

κινηματογραφικοί
περίπατοι

| στην Αθήνα |

της κρίσης

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ 2013-14

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΠΕΡΙΠΑΤΟΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

ΙΑΣΟΝΑΣ ΧΟΥΣΕΪΝ

Επιβλέπων Καθηγητής
Πάνος Δραγώνας

Πάτρα, 31 Οκτωβρίου 2014

Προοίμιο

"το κινηματογραφικό μονοπάτι είναι η μοντέρνα εκδοχή μίας αρχιτεκτονικής διαδρομής"

-Sergei M. Eisenstein-

Η παρούσα ερευνητική εργασία με θέμα "Κινηματογραφικοί περίπατοι στην Αθήνα της κρίσης" εκπονήθηκε σε διάστημα έξι μηνών από τον Απρίλιο μέχρι τον Οκτώβριο του 2014.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας:

Αρχικά, στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Πάνο Δραγώνα για τη συστηματική καθοδήγηση, την αμέριστη υποστήριξη, τις ουσιώδεις συμβουλές και παρατηρήσεις καθώς και την αδιάκοπη ενθάρρυνση που μου παρείχε σε όλο αυτό το διάστημα. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους φίλους και συμφοιτητές μου: τον Αλέξανδρο Χαρέα για την βοήθεια του σχετικά με τον τίτλο της εργασίας και την Άννα Γιωτάκου για την πολύτιμη συμβολή της στο τεχνικό μέρος της παρουσίασης.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με τη στήριξη και τη συμπαράσταση τους αυτούς τους έξι μήνες συνέβαλαν στην εκπλήρωση του στόχου μου: την οικογένεια μου, τους φίλους μου, τους συμφοιτητές μου.

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή

1. Οι πόλεις στον κινηματογράφο

- | | | |
|------|---|----|
| 1.1. | Le Corbusier & Eisenstein : Αρχιτεκτονικός περίπατος και μοντάζ | 14 |
| 1.2. | Κινηματογραφική αναπαράσταση αστικών χώρων | 21 |

2. Η Αθήνα στον κινηματογράφο

- | | | |
|------|---|----|
| 2.1. | Η διάδοση των μοντέρνων προτύπων τη δεκαετία του 1960 | 28 |
| 2.2. | Η πόλη της αποξένωσης της μεταπολίτευσης | 32 |
| 2.3. | Η νέα ανθρωπογεωγραφία στα τέλη του αιώνα | 35 |

3. Η κρίση στον ελληνικό κινηματογράφο

- | | | |
|------|--|----|
| 3.1. | Κινηματογραφικά έργα για τη σύγχρονη Αθήνα | 40 |
| 3.2. | Οι εκδοχές της Αθήνας | 44 |
| 3.3. | Η κινηματογραφική εικόνα της Αθήνας | 47 |

4. Στοιχεία ταυτότητας της σύγχρονης κινηματογραφικής Αθήνας

- | | | |
|------|---|-----|
| 4.1. | Η κινηματογραφική αναπαράσταση της αστικής ταυτότητας | 52 |
| 4.2. | Οχήματα | 54 |
| 4.3. | Αστικός εξοπλισμός | 68 |
| 4.4. | Εξώστες | 82 |
| 4.5. | Καλώδια | 92 |
| 4.6. | Ταμπέλες | 102 |
| 4.7. | Υφές | 116 |

Συμπεράσματα

Εισαγωγή

Αντικείμενο έρευνας είναι η κινηματογραφική αναπαράσταση του αθηναϊκού αστικού τοπίου στα χρόνια της μεγάλης κρίσης (από το 2009 έως σήμερα). Στόχος της έρευνας είναι η διερεύνηση των στοιχείων που συγκροτούν την ταυτότητα της κινηματογραφικής Αθήνας. Η έρευνα επικεντρώνεται σε βασικά πλάνα καταγραφής του δημόσιου χώρου της πόλης. Αναλύονται σκηνές στις οποίες απεικονίζονται δημόσιοι χώροι, όπως κεντρικές και συνοικιακές πλατείες, στοές, αίθρια, όψεις κτηρίων και άλλα στοιχεία που διαμορφώνουν την εικόνα της πόλης. Η έρευνα δίνει έμφαση στον τρόπο μετακίνησης του κινηματογραφικού ήρωα στο αστικό περιβάλλον, αν δηλαδή είναι πεζός ή χρησιμοποιεί μηχανοκίνητο μέσο, αλλά και στα ποιοτικά χαρακτηριστικά του αστικού περιβάλλοντος.

Αρχικά θα διερευνηθεί η σχέση πόλης και κινηματογράφου και θα μελετηθούν οι τρόποι κινηματογράφησης των πόλεων. Η μελέτη θα εστιάσει στην σχέση του κινηματογράφου με την πόλη της Αθήνας, μέσα από βιβλιογραφική έρευνα. Θα γίνει μία σύντομη αναδρομή σε κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της Αθήνας από την δεκαετία του 60 μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 2000. Στη συνέχεια, η μελέτη θα επικεντρωθεί στο σύγχρονο ελληνικό σινεμά κατά την διάρκεια της διεθνούς οικονομικής κρίσης, από το 2009 μέχρι σήμερα. Θα συγκροτηθεί ένας κατάλογος των πιο αντιπροσωπευτικών κινηματογραφικών έργων της περιόδου

σε σχέση με την Αθήνα. Αντικείμενο μελέτης θα αποτελέσουν οι δημόσιοι, εξωτερικοί χώροι του αθηναϊκού αστικού τοπίου όπως παρουσιάζονται μέσα από τη ματιά των κινηματογραφικών ηρώων. Θα αναλυθούν αντιπροσωπευτικά πλάνα του αστικού χώρου τα οποία θα ταξινομηθούν σε διαφορετικές θεματικές ανάλογα με τα πολεοδομικά ζητήματα που διαπραγματεύονται. Ιδιαίτερη βαρύτητα θα δοθεί στην παρουσίαση των κινηματογραφικών χώρων μέσα από διαγράμματα.

Στο πρώτο κεφάλαιο διερευνάται η σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου. Διερευνάται η σχέση αρχιτεκτονικού και κινηματογραφικού χώρου και μετακινούμενου παρατηρητή. Η έρευνα αυτή περιστρέφεται γύρω από την έννοια του «αρχιτεκτονικού περιπάτου» (*promenade architecturale*). Η διερεύνηση αυτή συγκροτείται γύρω από δύο σημαντικούς εκπροσώπους των δύο τεχνών, τον Le Corbusier και τον Eisenstein. Μέσα από την ζωή, την ιστορία και το έργο τους γίνεται μία προσπάθεια αναζήτησης των σημείων όπου οι δύο κλάδοι συγκλίνουν, διασταυρώνονται ή ταυτίζονται. Μεταφέροντας την έννοια του αρχιτεκτονικού περιπάτου στην πόλη, υπό τη μορφή μίας περιπατητικής και μη περιπλάνησης, καταφέρνουμε να εξετάσουμε τον τρόπο που κινηματογραφήθηκαν οι αστικοί χώροι αλλά και τις διαφορετικές μορφές αναπαράστασης της πόλης μέσα από τρία

κινηματογραφικά έργα. Το «Το Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης» του Βάλτερ Ρουτμαν (1927), Το «Μετρόπολις» του Φριτς Λάνγκ (1927) και το «ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» του Τζίγκα Βερτόφ (1929).

Στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα εστιάζει στην Αθήνα. Οι σκηνοθέτες ορίζουν την κινηματογράφηση και διαμορφώνουν την εικόνα της πόλης. Οι σκηνοθέτες όμως επηρεάζονται από το κλίμα της περιόδου στο οποίο ζουν και δρουν ως καλλιτέχνες. Η έρευνα λοιπόν θα ανατρέξει σε σημαντικές περιόδους της Αθήνας και θα δούμε ότι αυτή κινηματογραφείται και αναπαριστάται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Η πόλη που περιστρέφεται γύρω από την Ακρόπολη και το Λυκαβηττό, την Πλάκα και την Ομόνοια, η πόλη της επιφανειακής πολυτέλειας της δεκαετίας του 60 μετατρέπεται στην πόλη της απομόνωσης, της αποξένωσης και της εσωστρέφειας της δεκαετίας του 70, η οποία και αυτή με τη σειρά της υποχωρεί για να έρθει η ανοιχτή πόλη των μεταναστών στα τέλη του αιώνα.

Στο επόμενο κεφάλαιο, η μελέτη επικεντρώνεται στην κινηματογραφική αναπαράσταση της Αθήνας της κρίσης. Στο σημείο αυτό επιλέγονται και παρουσιάζονται πέντε πρόσφατα αντιπροσωπευτικά κινηματογραφικά έργα. Η «Χρυσόσκονη» της Μαργαρίτας Μαντά (2009), η «Ακαδημία Πλάτωνος» του Φίλιππου Τσίτου (2009), το «Wasted Youth»

του Αργύρη Παπαδημητρόπουλου (2011), το «Tungsten» του Γιώργου Γεωργόπουλου (2011) και ο «Άδικος κόσμος» του Φίλιππου Τσίτου (2011). Τα κριτήρια επιλογής των έργων είναι πρώτον να ανήκουν στο χρονολογικό πλαίσιο της περιόδου της κρίσης, δεύτερον να διαπραγματεύονται επίκαιρες θεματολογίες και τρίτον να μιλούν για την πόλη με πλάνα των δημόσιων χώρων της. Μέσα από τα έργα αυτά εντοπίζονται ορισμένες μέθοδοι, εργαλεία και τάσεις κινηματογράφησης της περιόδου. Εξετάζεται ο τρόπος που οι πέντε σκηνοθέτες επεξεργάζονται και αντιμετωπίζουν την πόλη. Ο εκάστοτε σκηνοθέτης επιλέγει με ποιο τρόπο θα αναπαραστήσει και από ποια σκοπιά θα μας παρουσιάσει την πόλη. Επιλέγει και προβάλλει ορισμένα στοιχεία της πόλης. Οι σκηνοθέτες των πέντε έργων μας παρουσιάζουν πέντε διαφορετικές εκδοχές της Αθήνας. Η «Χρυσόσκονη» μας παρουσιάζει την «άσχημη Αθήνα», η «Ακαδημία Πλάτωνος» την «ρατσιστική Αθήνα», ο «Άδικος κόσμος» την «άδικη» Αθήνα, το «Tungsten» την «επιθετική» Αθήνα και το «Wasted Youth» την «βίαιη Αθήνα».

Η συνάθροιση των κινηματογραφικών εικόνων, από τα έργα, οδηγούν στην κινηματογραφική αναπαράσταση της αστικής ταυτότητας της Αθήνας. Στο σημείο αυτό η έρευνα καταλήγει στο βασικό μέρος της εργασίας που έχει ως στόχο τον προσδιορισμό των στοιχείων που καθορίζουν αυτήν την ταυτότητα.

Για να προσδιοριστούν τα στοιχεία αυτά εστιάζουμε στην περιπλάνηση των κινηματογραφικών ηρώων στην πόλη. Πιο συγκεκριμένα η έρευνα εστιάζει στον τρόπο μετακίνησης του ήρωα-παρατηρητή στην Αθήνα και στα αναπαριστώμενα στοιχεία του αστικού χώρου κατά μήκος αυτών των περιπλανήσεων. Η μέθοδος ανάλυσης έτσι επικεντρώνεται σε έξι ιδιαίτερα στοιχεία ταυτότητας της κινηματογραφικής Αθήνας στα χρόνια της κρίσης: τα οχήματα, τον αστικό εξοπλισμό, τους εξώστες, τα καλώδια, τις ταμπέλες και τις υφές. Ορίζοντας τα έξι στοιχεία ως θεματικές, κατανέμονται σε αυτά κινηματογραφικά πλάνα από τα πέντε έργα. Η ανάλυση, στη συνέχεια, ακολουθεί μία μέθοδο περιγραφής και ερμηνείας των βασικών πλάνων με κινηματογραφική προσέγγιση. Εξετάζει δηλαδή με ακρίβεια τον κινηματογραφημένο αστικό χώρο. Η δομή ανάλυσης συμπληρώνεται με κινηματογραφικά διαγράμματα τα οποία στοχεύουν στην αναπαράσταση του κινηματογραφημένου χώρου, δηλαδή του κινηματογραφικού σκηνικού, σε σχέση με τους περιπλανώμενους ήρωες αλλά και την κινηματογραφική μηχανή, δηλαδή την κάμερα. Η έρευνα έτσι προσδιορίζει την τριγωνική σχέση κινηματογραφικού, αρχιτεκτονικού χώρου και κινηματογραφικού ήρωα, μέσα από την οποία αποδίδεται και η κινηματογραφική αναπαράσταση της αστικής ταυτότητας.

κεφάλαιο

1.

Οι πόλεις

στον

κινηματογράφο

1.1.

Le Corbusier & Eisenstein :

Αρχιτεκτονικός περίπατος

και μοντάζ



«Αδιαμφισβήτητος πρόγονος του κινηματογράφου είναι η αρχιτεκτονική»
-Sergei M. Eisenstein.⁴⁰

Ο Sergei M. Eisenstein (23 Ιανουαρίου 1898 – 11 Φεβρουαρίου 1948) ήταν ένας Ρώσος σκηνοθέτης και θεωρητικός κινηματογράφου. Υπήρξε πρωτοπόρος ως προς την θεωρία και την πρακτική των βασικών αρχών του μοντάζ. Γεννήθηκε στη Ρωσία σε μία οικογένεια μέσης τάξης. Ο πατέρας του ήταν αρχιτέκτονας και η μητέρα του κόρη εύπορου εμπόρου. Ξεκίνησε τις σπουδές του στο πολυτεχνείο του Πέτρογκραντ όπου σπούδαζε αρχιτεκτονική. Το 1918 άφησε το πανεπιστήμιο για να καταταγεί στο στρατό. Το 1920 ξεκίνησε την ενασχόληση του με το θέατρο στη Μόσχα

40. Andrew Webber & Emma Wilson, "Cities in transition: the moving image and the modern metropolis" (Great Britain: Wallflower Press, 2008), σελ. 19

και το 1923 ξεκινά να αναπτύσσει τις θεωρίες του γύρω από τον κινηματογράφο και το μοντάζ ενώ το 1925 κινηματογραφεί το πρώτο του έργο μεγάλου μήκους.⁴¹ Είναι γνωστός για τα βωβά έργα του «Strike» (1925), «Battleship Potemkin» (1925), «October» (1927), αλλά και για τα έργα «Alexander Nevsky» (1938) και «Ivan the Terrible» (1944, 1958)

Μέσα από τις αρχιτεκτονικές του σπουδές ήρθε σε επαφή με τα βιβλία του ιστορικού αρχιτεκτονικής Choisy⁴² και βασίστηκε σε αυτά για να αναπτύξει τις απόψεις του γύρω από την Ακρόπολη. Στο βιβλίο του Μοντάζ και Αρχιτεκτονική, όπου αναπτύσσει και τεκμηριώνει τη θεωρία του γύρω από το μοντάζ⁴³, αναφέρει ότι

41. http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein

42. Ο Auguste Choisy (1841-1909) ήταν ιστορικός αρχιτεκτονικής και συγγραφέας του Histoire de l'Architecture. Υπήρξε καθηγητής αρχιτεκτονικής στο École Nationale des Ponts et Chaussées από το 1877 μέχρι το 1901. http://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_Choisy

43. Μοντάζ (montage): γαλλική λέξη που σημαίνει κυριολεκτικά «επεξεργασία», «τοποθετώντας στην σειρά», «συναρμολογώντας λήψεις». Αναφέρεται σε κινηματογραφική τεχνική, στυλ επεξεργασίας ή μορφή κινηματογραφικού κολάζ που αποτελείται από μία σειρά σύντομων λήψεων ή εικόνων που τοποθετούνται σε μία συνεκτική ακολουθία για να δημιουργήσουν μία σύνθετη εικόνα, για να προτείνουν ένα νόημα ή μία μεγαλύτερη ιδέα. Με πιο απλά λόγια, η δομή της επεξεργασίας σε μία ταινία. <http://www.filmsite.org/filmtterms13.html>

η Ακρόπολη της Αθήνας έχει το δικαίωμα να αποκαλείται το τέλειο παράδειγμα ενός αρχαίου φιλμ. Χρησιμοποιεί τα λόγια του ιστορικού από το βιβλίο Histoire de l'architecture και σημειώνει ότι είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς μία ακολουθία μοντάζ για μία αρχιτεκτονική ολότητα, πιο ολοκληρωμένα συγκροτημένη, από πλάνο σε πλάνο, σαν αυτή που δημιουργούν τα πόδια μας όταν περπατούν γύρω από τα κτίρια της Ακρόπολης. Ο Eisenstein ισχυρίστηκε ότι το κινηματογραφικό μονοπάτι⁴⁴ είναι μία μοντέρνα εκδοχή μίας αρχιτεκτονικής διαδρομής:

*Μία αρχιτεκτονική ολότητα... είναι ένα μοντάζ από την οπτική του κινούμενου παρατηρητή... Το κινηματογραφικό μοντάζ είναι και αυτό ένα μέσο για να συνδέσεις διάφορα στοιχεία ενός φαινομένου που είναι κινηματογραφημένο σε ποικίλες διαστάσεις και ποικίλες οπτικές και πλευρές.*⁴⁵

44. Ως κινηματογραφικό μονοπάτι ορίζεται το φανταστικό μονοπάτι που ακολουθεί το μάτι και οι ποικίλες αντιλήψεις ενός αντικειμένου που εξαρτώνται από τον τρόπο που εμφανίζεται στο μάτι. Μπορεί επίσης να είναι το μονοπάτι που ακολουθεί το μυαλό μέσα από πολλαπλά φαινόμενα, απομακρυσμένα χωρικά και χρονικά, συγκεντρωμένα με μία συγκεκριμένη ακολουθία σε μία ιδέα με νόημα. Sergei Eisenstein, "Montage and Architecture", Assemblage 10 (December 1989), σελ.111-3.

45. Andrew Webber & Emma Wilson, "Cities in transition: the moving image and the modern metropolis" (Great Britain: Wallflower Press, 2008), σελ. 19



Ο κινηματογράφος ακολουθεί την γεωγραφική πορεία της αρχιτεκτονικής αναζήτησης: επιχειρεί να αντλήσει υλικό από τις πολλαπλές οπτικές γωνίες μιας γραφικής διαδρομής. Επαναπροσδιορίζει αυτήν την πρακτική επιτρέποντας σε ένα σώμα να ακολουθήσει αναπάντεχα μονοπάτια αναζήτησης.⁴⁶ Ο επισκέπτης είναι το υποκείμενο αυτής της πρακτικής: ένα μονοπάτι μέσα από την επιφάνεια

φωτεινών χώρων.

Αυτό το μονοπάτι μέσα από υφές φωτός είναι ένα σημαντικό σημείο για τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική. Όπως το έθεσε ο Le Corbusier, διαμορφώνοντας την ιδέα του «αρχιτεκτονικού περιπάτου» (architectural promenade), η αρχιτεκτονική μπορεί να εκτιμηθεί ενώ βρίσκεσαι σε κίνηση, χρησιμοποιώντας τα πόδια σου... για να περπατήσεις, να κινηθείς από το ένα μέρος στο άλλο... Ένας αληθινός αρχιτεκτονικός περίπατος προσφέρει συνεχείς εναλλαγές εικόνων, απροσδόκητων, που μερικές φορές προκαλούν έκπληξη. Η άρθρωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου από τον Le Corbusier περιγράφει την αρχιτεκτονική σαν να ήταν ταινία.

Η ιδέα για τον αρχιτεκτονικό περίπατο αρχικά διατυπώθηκε για την βίλα La Roche, αλλά εμφανίστηκε σαν όρος για πρώτη φορά το 1929 στη δημοσίευση της Villa Savoye στον πρώτο τόμο του *Œuvre Complète*. Εκεί ο Le Corbusier χρησιμοποίησε την φράση για να περιγράψει την κατοικία: «Το δεύτερο σπίτι θα είναι κάτι σαν αρχιτεκτονικός περίπατος. Μπαίνουμε στο εσωτερικό: το αρχιτεκτονικό θέαμα παρουσιάζεται στο βλέμμα μας. Ακολουθούμε μία διαδρομή και ποικίλα σημεία θέασης ξεδιπλώνονται το ένα μετά το άλλο.

Παίζουμε με τη ροή του φωτός, φωτίζοντας τους τοίχους ή ορίζοντας σκιές. Τα ανοίγματα φανερώνουν

οπτικές του εξωτερικού χώρου και έτσι επαναπροσδιορίζουμε την αρχιτεκτονική ολότητα.» Η εσωτερική κυκλοφορία αποτέλεσε βασική ενασχόληση για τον αρχιτέκτονα στην υπόλοιπη καριέρα του: «Όλα, ειδικά στην αρχιτεκτονική, είναι ζήτημα κυκλοφορίας.»⁴⁷

Έχουμε παρατηρήσει ότι η αναζήτηση διαδρομών ενώνει τον κινηματογράφο με την πόλη. Μία αρχιτεκτονική ολότητα διαβάζεται καθώς διασχίζεται. Αυτό ισχύει και για την περίπτωση του κινηματογραφικού θεάματος, γιατί μία ταινία διαβάζεται ενώ διασχίζεται, και είναι αναγνώσιμη εφόσον μπορεί να διασχιστεί.

Το 1928, ο Le Corbusier προσκλήθηκε να συμμετάσχει σε ένα κλειστό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για τα νέα κεντρικά γραφεία της Κεντρικής Ένωσης Συνεταιρισμών Καταναλωτών στην Μόσχα. Ο αρχιτέκτονας κέρδισε το διαγωνισμό και ταξίδεψε για πρώτη φορά στη Μόσχα για να επισκεφθεί το οικόπεδο. Εκείνη την περίοδο ο Le Corbusier ήταν ήδη αναγνωρισμένος, έχοντας ήδη εκδώσει το βιβλίο του «Για μία αρχιτεκτονική». Τον ενδιέφερε πολύ η Νέα Ρωσία και γι' αυτό σύχναζε σε μία κινηματογραφική λέσχη που προέβαλε αποκηρυγμένα σοβιετικά κινηματογραφικά έργα, όπως το Θωρηκτό

46. Andrew Webber & Emma Wilson, "Cities in transition : the moving image and the modern metropolis" (Great Britain : Wallflower Press, 2008), σελ. 19

47. http://www.fondationlecorbusier.fr/Corbu-Cache/2049_4186.pdf

Ο Le Corbusier με τον Sergei Eisenstein και τον Andrei Burov,
Οκτώβριος Μόσχα 1928 ("Le Corbusier and the mystique
of the U.S.S.R.: Theories and Projects for Moscow 1928-1936"
σελ 48)



Ποτέμκιν του Sergei Eisenstein.⁴⁸

Στη Μόσχα λοιπόν το φθινόπωρο του 1928, ο Andrei Burov ένας ρώσος αρχιτέκτονας της Σοβιετικής ένωσης φέρνει τον Eisenstein και τον Le Corbusier σε επαφή στο Πολυτεχνικό Μουσείο. Εκείνη την περίοδο ο Eisenstein κινηματογραφούσε το έργο του «The General Line» και είχε συνεργαστεί με τον Andrei Burov, ο οποίος είχε σχεδιάσει την πειραματική φάρμα που φαίνεται στο έργο, επηρεασμένος από το αρχιτεκτονικό στυλ του Le Corbusier. Έτσι λοιπόν ο Eisenstein μιλάει στον Le Corbusier για το έργο και του προβάλλει το σαράντα λεπτό επεισόδιο που απεικονίζει την κατασκευή του Burov.⁴⁹

Στην συνέντευξη που έδωσε ο Le Corbusier, η οποία βρίσκεται στο βιβλίο «Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928-1936» του Jean-Louis Cohen, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Μόσχα αναφέρει ότι :

«Η Αρχιτεκτονική και το Σινεμά είναι οι μοναδικές τέχνες της εποχής μας. Στο έργο μου τείνω να σκέφτομαι όπως και ο Eisenstein στις ταινίες του. Το έργο του συγκροτείται γύρω από μία αίσθηση αλήθειας, και μοναδικός κριτής του είναι η ίδια η αλήθεια.

Με τις ιδέες τους, τα έργα του πλησιάζουν αυτό που προσπαθώ και εγώ να επιτύχω με το έργο μου.

Θα ήθελα να εκμεταλλευτώ την ευκαιρία αυτή για να εκφράσω όλο το θαυμασμό μου για την αρχή του Eisenstein να απελευθερώνει τα γεγονότα που χαρακτηρίζονται ασήμαντα. Αυτή η επιμονή στα ουσιώδη όχι μόνο αναδεικνύει το έργο του σε σχέση με την απλή αφήγηση, αλλά αναδεικνύει και τα καθημερινά γεγονότα που διαφεύγουν από την επιφανειακή μας προσοχή (αυτά μπορεί να είναι το τρεχούμενο γάλα, γυναίκες να κουρεύουν, ή μικρά γουρούνια) σε επίπεδο μνημειακών εικόνων. Για παράδειγμα η πορεία του «General Line», με τις δυναμικές του στοές και την γλυπτική ποιότητα των φιγούρων του, μπορεί να συγκριθεί μόνο με την ευκρίνεια των χαρακτηριστικών φιγούρων του Ντονατέλλο⁵⁰.»⁵¹

50. Ο Ντονατό ντι Νικολό ντι Μπέττο Μπάρντι (1386–1466), γνωστός και ως Ντονατέλλο, ήταν Ιταλός καλλιτέχνης και ειδικότερα γλύπτης, της όψιμης Αναγέννησης. Τη φήμη του οφείλει κυρίως στα έργα τεχνοτροπίας basso rilievo (είδος ανάγλυφου), στα οποία εμφανίζονται οι νέες, για την εποχή του, τάσεις στην εικονική προοπτική. <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%BF%CE%B-D%CE%B1%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B-B%CE%BF>

51. Jean-Louis Cohen, “Le Corbusier and the mystique of the U.S.S.R.: Theories and Projects for Moscow 1928-1936” (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992) σελ 49

Από την άλλη και ο Eisenstein αφηγείται σε ένα άρθρο την συζήτηση του με τον Le Corbusier και σημειώνει ότι :

«Ο Le Corbusier είναι μεγάλος θαυμαστής του κινηματογράφου, και θεωρεί πως αυτός αποτελεί την μόνη σύγχρονη τέχνη μαζί με την αρχιτεκτονική.»⁵²

Όντως ο Le Corbusier και ο Eisenstein θαύμαζαν ό ένας το έργο του άλλου και μοιράστηκαν τις σκέψεις γύρω από την αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο: διέσχιζαν μονοπάτια στην παραγωγή χώρων, ενώ οι θεωρίες τους για την πρακτική του κινητοποιημένου χώρου διασταυρώνονταν.

Η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος συσχετίστηκαν πολιτισμικά. Αν η τάση του κινηματογράφου για περιπλάνηση προέρχεται από το αρχιτεκτονικό πεδίο, είναι επειδή η αρχιτεκτονική διαθέτει μία κινηματογραφική φύση. Σαν μία μορφή φανταστικής περιήγησης, η κινούμενη εικόνα μοιράζεται τις δυναμικές ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου και έχει την ικανότητα να δημιουργήσει τη δική της αρχιτεκτονική κίνηση.

Η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος συσχετίστηκαν πολιτισμικά. Αν η τάση του κινηματογράφου για περιπλάνηση προέρχεται από το αρχιτεκτονικό πεδίο,

48. http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier_in_the_USSR

49. <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>

52. <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>

είναι επειδή η αρχιτεκτονική διαθέτει μία κινηματογραφική φύση. Σαν μία μορφή φανταστικής περιήγησης, η κινούμενη εικόνα μοιράζεται τις δυναμικές ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου και έχει την ικανότητα να δημιουργήσει τη δική της αρχιτεκτονική κίνηση.⁵³

53. Andrew Webber & Emma Wilson, "Cities in transition : the moving image and the modern metropolis" (Great Britain : Wallflower Press, 2008), σελ. 20

1.2.

Κινηματογραφική
αναπαράσταση
αστικών χώρων

Εξετάζοντας από θεωρητική σκοπιά τις απαρχές του κινηματογράφου, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις ιστορικές ρίζες του αρχιτεκτονικού περιπάτου. Γενεαλογικά μιλώντας, το κινηματογραφικό είδος «travel-film», που θα αποτελούσε τη βάση για τη διαμόρφωση των ταινιών μυθοπλασίας, εκφράζει τη σχέση του κινηματογράφου με την περιπλάνηση. Ο κινηματογράφος οραματίστηκε «πανοραμικές θεάσεις» που μετέτρεψαν τις εικόνες σε περιοχές: ενσωμάτωσε την επιθυμία του μοντερνισμού να βλέπει τοποθεσίες σε κίνηση.

Στις ταινίες, με τις περιπλανήσεις στην πόλη, ο φακός της κάμερας κατέγραψε το τοπίο με κυκλικές σαρώσεις, με κλίσεις σε διάφορα επίπεδα και με προς τα εμπρός, κάθετη και πλάγια κίνηση, προσφέροντας μία ποικιλία απόψεων από τον αστικό χώρο, από πανοραμικές οπτικές μέχρι εικόνες από το επίπεδο του δρόμου. Με αυτόν τον τρόπο, το κινηματογραφικό είδος αναπαρήγαγε την ζωή στην πόλη, δηλαδή την δημόσια καθημερινή δραστηριότητα και κυκλοφορία των αστικών περιπλανώμενων. Αυτά τα κινούμενα πανοράματα ήταν πολύ σημαντικά για την διαμόρφωση ταινιών που απέφευγαν στατικές, θεατρικές εικόνες και κατέφευγαν σε αρχιτεκτονικές κινήσεις. Στο κινηματογραφικό είδος «travel-genre»

«Το Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης»,
Βάλτερ Ρούτμαν (1927)



ή «road-movies»⁴⁰ (ιστορίες δρόμου), η

40. Road movies: οι ταινίες δρόμου αποτέλεσαν την βάση των αμερικάνικων ταινιών από την αρχή και κυμαίνονται σε είδη από γουέστερν, κωμωδίες, γκάνγκστερ / ταινίες εγκλήματος, δράματα και ταινίες δράσης-περιπέτειας. Ένα κοινό σημείο σε όλες είναι : ένα επεισοδιακό ταξίδι ή μία αναζήτηση στον ανοιχτό δρόμο (ή ανεξερεύνητο μονοπάτι), για ευκαιρίες διαφυγής ή για την επίτευξη κάποιου είδους στόχου - είτε αυτός είναι ένας ξεχωριστός προορισμός, ή η επίτευξη της αγάπης, της ελευθερίας, της κινητικότητας, της εξαγοράς, της διαπίστωσης ή της εκ νέου ανακάλυψης ενός εαυτού, ή της ωριμότητας (ψυχολογικής ή πνευματικής). Ο δρόμος συχνά λειτουργούσε ως ένα πεδίο δοκιμών ή έδαφος προκλήσεων για τον κύριο χαρακτήρα(ες).

κινηματογραφική κάμερα τοποθετούνταν πάνω σε βαγόνια, σε σιδηροδρομικά οχήματα σε κλίση, σε βαγόνια του μετρό, σε βάρκες, σε κινούμενα οχήματα δρόμου, ακόμα και σε μπαλόνια για πειραματικές εναέριες λήψεις. Όταν η κάμερα τοποθετείται μπροστά, πάνω σε ένα κινούμενο όχημα, η κάμερα γίνεται το όχημα : μετατρέπεται κυριολεκτικά σε ένα παρατηρητικό μέσο μεταφοράς.⁴¹

<http://www.filmsite.org/roadfilms.html>

41. Giuliana Bruno, "Atlas of emotion : journeys in Art, Architecture and Film"

Τα κινηματογραφικά είδη είναι συνδεδεμένα με περιοχές και με μέσα μεταφοράς και αλλάζουν τον τρόπο με τον οποίο καθορίζουμε αυτές τις τοποθεσίες. Ο σιδηρόδρομος και το ανοιχτό τοπίο παρήγαγαν και διαμόρφωσαν τα western, τα πλάνα εξωτερικών χώρων καθόρισαν την επικράτεια των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, το αυτοκίνητο ταυτίστηκε με τις ταινίες δρόμου και η κατοικία όρισε τα όρια του μελοδράματος.⁴²

Πριν την διατύπωση και δημοσίευση του όρου του αρχιτεκτονικού περιπάτου εμφανίζονται κάποια κινηματογραφικά έργα που συγκροτούν τις αρχές του όρου γύρω από την περιπλάνηση. Τα έργα αυτά καταγράφουν την εικόνα της πόλης. Τη ζωή και τους ρυθμούς της. Παρακάτω παρουσιάζονται τρία από αυτά.

Το πρώτο είναι «Το Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης», (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). Είναι ασπρόμαυρη γερμανική πειραματική βωβή κινηματογραφική ταινία σε σκηνοθεσία του Βάλτερ Ρούτμαν (Walther Ruttmann) (1927). Πρόκειται για φημισμένο έργο ιστορικής σημασίας και ορόσημου στην ιστορία του κινηματογράφου. Η ταινία είναι

«Μετρόπολις»,
Φριτς Λανγκ (1927)



ένα ταξιδιωτικό ντοκιμαντέρ στο Βερολίνο του μεσοπολέμου. Ξεκινάει με σκηνές της σιδηροδρομικής ατμομηχανής περνώντας μέσα από λιβάδια και γραφικά προάστια φτάνοντας στον σιδηροδρομικό σταθμό στο κέντρο της πόλης. Συνεχίζει με πλάνα μέσα στην πόλη, στους πολυσύχναστους δρόμους. Είναι πρωινή ώρα και ο κόσμος ξεκινάει για να πάει στην δουλειά. Ο ρυθμός της πόλης σφύζει όλο και πιο γρήγορα.

Η κάμερα μπαίνει μέσα σε μια φάμπρικα, όπου οι μηχανές ήδη σφυρηλατούν με γρήγορο ρυθμό. Το ρολόι χτυπάει 12. Είναι μεσημέρι. Ο ρυθμός της πόλης με μιας σταματάει για λίγο και κάνει ένα μικρό διάλειμμα για ξαναξεκινήσει με γρήγορο ρυθμό από το απόγευμα μέχρι το βράδυ. Το έργο τελειώνει με απογευματινές σκηνές αναψυχής στα πάρκα και τις λίμνες, μέχρι που το τραίνο και πάλι ξεκινάει και

(New York : Verso, 2002), σελ. 20

42. Giuliana Bruno, "Atlas of emotion : journeys in Art, Architecture and Film" (New York : Verso, 2002), σελ. 28

μας παίρνει για να μας πάει και πάλι έξω από την πόλη.⁴³

Το δεύτερο είναι το «Μετρόπολις» (1927). Το έργο είναι βουβή ασπρόμαυρη κινηματογραφική ταινία επιστημονικής φαντασίας που γυρίστηκε στην Γερμανία τα χρόνια της δημοκρατίας της Βαϊμάρης σε σκηνοθεσία του Φριτς Λανγκ. Η πλοκή του λαμβάνει χώρα σε μία μελλοντική αστική δυστοπία. Η ιστορία εκτυλίσσεται χωρίς σαφή ένδειξη κάπου στο μέλλον. Το περιβάλλον είναι ψυχρό και βιομηχανικό. Η υπερπληθυσμική Μετρόπολις χωρίζεται σε δύο κοινωνικές τάξεις που ζουν σε διαφορετικά επίπεδα της πόλης. Η ελίτ των αρχόντων και της αριστοκρατίας ζει στο ανώτερο επίπεδο, ενώ οι εργάτες, τα χέρια που φτιάχνουν την πόλη, ζουν στο κατώτερο επίπεδο, όπου βρίσκονται και οι μηχανές. Οι μηχανές είναι αυτές που καθορίζουν - και "καταβροχθίζουν" - τις ζωές των εργατών. Ο χρόνος, πάντοτε σχετικός, δείχνει να έχει σταματήσει για τους κατοίκους της "άνω" πόλης, ενώ για τους εργάτες αποτελείται μόνο από το ατελείωτο δεκάωρο της κάθε βάρδιας

43. <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%B5%CF%81%CE%B-F%CE%BB%CE%AF%CE%BD%CE%B-F,%CE%B7%CE%A3%CF%85%CE%B-C%CF%86%CF%89%CE%B-D%CE%AF%CE%B1%CE%B-C%CE%B9%CE%B1%CF%82%CE%9C%CE%B5%CE%B3%CE%B1%CE%BB%CE%B-F%CF%8D%CF%80%CE%BF%CE%B-B%CE%B7%CF%82>

«Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή»,
Τζίγκα Βερτόφ (1929)



τους. Οι ολοκληρωτικές πολιτικές και οι οικονομικές δομές της κοινωνίας, καταγράφονται με ακρίβεια σε μια πόλη που γίνεται, τελικά, εφιαλτική.⁴⁴

Το τρίτο είναι «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» του Τζίγκα

44. <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B5%CF%84%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CE%B-B%CE%B9%CF%82>

Βερτόφ (1929). Η βουβή ασπρόμαυρη ταινία του Βερτόφ παρουσιάζει τη ζωή στην πόλη της Οδησσού και άλλες πόλεις της Σοβιετικής Ένωσης. Από το χάραμα ως το σούρουπο, βλέπουμε τους πολίτες στη δουλειά και στη διασκέδαση. Η κάμερα εστιάζεται τόσο σε άψυχα πράγματα, όπως οι μηχανές και οι λειτουργίες τους, όσο και σε έμψυχα, όπως ζώα και άνθρωποι με τις δραστηριότητές τους. Στον βαθμό που μπορεί να γίνει λόγος για χαρακτήρες, αυτοί είναι ο

κάμεράν του τίτλου και η σύγχρονη Σοβιετική Ένωση που ανακαλύπτει και παρουσιάζει. Θεατές μπαίνουν σε μια αίθουσα κινηματογράφου. Ο μηχανικός προβολής ετοιμάζει τις μπομπίνες του. Μια ορχήστρα προετοιμάζεται να ερμηνεύσει την συνοδευτική μουσική. Η κάμερα περιγράφει μια πόλη κοιμισμένη μετά την αυγή. Η πόλη θα ξυπνήσει σιγά-σιγά. Μια κοπέλα σηκώνεται και ντύνεται, ένα τρένο παίρνει θέση στις γραμμές για αναχώρηση, και ολόκληρη η πόλη ζωντανεύει, κινείται, τα τραμ, οι μηχανές, τα αυτοκίνητα, τα αεροπλάνα. Ο άνθρωπος με την κάμερα σε μια πλατφόρμα πάνω σε αυτοκίνητο, αποτυπώνει σε φιλμ την κίνηση της πόλης. Καταγράφει όλους τους ρυθμούς, από όλες τις γωνιές, τους τροχούς, τις μηχανές, την ράφτρα, την τηλεφωνήτρια, τους εργάτες χειριστές, την μοντέζ της ταινίας. Σιγά-σιγά, ο ρυθμός επιταχύνεται, ο κάμεραμαν μεθάει από την ταχύτητα.⁴⁵

Το «αστικό φανταστικό» (“urban imaginary” ή “conceived space”) σύμφωνα με τον E. Soja είναι μία χωρική διάσταση ανάμεσα στο ασυνείδητο και την πραγματικότητα, ανάμεσα στην επιθυμία και στο κοινωνικό, ανάμεσα στην ηδονή και στο νόμο. Αποτελεί γνώμονα όχι μόνο κατανόησης, αλλά και αναπαραγωγής του αστικού χώρου ως τόπου και τρόπου ζωής, ενώ συγχρόνως επιβεβαιώνει ή αντιτίθεται

στις κρατούσες ερμηνείες, επιθυμίες και μυθολογίες.⁴⁶

Η φανταστική πόλη, η σκοτεινή πόλη, η πόλη φάντασμα, η παραδοσιακή πόλη ή η πόλη του μέλλοντος μπορεί να αναπαρασταθεί στη μεγάλη οθόνη με οποιαδήποτε ιδιότητα και μορφή. Ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη που παράγει χώρους, οπότε οι επιλογές του σκηνοθέτη καθορίζουν και διαμορφώνουν τον τρόπο και την σκοπιά με την οποία θα αναπαρασταθεί ο αστικός χώρος. Παρόλα αυτά, είτε η πόλη παρουσιάζεται ως πραγματική είτε ως δυστοπική ή ουτοπική, δεν παύει να διατηρεί τα φυσικά και τα αστικά της γνωρίσματα έτσι ώστε να αποτελεί ένα αναγνωρίσιμο κινηματογραφικό προϊόν για τον θεατή. Οι κινηματογραφικές αποτυπώσεις αποτελούν στοιχεία γνώσης, μνήμης και αναφοράς και συμβάλουν στην κατανόηση και την μεταφορά της αίσθησης του δημόσιου χώρου.

45. <http://www1.rizospastis.gr/story.do?id=6800174&publDate=14/4/2012>

46. Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, “η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο”, Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σελ. 17-18

κεφάλαιο

2.

Η Αθήνα

στον

κινηματογράφο

2.1.

Η διάδοση
των μοντέρνων προτύπων
τη δεκαετία του 1960

Ο ελληνικός κινηματογράφος την περίοδο της ποσοτικής άνθησης του είχε την Αθήνα ως βάση των αφηγηματικών του αναφορών. Η Ομόνοια, η Πλάκα, ο Λυκαβηττός είναι οι σταθερά εμφανιζόμενοι χώροι σχεδόν σε κάθε ταινία. Με τον τρόπο αυτό οι δεκαετίες του '50 και του '60 παρέχουν μέσω των κινηματογραφικών αποτυπώσεων πολύτιμες πηγές εικόνων μιας Αθήνας που δεν υπάρχει πια, αλλά και μιας καθημερινότητας που έσβησε μαζί με την αλλαγή του οικιστικού τοπίου. Τα στερεότυπα πλάνα της αρχής πολλών ταινιών με θέα την πόλη απ' τον Λυκαβηττό ή την Ακρόπολη αποτελούν από μόνα τους τεκμήριο των αλλαγών του πολεοδομικού ιστού της πόλης: η έντονη ανοικοδόμηση είναι ένα από τα στοιχεία επέμβασης που δέχτηκε το τοπίο.⁴⁰

Στη δεκαετία του 60 οι ταινίες μαζικής παραγωγής περνούν σε χώρους που αναδεικνύουν μία τάση για επίδειξη της πολυτέλειας, δείγμα της νεοπλουτίστης συμπεριφοράς των γρήγορα ανερχόμενων οικονομικά μικροαστών. Η τυποποίηση στο ύφος καταντά απλή επανάληψη των ίδιων εσωτερικών χώρων σε κάθε ταινία με ελάχιστες ασήμαντες διαφοροποιήσεις. Κυριαρχούν τα άνετα σπίτια των επιχειρηματιών, η δε κοινωνική

άποψη του ξενοδοχείου Hilton,
δεκαετία 1960



διαστρωμάτωση περνά μόνο μέσα από το απαραίτητο υπηρετικό προσωπικό το οποίο βεβαίως, ανεπίσημα κοινωνικά μέσα από έναν επιτυχημένο γάμο. Χαρακτηριστική είναι η ομοιομορφία των σπιτιών των πλουσίων που ζουν σε βίλες και ακριβές μονοκατοικίες. Το ίδιο αφελείς και απρόσωποι είναι οι χώροι των

ανθρώπων της καθημερινότητας. Είναι η εποχή όπου σε επίπεδο στυλ λατρεύεται καθετί το ξενόφερτο και εντυπωσιακό.

⁴¹Δεν είναι τυχαίο ότι σύμβολο της εποχής

40. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου (Αθήνα : Μεταίχμιο, 2001), σελ. 25

41. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου (Αθήνα : Μεταίχμιο, 2001), σελ. 27

είναι το έμβλημα του μοντέρνου και έργο αναφοράς της εποχής, ξενοδοχείο Hilton. Η συνέχεια της μοντέρνας πόλης γράφεται στους δρόμους που κινείται το αυτοκίνητο, μεταφέροντας την αισιοδοξία ενός αφελούς μοντερνισμού. Η πόλη επεκτείνεται, ενώ οι χρονικές αποστάσεις μειώνονται. Το νέο όνειρο της νεόπλουτης αστικής τάξης είναι ένα σπίτι στα προάστια.⁴²

Ένα από τα σημαντικότερα φαινόμενα της εποχής αποτελεί η αντιπαροχή. Ο δομημένος χώρος αλλάζει και η πόλη επεκτείνεται. Το όνειρο της στέγης σε συνδυασμό με την πολιτική απραξία της εποχής οδηγούν στην ταχεία ανοικοδόμηση, στην Αθήνα της αντιπαροχής και της αυθαίρετης δόμησης που σημαδεύει –συνδέει τους χώρους γύρω από την πόλη. Η Αθήνα βρίσκεται σε μία κατάσταση κατεδάφισης και ανέγερσης. Απεκδύεται το ένδυμα του παλαιού και φορά το ένδυμα του μοντέρνου. Με χαρακτηριστική όμως αποστροφή για κάθε προγραμματισμό που θα προλάμβανε τις ανάγκες της μητροπολιτικής ανάπτυξης και θα γλίστρωε τις συνεχείς κατεδαφίσεις, η πόλη με περισσή τόλμη δεν διστάζει να γκρεμίζεται και να ανεγείρεται εκ νέου. Η νοσταλγία του παρελθόντος παραμένει

ο Θανάσης Βέγγος ως θυρωρός,
“Ο παπατρέχας”, 1966



για δεκαετίες αιωρούμενη στον ελληνικό κινηματογράφο, αντανakλώντας άλλοτε τον φόβο για τον εκμοντερνισμό και άλλοτε την κοινωνική δυσπιστία για τον συνώνυμο του, τηρουμένων των αναλογιών, εκσυγχρονισμό.⁴³

Κινηματογραφικά, η αθηναϊκή γειτονιά, ως στοιχείο οργάνωσης του τοπίου της πρωτεύουσας, παραχωρεί σταδιακά τη θέση της στη βασική μονάδα αστικής ανάπτυξης της Αθήνας, την πολυκατοικία, και τα όρια του αθηναϊκού τοπίου διευρύνονται καθ' ύψος. Η πολυκατοικία ως σύμβολο ανέγερσης της μεγαλούπολης αποτελεί το κυρίαρχο κινηματογραφικό σκηνικό του ελληνικού κινηματογράφου, μία ατελείωτη επανάληψη μέσα από την οποία διαδραματίζονται οι ιστορίες κάθε

42. Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, “η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο”, Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σελ. 33

43. Σπύρος Παπαδόπουλος, “Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο”, Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ. 120

εποχής. Το αστικό διαμέρισμα εκθειάζεται, ενώ η προσπάθεια απελευθέρωσης της κατοικίας από το έδαφος – στοιχείο αναζητήσεων των μοντέρνων καιρών – επιβάλλει έστω και φαντασιακά έναν «μετεωρισμό του σώματος μέσα στο τοπίο» και συγκροτεί το καινούριο μοντέλο κατάκτησης της αττικής γης. Το αττικό τοπίο ως εσωτερικό διαμερίσματος διαπερνάται από τα νέα αστικά πηγάδια (ανελκυστήρες και φωταγωγοί) που διευρύνουν την αντίληψη της κατοίκησης, εισάγοντας την έννοια της κατακόρυφης κίνησης.⁴⁴

Η πολυκατοικία υψώνεται στη θέση του παλιού σπιτιού, της μονοκατοικίας, ενώ μία στις δύο χτίζεται με αντιπαροχή. Πιο ακριβό διαμέρισμα είναι το ρετιρέ που έχει θέα στην πόλη, καθώς η απόσταση του κατοίκου από την καθημερινότητα της πόλης του μεγαλώνει. Η ασφαλτος των σύγχρονων δρόμων και το ύψος των πολυκατοικιών κρύβουν ορίζοντα και προοπτικές. Ο ήρωας του κινηματογράφου στην πόλη εργοτάξιο, στην πόλη των πολυκατοικιών είναι, πλέον, ο θυρωρός, ο άνθρωπος για όλες τις δουλειές. Ο ήρωας της πόλης ακολουθεί τους ρυθμούς της, βιάζεται όπως και αυτή, δεν διασχίζει πλέον την πόλη αλλά την διατρέχει. Περνάει από

τη μία μορφή της πόλης στην άλλη, για να μεταφερθεί από το άσπρο – μαύρο σε μία άγνωστη νέα πόλη σε έγχρωμο φόντο, την πόλη της κατεδάφισης.⁴⁵

44. Σπύρος Παπαδόπουλος, "Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο", Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ. 120

45. Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, "η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο", Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σελ. 34

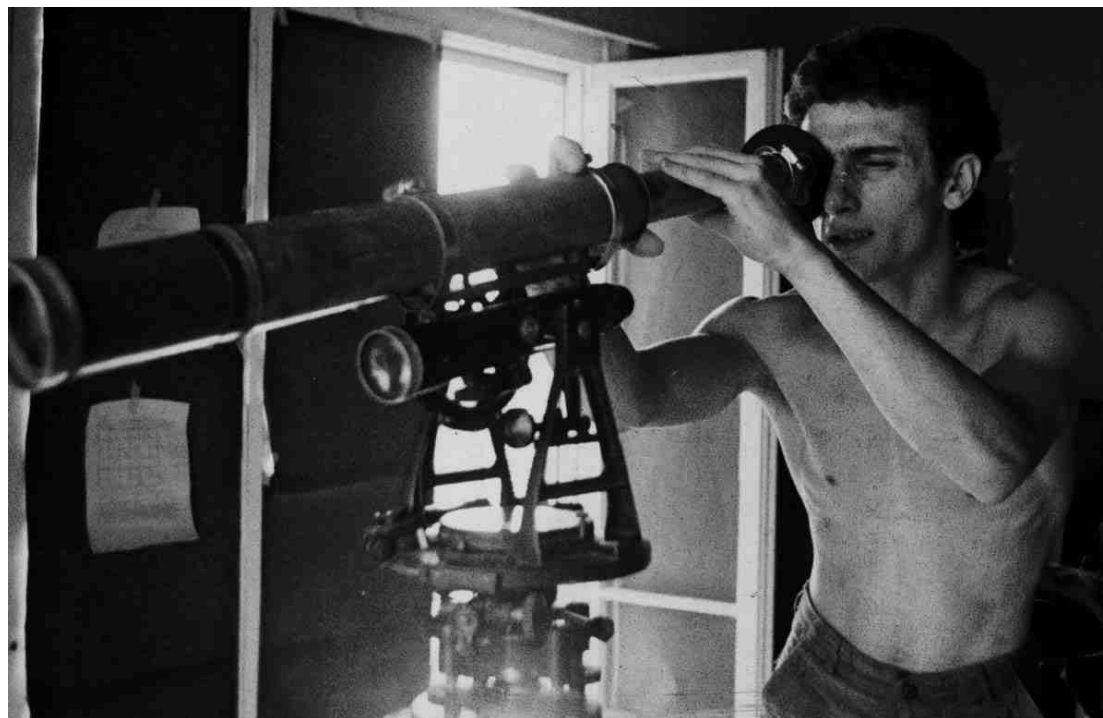
2.2.

Η πόλη
της αποξένωσης
της μεταπολίτευσης

Το διαμέρισμα – τοπίο, ο νέος τύπος κατοίκησης, σταδιακά μετατρέπεται σε σύμβολο της απομόνωσης, της έλλειψης επικοινωνίας, της απόλυτης ιδιωτικότητας. Αυτό που κυριαρχεί είναι η αντανάκλαση της αποσπασματικότητας του κοινωνικού τοπίου ολόκληρης της πόλης. Το βλέμμα κατευθύνεται στη παρουσίαση ενός τύπου κατοικίας που έχει εγκαθιδρυθεί στη συλλογική συνείδηση ως ο μοναδικός αναπόφευκτος τρόπος κατοίκησης της μεγαλούπολης. Το εσωτερικό των διαμερισμάτων δεν ενδιαφέρει από τυπολογικής απόψεως τον δημιουργό και τα εξωτερικά πλάνα σαρώνουν το τοπίο χωρίς καμία διάθεση εστίασης στο θολό αττικό τοπίο.⁴⁰

Η δεκαετία του '70 χαρακτηρίζεται από την αναβάθμιση του ρόλου του σκηνοθέτη και η κινηματογράφηση γίνεται πιο λιτή, λιγότερο περιγραφική και περισσότερο διεισδυτική. Οι παραγωγές της εποχής γίνονται με ελάχιστα κεφάλαια και ενδιαφέρονται περισσότερο για την κατάκτηση νέων μορφών έκφρασης παρά για τον εντυπωσιασμό του κοινού. Οι σκηνοθέτες επαναπροσδιορίζουν την σχέση τους με την πόλη που τους περιβάλλει. Αναγνωρίζοντας ότι η γρήγορη εξάπλωση της, την έκανε να χάσει

παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο από το διαμέρισμα, "Οι απέναντι", Χρήστος Βακαλόπουλος (1981)



την φυσιογνωμία της, επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην μοναξιά και την απομόνωση που αισθάνονται οι κάτοικοι της, καθώς οι δρόμοι ανάπτυξης έχουν μετατραπεί σε δρόμους φυγής. Η πόλη σκιαγραφείται με εικόνες ωμού ρεαλισμού, τονίζοντας την αίσθηση του αδιέξοδου. Ήρωας της πόλης είναι, πλέον το alter ego του σκηνοθέτη που παρατηρεί την πόλη που του παρέδωσαν τρεις μεταπολεμικές

δεκαετίες.⁴¹

Μετά την πτώση της δικτατορίας σημαντικός αριθμός ταινιών ανέσυρε στην επιφάνεια στοιχεία του χώρου που είχαν να κάνουν με καθοριστικές στιγμές για την σύγχρονη κοινωνική

40. Σπύρος Παπαδόπουλος, "Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο", Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ. 121

41. Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, "η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο", Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σελ. 35

πραγματικότητα, όπως ο Εμφύλιος, οι εξορίες, η μετανάστευση, η πολιτική και ιδεολογική αστάθεια, η δικτατορία. Χωρίς να υπολείπονται αισθητικών αναζητήσεων, οι ταινίες αυτές αποτελούν σήμερα αυτοδύναμα ιστορικά τεκμήρια πολύτιμα για τη σχέση του κοινού με την αντίστοιχη περίοδο. Όπως τονίζει ο Ζακ Λε Γκοφ (1998) «δίπλα στην πολιτική ιστορία, στην οικονομική και στην κοινωνική, γεννιέται μία ιστορία των αναπαραστάσεων». ⁴²

στην τσάντα,
“Όλγα Ρομπάρντς”, Χρήστος Βακαλόπουλος (1989)



42. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, “«Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου” (Αθήνα : Μεταίχμιο, 2001), σελ. 121

2.3.

Η νέα ανθρωπογεωγραφία
στα τέλη
του αιώνα

Τα νέα κοινωνικοοικονομικά δεδομένα στην Ελλάδα, τη δεκαετία του 90, λόγω της έλευσης σημαντικού αριθμού οικονομικών μεταναστών έχουν σαν επακόλουθο αλλαγές στην κοινωνική συμπεριφορά και εμφάνιση νέων φαινομένων, όπως η ξενοφοβία και η έκρηξη βίας. Όσον αφορά στον πολεοδομικό ιστό, νέες συνοικίες αυθαίρετων κάνουν την εμφάνιση τους στις παρυφές της πόλης, για να καλύψουν τις στεγαστικές τους ανάγκες.⁴⁰

Η αναζήτηση κατοικίας στα όρια της πρωτεύουσας που διαρκώς επεκτείνεται αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό του κινηματογραφημένου αττικού τοπίου. Ο πόθος για την απόκτηση γης ή κατοικίας κυριαρχεί. Οι αλάνες αποτελούν τόπους υπό διαμόρφωση και η ευλογία του τσιμεντόλιθου, θεμέλιου λίθου της ανοικοδόμησης προμηνύει την εξάπλωση της πόλης. Εκεί που η πόλη εξαπλώνεται με αυθαίρετο τρόπο ο κινηματογράφος μας διηγείται τις πιο εξτρεμιστικές ιστορίες. Αιρετικές υποταγμένες στη λογική των ξεχειλωμένων ορίων.

Ως ένα είδος σκούπας που επιθυμεί να θολώσει ακόμα περισσότερο τα όρια της πόλης, ο κινηματογραφικός φακός αναδεικνύει τη σκληρότητα της

οι Έλληνες Ρωσσοπόντιοι,
“Από την άκρη της πόλης”, Κωσταντίνος Γιάνναρης (1998)



κατασκευής του τεχνητού τοπίου. Από την αναπαράσταση της πυκνότητας του αστικού τοπίου μεταφερόμαστε σε μία ρευστή κατάσταση διάχυσης. Η άφιξη των μεταναστών στην πρωτεύουσα συμβάλλει στην επιτάχυνση των διαδικασιών επέκτασης και μετασχηματισμού των ορίων και της πυκνότητας της. Εξάλλου, δεν υπάρχει τίποτα πιο ελληνικό από τη μετανάστευση ήδη από τη μεταπολεμική περίοδο ως τις μέρες μας. Ταυτόχρονα οι οδικοί άξονες επαναπροσδιορίζουν διαρκώς τα σύνορα της πόλης. Αυτοί

θα εξερευνηθούν κινηματογραφικά και θα κατοικηθούν σταδιακά από τα νέα υβριδικά μοντέλα των «μη τόπων» (βενζινάδικα, διόδια, συνεργεία, αποθήκες), προβάλλοντας την διαστολή της περιφέρειας και τη επ’ άπειρο επέκταση του τεχνητού τοπίου.⁴¹

40. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, “Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου” (Αθήνα : Μεταίχμιο, 2001), σελ. 121

41. Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, “η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο”, Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σελ. 36

Έρως της «ανοιχτής πόλης», της πόλης των μεταναστών, των διαφορετικών πολιτισμών είναι πλέον, ο ξένος, ο μετανάστης. Η Αθήνα γίνεται πολυπολιτισμική. Αποτελείται από πολλά κομμάτια στο χάρτη, από ποικίλους πληθυσμούς που συμβιώνουν χωρίς να γνωρίζονται μεταξύ τους.

οι μετανάστες από την Τιφλίδα,
“Το γάλα”, Γιώργος Σιούγας (2011)



κεφάλαιο

3.

Η κρίση
στον ελληνικό
κινηματογράφο

3.1.

Κινηματογραφικά έργα
για τη σύγχρονη
Αθήνα

Αφού λοιπόν κάναμε μία σύντομη αναδρομή στην αποτύπωση της Αθήνας στον ελληνικό κινηματογράφο από την δεκαετία του 60' μέχρι και τη νέα χιλιετία, θα εστιάσουμε τώρα στη σύγχρονη πραγματικότητα. Θα μελετήσουμε την απεικόνιση της σημερινής Αθήνας. Στην ενότητα αυτή θα δούμε πως οι σκηνοθέτες σχολιάζουν την Αθήνα της κρίσης μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο. Θα μιλήσουμε για τις κινηματογραφικές μεθόδους και τα εργαλεία που χρησιμοποιούν κατά τη διάρκεια των έργων και θα σταθούμε στο ιδιαίτερο ύφος που plάθουν και τον χαρακτήρα που συνθέτουν. Το χρονολογικό πλαίσιο της έρευνας ορίζεται από την περίοδο της μεγάλης κρίσης στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα από το 2009 μέχρι και σήμερα. Έτσι λοιπόν τα έργα που επιλέχθηκαν για την κινηματογραφική και αρχιτεκτονική ανάλυση ανήκουν στο πλαίσιο αυτό. Έχει σημασία να αναφερθεί επίσης, ότι τα έργα αυτά έπρεπε να περιγράφουν την σύγχρονη Αθήνα και να καταπιάνονται με προβλήματα της εποχής. Ένα από τα ζητούμενα ήταν λοιπόν να έχουμε στη διάθεση μας επίκαιρες θεματολογίες που να περιστρέφονται γύρω από την κρίσιμη πραγματικότητα και την Αθηναϊκή καθημερινότητα. Εκτός όμως από τις θεματολογίες, τα έργα έπρεπε και να μιλούν για την πόλη με plάνα, να καταγράφουν δηλαδή τις ποικίλες πτυχές της και τους δημόσιους χώρους της, έτσι ώστε αυτή να μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης και

ανάλυσης. Θα μιλήσουμε λοιπόν για τον τρόπο που αποτυπώνεται η κρίση στον ελληνικό κινηματογράφο μέσα από πέντε επιλεγμένα κινηματογραφικά έργα και θα τα αναλύσουμε με χρονολογική σειρά από το παλαιότερο στο νεότερο.

Ξεκινάμε λοιπόν την ανάλυση μας με την «Χρυσόσκονη» της Μαργαρίτας Μαντά που γυρίστηκε το 2009 στην Αθήνα. Το έργο πραγματεύεται την εικόνα της πόλης. Η υπόθεση του περιστρέφεται γύρω από το φαινόμενο της αντιπαροχής. Η σκηνοθέτης καταγράφει την Αθήνα δημιουργώντας ένα είδους κινηματογραφικό αρχείο plάνων που περιγράφουν την εικόνα της πόλης.



Η καταγραφή της είναι ρεαλιστική. Δεν χρησιμοποιεί κανένα κινηματογραφικό εφέ, ενώ το μοντάζ περιορίζεται στο να συνδέσει τα διάφορα plάνα μεταξύ τους, έτσι ώστε αυτά να καταφέρουν να μας ξεναγήσουν στην πόλη. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα σαφές στην σκηνή όπου ο ήρωας του έργου οδηγεί το αυτοκίνητο του από το κέντρο της πόλης μέχρι τα προάστια και μας την παρουσιάζει μέσα από την δική του ματιά, μέσα δηλαδή από υποκειμενικά plάνα.

Στην «Ακαδημία Πλάτωνος» του Φίλιππου Τσίτου που γυρίστηκε και αυτή το 2009, στην Αθήνα σε μία συνοικία κοντά στην



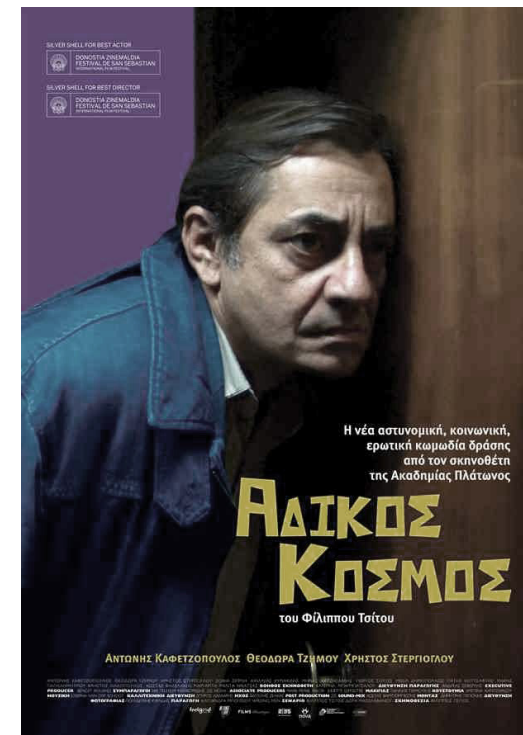
Ακαδημία Πλάτωνος, συναντάμε το ρατσισμό από την πλευρά του «ελληνάρα». Στο έργο ο Φίλιππος Τσίτος σκηνοθετεί τους γεμάτους προκαταλήψεις ήρωες του μ' ένα μείγμα κριτικής ματιάς και κατανόησης, ελαφρότητας και απελπισίας. Τέσσερις νεοέλληνες, οριακά ανεπάγγελτοι, τρέφουν απαξιωτικά αισθήματα για τους Αλβανούς και παρακολουθούν με απορία μία πολυμελή ομάδα Κινέζων να δημιουργεί ένα κατάστημα και σιγά σιγά τη δική της γειτονιά μέσα στο υποβαθμισμένο κέντρο της πόλης.⁴⁰ Ο σκηνοθέτης σε αντίθεση με την Μαντά δεν ενδιαφέρεται να μας δείξει την συνολική εικόνα. Αντικείμενο του έργου αποτελεί η Αθηναϊκή γειτονιά και η συνύπαρξη ελλήνων και αλλοεθνών μέσα σε αυτή. Η κινηματογράφηση του είναι ρεαλιστική και η συρραφή των πλάνων αποσκοπεί στην συγκρότηση της ιστορίας του κεντρικού ήρωα.

Γυρισμένο δύο χρόνια μετά, το 2011, το «Wasted Youth» του Αργύρη Παπαδημητρόπουλου, σαν ένας οδηγός της σύγχρονης Αθήνας, μας συστήνει την πόλη μέσα από δύο παράλληλες ιστορίες, ενός δεκαπεντάχρονου και ενός αστυνομικού. Με αφορμή τον θάνατο του Αλέξη Γρηγορόπουλου, ο σκηνοθέτης αποφασίζει να μας μιλήσει για την βίαιη πόλη εστιάζοντας όμως στην σπατάλη

της νιότης και όχι στο ίδιο το γεγονός του Δεκέμβρη του 2008. Το έργο είναι κατά βάση μία ταινία δρόμου. Μέσα από τον ήρωα που κάνει skate γνωρίζουμε την πόλη. Βλέπουμε πλάνα από τα προάστια μέχρι το κέντρο της Αθήνας. Η κινηματογράφηση είναι άμεση και ρεαλιστική. Μέσα από το μοντάζ ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει εικόνες από μία ημερήσια διαδρομή στην καλοκαιρινή μητρόπολη. Η ταινία σκιαγραφεί με διακριτικό τρόπο τη σχέση ανάμεσα στους πολίτες και τις αρχές, ανάμεσα στις ατομικές ελευθερίες και την οικονομική πραγματικότητα.



Την ίδια χρονιά ο Φίλιππος Τσίτος μας παρουσιάζει τον «Αδικο Κόσμο». «Οι χώροι στην ταινία (αστυνομικό τμήμα, μπαρ, σπίτια) αποπνέουν ένα διαχρονικό μικροαστισμό. Της δημόσιας υπηρεσίας, του ζευγαριού στη σύνταξη, του συνοικιακού καφεeneίου. Ένα μίγμα παραίτησης και οικειότητας. Η παραδοξότητα και το ευφρές στυλιζάρισμα των εικόνων, η λιτότητα στη σύνθεση και στην ερμηνεία, δημιουργούν μία ταινία που αναβλύζει ανθρωπιά και ευαισθησία. Ανάμεσα στον Καουρισμάκι και στον Ζακ Τατί ο Φ. Τσίτος συνθέτει μία άλλη Tativille, δίνοντας στον πρωταγωνιστή του, Αντώνη Καφεντζόπουλο, κάτι από την αύρα του



40. Μαρία Κατσουνάκη, “Η Αθήνα κινηματογραφημένη σαν ρινγκ”, Κατάλογος Made in Athens, 2012, σελ. 134

κ. Ιλό».⁴¹ Ο σκηνοθέτης όπως και στην Ακαδημία Πλάτωνος μας παρουσιάζει συνοικιακές εικόνες της Αθήνας. Τα πλάνα των εξωτερικών χώρων εκμεταλλεύονται τις υφές της πόλης και ο βασικός υπαίθριος χώρος είναι μία συνοικιακή πλατεία. Η κινηματογραφική αφήγηση⁴² αφορά πλασματικά γεγονότα σε αντίθεση με το «Wasted Youth» που βασίστηκε σε πραγματικό συμβάν.

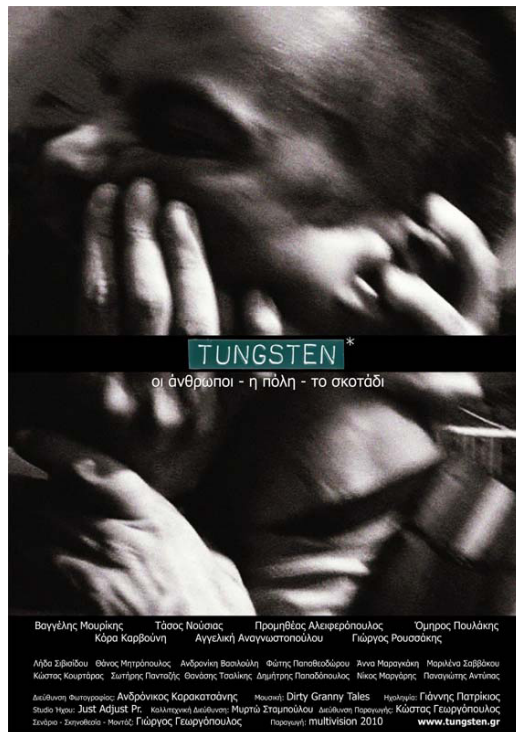
Το πέμπτο και τελευταίο έργο είναι το «Tungsten» του Γιώργου Γεωργόπουλου, γυρισμένο και αυτό στην Αθήνα το 2011. Το «Tungsten» (τύπος μετάλλου) μας οδηγεί σε μία πόλη την οποία διατρέχει το αίσθημα μίας διαρκούς επιθετικότητας, υποβόσκουσας έντασης και απειλής. Τρεις

ιστορίες, με ασπρόμαυρη φωτογραφία, που διαδραματίζονται στο τρίγωνο Ταύρος – Ελαιώνας – Ρουφ. Δυο έφηβοι, ένας ελεγκτής εισιτηρίων και ένα ζευγάρι μεταναστών ζουν ο καθένας το δικό τους δράμα καθημερινά. Ο αγώνας για την επιβίωση σε μια σκληρή μεγαλούπολη, την Αθήνα, τα, όπως προμηνύεται, νεκρά όνειρά τους αλλά και η προσπάθεια για μια καλύτερη ζωή. Όλα τα παραπάνω περιγράφονται γλαφυρά και ωμά μέσα από τρεις σπονδυλωτές ιστορίες, όλες στην Αθήνα και τη σκληρή της σημερινή πραγματικότητα.

Ο σκηνοθέτης επιλέγει η ταινία να μην έχει υπερβολές και ακρότητες, γεγονός που αποδεικνύει με την επιλογή του η ταινία να είναι ασπρόμαυρη.

41. Μαρία Κατσουνάκη, “Η Αθήνα κινηματογραφημένη σαν ρινγκ”, Κατάλογος Made in Athens, 2012, σελ. 135

42. Αφήγηση: είναι μια πράξη επικοινωνίας με την οποία παρουσιάζεται προφορικά, ή γραπτά μια σειρά πραγματικών ή πλασματικών (επινοημένων) γεγονότων. Επομένως κάθε αφήγηση, ως πράξη επικοινωνίας, προϋποθέτει τουλάχιστον, δύο πρόσωπα: ένα πομπό -τον αφηγητή- και κάποιον στον οποίο απευθύνεται ο αφηγητής -τον αποδέκτη- της αφήγησης. Ο αφηγητής φροντίζει να δώσει στον αποδέκτη τις απαραίτητες πληροφορίες για τον τόπο, το χρόνο, τα πρόσωπα και τα πιθανά αίτια ενός συμβάντος. Η έκταση της αφήγησης ποικίλλει, μπορεί η αφήγηση να είναι πολύ εκτεταμένη ή να περιορίζεται σε μια μόνο φράση. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ρήση του Καίσαρα “veni, vidi, vici” («ήρθα, είδα, νίκησα») που θεωρείται η συντομότερη αφήγηση. http://users.sch.gr/symfo/sholio/ekthesi/a_likiu/afigisi_analitika.htm



3.2.

Οι εκδοχές

της

Αθήνας

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μιλήσαμε για τις μορφές αναπαράστασης της πόλης στον κινηματογράφο. Είδαμε ότι η πόλη μπορεί να αναπαρασταθεί με οποιαδήποτε μορφή και ιδιότητα. Ο εκάστοτε σκηνοθέτης επιλέγει με ποιο τρόπο θα γίνει αυτή η αναπαράσταση και από ποια σκοπιά θα μας παρουσιάσει την πόλη. Επιλέγει και προβάλλει ορισμένα στοιχεία της πόλης, τα οποία συγκροτούν μία κινηματογραφική ταυτότητα. Στα πέντε έργα που αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα, οι σκηνοθέτες μας παρουσιάζουν πέντε διαφορετικές εκδοχές της πόλης. Πέντε διαφορετικές εκδοχές της Αθήνας.

Η «Χρυσόσκονη» μας παρουσιάζει την «άσχημη Αθήνα». Κάθε πλάνο του έργου αποτελεί ένα σχολιασμό στην εικόνα της πόλης. Η πόλη αλλάζει πρόσωπο. Τα γραφικά χαμηλά σπίτια που συγκροτούν τις μνήμες των ηρώων αντικαθίστανται από ψηλές απρόσωπες πολυκατοικίες χωρίς αισθητική. Η πόλη αλλάζει βεβιασμένα χωρίς πρόβλεψη και σχεδιασμό. Κινητήρια δύναμη για την αλλαγή αυτή το χρήμα. Οι εικόνες που βλέπουμε καλύπτουν όλο το εύρος της πόλης. Βλέπουμε σκηνές από το κέντρο. Οι ήρωες κινούνται κάτω από στοές, πιλοτές, περνούν από γωνιές με εγκαταλελειμμένα κτίρια. Γκράφτι παντού. Το ιστορικό κέντρο βρίσκεται σε διαδικασία ανάπλασης. Αλλάζει και αυτό. Εικόνες από την Ομόνοια και την Αλεξάνδρας. Ύστερα βλέπουμε πλάνα από βορειότερα τμήματα της πόλης. Η κίνηση στην Κηφισίας, τα

δημόσια κτίρια στο δαχτυλίδι.

Η «Ακαδημία Πλάτωνος» μας μιλάει για την «ρατσιστική Αθήνα». Περιστρέφεται γύρω από τον εθνικισμό και την αντιμετώπιση αλλοεθνών πληθυσμών σε μία περίοδο κοινωνικής και οικονομικής κρίσης. Ως προς τις τοποθεσίες το έργο περιορίζεται στη συνοικία της Ακαδημίας Πλάτωνος. Μία υποβαθμισμένη συνοικία της πόλης όπου ομάδες Κινέζων και Αλβανών εγκαθίστανται και προσπαθούν να προσαρμοστούν. Βλέπουμε πλάνα από μικροαστικές πολυκατοικίες και καταστήματα, δημόσιους χώρους με φθορές, εικόνες εγκατάλειψης και παρακμής.

Το «Wasted Youth» καταγράφει την πόλη συγκροτώντας ένα οδηγό για μία «βίαιη Αθήνα». Μία Αθήνα που σπαταλάει την νιότη της. Τα πρώτα πλάνα του έργου δείχνουν μία κατοικία στα προάστια, μία άδεια πισίνα, ένα πρωινό του Αυγούστου. Στην συνέχεια η κάμερα βγαίνει στους προαστιακούς δρόμους, φτάνουμε στο Μαρούσι στο νοσοκομείο ΚΑΤ και από τον ψηλότερο εξώστη του, βλέπουμε το τοπίο της πόλης. Επόμενη στάση το Σύνταγμα για λίγο skate και στη συνέχεια το Μοναστηράκι για ένα σουβλάκι. Η περιπλάνηση συνεχίζεται στο ιστορικό τμήμα της πόλης. Θησείο και Ακρόπολη. Τέλος καταλήγουμε σε νυχτερινά πλάνα από το Γκάζι. Στην Κωνσταντινουπόλεως, δίπλα στις γραμμές του τρένου πριν το μοιραίο τέλος. Το έργο κινηματογραφεί

την πόλη και μας παρουσιάζει μία γεμάτη μέρα ενός εφήβου στην Αθήνα πριν την βίαιη ανατροπή.

Ο «Άδικος κόσμος» όπως δηλώνει και ο τίτλος αναφέρεται στην «άδικη Αθήνα». Μία πόλη που εγκλωβίζει, μηχανοποιεί και καταδικάζει τους ανθρώπους της. Μεταξύ αυτών και οι δύο ήρωες. Το έργο διαδραματίζεται στα όρια μίας γειτονιάς. Βασικός χώρος μία συνοικιακή πλατεία. Δεν ξέρουμε που βρισκόμαστε παρά μόνο σε μερικές σκηνές. Βλέπουμε πλάνα στην Πειραιώς μπροστά από το μουσείο Μπενάκη και εικόνες από το σταθμό του μετρό Ακρόπολη έξω από το μουσείο της Ακρόπολης. Το ενδιαφέρον όμως στοιχείο είναι ο τρόπος που χρησιμοποιούνται οι εξωτερικοί χώροι. Βλέπουμε πλάνα από επιφάνειες με ιδιαίτερες υφές. Υφές που κάθε μέρα προσπερνάμε. Πλάνα από μία μικροαστική πολυκατοικία με ιδιαίτερη κινηματογραφική ατμόσφαιρα. Η ταινία αναδεικνύει, κινηματογραφικά, ξεχασμένες πτυχές της πόλης.

Τέλος το «Tungsten» μας συστήνει μία «ασπρόμαυρη επιθετική Αθήνα». Ο σκηνοθέτης επιλέγει να μας μιλήσει για την πόλη μέσα από τρεις περιοχές. Τον Ταύρο, τον Ελαιώνα και το Ρουφ. Προσεγγίζει τις περιοχές αυτές με ασπρόμαυρη φωτογραφία. Γνωρίζουμε την πόλη μέσα από τρεις παράλληλες ιστορίες. Έφηβοι που διασχίζουν την αποβιομηχανοποιημένη περιοχή του Ελαιώνα με τα εγκαταλελειμμένα

εργοστάσια και τις πρώην βιομηχανίες.
Ένας ελεγκτής εισιτηρίων που διασχίζει
την Αθήνα με το μηχανάκι του ψάχνοντας
χρήματα. Ένα ζευγάρι που συζητά με φόντο
τα κτίρια της πόλης. Στην ταινία υπάρχει μία
διαρκής υποβόσκουσα ένταση και απειλή.
Οι ασπρόμαυρες εικόνες αποχρωματίζουν
την πόλη και απεικονίζουν την σκληρή
άχρωμη πραγματικότητα.

3.3.

Η κινηματογραφική
εικόνα της
Αθήνας

Με κριτήριο λοιπόν το χρονολογικό πλαίσιο, την επίκαιρη θεματολογία και τα πλάνα της πόλης, τα πέντε έργα μας παρουσιάζουν πέντε εκδοχές της πόλης. Είδαμε ότι σε μία περίοδο κρίσης οικονομικής, κοινωνικής, θεσμικής και πολιτισμικής οι σκηνοθέτες επεξεργάζονται την Αθήνα και την προσεγγίζουν κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο. Δεν την κοιτούν αμέτοχοι αλλά την παρατηρούν και την ανακαλύπτουν. Εξετάζουν τα προβλήματα της εποχής που δοκιμάζουν τους ανθρώπους και την πόλη. Με το έργο τους σχολιάζουν την επικαιρότητα, κάνουν την κριτική τους σε φαινόμενα, δηλώνουν μία θέση και περνούν ένα μήνυμα. Με τη συγκρότηση του έργου τους εξετάζουμε την πόλη και καταλήγουμε σε συμπεράσματα για αυτήν.

Έχουμε λοιπόν μία άσχημη Αθήνα που αλλάζει βεβιασμένα, που στο όνομα του κέρδους κατεδαφίζει το όμορφο και εκθειάζει το άσχημο. Μία ρατσιστική και εθνικιστική πόλη που παραγκωνίζει τους αλλοεθνείς πληθυσμούς. Μία πόλη της βίας που σκοτώνει τα παιδιά της και σπαταλάει τη νιότη. Μία άδικη Αθήνα, που καταδικάζει και μηχανοποιεί τα υποκείμενα, που δεν δίνει ευκαιρίες και δεν έχει όραμα. Μία επιθετική και απειλητική πόλη. Η πόλη που βουλιάζει στα προβλήματα της καθημερινότητας και πλημμυρίζει από ένταση.

Τα έργα λοιπόν πλάθουν μία σφαιρική κινηματογραφική εικόνα για την πόλη. Μία

εικόνα της πόλης σε μία περίοδο μεγάλης κρίσης. Οι εικόνες που διαμορφώνονται από τα έργα συνθέτουν και έναν σφαιρικό κινηματογραφικό χαρακτήρα αλλά και μία κινηματογραφική ταυτότητα. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε πως αυτή συγκροτείται μέσα από τον κινηματογράφο και θα μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα για τα στοιχεία της πόλης που σχηματίζουν την κινηματογραφική ταυτότητα της Αθήνας της κρίσης.

κεφάλαιο

4.

Στοιχεία ταυτότητας
της σύγχρονης
κινηματογραφικής Αθήνας

4.1.

Η κινηματογραφική
αναπαράσταση
της αστικής ταυτότητας

Μέσα από την κινηματογραφική περιπλάνηση του στην πόλη το υποκείμενο διαμορφώνει μια ή περισσότερες νοητές εικόνες για αυτήν. Η συνάθροιση των μεμονωμένων εικόνων του υποκειμένου καθορίζουν μία γενικότερη δημόσια ή αστική εικόνα. Η γενική αυτή εικόνα της πόλης συγκροτεί την ταυτότητα της καθώς την καθιστά διακριτή σε σχέση με άλλες πόλεις και της προσδίδει μία ξεχωριστή οντότητα. Οι εικόνες που διαμορφώνει ο περιπλανώμενος αποτελούνται από φυσικά στοιχεία του δημόσιου χώρου. Στοιχεία του δημόσιου χώρου που και αυτά με τη σειρά τους διαθέτουν μία ταυτότητα, μία δομή, ένα νόημα.

Ο όρος περιπλάνηση χρησιμοποιείται παραπάνω αρχικά με τη σημασία της πλάνης. Το κινηματογραφικό βλέμμα πλανιέται (περιφέρεται), μπορεί να πλανηθεί (να απατηθεί), αλλά και μπορεί να μας πλανέψει. Και αυτό γιατί βασικό χαρακτηριστικό του αποτελεί η ενοποίηση νοηματικά φυσικών ή τεχνητών χώρων που δεν σχετίζονται απαραίτητα με τον γεωγραφικό τόπο ή τον ιστορικό χρόνο. Αλλά ακόμη περισσότερο η περιπλάνηση με τη σημασία του «περιφέρεσθαι» σε τόπους.⁴⁰ Η περιπλάνηση στο δημόσιο

χώρο. Ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτή και τα στοιχεία που αντιλαμβάνεται το υποκείμενο, δηλαδή ο ήρωας, μέσα από αυτήν, συγκροτούν τα στοιχεία ταυτότητας της κινηματογραφικής Αθήνας της κρίσης. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν αρχικά τα οχήματα, ο αστικός εξοπλισμός της πόλης, οι εξώστες ως κυρίαρχο κομμάτι του αστικού μετώπου, τα καλώδια, οι ταμπέλες και τέλος οι υφές. Ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων, είτε στο σύνολο τους, είτε στην επιμέρους επιλογή αυτών, διαμορφώνουν κινηματογραφικές εικόνες της πόλης και προσδίδουν μία ταυτότητα σε αυτήν.

Στο κεφάλαιο αυτό τα στοιχεία αυτά θα διερευνηθούν σε ξεχωριστές ενότητες. Κάθε ενότητα αποτελείται από χαρακτηριστικά δείγματα αυτών των στοιχείων, τα οποία στη συνέχεια αναλύονται μέσα από περιγραφή βασικών σκηνών των πέντε κινηματογραφικών έργων και μέσω κινηματογραφικών διαγραμμαμάτων. Η ανάλυση εστιάζει στον τρόπο κινηματογράφησης. Με τη μέθοδο αυτή η διερεύνηση καταλήγει σε συμπεράσματα για τα στοιχεία αυτά, τα οποία οδηγούν με τη σειρά τους σε συμπεράσματα για την κινηματογραφική Αθήνα.

40. Σπύρος Παπαδόπουλος, "Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο", Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ 119

4.2.

Οχήματα

4.2.1. Γενικά

Τα οχήματα αποτελούν μέσα μεταφοράς του δημόσιου χώρου που εξυπηρετούν την μετακίνηση του υποκειμένου-ήρωα σε αυτόν αλλά και οπτικά μέσα που εξασφαλίζουν την κινηματογραφική περιπλάνηση του θεατή. Αποτελούν την βάση για την ανάπτυξη του κινηματογραφικού είδους των *road movies* ή των ιστοριών δρόμου. Μέσα από αυτά ο κινηματογραφικός φακός βγήκε από το στούντιο και έστρεψε το βλέμμα του στην πόλη. Χάρη στα οχήματα γνωρίσαμε την πόλη.

Ο Σταύρος Σταυρίδης σημειώνει ότι, «τα μέσα μεταφοράς αναπτύσσουν την έννοια και την εμπειρία της απόστασης και την αλλάζουν δίνοντας της περιεχόμενο ανάλογα με τον τρόπο που την γεφυρώνουν. Η αυξανόμενη ταχύτητα όμως, αποσυνδέει τα μέσα μεταφοράς από το περιβάλλον τους. Ακόμα και αν το μόνο που απομένει σαν αντιληπτικό ερέθισμα για τον

ταξιδιώτη είναι εικόνες του περιβάλλοντος που «τρέχουν» ασταμάτητα, αυτές οι εικόνες κινούνται με τέτοια ταχύτητα που κανείς δεν προλαβαίνει να τις αντιληφθεί, να τις εντάξει δηλαδή σε έναν ειρμό με νόημα, να ανασυστήσει από θραύσματα και ερεθίσματα το γενικό χαρακτήρα μιας πόλης, ενός τοπίου ή μιας τοποθεσίας.»⁴⁰

Στον κινηματογράφο όμως, αυτό δεν είναι απόλυτο. Το όχημα χρησιμοποιείται και ως εργαλείο για να συνθέσεις με εικόνες το χαρακτήρα της πόλης. Στο «Tungsten» οι αντανakλάσεις της πόλης στα παράθυρα του τρένου και του λεωφορείου χρησιμοποιούνται ακριβώς με αυτή τη στρατηγική της σύνθεσης. Στο «Wasted Youth» το αυτοκίνητο χρησιμοποιείται με

αντίθετο τρόπο αναθέτοντας στον θεατή να συγκροτήσει το χαρακτήρα της Αθήνας μέσα από υποκειμενικά πλάνα της πόλης που καδράρονται από το παρμπρίζ. Στην «Ακαδημία Πλάτωνος» και στο «Tungsten» το μηχανάκι χρησιμοποιείται ως αφορμή για να κινηματογραφηθεί το τοπίο. Ενώ, τέλος, στο «Wasted Youth», με μία αμεσότητα, το skate μας συστήνει με τις διάφορες εκδοχές του κινηματογραφικού αθηναϊκού αστικού χώρου.

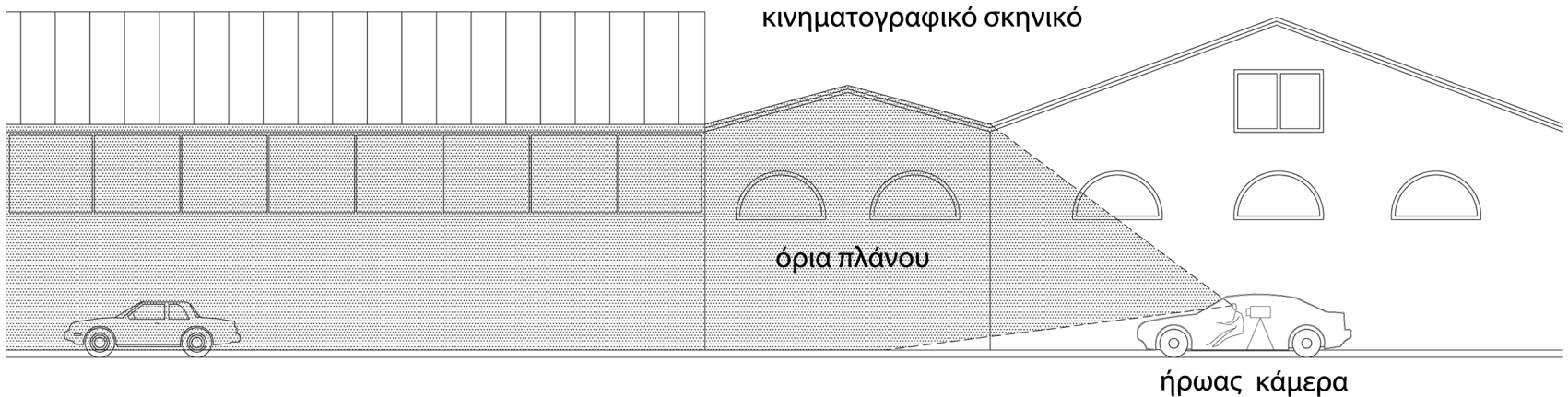
40. Σταύρος Σταυρίδης, «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή» (Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002), σελ. 150-151

4.2.2. Το αυτοκίνητο

Η εικόνα πρόκειται για ένα υποκειμενικό πλάνο. Ο σκηνοθέτης τοποθετεί τον θεατή στη θέση του οδηγού περιπολικού και τον κάνει παρατηρητή αυτού που βλέπει ο χαρακτήρας. Το βλέμμα του οδηγού γίνεται βλέμμα του θεατή. Η εικόνα που μας παρουσιάζεται μέσα από το παρμπρίζ του αυτοκινήτου είναι η αναπαράσταση της

νυχτερινής Αθήνας στην οδό Πειραιώς, στο Γκάζι. Το τοπίο είναι εύκολα αναγνωρίσιμο με τα οικεία βιομηχανικά κελύφη της Τεχνόπολης. Το όλο σκηνικό μεταφέρεται από την κάμερα με ρεαλισμό, χωρίς εφέ, για να ενισχύσει την αίσθηση οικειότητας με το γνώριμο τοπίο. Με την στρατηγική αυτή ο σκηνοθέτης ταυτίζει τον θεατή με τον ήρωα, τον μεταφέρει νοητικά μέσα στο

κινηματογραφικό σκηνικό και επιτυγχάνει μεγαλύτερη τραγικότητα για το τέλος της ταινίας.



Η Τεχνόπολη μέσα από το περιπολικό,
«Wasted Youth», Αργύρης Παπαδημητρώπουλος, 2011

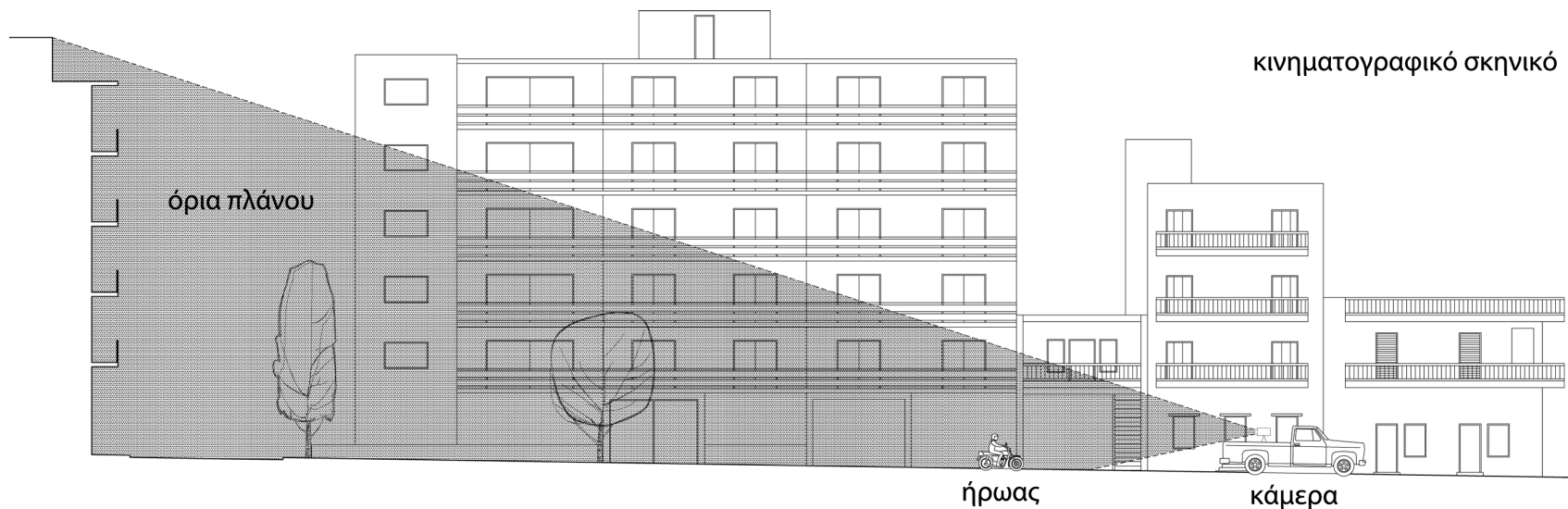


4.2.3. Το μηχανάκι

Σε παραλληλία με την λεωφόρο, έχουμε το συνοικιακό στενό της Ακαδημίας Πλάτωνος. Ο παντοπώλης και ήρωας του έργου διασχίζει την μίζερη, μικροαστική γειτονιά του. Μαζί με την υπερήλικη μητέρα του αναζητά την καταλληλότερη διαδρομή για να φτάσει στον προορισμό του. Το σκηνικό

απεικονίζει την αταξία και την παρακμή. Ο προσανατολισμός όλων των οχημάτων και της οδικής σήμανσης, προδίδουν το γεγονός ότι ο ήρωας οδηγάει ανάποδα σε μονόδρομο. Πρόκειται για ένα γενικό πλάνο, ο ήρωας απεικονίζεται καθαρά στο χώρο, ενώ ο σκηνοθέτης τον χρησιμοποιεί για να κινηματογραφήσει το αστικό

περιβάλλον γύρω του. Η κινηματογραφική απόδοση του πλάνου γίνεται με ρεαλιστικό τρόπο. Τέλος η κάμερα τοποθετημένη σε όχημα εν κινήσει παρακολουθεί το μηχανάκι και μαζί του την μικροαστική συνοικία.



Στο συνοικιακό δρόμο,
«Ακαδημία Πλάτωνος», Φίλιππος Τσίτος, 2009



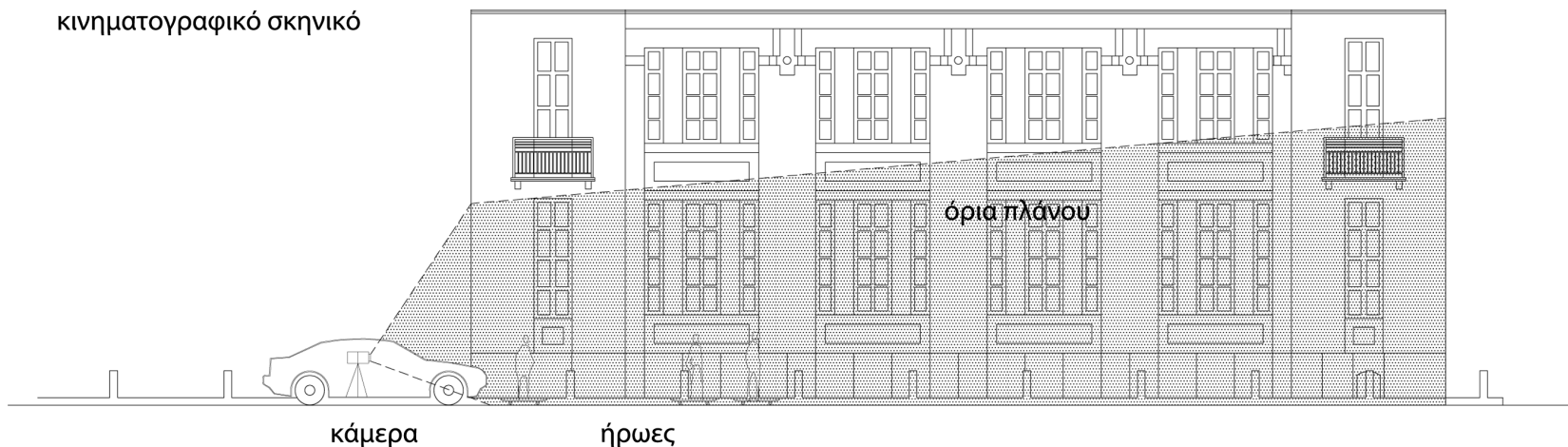
4.2.4. To skate

Αντικείμενο ενδιαφέροντος σε αυτό το πλάνο είναι η παρέα των νέων που διασχίζουν το κέντρο της Αθήνας με τα skate τους. Η εικόνα δεν μας δίνει στοιχεία που να προδίδουν την ακριβή τοποθεσία των χαρακτήρων. Τα κτίρια δεν αναπαριστώνται ολόκληρα, το μεγαλύτερο μέρος του πλάνου

καταλαμβάνει ο δρόμος. Δεν βλέπουμε οχήματα, φιγούρες, το μοναδικό στοιχείο κίνησης δίνεται από την ταχύτητα των skate. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη νεανική δραστηριότητα. Αυτό ενισχύεται περισσότερο με την τοποθέτηση της κάμερας πάνω στο δρόμο πίσω από τους χαρακτήρες αλλά σε κοντινή απόσταση με

τέτοιο τρόπο έτσι ώστε ο θεατής να έχει την αίσθηση ότι ανήκει σε αυτή την παρέα χαρακτήρων και ότι τους ακολουθεί και αυτός με το skate του.

κινηματογραφικό σκηνικό



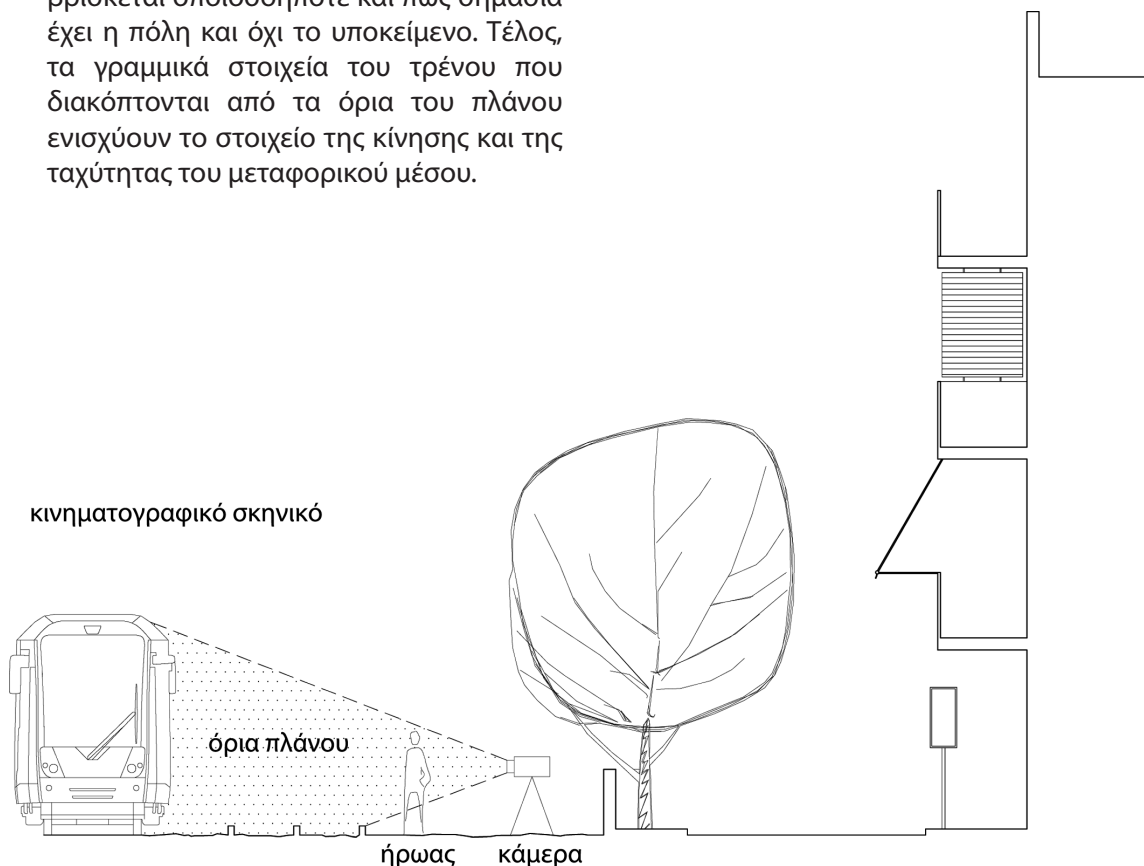
Διασχίζοντας το κέντρο της Αθήνας,
«Wasted Youth», Αργύρης Παπαδημητρώπουλος, 2011



4.2.5. Το τρένο

Το ασπρόμαυρο μεσαίο πλάνο απεικονίζει τον ήρωα της ιστορίας, από τα γόνατα και πάνω, να παρακολουθεί τις αντανakλάσεις της περιοχής του Ελαιώνα στα ανοίγματα του κινούμενου τρένου, το οποίο έχει φθαρεί από το χρόνο και τους βανδαλισμούς. Η παρουσία και η ποικιλία των υλικών: τα γκράφιτι πάνω στο τρένο, τα χαλίκια του εδάφους, οι μεταλλικές ράγες, οι γυάλινες επιφάνειες, αντιδρούν διαφορετικά με το φως και δημιουργούν έντονες ασπρόμαυρες αντιθέσεις. Το όλο σκηνικό θυμίζει πλάνο από ασπρόμαυρες ταινίες φιλμ νουάρ. Την φορτισμένη ατμόσφαιρα ενισχύουν τόσο οι εικόνες της πόλης που καθρεφτίζεται στα παράθυρα όσο και η τοποθέτηση της κάμερας πίσω από τον ήρωα. Βλέπουμε εικόνες πολυκατοικιών, περιστασιακής φύτευσης, σημάτων, γυμνών τοίχων. Στοιχείων που μας τοποθετούν στο υποβαθμισμένο κέντρο της πόλης. Ταυτόχρονα, με τον φακό της κάμερας τοποθετημένο πίσω από τον ήρωα, ο σκηνοθέτης καταφέρνει να δώσει την αίσθηση της παρακολούθησης. Ενώ η επιλογή του να μην βλέπουμε το πρόσωπο

του εφήβου στο πλάνο, υποδηλώνει ότι στη θέση του ήρωα θα μπορούσε να βρίσκεται οποιοσδήποτε και πως σημασία έχει η πόλη και όχι το υποκείμενο. Τέλος, τα γραμμικά στοιχεία του τρένου που διακόπτονται από τα όρια του πλάνου ενισχύουν το στοιχείο της κίνησης και της ταχύτητας του μεταφορικού μέσου.



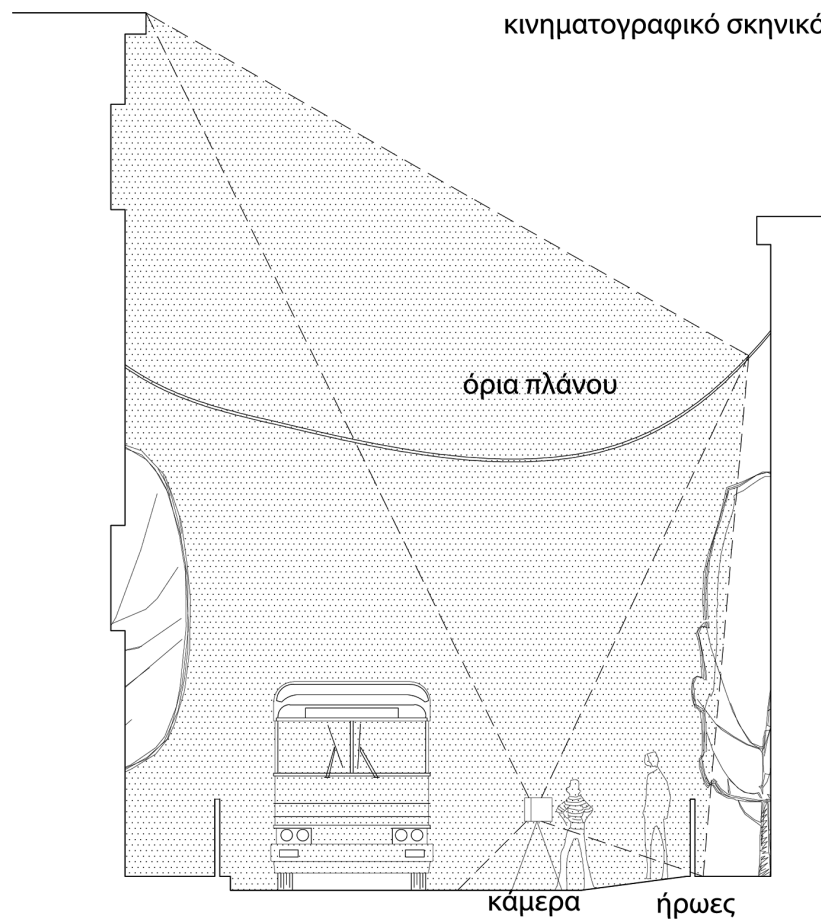
Υπέργειο τρένο στην πόλη,
«Tungsten», Γιώργος Γεωργόπουλος, 2011



4.2.6. Το λεωφορείο

Το πλάνο αυτό αποτελεί ένα πολύ γενικό πλάνο εξωτερικού χώρου. Παρατηρούμε ότι και πάλι στην περίπτωση του αστικού λεωφορείου, το μέσο απεικονίζεται εν κινήσει, όπως και στην περίπτωση του τρένου. Το πλάνο απεικονίζει ένα ουδέτερο γκριζο τοπίο. Δεν υπάρχει ένταση. Το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας καταλαμβάνεται από το εγκαταλελειμμένο βιομηχανικό κτίριο, γεγονός που ενισχύει την εμφανή ανθρώπινη απουσία, που ανατρέπεται μόνο από τις φιγούρες των δύο ηρώων στο βάθος του δρόμου. Το στοιχείο της επανάληψης κυριαρχεί. Παντού πρωταγωνιστεί το μπετό, ένα με δύο δέντρα μόλις που εμφανίζονται ενώ ο αδιάφορος ουρανός μοιάζει να έχει παραγκωνιστεί

από το μεγάλης κλίμακας οικοδόμημα. Το λεωφορείο λειτουργεί εδώ σαν κουρτίνα. Βγαίνει από τα όρια του πλάνου για να εμφανιστεί από πίσω το βιομηχανικό κτίριο. Όσο λιγότερο φαίνεται το όχημα, τόσο μεγαλύτερο τμήμα του κτιρίου απεικονίζεται. Η κάμερα αν και τοποθετημένη πάνω στο δρόμο είναι στραμμένη προς την αριστερή πλευρά του. Έτσι ο μόνος τρόπος για να καταλάβει ο θεατής τι βρίσκεται από την απέναντι πλευρά του δρόμου, είναι μέσα από τα παράθυρα του λεωφορείου που την καθρεφτίζουν. Η γυάλινη επιφάνεια προδίδει την παρουσία ενός ακόμα βιομηχανικού κτιρίου στην δεξιά πλευρά.



Το αστικό λεωφορείο του Ελαιώνα,
«Tungsten», Γιώργος Γεωργόπουλος, 2011



4.2.7. Συμπεράσματα

Η κίνηση υπενθυμίζει στον θεατή ότι το κάδρο είναι μία απόκρυψη, ότι μας αποκαλύπτει ένα μέρος από την κίνηση της πόλης και αμέσως μας την κρύβει. Καθώς τα σώματα παίζουν εντός και εκτός πεδίου, δημιουργείται ένας ερωτισμός στα όρια του κάδρου: «μέσα/έξω, κοντά/μακριά, σταθερό/κινούμενο, η κινούμενη πόλη παίζει κρυφτό με την κάμερα».

Το αττικό τοπίο ξεδιπλώνεται στην κινηματογραφική οθόνη μέσω της εμπειρίας της μετακίνησης, που προσφέρει η ποικιλία μεταφορικών μέσων τα χρησιμοποιούνται από τους ήρωες των έργων. Το αυτοκίνητο, το λεωφορείο, το τρένο και το skate, αποτελούν μηχανισμούς για να διασχίσει κανείς το αττικό τοπίο και

δίνουν τη δυνατότητα για μία αιρετική ανάγνωση του, συμμετέχοντας σε πλήθος περιγραφών και ερμηνειών του. Μποτιλιαρίσματα, εκδρομές, βόλτες στο κέντρο της πόλης, συμπεριφορές οδηγών και ο ίλιγγος της ταχύτητας αποκαλύπτουν την κινούμενη θέα μέσα από τη «διαλεκτική της αποστασιοποιημένης εγγύτητας». Μέσω της στάσης εν κινήσει αλλά και της ιλιγγιώδους κίνησης, οι ασυνέχειες της πόλης ξεπροβάλλουν ως μεταβατικά σημεία της πορείας μέσα σε αυτή και ανασυστήνουν τις εμπειρίες κατοίκησης της.

Από σκηνοθετική σκοπιά τα οχήματα χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο όταν ο δημιουργός θέλει να μιλήσει για την πόλη. Αυτό φαίνεται σε όλες τις περιπτώσεις που αναλύθηκαν παραπάνω

από τη σχέση κάμερας και οχήματος. Με το τρένο παράδειγμα, αντί ο σκηνοθέτης να μας δείξει άμεσα πλάνα από την πόλη, προτιμά να μας αποκαλύψει πτυχές της μέσα από τις αντανakλάσεις της στα παράθυρα των οχημάτων. Χρησιμοποιεί το λεωφορείο σαν κουρτίνα που ανοίγει για να μας αποκαλύψει την πόλη. Με το αμάξι έχουμε μία διαφορετική αντιμετώπιση. Η κάμερα τοποθετείται μέσα στο όχημα και έτσι γνωρίζουμε την πόλη μέσα από υποκειμενικά πλάνα, μέσα δηλαδή από τα μάτια του ήρωα. Τέλος, τοποθετώντας την κάμερα πάνω σε κινούμενο όχημα έτσι ώστε να ακολουθεί και να κινηματογραφεί άλλα οχήματα όπως το μηχανάκι ή το skate, και ιδιαίτερα μέσα από τη χρήση γενικών πλάνων, ο σκηνοθέτης καταγράφει την πόλη εν κινήσει.

4.3.

Αστικός εξοπλισμός

4.3.1. Γενικά

Στην ενότητα αυτή διερευνάται η στάση σε μία περιπλάνηση. Στην προηγούμενη ενότητα, τα οχήματα, αναλύσαμε μέσα μεταφοράς που χρησιμοποιεί ο ήρωας σε μία περιπλάνηση. Στην περίπτωση αυτή όμως θα δούμε τι συμβαίνει όταν επέλθει η παύση ή η διακοπή της περιπλάνησης και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η πόλη μαζί με το υποκείμενο κατά τη διάρκεια αυτής της κατάστασης. Θα εξετάσουμε τον

αστικό εξοπλισμό της πόλης και πως αυτός εξυπηρετεί τους ήρωες των έργων.

Στην «Χρυσόσκονη» και στην «Ακαδημία Πλάτωνος» συναντάμε την περίπτωση του πεζοδρομίου, που αποτελεί σημείο επαφής, όπου το σώμα ξαναβρίσκει τη χαμένη του σχέση με το έδαφος. Στον «Άδικο κόσμο» παρουσιάζεται το παγκάκι στο κέντρο μίας πλατείας. Στο «Wasted Youth» και στην «Ακαδημία Πλάτωνος»

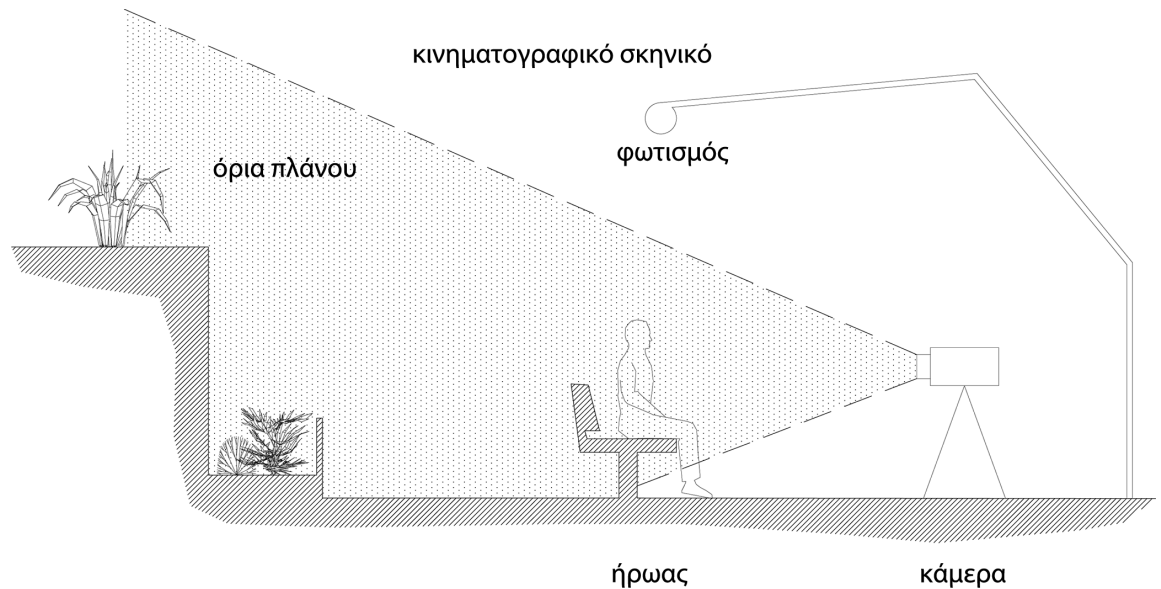
παρατηρούμε δύο περιπτώσεις βιομηχανικού σχεδιασμού. Από τη μία εξετάζουμε το βιομηχανικό σχέδιο και την κατασκευή ενώ από την άλλη διερευνούμε την οικειοποίηση του δημόσιου χώρου με οικιακά έπιπλα. Στην συνέχεια ακολουθεί το κατώφλι της «Ακαδημία Πλάτωνος», ως δημόσιος χώρος στάσης και τέλος έχουμε την παράδοση περίπτωση ενός ανοίγματος ως σημείου στάσης στο «Tungsten».

4.3.2. Το παγκάκι

Βρισκόμαστε σε μία συνοικιακή πλατεία, η ακριβής τοποθεσία δεν έχει σημασία. Η εικόνα αποτελεί ένα μεσαίο νυχτερινό πλάνο που απεικονίζει τον ήρωα, μέχρι τα γόνατα, καθισμένο σε ένα παγκάκι. Τα παγκάκι βρίσκεται στο κέντρο του πλάνου με φόντο ένα τοίχο με γκράφιτι και την αχνή παρουσία μίας πολυκατοικίας στο βάθος του πλάνου. Το πλάνο είναι σκοτεινό και το μόνο που φωτίζεται είναι ο ήρωας, σαν ακριβώς από πάνω του να εκπέμπει ο δημόσιος φωτισμός. Ο ήρωας κάθεται στη δεξιά πλευρά με ένα μπουκαλάκι με αλκοόλ τοποθετημένο δίπλα του πάνω στο παγκάκι. Η αριστερή πλευρά στο παγκάκι είναι άδεια. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι πως ο ήρωας περιμένει κάποιον να καθίσει δίπλα του. Το κινηματογραφικό βλέμμα είναι στραμμένο στον ήρωα,

ταυτίζεται με το βλέμμα του θεατή. Το παγκάκι στο πλάνο δεν αποτελεί μόνο χώρο στάσης αλλά και χώρο πνευματικής

ανασκόπησης, ένα ησυχαστήριο για τον ήρωα.



Η συνοικιακή πλατεία,
«Άδικος Κόσμος», Φίλιππος Τσίτος, 2011

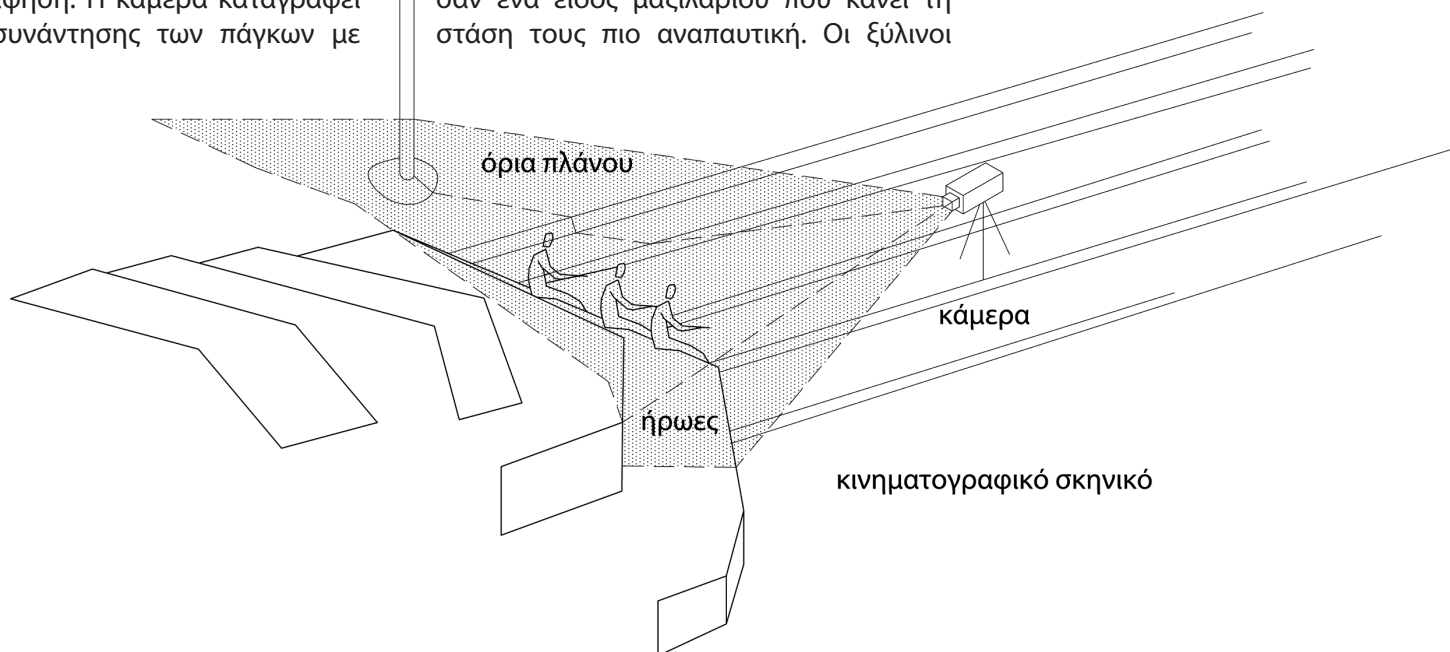


4.3.3. Η εξέδρα

Οι έφηβοι του «Wasted Youth» σταματούν την περιπλάνηση τους στην πόλη για μία στάση στο Μοναστηράκι. Το σκηνικό με τους ήρωες να κάθονται στους ξύλινους πάγκους με φόντο τα κτίρια γύρω από την πλατεία, πρόκειται για ένα γενικό πλάνο, με ρεαλιστική κινηματογράφηση. Η κάμερα καταγράφει το σημείο συνάντησης των πάγκων με

τα σκαλιά της πλατείας. Τα δύο αυτά στοιχεία καταλαμβάνουν το μισό μέρος του πλάνου ενώ το υπόλοιπο απαρτίζεται από κτίρια σε διαφορετικές καταστάσεις υποβάθμισης. Οι ήρωες βρίσκονται στο κέντρο αυτής της κατάστασης με τα skate να χρησιμοποιούνται αυτή τη φορά σαν ένα είδος μαξιλαριού που κάνει τη στάση τους πιο αναπαυτική. Οι ξύλινοι

πάγκοι αποτελούν μία αξιοπερίεργη εικόνα σε σχέση με το περιβάλλον που τους περικλείει. Μοιάζουν διαφορετικοί, ενδιαφέροντες και αποσπούν την προσοχή των ηρώων. Έτσι η διαμόρφωση της πλατείας καταφέρνει να έλκει τους νέους πρωταγωνιστές.



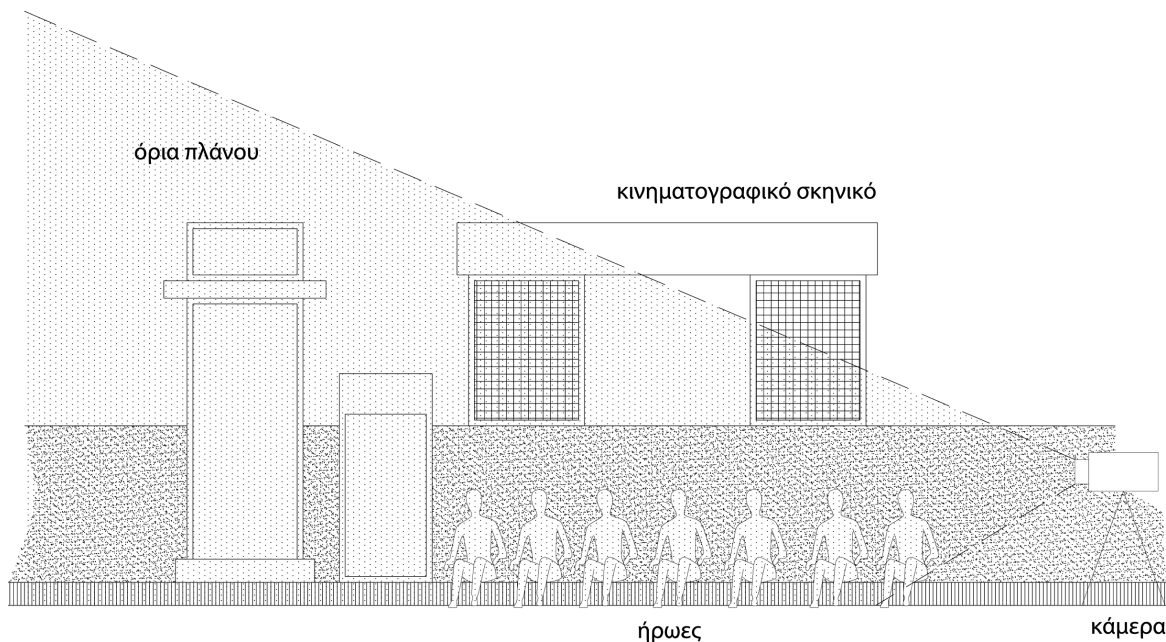
Σταση στο Μοναστηράκι,
«Wasted Youth», Αργύρης Παπαδημητρόπουλος, 2011



4.3.4. Το πεζοδρόμιο

Βρισκόμαστε σε μία συνοικία του υποβαθμισμένου κέντρου της Αθήνας. Στο μεσαίο πλάνο αυτό απεικονίζεται μία ομάδα Κινέζων μεταναστών. Οι μετανάστες που συνεργάζονται για το στήσιμο ενός κινέζικου καταστήματος, έχουν διακόψει τις εργασίες τους για φαγητό. Κάποιοι από αυτούς στέκονται όρθιοι, κάποιοι κάθονται στη σκάλα, που αποτελεί εργαλείο δουλειάς, άλλοι πάνω σε οχήματα, αλλά οι περισσότεροι κάθονται ο ένας δίπλα στον άλλο, διαδοχικά, στο πεζοδρόμιο, και καταναλώνουν φαγητό από κινέζικο delivery. Επικρατεί σιωπή. Καμία συζήτηση. Ο καθένας από τους Κινέζους είναι αφοσιωμένος στο φαγητό του, σε βαθμό που δημιουργείται η αίσθηση μίας διεκπεραιωτικής διαδικασίας. Η κινηματογραφική κατάσταση αποδίδεται με ρεαλισμό. Ο θεατής παρακολουθεί την ομάδα αυτή σαν ένας ακόμα κινέζος μετανάστης που στέκεται κοντά τους. Παρατηρούμε εικόνες φθοράς. Ο παραμελημένος τοίχος του καταστήματος, το βρώμικο πεζοδρόμιο και ο φθαρμένος

συνοικιακός δρόμος. Το πεζοδρόμιο, μία υποδομή για τη διέλευση των πεζών, παρουσιάζεται εδώ σαν χώρος εργασίας και χώρος φαγητού.



Το πεζοδρόμιο ως χώρος φαγητού,
«Ακαδημία Πλάτωνος», Φίλιππος Τσίτος, 2009

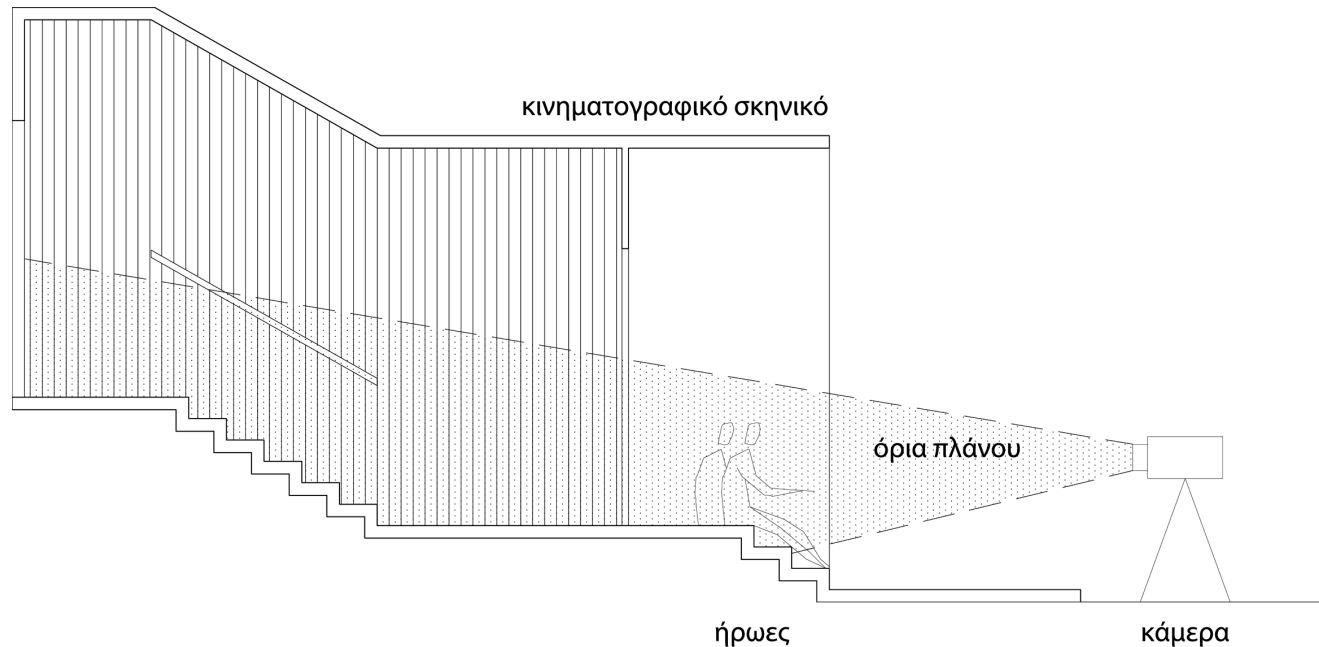


4.3.5. Το κατώφλι

Το κατώφλι της πολυκατοικίας γίνεται σημείο στάσης, συνάντησης και κατανάλωσης. Στην «Ακαδημία Πλάτωνος» οι δύο ήρωες κάθονται στα σκαλιά μίας τυπικής Αθηναϊκής πολυκατοικίας. Συζητούν, ο άντρας καπνίζει και η γυναίκα μόλις έχει παραγγείλει πίτσα.

Το πλάνο είναι μεσαίο καθώς έχουμε δύο πρόσωπα απεικονιζόμενα μέχρι τα γόνατα. Η λήψη γίνεται με ρεαλισμό. Η είσοδος στην πολυκατοικία, ένας χώρος προσωρινός, ένας χώρος μετάβασης γίνεται χώρος που φιλοξενεί και άλλες δραστηριότητες. Το κατώφλι ένας χώρος

ημι-δημόσιος αναλαμβάνει το ρόλο του αστικού εξοπλισμού και μετατρέπεται σε πολύ-λειτουργικό χώρο ανάλογα με τις απαιτήσεις των ηρώων.



Στα σκαλιά της πολυκατοικίας,
«Ακαδημία Πλάτωνος», Φίλιππος Τσίτος, 2009

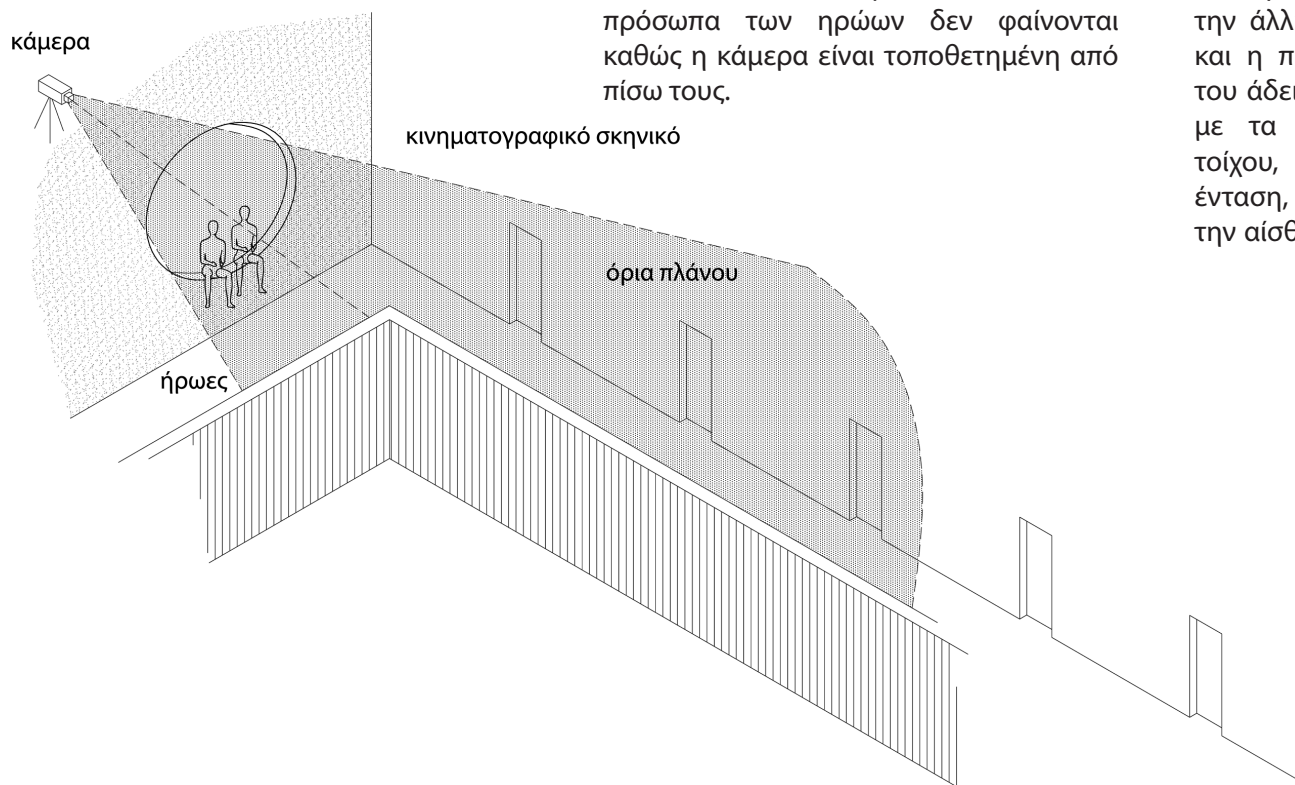


4.3.6. Το άνοιγμα

Αντικείμενο του πλάνου είναι το στρογγυλό άνοιγμα στον τοίχο ενός κτιρίου που βρίσκεται σε κάποια τοποθεσία στο τρίγωνο Ταύρος – Ελαιώνας

– Ρουφ. Εκεί όπου διαδραματίζεται το «Tungsten». Το άνοιγμα βρίσκεται στο κέντρο του γενικού πλάνου και παίρνει το ρόλο ενός πάγκου καθώς οι δύο ήρωες απεικονίζονται καθισμένοι σε αυτό. Τα πρόσωπα των ηρώων δεν φαίνονται καθώς η κάμερα είναι τοποθετημένη από πίσω τους.

Η αίσθηση της παρακολούθησης, η εικόνα υποβάθμισης και η σκοτεινή ασπρόμαυρη φωτογραφία θυμίζουν πλάνα από ταινίες φιλμ – νουάρ. Το άνοιγμα αποκαλύπτει το περιεχόμενο και την κατάσταση από την άλλη πλευρά του τοιχίου. Το βάθος και η προοπτική ενισχύουν την έκταση του άδειου διαδρόμου και σε συνδυασμό με τα γκράφιτι του ταλαιπωρημένου τοίχου, αναδύουν μια υποβόσκουσα ένταση, μία αγωνία και επιθετικότητα, την αίσθηση ότι κάτι πρόκειται να συμβεί.



4.3.7. Συμπεράσματα

Η Αθήνα είναι μία σύγχρονη ευρωπαϊκή μητρόπολη, που δεν είναι όμως εφοδιασμένη με επαρκή αστικό εξοπλισμό. Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα είδαμε περιπτώσεις όπου τα υποκείμενα εκμεταλλεύονται την πόλη και ορισμένα σημεία του δημόσιου χώρου για ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους. Ο αθηναϊκός δημόσιος χώρος δεν διαθέτει χώρους φαγητού, χαλάρωσης, χώρους διαμορφωμένους για συναντήσεις και συγκεντρώσεις. Δεν υπάρχει πρόβλεψη για ανοιχτούς χώρους εργασίας ή για χώρους αναμονής. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ότι οι δραστηριότητες των ηρώων καλύπτονται σε βάρος του δημόσιου χώρου. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι η κινηματογραφική Αθήνα, είναι μία πόλη φιλική προς το χρήστη-

ήρωα. Δανείζει στο υποκείμενο πτυχές του δημόσιου χώρου και καταφέρνει να δημιουργήσει μία ισορροπία. Εκεί που ο αστικός εξοπλισμός φαίνεται ανεπαρκής, η πόλη έρχεται να καλύψει το κενό, με το συνοικιακό της πεζοδρόμιο, το κατώφλι μίας πολυκατοικίας ή ένα συνηθισμένο παγκάκι.

Ο κινηματογράφος παρόλα αυτά θα μπορούσε να θεωρηθεί διερμηνέας του τοπίου, που αποκαλύπτει τις πτυχές του εκείνες που δεν είναι ορατές. Ο αστικός προγραμματισμός όσον αφορά την πρόβλεψη και το σχεδιασμό του αστικού εξοπλισμού θα μπορούσε να ανιχνεύσει τις εικόνες του αττικού τοπίου που περιέχονται στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις αλλά και τις κινηματογραφικές τεχνικές

αναπαράστασης του, με στόχο την αξιοποίηση τους σε ένα περιβάλλον συνύπαρξης όπου το πραγματικό θα δανείζει και θα δανίζεται από τα κινηματογραφημένα τοπία νέες οπτικές θέασης, σχεδιασμού και σκηνοθεσίας.⁴⁰

40. Σπύρος Παπαδόπουλος, "Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο", Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ. 123

4.4.

Εξώστες

4.4.1. Γενικά

Τα μπαλκόνια είναι εξώστες ανοιχτοί ή κλειστοί. Είναι προεκτάσεις του εσωτερικού χώρου, ανυψωμένοι υπαίθριοι ή ημι-υπαίθριοι χώροι στην πόλη. Αποτελούν βασικό στοιχείο διαμόρφωσης των αθηναϊκών όψεων και συνεπώς σημαντικό παράγοντα στην συγκρότηση της αστικής εικόνας. Αποτελούν χώρο εκτόνωσης, χαλάρωσης από τις εσωτερικές δραστηριότητες, χώρο παρατήρησης της πόλης αλλά και χώρο συγκέντρωσης και συνάντησης. Παράλληλα όμως το μπαλκόνι είναι το

πιο ισχυρό μέσο κατανόησης της αστικής ανθρωπογεωγραφίας. Οι εξωτερικές ιδιωτικές και δημόσιες δραστηριότητες των ατόμων προδίδουν τις ανάγκες, τις συνήθειες, τα έθιμα, την κουλτούρα των ανθρώπων. Το μπαλκόνι συγκροτεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ελληνικής πόλης.

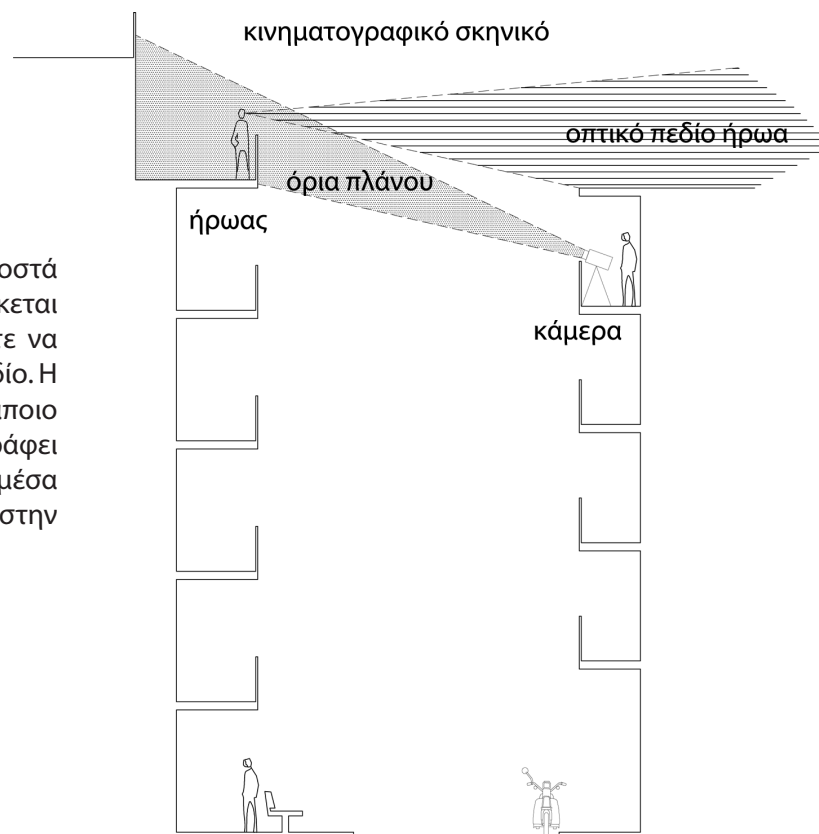
Στη «Χρυσόσκονη» παρατηρούμε διάφορες καταστάσεις στο μπαλκόνι. Βλέπουμε το μπαλκόνι ως υπαίθριο χώρο πρασίνου, ως μία αυλή ή καλύτερα ένα κήπο. Συναντάμε την περίπτωση του

ρετιρέ, ως ένα είδους παρατηρητήριου της πόλης. Παρατηρούμε τη χρήση του μπαλκονιού ως θεωρείο, όπου το υποκείμενο παρατηρεί το αστικό θέαμα και τις περιπλανήσεις των ηρώων στους δρόμους της πόλης. Την περίπτωση αυτή την εξετάζουμε και στο «Wasted Youth», με παράλληλες καταστάσεις στο μπαλκόνι και στην «Ακαδημία Πλάτωνος» με το μπαλκόνι της οικοδομής.

4.4.2. Το παρατηρητήριο

Βρισκόμαστε στο κέντρο της Αθήνας. Το νυχτερινό γενικό πλάνο απεικονίζει μια γυναίκα να παρατηρεί την πόλη από το μπαλκόνι της. Το διαμέρισμα είναι ρετιρέ, βρίσκεται δηλαδή στον τελευταίο όροφο της πολυκατοικίας και έχει πλεονεκτική θέση όσον αφορά την θέα προς την πόλη. Είναι ένα παρατηρητήριο της πόλης. Από ψηλά εξετάζει και ανιχνεύει το αττικό τοπίο. Στο μπαλκόνι παρατηρούμε επίπλα εξωτερικού χώρου που είναι προσανατολισμένα προς την θέα. Οι γλάστρες είναι και αυτές

τοποθετημένες ακριβώς μπροστά από τον τοίχο. Τίποτα δεν βρίσκεται κοντά στα κάγκελα, έτσι ώστε να μην περιορίζεται το οπτικό πεδίο. Η κάμερα, τοποθετημένη σε κάποιο γειτονικό μπαλκόνι, καταγράφει το σκηνικό με ρεαλισμό μέσα από τα μάτια της ηρωίδας στην «Χρυσόσκονη».



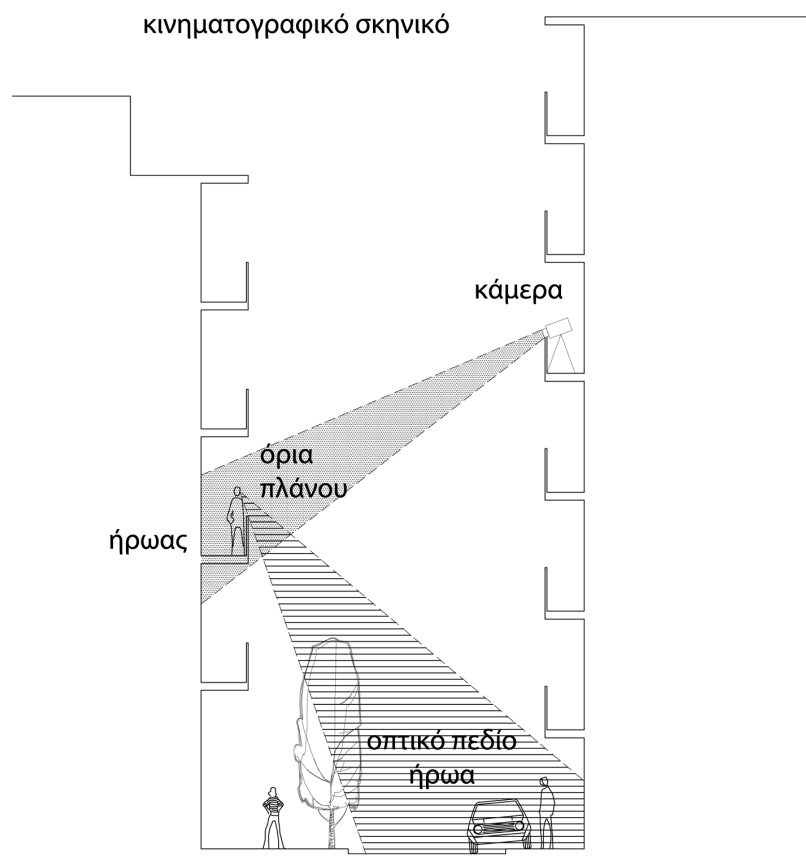
Το ρετιρέ,
«Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009



4.4.3. Το θεωρείο

Κεντρικό στοιχείο στο γενικό πλάνο είναι η ηλικιωμένη γυναίκα στο μπαλκόνι. Το πλάνο είναι νυχτερινό και το φως έρχεται μέσα από το διαμέρισμα. Τα υλικά της τοιχοποιίας, το μικρό μέγεθος του μπαλκονιού και το πατζούρικάτω δεξιά προδίδουν το γεγονός ότι το κτίριο που απεικονίζεται είναι μία παλιά πολυκατοικία στο κέντρο της Αθήνας. Στο μπαλκόνι εκτός από τον εξοπλισμό για το κλιματιστικό δεν βρίσκεται κανένα άλλο αντικείμενο, είναι άδειο. Η μόνη δραστηριότητα που πραγματοποιείται είναι η παρατήρηση της ζωής στο δρόμο. Η γυναίκα του πλάνου φαίνεται να κοιτάζει χαμηλά προς το δρόμο. Η κάμερα τοποθετημένη σε υψηλότερο σημείο από αυτό του μπαλκονιού κατευθύνει

τον κινηματογραφικό φακό από ψηλά προς τα χαμηλά. Η καταγραφή είναι ρεαλιστική. Το μπαλκόνι σαν ένα θεωρείο παρέχει θέα προς το αστικό θέαμα και τις περιπλανήσεις των ηρώων.



Κοιτώντας στο δρόμο,
«Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009

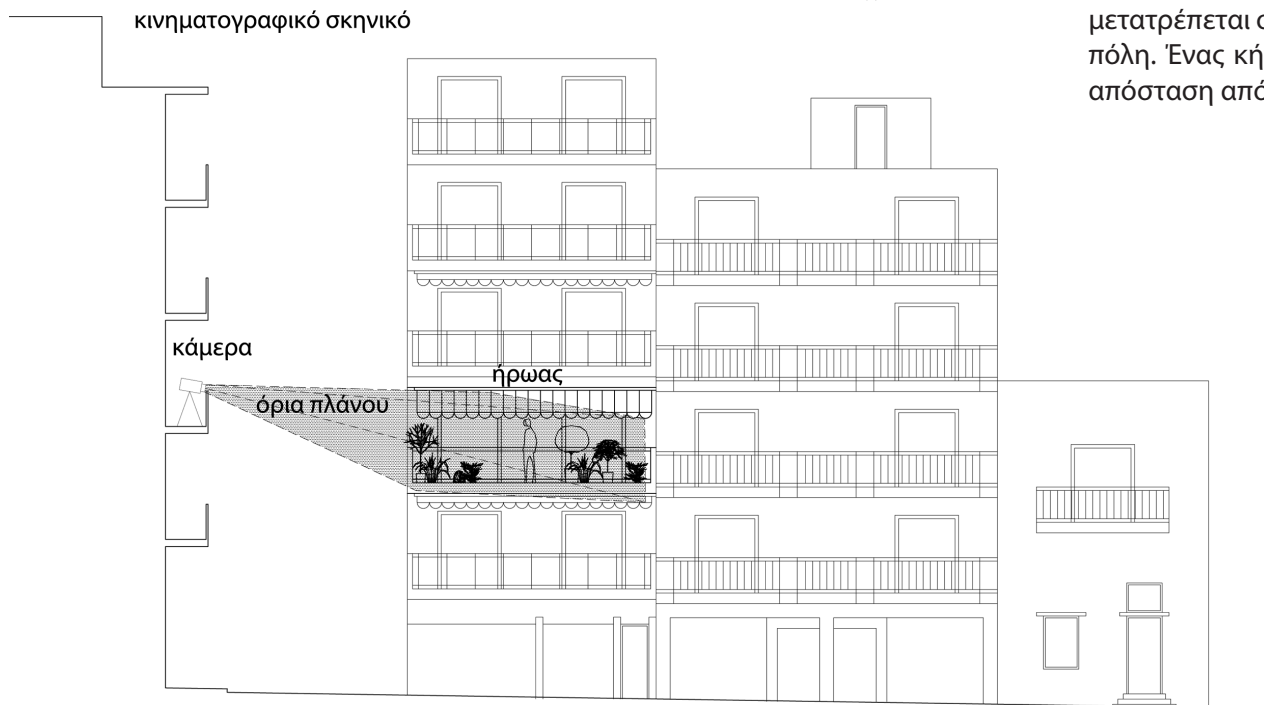


4.4.4. Ο κήπος

Στο πλάνο βλέπουμε ένα ηλικιωμένο άντρα να ποτίζει τα φυτά στο μπαλκόνι. Τα φυτά εξαπλώνονται και τυλίγονται γύρω από τα κάγκελα.

Στο δάπεδο παρατηρούμε γλάστρες. Το μπαλκόνι έχει μετατραπεί σε ένα είδος κήπου. Ο άνδρας μοιάζει να αδιαφορεί για τη θέα προς τη πόλη ή για τη θέα προς το δρόμο. Τα φυτά διαμορφώνουν ένα περιβάλλον πρασίνου, ως στοιχεία φύσης,

το ένα δίπλα στο άλλο συγκροτούν έναν μικροαστικό κήπο, μία στενόμακρη αυλή σε προέκταση με το παλιό διαμέρισμα. Το νυχτερινό γενικό πλάνο απαθανατίζει τη εξωτερική δραστηριότητα με ρεαλισμό. Το «πράσινο» μπαλκόνι στη «Χρυσόσκονη» μετατρέπεται σε στοιχείο πρασίνου για την πόλη. Ένας κήπος σε ύψος, φυτεμένος σε απόσταση από το έδαφος.



Ποτίζοντας τα φυτά,
«Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009



4.4.5. Συμπεράσματα

Τα μπαλκόνια είναι φορείς καταστάσεων και δραστηριοτήτων. Αποτελούν προεκτάσεις των διαμερισμάτων προς την πόλη. Το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει τον εξώστη του με ελευθερία. Η διαμόρφωση του μπαλκονιού όμως διαμορφώνει και την όψη του κτιρίου και κατ' επέκταση την πόλη. Από άδεια και μικροαστικά μέχρι φυτεμένα σε βαθμό παραλληλισμού με κήπο τα μπαλκόνια εκφράζουν το χαρακτήρα της αθηναϊκής ανθρωπογεωγραφίας.

Ο τρόπος που λειτουργεί το μπαλκόνι με την πόλη δεν επηρεάζεται τόσο από το πρόγραμμα του και τη φύση του κτιρίου, όσο από το ίδιο το υποκείμενο. Δεν έχει σημασία αν το διαμέρισμα χρησιμοποιείται ως χώρος εργασίας ή ως κατοικία. Σημασία έχει ο τρόπος που το μπαλκόνι φέρνει τον ήρωα σε επαφή και επικοινωνία με την πόλη. Αν το μπαλκόνι βρίσκεται χαμηλά τότε συμπεριφέρεται σαν θεατρικό θεωρείο και ο ήρωας γίνεται μάρτυρας της ζωής στους δρόμους. Αν το μπαλκόνι είναι ρετιρέ, τότε συμπεριφέρεται σαν ένα

ιδιότυπο παρατηρητήριο που προσφέρει στον ήρωα τους ορίζοντες της πόλης. Αν πάλι είναι φυτεμένο με πράσινο τότε προσφέρει στον ήρωα την επαφή με τη φύση. Τα όρια του μπαλκονιού είναι τα όρια του μικρόκοσμου της αθηναϊκής συνοικίας. Είναι το πιο κοντινό και οικείο δημόσιο στέκι.

4.5.

Κάλωδια

4.5.1. Γενικά

Τα καλώδια είναι πανταχού παρόντα στις περιπλανήσεις στους δρόμους της Αθήνας. Άλλες φορές η παρουσία τους είναι διακριτική, ενώ κάποιες φορές κατακερματίζουν την εικόνα της πόλης. Ανεξάρτητα από τη σχέση τους με το τοπίο, η ύπαρξη τους προδίδει το γεγονός ότι η πόλη είναι ένας ζωντανός οργανισμός και έχει λειτουργικές ανάγκες που εξυπηρετούνται μέσω δικτύων. Τα καλώδια τροφοδοτούν την πόλη και είναι ζωτικής σημασίας για αυτήν. Είναι οι αρτηρίες της, που εξαπλώνονται γύρω της, πάνω από

τους δρόμους της και μεταξύ των κτιρίων της. Η σχέση δικτύων και πόλης είναι μία σχέση εξάρτησης.

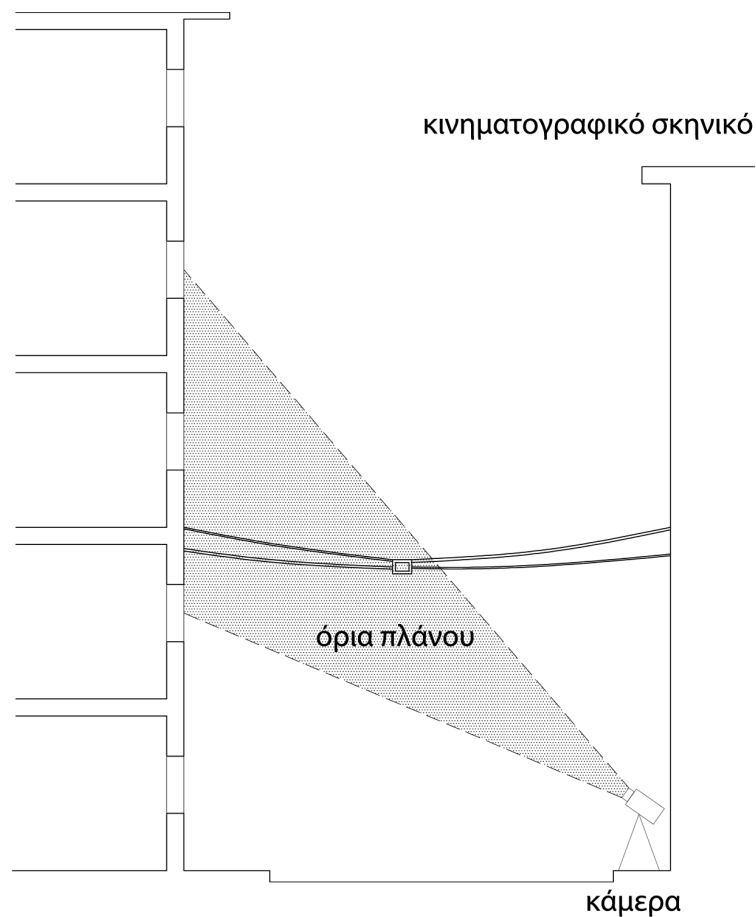
Τα Καλώδια συνδέονται με την πόλη με διάφορους τρόπους. Στην ενότητα αυτή θα μιλήσουμε για τρεις κατηγορίες σύνδεσης τους με τον αστικό χώρο. Στο «Tungsten» εντοπίζουμε την πρώτη περίπτωση, όπου τα καλώδια τοποθετούνται μεταξύ κτιρίων, ανάμεσα σε πολυκατοικίες και δημιουργούν σχέσεις μεταξύ αυτών. Στο ίδιο έργο αλλά και στο «Wasted Youth»

βλέπουμε με τα καλώδια να ξετυλίγονται σε παραλληλία με ένα δρόμο ταχείας κυκλοφορίας και με ένα προαστιακό δρόμο. Τέλος από το «Tungsten» και τη «Χρυσόσκονη» παρατηρούμε τον τρόπο που αυτά εξαπλώνονται και επεκτείνονται σε δημόσιους ανοιχτούς χώρους.

4.5.2. Μεταξύ κτιρίων

Βρισκόμαστε στο τρίγωνο μεταξύ Ταύρο-Ελαιώνα-Ρουφ. Στο ασπρόμαυρο πλάνο του «Tungsten» παρατηρούμε ένα τμήμα από την όψη μίας πολυκατοικίας και ένα σύστημα καλωδίων που φέρουν τον αστικό φωτισμό. Η εικόνα είναι ένα μεσαίο πλάνο που μας επιτρέπει να διακρίνουμε ορισμένες λεπτομέρειες. Το πλάνο συγκροτεί μία εικόνα υποβάθμισης και εγκατάλειψης. Η τοιχοποιία της πολυκατοικίας έχει φθορές, τα ανοίγματα των διαμερισμάτων είναι σφραγισμένα αποκρύπτοντας ενδείξεις κατοίκησης και τα θαμπά ανοίγματα από το κλιμακοστάσιο που επαναλαμβάνονται καθ' ύψος, υποδηλώνουν μία συνέχεια στην εικόνα παρακμής. Το σύστημα καλωδίων μοιάζει να γαντζώνεται από την παραμελημένη πολυκατοικία και να συνδέεται με μία άλλη στην απέναντι πλευρά

του δρόμου. Η κάμερα, τοποθετεί τον θεατή στο δρόμο και του δίνει την αίσθηση ότι παρατηρεί την πολυκατοικία κοιτώντας ψηλά. Ο θεατής παρατηρεί το κτίριο μέσα από το σύστημα των καλωδίων που σπάει την εικόνα σε πέντε μέρη μετατρέποντας την σε ένα παζλ επιμέρους εικόνων που συνδέονται μεταξύ τους.





4.5.3. Σε παραλληλία με το δρόμο

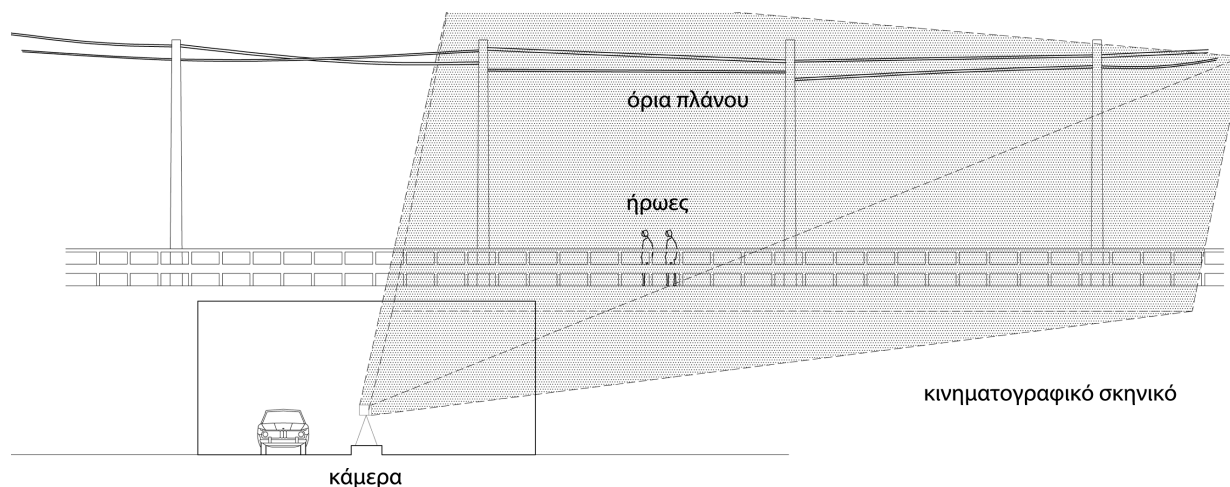
Στο πολύ γενικό πλάνο ⁴⁰ διακρίνουμε τους δύο ήρωες του «Tungsten» να περπατούν κατά μήκος ενός

40. Πολύ γενικό πλάνο : Το πλάνο αυτό ορίζεται σε λήψη μακρινή μεγαλύτερη των 250 μέτρων απόστασης. Συνήθως πάντα είναι εξωτερικό πλάνο και απεικονίζει το χώρο στον οποίο λαμβάνει χώρα το γεγονός περιγραφής. Συνήθως τα αποκαλούμε θεμελιώδη πλανά μέσα στα οποία οι άνθρωποι φαίνονται μικρές κουκκίδες. [http://cinefil.pblogs.gr/2011/11/aisthhtikh-toy-kinhmatografoy-ta-eidh-](http://cinefil.pblogs.gr/2011/11/aisthhtikh-toy-kinhmatografoy-ta-eidh-twn-planwn.html)

δρόμου ταχείας κυκλοφορίας. Το μισό πλάνο καλύπτεται από το κάτω μέρος του δρόμου-γέφυρα. Το άλλο μισό αποτελείται από τα καλώδια του τρόλεϊ και τις επαναλαμβανόμενες κολώνες που τα υποστηρίζουν, με φόντο τον ασπρόμαυρο ουρανό. Βλέπουμε δύο σειρές από καλώδια αλλά κανένα όχημα

που να τα χρησιμοποιεί. Δύο σειρές από καλώδια και δύο ήρωες σε παραλληλία. Τα έντονα γραμμικά στοιχεία της εικόνας ενισχύουν την κίνηση και την πορεία των ηρώων. Σαν να τους υπαγορεύουν την διαδρομή που θα ακολουθήσουν, σαν να προδιαγράφουν την περιπλάνηση τους. Η κάμερα τοποθετημένη σε ένα επίπεδο κάτω από το δρόμο καταγράφει την κίνηση των χαρακτήρων και δημιουργεί ένα κλίμα παρακολούθησης.

[twn-planwn.html](http://cinefil.pblogs.gr/2011/11/aisthhtikh-toy-kinhmatografoy-ta-eidh-twn-planwn.html)



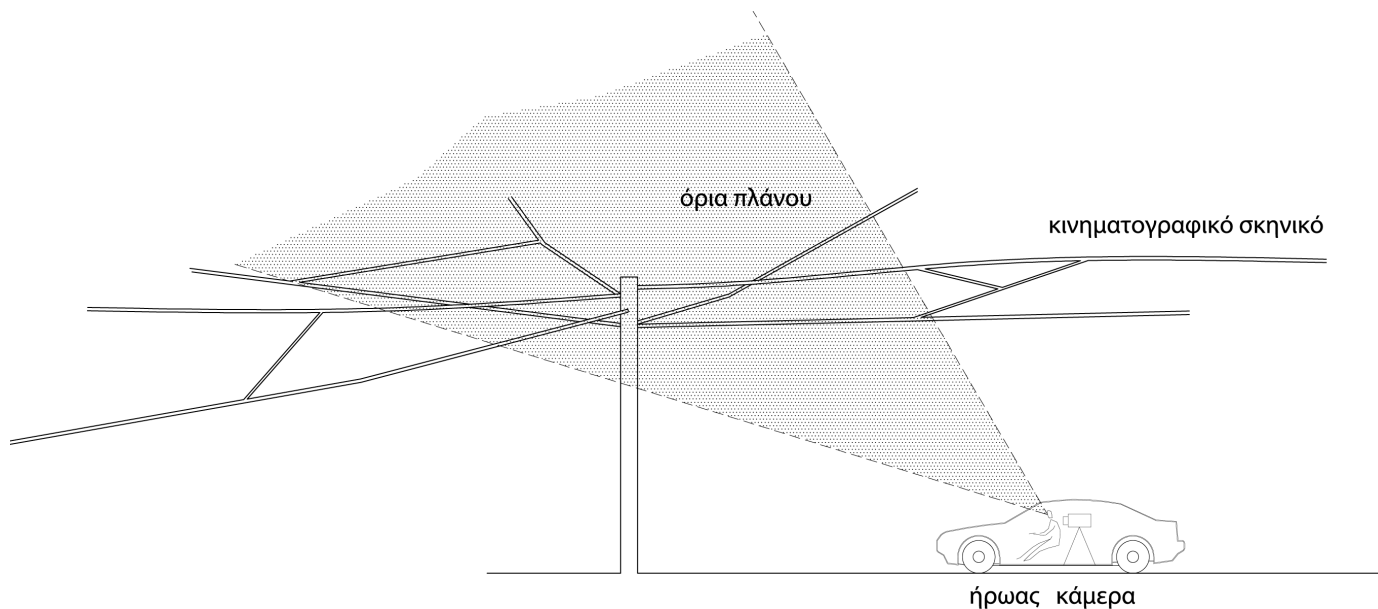


4.5.4. Εξάπλωση σε ανοιχτούς χώρους

Ένας από τους ήρωες στη χρυσόσκονη διασχίζει το κέντρο της Αθήνας με το αυτοκίνητο του. Κοιτώντας ψηλά μέσα από το όχημα διακρίνει αυτήν την εικόνα. Ένα πλάνο του κατακερματισμένου αττικού ουρανού από τα δίκτυα καλωδίων. Τα δίκτυα αποτελούνται από διαφορετικά συστήματα τα οποία βρίσκονται το ένα

πάνω από το άλλο. Δημιουργείται έτσι μία σειρά από επίπεδα στα οποία τα καλώδια επεκτείνονται στην πόλη με ακανόνιστο τρόπο και εναλλασσόμενο ρυθμό. Παρατηρώντας τα καλώδια δεν μπορεί κανείς να διακρίνει ένα σχεδιασμό ως προς την τοποθέτηση τους. Η εικόνα προκαλεί μία αίσθηση σύγχυσης και χάους.

Παρόλα αυτά, τα καλώδια συνυπάρχουν και λειτουργούν. Ο ουρανός μοιάζει σαν ένα σύνολο μικρότερων τμημάτων που ορίζονται από τα καλώδια. Ο φακός της κάμερας ταυτίζεται με το βλέμμα του ήρωα και σε συνέχεια με το βλέμμα του θεατή.



Κοιτώντας ψηλά μέσα από το αμάξι,
«Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009



4.5.5. Συμπεράσματα

Τα καλώδια αποτελούν αστικά δίκτυα. Επεκτείνονται σε πολλά σημεία της πόλης και δημιουργούν ποικίλες συνδέσεις μεταξύ των αρχιτεκτονικών στοιχείων της πόλης. Άλλοτε συνδέουν κτίρια μεταξύ τους, άλλες φορές συνδέονται με κολώνες και κάποιες φορές συνδέονται μεταξύ τους δημιουργώντας περίπλοκα συστήματα και δίκτυα. Αναπτύσσονται παράλληλα με την πόλη. Όσο πιο δημόσιο χαρακτήρα αποκτά ο χώρος τόσο πιο σύνθετα γίνονται και αυτά,

δημιουργώντας εικόνες αταξίας, έλλειψης πρόβλεψης και σχεδιασμού. Κινηματογραφικά, τα καλώδια παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Τα σύνθετα συστήματα τους και οι περίπλοκες μορφές τους αποτελούν εργαλεία για τους σκηνοθέτες. Τα χρησιμοποιούν για να καδράρουν τον χώρο και την πόλη. Τα καλώδια μετατρέπονται σε εργαλείο για το κάδρο. Ένα εργαλείο εικαστικού χαρακτήρα. Τα εκμεταλλεύονται για να διασπάσουν την εικόνα της. Συγκρίνουν

τον τρόπο που ξετυλίγονται στην πόλη με τις πορείες που διαγράφουν οι ήρωες στον αστικό χώρο. Τα δίκτυα των καλωδίων αναπτύσσονται παράλληλα με τις κινηματογραφικές περιπλανήσεις.

4.6.

Ταμπέλες

4.6.1. Γενικά

Την περίοδο του αστικού εκσυγχρονισμού, η Αθήνα της μάζας θα μετατραπεί σε πόλη των επιφανειών. Η αντικατάσταση της θέας από επιφάνειες, γιγαντοαφίσες ή φωτεινές επιγραφές μας εισάγει στην επίπεδη αρχιτεκτονική. Η εικόνα μέσα στις εικόνες αποτελεί το νέο εργαλείο για την καταγραφή του τοπίου. Η αναζήτηση διαμεσολαβητών εγκαθιδρύεται.⁴⁰

Η επίπεδη αρχιτεκτονική έχει βρει τη θέση της στην πόλη. Στο «Tungsten» βλέπουμε γιγαντοαφίσες τοποθετημένες παράλληλα σε δρόμους ταχείας κυκλοφορίας ή στα δώματα πολυκατοικιών. Στην «Χρυσόσκονη» και στο «Wasted Youth» οι γιγαντοαφίσες και οι ταμπέλες καταλαμβάνουν τις όψεις

των κτιρίων, ενώ οι στάσεις λεωφορείων μετατρέπονται σε χώρο διαφήμισης. Στην «Ακαδημία Πλάτωνος» παρατηρούμε την περίπτωση του ισογείου όπου οι ταμπέλες φανερώνουν στην πόλη το δημόσιο πρόγραμμα και τη λειτουργία του χώρου.

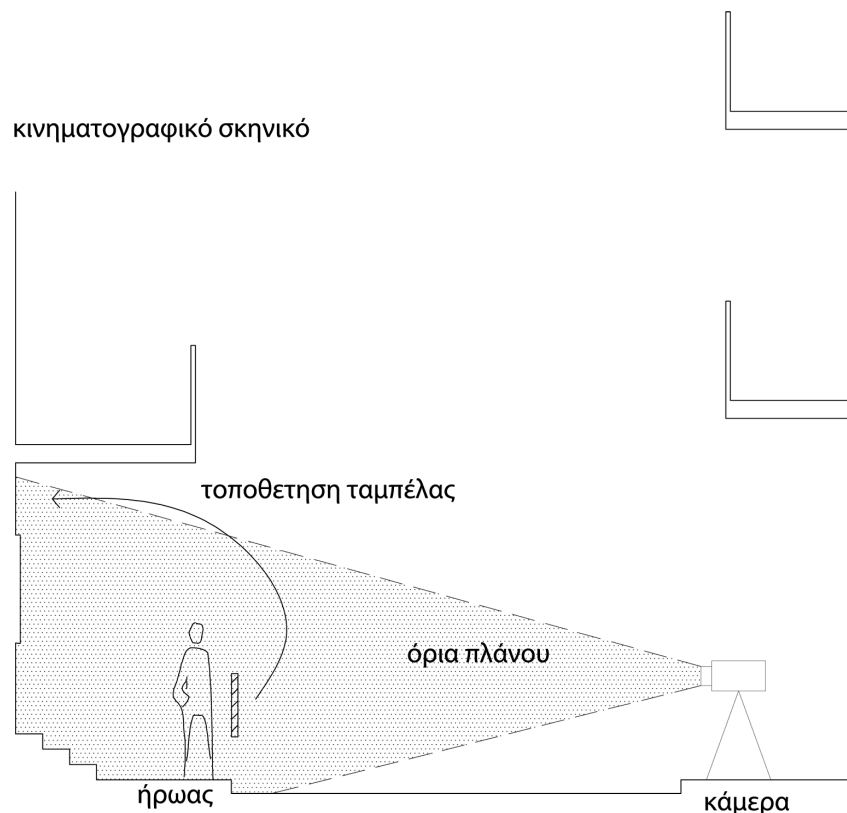
40. Σπύρος Παπαδόπουλος, "Μετασχηματισμοί.

Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο", Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005, σελ 123

4.6.2. Στο ισόγειο

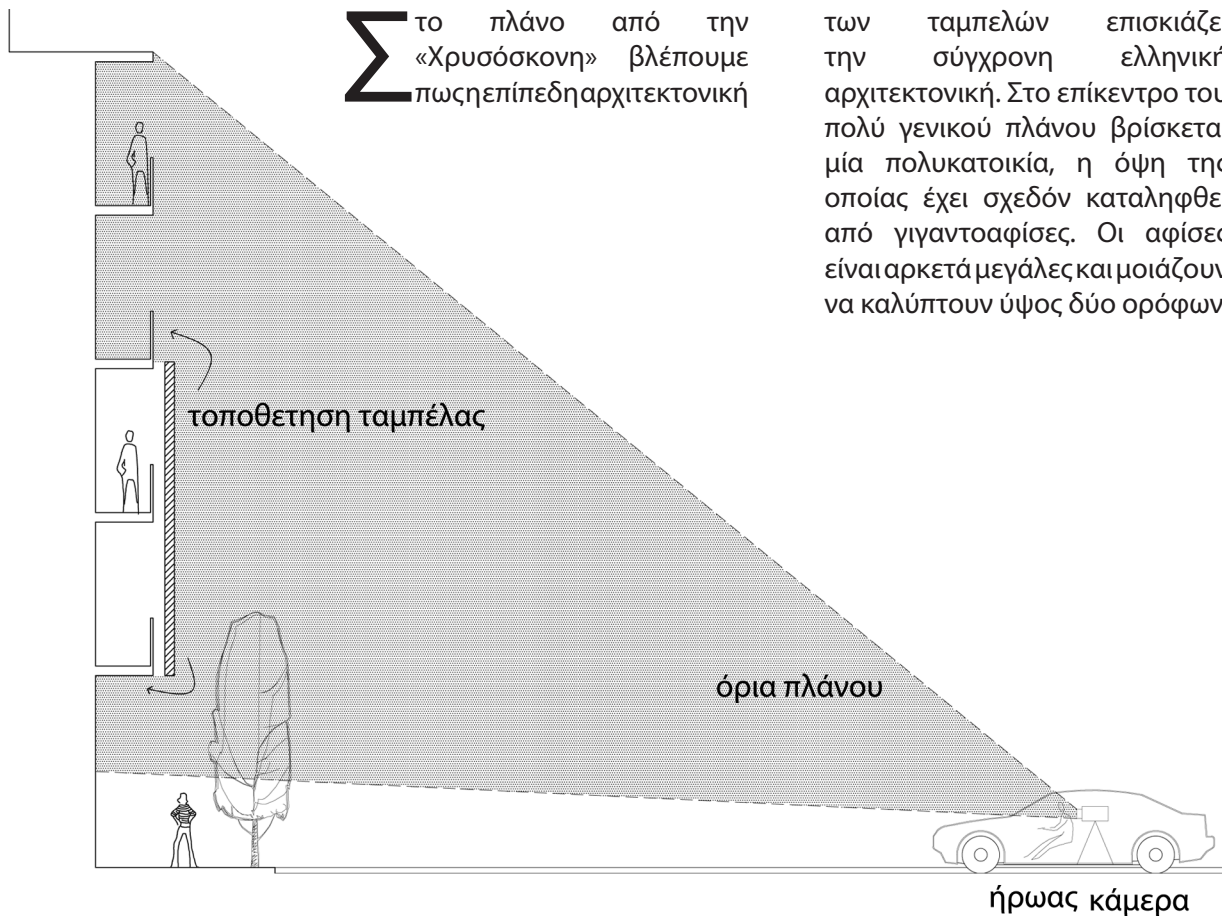
Στο γενικό πλάνο παρατηρούμε μία ομάδα Κινέζων να συνεργάζονται για την ανέγερση μίας μεγάλης κινέζικης ταμπέλας. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων των αντρών είναι δυσδιάκριτα. Η παρουσία τους δηλώνει απλά ότι η ταμπέλα έχει μεγάλο βάρος και η ανέγερση της απαιτεί πολλά εργατικά χέρια. Στο επίκεντρο του πλάνου λοιπόν, βρίσκεται η ταμπέλα και όχι οι εννέα άνδρες που την κουβαλούν. Η ταμπέλα εκτός από τα κινέζικα ιδεογράμματα έχει ελληνικές και αγγλικές λέξεις. Φαίνεται να πρόκειται για την ταμπέλα καταστήματος ένδυσης. Ως προς την τοποθεσία βρισκόμαστε στο πεζοδρόμιο, ενώ η κάμερα καταγράφει με ρεαλισμό την

δραστηριότητα των ατόμων από το δρόμο. Η ταμπέλα που πιθανόν θα κρεμαστεί στον τοίχο του καταστήματος, στο ισόγειο του κτιρίου, απευθύνεται σε περαστικούς, περιπλανώμενους της περιοχής. Αποτελεί μία ταμπέλα της συνοικίας, της γειτονιάς. Τοποθετείται στο ισόγειο για να επικοινωνήσει με άμεσο τρόπο το πρόγραμμα του καταστήματος στον καταναλωτή που περπατά στους δρόμους της πόλης.





4.6.3. Στην όψη



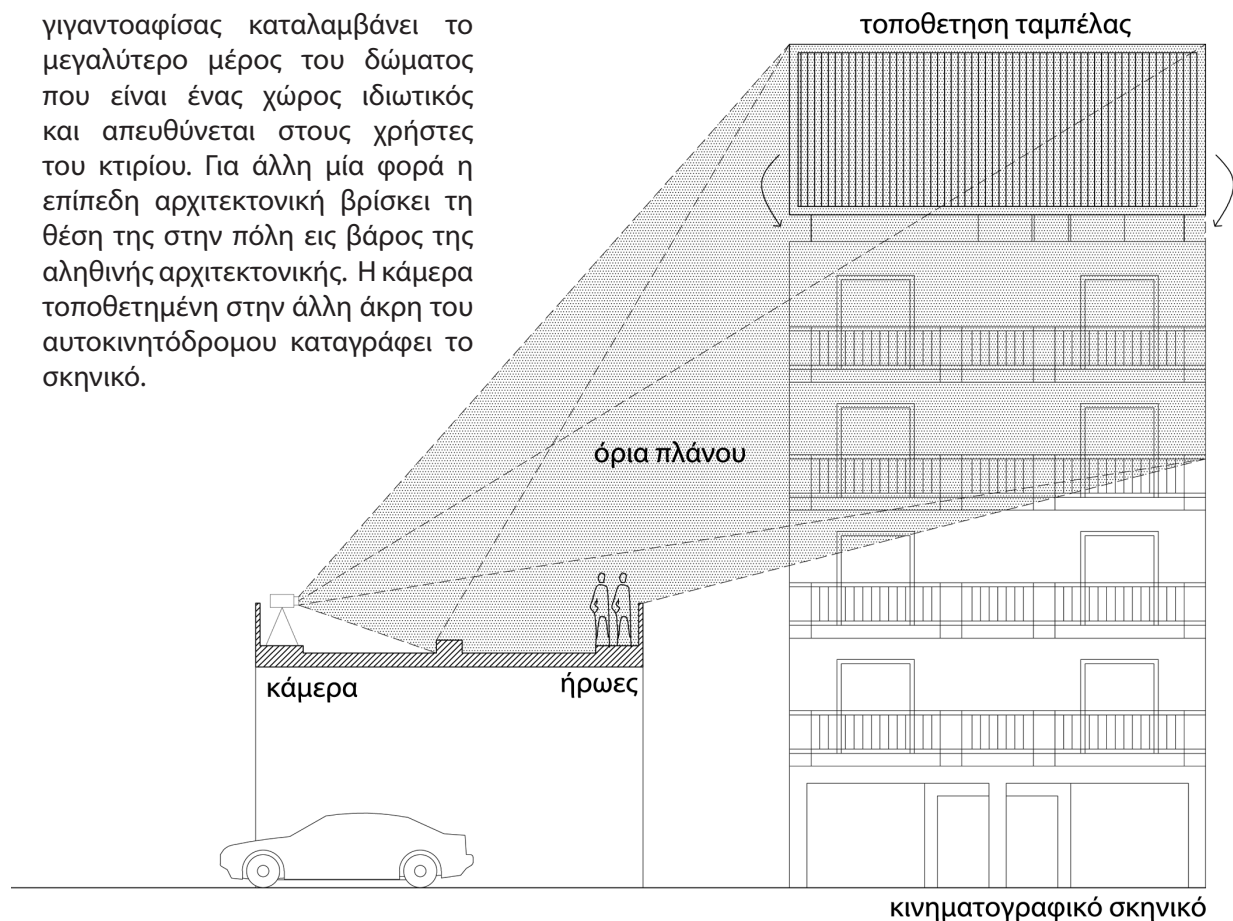
Η αρχιτεκτονική υπόσταση του κτιρίου κατακερματίζεται. Η σχέση και η επικοινωνία του με την πόλη παραβιάζεται. Το κτίριο αντιμετωπίζεται σαν μία υποδοχή διαφήμισης. Γύρω του παρατηρούμε μερικές ακόμα πολυκατοικίες, κολώνες και καλώδια καθώς και οχήματα να διασχίζουν το δρόμο. Βρισκόμαστε στο κέντρο της πόλης. Το πλάνο καταγράφεται μέσα από το αυτοκίνητο του ήρωα. Πρόκειται για ένα υποκειμενικό πλάνο και η καταγραφή είναι ρεαλιστική.



4.6.4. Στο δώμα

Στο ασπρόμαυρο πλάνο του «Tungsten» βλέπουμε τους δύο ήρωες να διασχίζουν ένα δρόμο ταχείας κυκλοφορίας. Η εικόνα απεικονίζει εξωτερικό χώρο και οι φιγούρες των ηρώων διακρίνονται καθαρά. Το πλάνο λοιπόν είναι γενικό. Την εικόνα κατακλύζει η παρουσία της πολυκατοικίας, στο δώμα της οποίας έχει τοποθετηθεί μία γιγαντοαφίσα διπλής όψης. Η αφίσα περιέχει μία διαφήμιση πολιτικού περιεχομένου. Δίπλα στην πολυκατοικία βλέπουμε μία ακόμα γιγαντοαφίσα με διαφήμιση εμπορικού περιεχομένου. Η τοποθέτηση των γιγαντοαφισών στις συγκεκριμένες πολυκατοικίες δεν είναι τυχαία, καθώς αυτές βρίσκονται πιο κοντά στον αυτοκινητόδρομο. Με τον τρόπο αυτό οι καταναλωτές που οδηγούν θα λάβουν το διαφημιστικό μήνυμα. Πρέπει να επισημάνουμε ότι το μεγάλο μέγεθος της πρώτης

γιγαντοαφίσας καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του δώματος που είναι ένας χώρος ιδιωτικός και απευθύνεται στους χρήστες του κτιρίου. Για άλλη μία φορά η επίπεδη αρχιτεκτονική βρίσκει τη θέση της στην πόλη εις βάρος της αληθινής αρχιτεκτονικής. Η κάμερα τοποθετημένη στην άλλη άκρη του αυτοκινητόδρομου καταγράφει το σκηνικό.



Ταμπέλα στο δώμα πολυκατοικίας ,
«Tungsten», Γιώργος Γεωργόπουλος, 2011

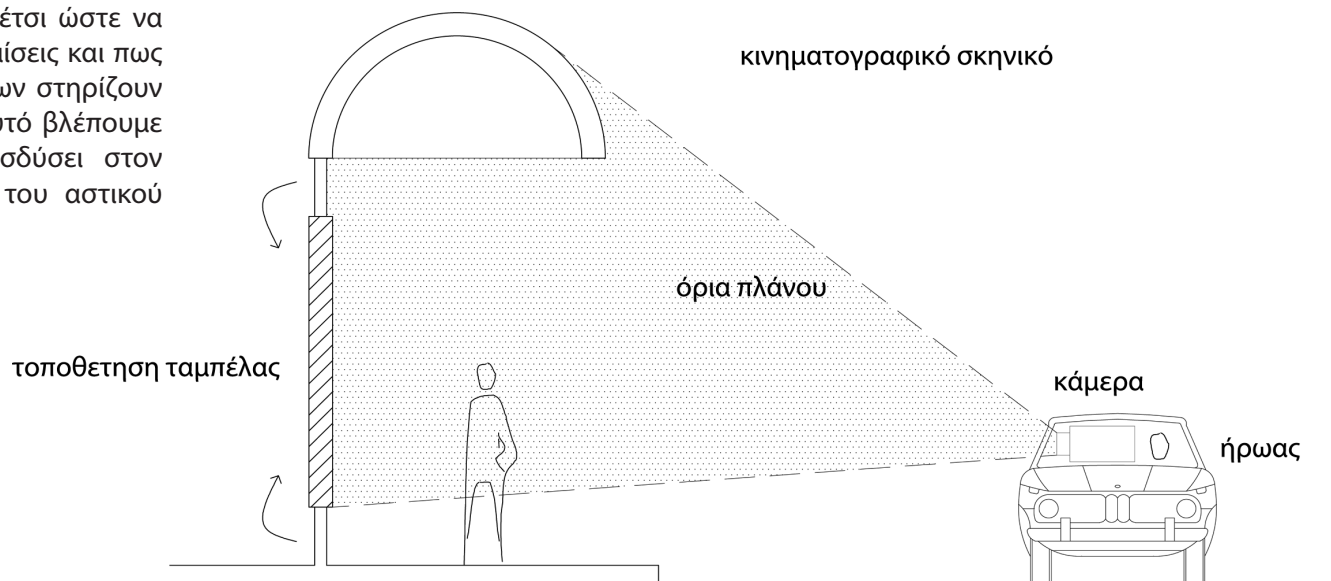


4.6.5. Στη στάση

Βρισκόμαστε στο δαχτυλίδι, έναν από τους μεγαλύτερους οδικούς κόμβους στην Αθήνα. Στην εικόνα φαίνονται μεγάλα δημόσια κτήρια όπως το κτίριο του ΟΤΕ, το κτίριο με την υπογραφή του Μπάμπη Βωβού αλλά και άλλα κτίρια αντίστοιχης κλίμακας. Σε κοντινή απόσταση από την κάμερα βρίσκεται μία στάση λεωφορείου. Το αξιοσημείωτο στοιχείο της στάσης είναι ότι είναι σχεδιασμένη έτσι ώστε να μπορεί να υποδεχθεί διαφημίσεις και πως οι υποδοχές των διαφημίσεων στηρίζουν το στέγαστρο. Στο πλάνο αυτό βλέπουμε ότι η διαφήμιση έχει διεισδύσει στον τομέα της πρόβλεψης και του αστικού

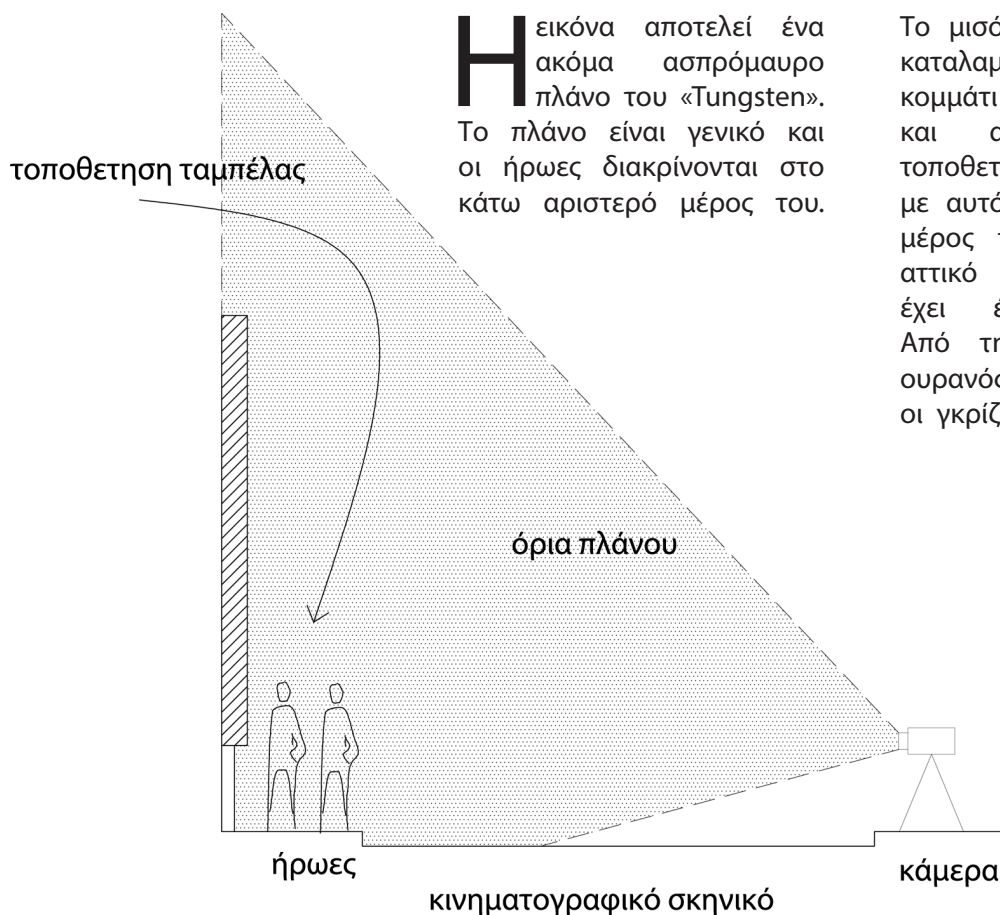
σχεδιασμού. Με τον τρόπο αυτό, το υποκείμενο που περιμένει το λεωφορείο στη στάση θα καταναλώσει την εικόνα-διαφήμιση. Στην συγκεκριμένη περίπτωση όμως το διαφημιστικό μήνυμα λαμβάνει και ο ήρωας του έργου που παρακολουθεί το σκηνικό μέσα από το αυτοκίνητο.

Η κάμερα κινηματογραφεί την Αθήνα με ρεαλιστικό τρόπο παρουσιάζοντας στο θεατή πλάνα από την καθημερινότητα της πόλης.





4.6.6. Στο δρόμο



Η εικόνα αποτελεί ένα ακόμα ασπρόμαυρο πλάνο του «Tungsten». Το πλάνο είναι γενικό και οι ήρωες διακρίνονται στο κάτω αριστερό μέρος του.

Το μισό μέρος του πλάνου καταλαμβάνεται από ένα κομμάτι αυτοκινητόδρομου και από γιγαντοαφίσες τοποθετημένες σε παραλληλία με αυτόν, ενώ το υπόλοιπο μέρος του απεικονίζει τον αττικό ουρανό. Τα πλάνο έχει έντονες αντιθέσεις. Από τη μία ο φωτεινός ουρανός και από την άλλη οι γκρίζες γιγαντοαφίσες και

η άσφαλτος. Ακόμα και οι διαφημίσεις έχουν έντονες ασπρόμαυρες αντιθέσεις. Το πλάνο αυτό μας δείχνει ότι ακόμα και πεζοί κατά τη διάρκεια μίας περιπλάνησης στην πόλη, οι ήρωες είναι εκτεθειμένοι σε διαφημιστικά μηνύματα και μετατρέπονται σε καταναλωτές εικόνων. Η κάμερα του «Tungsten», τοποθετημένη στην απέναντι πλευρά του δρόμου, καταγράφει στο πλάνο αυτό την πόλη της κατανάλωσης.



4.6.7. Συμπεράσματα

Οι ταμπέλες αποτελούν ενεργό κομμάτι της πόλης. Συγκροτούν μία επίπεδη αρχιτεκτονική που επιβάλλεται σε ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους. Όσο πιο δημόσιος είναι ο χώρος τόσο μεγαλύτερες, επιβλητικές και πιο οργανωμένα τοποθετημένες γίνονται οι ταμπέλες. Στις προηγούμενες ενότητες είδαμε περιπτώσεις από τη συνοικιακή

ταμπέλα του ψιλικατζίδικου μέχρι την γιγαντοαφίσα στον αυτοκινητόδρομο. Οι ταμπέλες αποτελούν εικόνες με μηνύματα. Η τοποθέτηση τους στην πόλη γίνεται με στρατηγικό τρόπο έτσι ώστε τα μηνύματα αυτά να φτάσουν πιο εύκολα και άμεσα στον καταναλωτή. Σκοπός όμως είναι αυτά πέρα από την λήψη είναι και η κατανάλωση. Έτσι κάθε περιπλάνηση στην πόλη πολιορκείται

από διαφημιστικά μηνύματα, φωτεινές σημάνσεις και γιγαντοοθόνες. Ο ήρωας είτε βρίσκεται σε κίνηση είτε σε στάση στην πόλη, ενστερνίζεται υποσυνείδητα τα καταναλωτικά πρότυπα.

4.7.

$Y\Phi\epsilon\varsigma$

4.7.1. Γενικά

Η πόλη αποτελείται από διαφόρων λειτουργιών και κλιμάκων κτιριακά περιβλήματα, από τείχη, δρόμους και ποικιλία επιφανειών. Όλα αυτά τα στοιχεία διαθέτουν ποιοτικά χαρακτηριστικά που τα καθιστούν μοναδικά, που τους δίνουν μία ιδιαίτερη ταυτότητα έτσι ώστε το ένα να ξεχωρίζει από τα άλλα και να είναι αναγνωρίσιμο μεταξύ των άλλων στην πόλη. Τα ποιοτικά αυτά χαρακτηριστικά είναι οι υφές της πόλης. Οι υφές αναφέρονται στα υλικά και

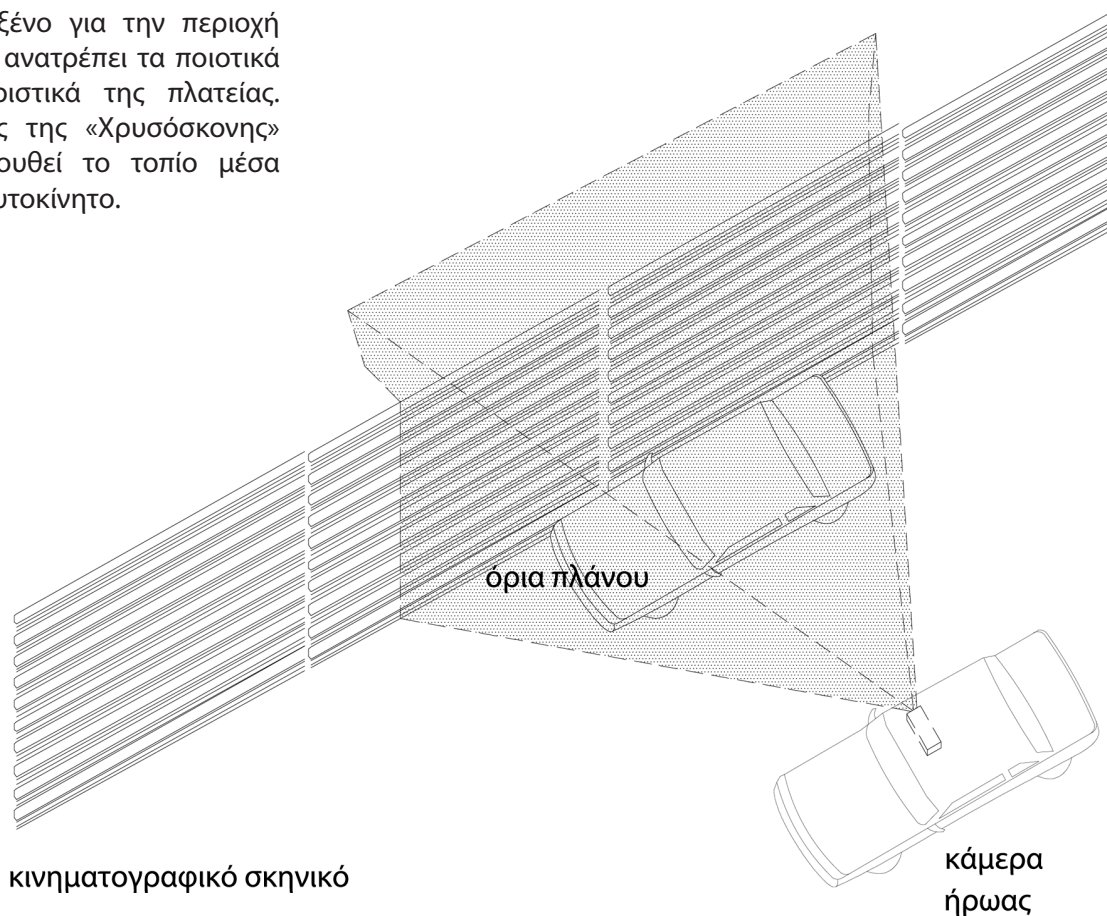
στο ανάγλυφο της. Η υφή επιστημονικά ορίζεται ως ο τρόπος διάταξης των μορίων ή και των κυττάρων ενός σώματος ή ενός οργανισμού. Αρχιτεκτονικά θα την χαρακτηρίζαμε ως η αίσθηση που έχουμε από την επαφή μας με ένα υλικό σώμα. Η κινηματογραφική Αθήνα διαθέτει και αυτή τα δικά της ποιοτικά χαρακτηριστικά. Στην ενότητα αυτή θα αναλύσουμε μερικά από τα χαρακτηριστικά αυτά. Η «Χρυσόσκονη» θα μας δείξει πως το γυαλί και το μέταλλο επιδρούν στην πόλη

και επικοινωνούν με αυτήν. Ο «Άδικος κόσμος» θα μας μιλήσει για την υλικότητα φυσικών εμποδίων, για τείχη δηλαδή και γκαραζόπορτες. Τέλος το «Tungsten» θα μας παρουσιάσει την περίπτωση των εικαστικών παρεμβάσεων και πως αυτές μεταλλάσσουν την εικόνα της πόλης.

4.7.2. Η λαμαρίνα

Στο πλάνο παρατηρούμε από την οδό Ερμού, μία άποψη από την πλατεία Μοναστηράκι κατά την περίοδο της ανάπτυξης της. Το μισό σχεδόν πλάνο καλύπτεται από διαδοχικά τοποθετημένες λαμαρίνες, ενώ στο υπόλοιπο μόλις που φαίνεται ο σταθμός του τρένου, το μοναστήρι και στο βάθος του πλάνου ο λόφος της ακρόπολης με τον Παρθενώνα. Οι μεταλλικές λαμαρίνες αντανakλούν το φως του ήλιου, δημιουργώντας έντονες αντιθέσεις. Τα μεταλλικά στοιχεία φαίνεται ότι δεν ανήκουν στο περιβάλλον που έχουν αυθαίρετα τοποθετηθεί. Παρά τον προσωρινό χαρακτήρα της τοποθέτησης τους τα στοιχεία αυτά μεταλλάσσουν την εικόνα της πόλης. Οι λαμαρίνες σχηματίζουν ένα φυσικό εμπόδιο που εμποδίζει την πρόσβαση ή έστω την θέα στο εργοτάξιο

ενώ το ξένο για την περιοχή μέταλλο, ανατρέπει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της πλατείας. Ο ήρωας της «Χρυσόσκονης» παρακολουθεί το τοπίο μέσα από το αυτοκίνητο.



Έργα στο Μοναστηράκι,
«Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009

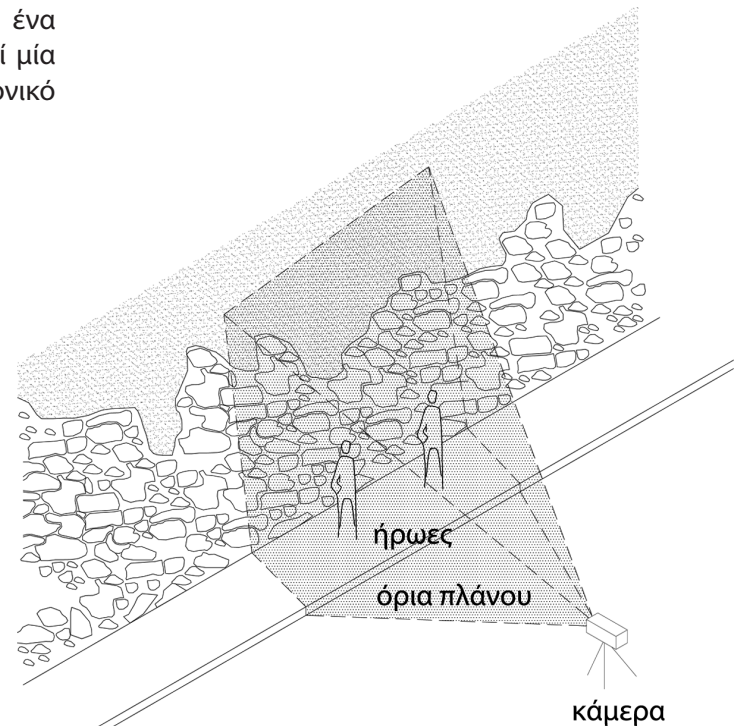


4.7.3. Η τοιχοποιία

Η εικόνα πρόκειται για ένα γενικό πλάνο όπου οι ήρωες του έργου διακρίνονται καθαρά. Το κάτω μέρος του πλάνου καταλαμβάνει το πεζοδρόμιο, ενώ το υπόλοιπο αποτελείται από ένα κομμάτι ενός πέτρινου τοίχου. Μπροστά από τον τοίχο βλέπουμε δύο ξύλινα υποστυλώματα άγνωστης αρχιτεκτονικής λειτουργίας. Τα υποστυλώματα αυτά καδράρουν την ηρωίδα και την διαχωρίζουν από τον ήρωα, ο οποίος βρίσκεται εκτός κάδρου. Η λιθοδομή του τοίχου είναι εμφανής και εκτεθειμένη, ιδιαίτερα στη χαμηλότερη στάθμη της, ενώ στην υψηλότερη διακρίνουμε την παρουσία του σοβά που υποχωρεί. Η εικόνα φθοράς της τοιχοποιίας συνοδεύεται από ένα βρώμικο πεζοδρόμιο. Η σκηνή εξελίσσεται σε μία συνοικία της πόλης.

Ο πέτρινος τοίχος συγκροτεί ένα έντονο ανάγλυφο που δημιουργεί μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα με αρχιτεκτονικό και κινηματογραφικό ενδιαφέρον.

κινηματογραφικό σκηνικό

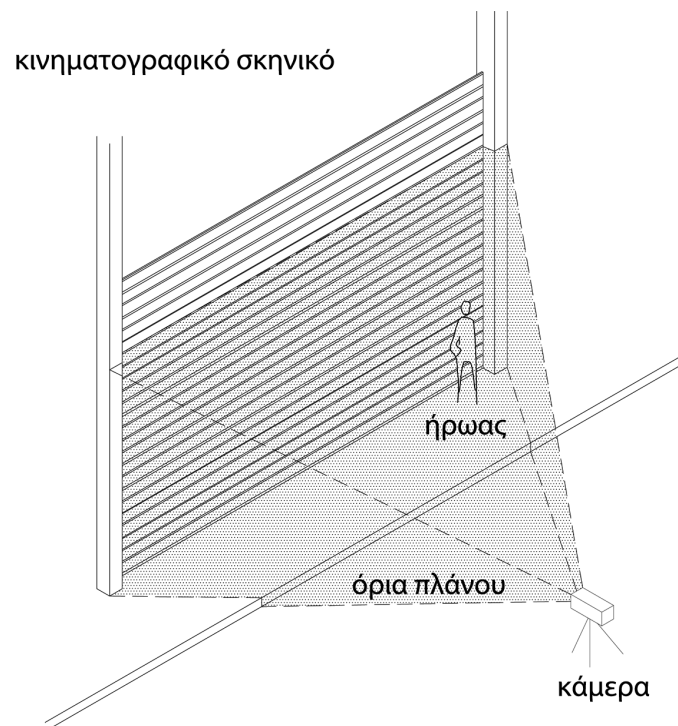




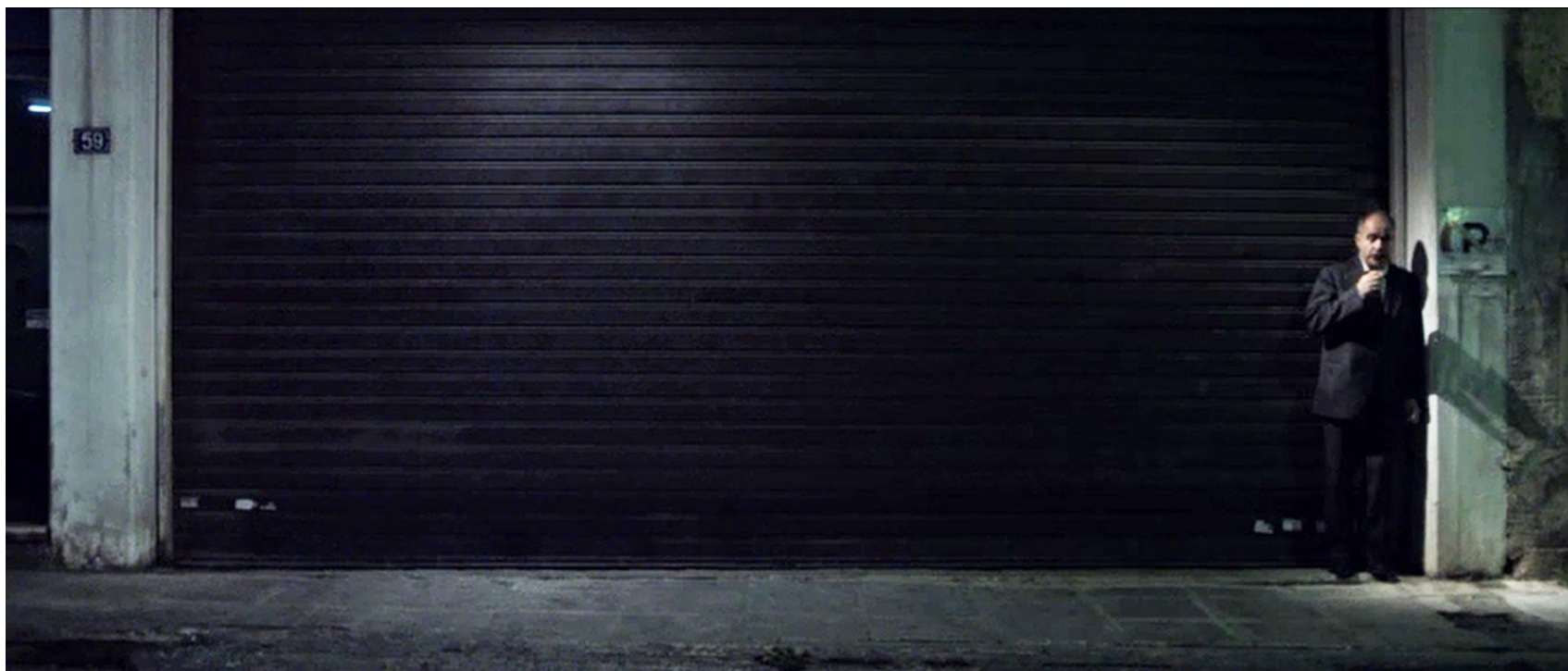
4.7.4. Η γκαραζόπορτα

Το πλάνο απεικονίζει μία πόρτα εισόδου οχημάτων, όπως φαίνεται και από τη σήμανση στο δεξί υποστυλώμα. Το κτίριο πιθανόν να είναι ένας χώρος στάθμευσης. Η πόρτα ρολό είναι κλειστή γεγονός που παραπέμπει σε εικόνες κρίσης. Η μεγάλης κλίμακας πόρτα βρίσκεται στο κέντρο του πλάνου και οριοθετείται δεξιά και αριστερά από δύο λευκά υποστυλώματα. Η πόρτα σχηματίζει μία μεγάλη επιφάνεια η οποία λειτουργεί σαν κινηματογραφικό σκηνικό για την εξέλιξη της υπόθεσης. Ο ήρωας βρίσκεται στην άκρη της επιφάνειας εντός των ορίων του σκηνικού. Η επιφάνεια της

πόρτας σχηματίζει ένα γραμμικό επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Η κάμερα βρίσκεται τοποθετημένη ακριβώς απέναντι από την πόρτα και παρακολουθεί τα γεγονότα. Η υφή της επιφάνειας δημιουργεί μία ουδέτερη ατμόσφαιρα απομακρύνοντας τον βλέμμα από το φόντο και στρέφοντας το πάνω στον ήρωα.



Το μοτίβο της γκαραζόπορτας ,
«Άδικος Κόσμος», Φίλιππος Τσίτος, 2011



4.7.5. Συμπεράσματα

Είδαμε λοιπόν ότι η πόλη αποτελείται από ποικιλία διαφορετικών υφών. Το γυαλί, το μέταλλο, η πέτρα, το μπετόν, το πλαστικό, το χρώμα αποτελούν χαρακτηριστικές υφές της κινηματογραφικής Αθήνας. Οι υφές αυτές επικαλύπτουν τα περιβλήματα της πόλης και συμβάλουν στην συγκρότηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα της.

Οι υφές της πόλης αποτελούν τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά. Αποτελούν έναν

ενεργό παράγοντα της πόλης που αλληλεπιδρά και μεταβάλλεται με αυτήν. Κάθε υφή είναι μοναδική. Το υλικό και το ανάγλυφο συνυπάρχουν και δημιουργούν μία ατμόσφαιρα για την πόλη. Κάθε υφή επηρεάζει και επηρεάζεται από το περιβάλλον της. Οι υφές πέραν της ποικιλομορφίας, φανερώνουν και την ηλικία. Το σκουριασμένο μέταλλο, το ξεθωριασμένο πλαστικό ή το ταλαιπωρημένο ξύλο, δίνουν την αίσθηση της παλαιότητας. Αποδεικνύουν ότι η

πόλη γερνάει μαζί με τους ανθρώπους της, ότι το δέρμα της πόλης ταυτίζεται με το ανθρώπινο δέρμα και ότι μέσα στην αρχιτεκτονική της υποβόσκει και η παρακμή που γεννά ο χρόνος.

Συμπεράσματα

Ο Le Corbusier θαύμαζε το έργο του Eisenstein και ο Eisenstein συμπεριέλαβε στο έργο του την μοντέρνα αρχιτεκτονική που θεμελίωσε ο Le Corbusier. Ο Eisenstein με τον βιβλίο του «μοντάζ και αρχιτεκτονική» τεκμηριώνει τις απόψεις γύρω από τις αρχιτεκτονικές ρίζες του κινηματογράφου. Ταυτόχρονα όμως και ο Le Corbusier εξοικειώνεται με την κινηματογραφική φύση της αρχιτεκτονικής. Ο ένας αναγνώριζε το έργο του άλλου. Και οι δύο μαζί θεώρησαν τα δύο πεδία ως τις μεγαλύτερες τέχνες του 20ου αιώνα. Οι ιδέες τους γύρω από την έννοια του αρχιτεκτονικού περιπάτου θεμελίωσαν την συγγένεια των δύο κλάδων.

Μεταφέροντας την έννοια του αρχιτεκτονικού περιπάτου στην πόλη, υπό τη μορφή μίας περιπατητικής και μη περιπλάνησης, καταφέρνουμε να εξετάσουμε τον τρόπο που αυτή κινηματογραφήθηκε. Η ανάγκη του μοντερνισμού να δει τοπία σε κίνηση γεννά τον κινηματογράφο. Σύντομα καθιερώνεται το κινηματογραφικό είδος «travel film» και τα «road movies» και το όχημα εισέρχεται στον κινηματογραφικό πεδίο. Το όχημα αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την κινηματογραφική απόδοση της πόλης στον κινηματογράφο. Προκειμένου η κάμερα να ακολουθήσει το ρυθμό της πόλης, να καταγράψει τη ζωή στους δρόμους και να παρακολουθήσει τις δημόσιες περιπλανήσεις, τοποθετείται πάνω στο όχημα. Η σχέση κάμερας και

οχήματος ενδυναμώνεται με αποτέλεσμα μερικές φορές τα δύο στοιχεία να ταυτίζονται. Η κάμερα γίνεται ένα με το όχημα. Η κάμερα όμως επεκτείνεται και στον καθ' ύψος ορίζοντα. Αφού καταγράψει τη ζωή από το έδαφος, αρχίζει και εκμεταλλεύεται τα κτίρια για να δει την πόλη από ψηλά. Καταφεύγει και σε εναλλακτικά μέσα για να επιτύχει εναέριες λήψεις.

Η κάμερα λοιπόν καταφέρνει να συγκροτήσει την εικόνα της πόλης. Στο σημείο αυτό όμως αναδύεται ο ρόλος του σκηνοθέτη. Αυτός ο οποίος ελέγχει τον κινηματογραφικό φακό και επιλέγει με ποια σκοπιά θα κινηματογραφήσει την πόλη. Στον κινηματογράφο προκύπτουν λοιπόν μορφές αναπαράστασης των πόλεων. Η σκοτεινή πόλη, η φανταστική, η γραφική ή η βιομηχανική πόλη.

Ένα άλλο πόρισμα της έρευνας είναι ότι οι σκηνοθέτες που ορίζουν τον τρόπο κινηματογράφησης, επηρεάζονται από το κλίμα της περιόδου στο οποίο ζουν και δρουν ως καλλιτέχνες. Ανατρέξαμε σε σημαντικές περιόδους της Αθήνας και είδαμε ότι αυτή κινηματογραφείται και αναπαριστάται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Η πόλη που περιστρέφεται γύρω από την Ακρόπολη και το Λυκαβηττό, την Πλάκα και την Ομόνοια, η πόλη της επιφανειακής πολυτέλειας μετατρέπεται στην πόλη της απομόνωσης, της αποξένωσης και της εσωστρέφειας, η οποία και αυτή με τη σειρά της υποχωρεί για να έρθει η ανοιχτή

πόλη των μεταναστών.

Οι περίοδοι αλλάζουν, το κλίμα της εποχής διαφοροποιείται, τα σκηνοθετικά ερεθίσματα ποικίλουν και ακολουθούν αυτήν την αλλαγή. Εστιάζοντας στην σημερινή περίοδο μέσα από τον κινηματογράφο, την περίοδο της μεγάλης κρίσης αναγνωρίζουμε μία άλλη κινηματογραφική Αθήνα. Βλέπουμε την επιθετική, απειλητική Αθήνα, την Αθήνα του ρατσισμού και της βίας. Βλέπουμε μία πόλη άσχημη, χωρίς αισθητική. Μία πόλη άδικη που καταδικάζει τους ανθρώπους της. Κάθε έργο μας δίνει και μία άλλη Αθήνα.

Αποκτώντας μία πρώτη ιδέα και εντύπωση για την κινηματογραφική Αθήνα της κρίσης αποφασίζουμε να εμβαθύνουμε σε μεγαλύτερο βαθμό. Βρισκόμαστε κινηματογραφικά μέσα στην πόλη, στους δημόσιους χώρους της, στους δρόμους, στις στοές, κοιτάζουμε τις όψεις της, περπατάμε, οδηγούμε, κάνουμε στάσεις. Προσπαθούμε να εντοπίσουμε τον χαρακτήρα της και την ταυτότητα της. Με οδηγό λοιπόν τον τρόπο της περιπλάνησης στην πόλη και τα χαρακτηριστικά του αναπαριστώμενου αστικού χώρου που αντιλαμβανόμαστε μέσα από αυτήν, θεμελιώνουμε τα έξι στοιχεία ταυτότητας της κινηματογραφικής Αθήνας της κρίσης και τα αναλύουμε. Οχήματα, αστικός εξοπλισμός, εξώστες, καλώδια, ταμπέλες, υφές.

Τα οχήματα αποτελούν μεταφορικά και οπτικά μέσα. Μπορείς μέσα από αυτά να περιπλανηθείς στην πόλη. Να γνωρίσεις την πόλη εν κινήσει. Το τρένο, το λεωφορείο, το αυτοκίνητο, το μηχανάκι και το skate συγκροτούν τα οχήματα της κινηματογραφικής πόλης και προσφέρουν διαφορετικές εμπειρίες μετακίνησης σε αυτήν. Τα οχήματα όμως χρησιμοποιούνται και σαν κάτοπτρα. Χρησιμοποιούνται σαν καθρέφτες που αντανakλούν την εικόνα της πόλης και την παρουσιάζουν έμμεσα στον θεατή. Αποτελούν κινηματογραφικά μέσα επικοινωνίας.

Ο αστικός εξοπλισμός απεικονίζεται ως προβληματικός. Οι δημόσιοι χώροι δεν πληρούν τις προϋποθέσεις για να καλύψουν τις ανάγκες των ηρώων. Υπάρχει μία έλλειψη ως προς χώρους χαλάρωσης, συνάθροισης, εργασίας, χώρους φαγητού ή χώρους αναμονής. Η κινηματογραφική Αθήνα προσφέρει προσωρινές λύσεις. Δανείζει στους ήρωες πτυχές του δημόσιου χώρου. Οι ήρωες βρίσκουν χώρους για τις δραστηριότητές τους. Το πεζοδρόμιο, το κατώφλι, η εξέδρα ή το παγκάκι μετατρέπονται σε στοιχεία πολλαπλών και εναλλασσόμενων χρήσεων του δημόσιου χώρου της πόλης.

Οι εξώστες αποτελούν το πιο κοντινό και οικείο δημόσιο στέκι της κινηματογραφικής Αθήνας. Αποτελούν χώρους ποικίλων δραστηριοτήτων αλλά και τα όρια του μικρόκοσμου της Αθηναϊκής συνοικίας. Είναι οι υπαίθριες προεκτάσεις των

διαμερισμάτων προς την πόλη. Έχουμε το μπαλκόνι ως παρατηρητήριο που ανοίγεται στους ορίζοντες και στη θέα της πόλης. Έχουμε το μπαλκόνι ως θεωρείο από το οποίο παρακολουθείς το αστικό θέαμα της ασφάλτου, τη ζωή στο δρόμο. Αλλά έχουμε και το μπαλκόνι ως κήπο που επιλέγει τη φύση έναντι της θέας.

Τα καλώδια διαμορφώνουν καθοριστικά την εικόνα της πόλης και αποτελούν εικαστικό εργαλείο για το κάδρο. Βρίσκονται στους περισσότερους δημόσιους χώρους. Εξαρτώνται από το δημόσιο χαρακτήρα της περιοχής στην οποία τοποθετούνται. Όσο πιο δημόσιος είναι ένας χώρος τόσο πιο περίπλοκα και σύνθετα συστήματα καλωδίων σχηματίζονται. Όταν όμως μία περιοχή είναι συνοικιακή τα συστήματα τους απλοποιούνται. Επίσης στους πιο ανοιχτούς δημόσιους χώρους, τα καλώδια χρησιμοποιούνται και για την τροφοδότηση οχημάτων πέρα από την παροχή ρεύματος για τον φωτισμό της πόλης, κάτι στο οποίο περιορίζονται σε πιο συνοικιακές περιοχές.

Οι ταμπέλες συγκροτούν μία επίπεδη αρχιτεκτονική που συνυπάρχει ή μερικές φορές επισκιάζει την αρχιτεκτονική της πόλης. Όπως και τα καλώδια και αυτές επηρεάζονται από το δημόσιο χαρακτήρα της περιοχής που τοποθετούνται. Όσο πιο δημόσιος είναι ένας χώρος τόσο πιο μεγάλες, επιβλητικές και πιο οργανωμένα τοποθετημένες είναι αυτές. Η θέση τους στο δημόσιο χώρο δεν είναι τυχαία.

Τοποθετούνται σε στρατηγικά σημεία, έτσι ώστε το μήνυμα που μεταφέρουν να φτάσει στον ήρωα με τον πιο αποδοτικό τρόπο. Τοποθετούνται παράλληλα σε αυτοκινητόδρομους, στα δώματα κτιρίων, πάνω στις όψεις τους, συμπεριλαμβάνονται στο σχεδιασμό στάσεων λεωφορείων. Βρίσκονται παντού. Τα διαφημιστικά μηνύματα πολιορκούν τους ήρωες κατά την διάρκεια της περιπλάνησής τους στην πόλη.

Οι υφές αποτελούν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής πόλης. Επικαλύπτουν τα κτιριακά περιβλήματα και τις επιφάνειες της πόλης. Το ανάγλυφο, η υλικότητα επηρεάζουν την εικόνα της πόλης και διαμορφώνουν ένα χαρακτήρα για αυτήν. Οι υφές προδίδουν επίσης την ηλικία της πόλης. Δημιουργούν ιδιαίτερες κινηματογραφικές ατμόσφαιρες και χρησιμοποιούνται σαν φόντο σε πολλά κινηματογραφικά πλάνα.

Έτσι λοιπόν τα οχήματα, ο αστικός εξοπλισμός, οι εξώστες, τα καλώδια, οι ταμπέλες και οι υφές συγκροτούν στο σύνολο τους μία ιδιαίτερη, πρωτότυπη ταυτότητα για την κινηματογραφική Αθήνα της κρίσης. Ο τρόπος που τοποθετούνται στην πόλη, η ποικιλία των μορφών και των τύπων αυτών που εντοπίζουμε στο δημόσιο χώρο, ο δημόσιος χαρακτήρας τους, η σχέση τους με τους περιπλανώμενους ήρωες και η κινηματογραφική τους υπόσταση αποτελούν παράγοντες που επηρεάζουν

την ζωή στην κινηματογραφική Αθήνα. Διαμορφώνουν εικόνες και καταστάσεις που πλάθουν έναν ιδιαίτερο αθηναϊκό χαρακτήρα. Οικοδομούν τις μοναδικές κινηματογραφικές πτυχές της πόλης.

Βιβλιογραφία

BIBΛΙΑ

- Σταύρος Σταυρίδης, “Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή” (Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα, 2002), σελ. 127-156.
- Mark Shiel & Tony Fitzmaurice, “Cinema and the city, film and urban societies in global context” (UK : Blackwell Publishers, 2001)
- Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, “«Κινούμενα τοπία», κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου” (Αθήνα : Μεταίχμιο, 2001)
- Giuliana Bruno, “Atlas of emotion : journeys in Art, Architecture and Film” (New York : Verso, 2002), σελ. 15-109.
- Andrew Webber & Emma Wilson, “Cities in transition : the moving image and the modern metropolis” (Great Britain : Wallflower Press, 2008), σελ. 14-28.
- Francois Penz & Maureen Thomas, “Cinema and Architecture : Méliès, Mallet-Multimedia (British Film Institute, 1997), σελ. 50-89
- Sergei Eisenstein, “Montage and Architecture” (IN: Assemblage 10, December 1989), σελ.111-130.
- Matthew Carmona, Tim Heath, Taner Oc and Steve Tiesdell, “Public Spaces- Urban Spaces : the dimensions of urban design (Oxford : Architectural Press, 2003), σελ. 87-105
- Jean-Louis Cohen, “Le Corbusier and the mystique of the U.S.S.R.: Theories and Projects for Moscow 1928-1936” (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992) σελ 38-60

ΑΡΘΡΑ

- Μαρία Κατσουνάκη, “Η Αθήνα κινηματογραφημένη σαν ρινγκ”, Κατάλογος Made in Athens, 2012
- Σπύρος Παπαδόπουλος, “Μετασχηματισμοί. Η αναζήτηση του αττικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο”, Αρχιτεκτονικά Θέματα, Τεύχος 39, 2005
- Πάνος Δραγώνας, “Η σκηνοθεσία του αστικού θεάματος . Ο δημόσιος χώρος στην Ευρώπη σήμερα”, Αρχιτεκτονικά θέματα, Τεύχος 37, 2003

ΕΡΓΑΣΙΕΣ

- Δ. Φουφρή, “Η πόλη στον κινηματογράφο: Το άλλο Παρίσι”, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Μάθημα: Όψεις του αστικού τοπίου στο δημόσιο χώρο, Ιούνιος 2009
- Κωνσταντίνος Χατζηφραγκιός – Μακρυδάκης, “η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο”, Τομέας Πολεοδομίας & Χωροταξίας,

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ

- «Χρυσόσκονη», Μαργαρίτα Μαντά, 2009
- «Ακαδημία Πλάτωνος», Φίλιππος Τσίτος, 2009
- «Wasted Youth», Αργύρης Παπαδημητρόπουλος, 2011
- «Αδίκος Κόσμος», Φίλιππος Τσίτος, 2011
- «Tungsten», Γιώργος Γεωργόπουλος, 2011

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

- http://www.greekarchitects.gr/tv.php?category=216&video=254#first_division
- http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_4186.pdf
- <http://www.filmsite.org/roadfilms.html>
- <http://www.filmsite.org/filmterms10.html>
- <http://www.athinorama.gr/cinema/article.aspx?id=2500907>
- <http://www.cinemainfo.gr/cinema/cinematographyhistory/articles/neokymaskinothetwn/index.html>
- <http://pressmixer.blogspot.gr/2011/08/attenberg.html>
- <http://www.in2life.gr/features/notes/article/313631/h-athhna-ston-kinhmatografo-mia-polh-apo-seliloint.html>
- <http://www.nf-films.com/architecturecinema.htm>
- <http://www.doctv.gr/page.aspx?itemID=SPG4631>
- <http://www.avgi.gr/article/589902/%C2%ABi-athina-ston-kinimatografo%C2%BB-me-epta-ellinikes-tainies>
- <https://cinemarchitecture.wordpress.com/>
- <http://www.theoangelopoulos.com/athensthereturn.htm>
- http://www.odeon.gr/site/index.php?option=com_fabrik&c=form&view=details&Itemid=29&fabrik=61&rowid=15700014&tableid=60&-fabrik_cursor=1&lang=el

- <http://www.stradafilms.gr/films/54>
- <http://www.clickatlife.gr/cinema/movie/5058/wasted-youth>
- <http://flix.gr/cinema/adikos-kosmos.html>
- <http://www.athensmagazine.gr/portal/cinema/movies/511>
- <http://www.myfilm.gr/6961>
- <http://www.moviemonsters.gr/taanies/1141-tungsten/>
- <http://cinefil.pblogs.gr/2011/11/aisththikh-toy-kinhmatografoy-ta-eidh-twn-planwn.html>
- http://users.sch.gr/symfo/sholio/ekthesi/a_likiu/afigisi_analitika.htm
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein
- http://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_Choisy
- <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier_in_the_USSR
- <http://books.google.gr/books?id=ZoRPHvFMtvMC&pg=PA280&lpg=PA280&dq=le+corbusier+interview+%22in+my+work+i+-seem+to+think+as+eisenstein+does+in+his+films&source=bl&ots=ftg0ew2V9u&sig=vIDv4JQzHH9ExSMPePpzi0Dj6Ik&hl=el&sa=X-&ei=NII-VMnDKunKygOWgoHAAw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=le%20corbusier%20interview%20%22in%20my%20work%20i%20seem%20to%20think%20as%20eisenstein%20does%20in%20his%20films&f=false>
- <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%BF>
- <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B5%CF%84%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%82>

