-8.

Παπαχελάς, Α. (1985) 'Το Μανχάταν του πλαστού μύθου και της οδυνηρής πραγματικότητας', *Η ΑΥΓΗ*, 11.

Pflaum, H. G. (1985) *Πρόσωπα και Ιδέες Γούντν Άλλεν / Μελ Μπρουκς*, Αθήνα: εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ.

Ραφαηλίδης, Β. (1982) *Λεξικό Ταινιών Α Τόμος*, Αθήνα: εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

Sorlin, P. (2004) *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Αθήνα: εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ.

Stam, R. (2004) *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη.

Σταυρίδης, Σ. (2005) 'Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης', *Αρχιτέκτονες*, **53**, 60-1.

Ταρνανάς, Α. (1984) *Γούντν Άλλεν. Κινηματογραφικό αρχείο 9*, Αθήνα: εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

Τριανταφύλλου, Σ. (1990) *ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ*, Αθήνα: εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή».

Wenders, W. και Kollhoff, H. (1993) *Μια συζήτηση για την πόλη*, Αθήνα: ΑΝΕΠΙΚΑΙΡΕΣ εκδόσεις.

Ξένη Βιβλιογραφία:

Clarke, D. B. (επ.) (1997) *The Cinematic City*, London: Routledge.

Duncan, P. (2003) *STANLEY KUBRICK. The Complete Film*, Los Angeles: Taschen.

Harris, B. (1983) *NEW YORK. City of many dreams*, New York: Crescent books.

Jacobs, L. (1979) *The Documentary Tradition*, New York: W W NORTON & COMPANY INC.

Shiel, M. και Fitzmaurice, T. (επ.) (2001) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell.

Διαδικτυακές Πηγές:

Βενάκη, Η. (1999) ‘Stanley Kubrick (26/7/1928-7/3/1999)’, *HiTech*, **37**. Διατίθεται στο: www.hitech.gr, επισκέφθηκε στις Δεκέμβριος 2005.

Δισερή, Μ. (2000) ‘Ένα φεστιβάλ στην καρδιά μιας πόλης που διψάει για σινεμά’.
Διατίθεται στο: <http://www.cinephilia.gr/2000/festnyxt.htm>, επισκέφθηκε στις Σεπτέμβριος 2006.

Masterclass, (2005) ‘VICTOR ERICE: ο κινηματογράφος ως συλλογική πράξη’.
Διατίθεται στο: www.filmfestival.gr, επισκέφθηκε στις Δεκέμβριος 2005.

Ρέντζος, Ι. (2003) ‘Η κινηματογραφική πόλη στο μάθημα της γεωγραφίας’.
Διατίθεται στο: www.geocities.com, επισκέφθηκε στις Δεκέμβριος 2005.

www.woodyallenmovies.com

www.imdb.com

http://en.wikipedia.org/wiki/Eyes_Wide_Shut

<http://torp.priv.no/woody/>

<http://pages.prodigy.com/Kubrick/>

Ταινίες:

Manhattan, (1979). Ταινία. Σκηνοθεσία του Woody Allen.

Manhattan Murder Mystery, (1993). Ταινία. Σκηνοθεσία του Woody Allen.

Eyes Wide Shut, (1999). Ταινία. Σκηνοθεσία του Stanley Kubrick.

Συνεντεύξεις με τους:

Γιάννη Δασκαλοθανάση (Διευθυντή Φωτογραφίας)

Κυριάκο Μπουγιούρη (Σκηνοθέτη)

Αλίκη Δανέζη-Knutsen (Σκηνοθέτιδα)