



Ιωάννης Ρέντζος
Η ΠΟΛΗ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ, ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ

Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Ένας «τέλειος» δρόμος στην Αγία Πετρούπολη, που περιγράφεται ποιητικά στην ταινία *Οι Ρωσικές κούκλες* (2005).

ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ... ΜΠΟΜΠΙΝΑΣ

«Το αντικείμενο "πόλη στον κινηματογράφο" είναι ανεξάντλητο: όποιος ασχολείται με αυτό το κάνει **ατελώς και αποσπασματικά**».

ΡΟΜΠΕΡ ΦΕΡΑ, γάλλος γεωγράφος

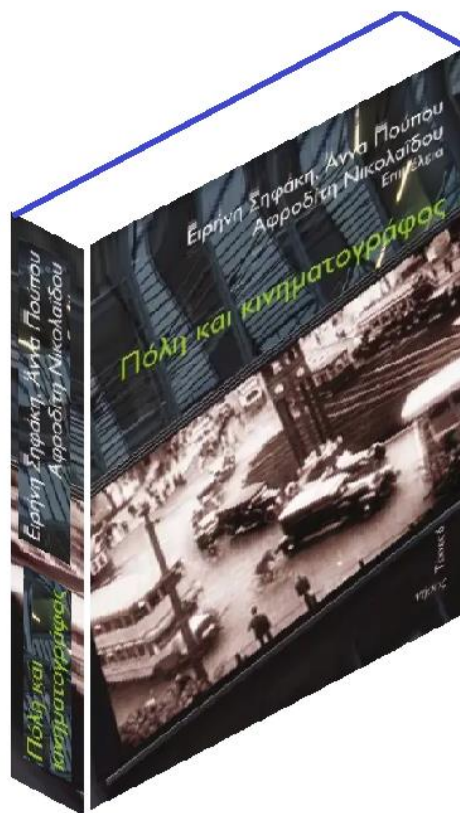
1^ο Διαδικτυακό μάθημα



«Κινηματογράφος και Πόλη»

Είχαμε την ευκαιρία (12 με 18 Σεπτεμβρίου 2019) να παρακολουθήσουμε ή, εστω, να πληροφορηθούμε για το αφιέρωμα στην κινηματογραφική ή κινηματογραφημένη πόλη που οργανώθηκε από την «Ταινιοθήκη της Ελλάδας». Περιλάμβανε 13 ταινίες που προβλήθηκαν στον Θερινό Κινηματογράφο Λαΐς της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και ανανέωσε το ενδιαφέρον των σινεφίλ για το ζήτημα.

Άλλωστε, παρατηρούμε, τα τελευταία χρόνια, με την ευκαιρία και των μαθημάτων μας εδώ στο Λαϊκό Πανεπιστήμιο της Εταιρείας των Φίλων του Λαού, τη σοβαρή προσέγγιση που γίνεται στη θεματική «κινηματογράφος και πόλη» από ερευνητές και συγγραφείς και σε αυτό το πλαίσιο εντάσσουμε κι εμείς την προσπάθειά μας για μια εκκλαΐκευση και διάδοση των ιδεών σχετικά με την όσο το δυνατόν συνεπέστερη διαθεματική αλλά και διθεματική προσέγγιση της πόλης του σινεμά και του σινεμά της πόλης...



1. ΘΑΥΜΑΖΟΝΤΑΣ ΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ – ΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΠΙΟ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΛΑΤΕΣ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ

Ο κινηματογράφος, «πρώτη τέχνη που κατάφερε να "καταλάβει" το χώρο με τόση πληρότητα», «είναι μια ιδιότυπη χωρική μορφή κουλτούρας». Και κατανοείται καλύτερα αν μελετηθεί

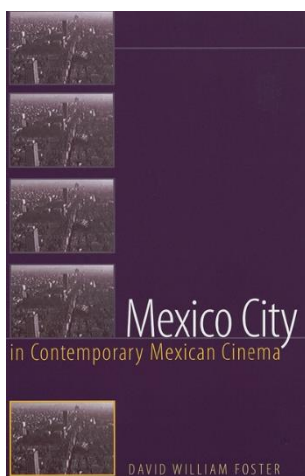
- η αισθητική του ιδεολογία (*ο χώρος στις ταινίες*)
- η γεωπολιτική του πρακτική (*οι ταινίες στο χώρο*)
- η τεκμηριωτική του αξία (*οι απεικονίσεις του χώρου*).

Όχι μόνο με τις εικονογραφήσεις του αλλά και με τις εν γένει συνθέσεις του, ο κινηματογράφος αποτελεί μίαν αστείρευτη πηγή «χωρογραφικής» και μάλιστα «πολεογραφικής» πληροφόρησης.

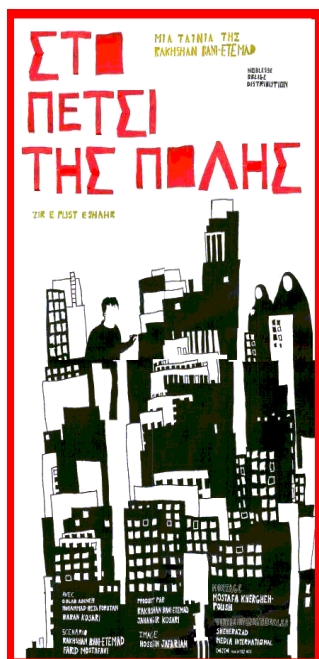
Οι μεγάλες πόλεις, κατά κύριο λόγο, παρουσιάζονται συχνά στις ταινίες, φυσικά, από πολυάριθμες «γωνίες λήψης». Ας υπενθυμίσουμε μάλιστα πως πολλές από τις λήψεις του βωβού κινηματογράφου είχαν ως έτοιμο ντεκόρ, πίσω από την πλάτη των πρωταγωνιστών, την πόλη. Κατ'αυτή την έννοια η έβδομη τέχνη έγινε και παραμένει «πολεογραφική» και «πολεογραφούσα».

Στα αξιοπερίεργα και αξιοθέατα που θαύμασαν στις αρχές του εικοστού αιώνα οι πρώτοι θαμώνες των σκοτεινών αιθουσών, –μαζί με τους ελέφαντες, τις ερήμους, κάποιες προσωπικότητες των «επικαίρων» και άλλα παρόμοια– συμπεριλαμβάνονται το δίχως άλλο και γνώριμες πια γιγάντιες σιλουέτες που συνδέονται άμεσα με αυτό που ονομάζουμε πόλη. Ο Πύργος του Άιφελ, το Μπιγκ Μπεν, το Εμπάιρ Στέιτ Μπίλντινγκ, κατατάσσονται ανάμεσα στις πιο σημαντικές.

Αλλά και γενικότερα ζητήματα «οικιστικής», δηλαδή πολεοδομίας, στέγασης και ταυτότητας συνοικιών βρίσκουν με την κινηματογραφική ταινία ένα στήριγμα. Ακόμα και πολεοδομικές προτάσεις μπορούν να γίνουν από το κινηματογραφικό πολεογραφικό «αρχείο» που δεν αρκείται να αναπαριστά τα τοπία μερικών μεγάλων πόλεων αλλά φωτογραφίζει την πραγματική ζωή!



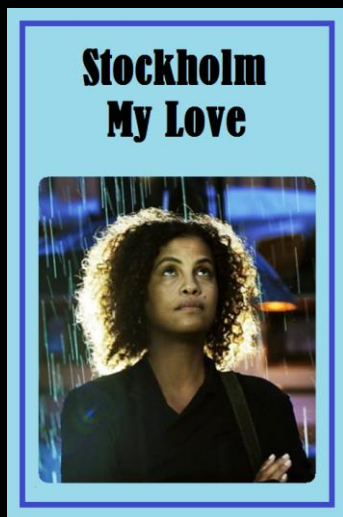
Και αντίστροφα ή παραπληρωματικά ως προς τον κινηματογράφο, που αναμφισβήτητα παράγει χωρογραφία, η «πολεογραφία» (ανθρωπογεωγραφία της πόλης), ως επιστήμη, μπορεί να αποτελέσει βάση για την προσέγγιση της κινηματογραφικής πόλης και των σημασιών της. Για να προϊδεάσει τον αναγνώστη του για την κινηματο-γεωγραφική προσέγγιση της ανάλυσης της Πόλης του Μεξικού που κάνει ο **David William Foster** παραπέμπει στους πολύ σημαντικούς σύγχρονους γεωγράφους τον Edward Soja και την Doreen Massey και στην ανθρωπογεωγραφική τους σκέψη.



κοινωνίας στην οποία ζούμε»ⁱⁱ.

Οι κινηματογραφικοί δημιουργοί, με την προσεγγισμένη αισθητική προσέγγισή τους, μας προσφέρουν γόνιμα **γνωστικά** στοιχεία για τη ζωή των πόλεων. Ενώ δεν απογράφουν, ούτε απλά φωτογραφίζουν με στόχο το τεκμηριωτικό (ντοκιμαντερίστικο) αποτέλεσμα, καταφέρνουν να αναπαραστήσουν με αξεπέραστη δύναμη τη ζωή της πόλης. Σε μερικές περιπτώσεις, η θητεία μερικών δημιουργών στο ντοκιμαντέρ αναδεικνύει περισσότερο πολεογραφικά το θέμα τους. Η αναγνωρισμένη ιρανή σκηνοθέτις **Ραχσάν Μπανί-Ετεμάντ**, με το ντοκιμαντέρ της «**Στο πετσί της πόλης**» (1995), είχε αναδείξει δραματικά τα προβλήματα της διακίνησης των ναρκωτικών στην Τεχεράνη. Και σε λίγα χρόνια (2000) ο ίδιος τίτλος εισάγει μια εντυπωσιακή δραματική δημιουργία. **Πρωταγωνιστεί η Τεχεράνη!** Δηλαδή οι άνθρωποι της, οι σχέσεις τους, τα προβλήματά τους. Μέσα στο «φυσικό» αστικό τους χώρο. Στους δρόμους, στα αυτοκίνητα, στα μαγαζιά και τα γραφεία. Και στις φτωχογειτονιές, στις αυλές. Η Ραχσάν Μπανί-Ετεμάντ δηλώνει: «**Η πόλη είναι η αντανάκλαση της κοινωνίας [...]** Η πόλη είναι ο μεγεθυντικός φακός της

**Στοκχόλμη,
αγάπη μου
2016
Marc Cousins**



Δίνουμε τώρα το λόγο σε ένα σύγχρονο σκηνοθέτη, τον **Μαρκ Κάζινς** να μας μιλήσει σχετικά με μια δική του πρόσφατη πολεογραφική ταινία: Λέει:

Μερικές από τις καλύτερες ταινίες που έγιναν ποτέ είναι για τις πόλεις: **Βερολίνο: Συμφωνία μιας Μητρόπολης, Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική κάμερα, Μανχάταν**. Η Στοκχόλμη είναι μια από τις μεγάλες πόλεις του κόσμου, αλλά υπάρχουν εκπληκτικά λίγες ταινίες στις οποίες έχει αυτή διαδραματίσει κεντρικό ρόλο. Ακόμη και ο Ingmar Bergman προτιμούσε το αρχιπέλαγος. Θέλησα λοιπόν να προσπαθήσω να κάνω μια τέτοια ταινία. Για να καταγράψει την αστικοποίηση, τις κινηματογραφικές αναζητήσεις, την αλλαγή του καιρού και τη φωτεινότητα, **την ποιητική του τόπου**, την κοινωνική ιστορία, την πολυπλοκότητα και το **ονειρικό τοπίο**.

Η ταινία **Στοκχόλμη, αγάπη μου**, είναι μια ταινία για την αποκατάσταση μετά από ένα κακό πράγμα. Ακριβώς όπως η ταινία του Jean-Luc Godard **Δυο ή τρία πράγματα που γνωρίζω για αυτήν** είναι **για την πόλη του Παρισιού και ταυτόχρονα για μια γυναίκα**, έτσι και η ταινία μας είναι για την πόλη της Στοκχόλμης και για μια γυναίκα. Η **Alva Achebe** (που την υποδύεται η **Neneh Cherry**, στον πρώτο της κινηματογραφικό ρόλο) υποτίθεται πως είναι σουηδή αρχιτέκτονας στα περασμένα της '40 και έχει στοιχειωθεί από μια τραγωδία. Περπατάει λοιπόν στους δρόμους, προσπαθώντας να «κάνει κοπάνα» από τη ζωή της και προσπαθώντας να χαθεί. Αλλά τα βήματα της την οδηγούν πίσω στο ίδιο πράγμα που προσπαθεί να ξεχάσει.

Γιατί αυτή η ιστορία; Επειδή το περπάτημα είναι ο καλύτερος τρόπος για να δούμε μια πόλη, για να μπούμε στο λαβύρινθό της. Η Alva έζησε μια κατάσταση που ήταν από τις οπτικά και συναισθηματικά πιο έντονες εμπειρίες της ζωής της – ένα ατύχημα για το οποίο ήταν υπαίτια. Καθώς περπατάει μέσα από την πόλη, το βλέπει σαν να ήταν σήμερα. **Το αστικό τοπίο και τα κτίρια του αρχίζουν να γίνονται μεταφορές για αυτό που αυτή αισθάνεται.**

Η ταινία είναι μια συμφωνία πόλης –μας αρέσει η μουσικότητα των πόλεων– αλλά υπάρχει και πολλή μουσική εδώ. Πέντε κομμάτια της ίδιας της Neneh Cherry, γραμμένα ειδικά για αυτή την ταινία και άλλα. Έως και κάποια σύνθεση κλασικής μουσικής από τον 19ο αιώνα, του Franz Berwald, γεννημένου στη Στοκχόλμη. Το soundtrack παρακολουθεί τη διαδρομή της ηρωίδας από την κατάθλιψη στην ανάνηψη...

**Το τετράγωνο
2017
Ρούμπεν Έστλουτ**



Ταινία επικεντρωμένη στη Στοκχόλμη (και με την ευκαιρία αυτή την αναφέρουμε) είναι και **Το τετράγωνο** του Ρούμπεν Έστλουτ. Δεν παραλείπουμε βέβαια να πούμε πως, έτσι κι αλλιώς, η σύγχρονη ζωή είναι οπωσδήποτε αλληλένδετη με τη λειτουργία της πόλης, αλλά μερικά πολεογραφικά στιγμιότυπα μερικών σκηνοθετών, όπως και ο Ρούμπεν Έστλουτ, αναδεικνύουν ζητήματα της προβληματικής της πόλης.

Για παράδειγμα, η *installation* με τίτλο **«τετράγωνο»** (εξού και ο τίτλος της ταινίας) πρέπει να εγκατασταθεί στη θέση που καταλαμβάνει, μπροστά στο κεντρικό μουσείο της σουηδικής πρωτεύουσας, το άγαλμα ενός έφιππου βασιλιά το οποίο κατατομείται και απομακρύνεται. Τίθεται εδώ το ζήτημα της μνημείωσης της πόλης και της προσωπολατρικής προσέγγισης (ως ειρωνική ανατροπή).

Επίσης θίγονται και άλλες πτυχές της ζωής της πόλης όπως η μικροεγκληματικότητα (κλοπή κινητού), η παρουσία επαιτών, το προσφυγικό και άλλα ζητήματα τα οποία, πάντως, υφίστανται μια ιδιαίτερη αξιοποίηση. Η βραβευμένη ταινία έχει πολλές απροσδόκητες ή κωμικές και μάλλον ακατανόητες ή –ενδεχόμενα– αλληγορικές σκηνές, όπως π.χ. η εμφάνιση ενός άντρα που σαν ανθρωποειδές πηδάει στα τραπέζια των συνδαιτυμόνων μιας επίσημης δεξίωσης. Είναι ίσως κάτι σαν χάπενινγκ ή περφόρμανς δεδομένου πως ο κύριος ρόλος αφορά έναν επιμελητή μουσείου.

Ταξίδι στη Μυτιλήνη
2010
Λάκης Παπαστάθης



Σε άλλη σκηνοθετική γραμμή, αναμνήσεων από τη γενέτειρα Μυτιλήνη (πολεωνύμιο που συχνά παραπέμπει σε ολόκληρη τη Λέσβο), και με άλλη έμπνευση είναι η ταινία του Λάκη Παπαστάθης «**Ταξίδι στη Μυτιλήνη**» (2010). Η έγχρωμη ταινία με συνεχείς αναδρομές σε ένα ασπρόμαυρο –το λέμε και μεταφορικά– παρελθόν παρακολουθεί τον Κώστα που μετά από είκοσι χρόνια παραμονής στο Παρίσι επιστρέφει στην πατρίδα του. Αφορμή της επιστροφής, η κληρονομιά του οικογενειακού του σπιτιού. Αιτία της φυγής και της απουσίας, ένα βαρύ οικογενειακό ιστορικό...

Θα συναντήσει πάλι όσους από τους συγγενείς του έχουν απομείνει και θυμάται έντονα εκείνους που έχουν φύγει για πάντα από τη ζωή καθώς και τα σχετικά περιβάλλοντα δημιουργίας των βιωμάτων του. Οι μνήμες της παιδικής ηλικίας των δέκα χρόνων, της εποχής δηλαδή που συνέβησαν τα δραματικά γεγονότα στην οικογένειά του, αναβιώνουν στο μυαλό του... Ζώντας και τεθνεώτες τον κάνουν να ξαναγαπήσει τον τόπο του. Καταλυτικό ρόλο παίζει η σχέση του με την Ελένη, τη δυναμική κι ευαίσθητη γιατρό που εργάζεται στο γηροκομείο της Μυτιλήνης και του ανοίγει νέους δρόμους στην ζωή του.ⁱⁱⁱ

Είναι ένα **AMARCORD** ("Θυμάμαι"), για να φέρομε στο νου μας ένα αντίστοιχο φιλμ του Φελίνι με τις αναμνήσεις από τη γενέτειρά του, το Ρίμινι.

Αν η εξέλιξη της Έβδομης Τέχνης δεν είχε ευνοήσει, πάνω στην οθόνη και πίσω από αυτήν, την καθαρά μυθιστορηματική και προσωπολατρική γωνιά^{iv} με τις/τους σταρ, τις βεντέτες, τα δακρύβρεκτα σενάρια και τις εσπευστικές (ή αισθησιακές) προσεγγίσεις του προσώπου και του σώματος, **θα αναδυόταν περισσότερο** η τεκμηριωτική, γνωστική, απογραφική και παιδαγωγική πλευρά του κινηματογραφικού έργου σε σχέση με

- 1) την αποτύπωση της πόλης και
- 2) την προβολή κάποιων κοινωνικά διαπαιδαγούτων πολεογραφικών ιδεωδών.

Μια υποδειγματική κατάθεση προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί, όπως είναι γνωστό, η **Μαγική πόλη** του Νίκου Κούνδουρου (1954), όπου ο συνοικισμός αυθαίρετων περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια, ενώ το ιδεώδες της συλλογικής δράσης μέσα στην πόλη, για την αναζήτηση του καλού, ανάγεται σε κεντρική ιδέα.





Man's Castle (Frank Borzage, 1933)

Παρόμοια αναπαράσταση παραγκούπολης με κοινωνική στοχοθεσία, έχουμε, όπως ξέρουμε, στη «**Συνοικία τ'όνειρο**» του Αλέκου Αλεξανδράκη και, σε ρομαντικό τόνο, στην αμερικάνικη ταινία «**A Man's Castle**» (Frank Borzage, 1933), όπου, από την εποχή της μεγάλης κρίσης, μετά το κραχ του 1929, κινηματογραφείται (ή αποδίδεται με τεχνικές αναπαράστασης σε στούντιο) η «Hooverville», παραγκούπολη στην καρδιά της Νέας Υόρκης (Σπένσερ Τρέισι, Λορέτα Γιανγκ).



Πρωταγωνιστική δράση του οικιστικού χώρου στη σχέση του με τον ήρωα και την κοινωνία έχουμε και στην ταινία «**Ξημερώνει**» του Μαρσέλ Καρνέ (1939) σε σενάριο Ζακ Πρεβέρ.

Κάποιο βράδυ, γίνεται ένας φόνος σε ένα διαμέρισμα και ο δράστης, συνεχίζει να μένει κλεισμένος σε αυτό, αρνούμενος να ανοίξει στους αστυνομικούς, που περικυκλώνουν το κτίριο και τη γειτονιά. Όμως η θυρωρός και οι υπόλοιποι ένοικοι παίρνουν το μέρος του δηλώνοντας πως πρόκειται για τίμιο και ήσυχο άτομο. Καταφθάνουν μαλιστα και οι συνάδελφοί του, εργάτες και αυτοί σε τοπικό εργοστάσιο, για να του συμπαρασταθούν. **Αυτός βρίσκει την ευκαιρία να απευθυνθεί στο κοινό, από τον 5^ο όροφο της πολυκατοικίας όπου μένει.** Μέχρι το ξημέρωμα, ο ήρωας αναλογίζεται με flashback πώς έφτασε σε αυτή την κατάσταση και δίνει τέλος στη ζωή του.

Προσθέτουμε πως ένας δρόμος στο παρισινό προάστειο Boulogne-Billancourt ονομάστηκε «**Λεωφόρος Ξημερώνει**», σε ανάμνηση του τόπου όπου γυρίστηκε η ταινία.



Στην εισαγωγική αυτή παρουσίαση για την Έβδομη Τέχνη και την πόλη, ας πούμε ακόμα ότι οι αρχιτέκτονες και οι πολεοδόμοι βρίσκονται πάντα σε επαφή με τον κινηματογράφο και τους δημιουργούς του.

- Σε μια συνέντευξη του **Βιμ Βέντερς**, ο δημοσιογράφος αρχίζει τις ερωτήσεις του ρωτώντας αν ο γνωστός σκηνοθέτης εκπλήσσεται από το γεγονός ότι οι **αρχιτέκτονες ενδιαφέρονται για τη γνώμη του σε ειδικά ζητήματα της πολεοδομίας και της αρχιτεκτονικής**^v.
- Εξάλλου πολλές γνωστές πόλεις, στις οποίες διοργανώνονται κινηματογραφικά φεστιβάλ, η Βενετία, οι Κάννες, το Βερολίνο, η Θεσσαλονίκη, το Τορόντο και άλλες, γίνονται κέντρα επιλογής και ανάδειξης ταινιών οπότε συνδέονται και έτσι με την τέχνη του κινηματογράφου^{vi}.
- Και δεν παραβλέπουμε, ακόμα, ιδίως σε προηγούμενες δεκαετίες, την **ιδιαίτερη συμμετοχή της πόλης στην «προβολή» της κάθε κινηματογραφικής ταινίας**, με τους ολοφώτιστους τίτλους και τις τεράστιες αφίσες στους δρόμους της, **που αναδεικνύουν μια ιδιαίτερη πολεογραφία**.



Και μάλιστα, η «δεύτερη γραφή» με την οποία μπορούν να παρουσιασθούν οι «**Κινηματογραφημένες Πόλεις**»^{vii}, δηλαδή η **κινηματογραφική ανάλυση και κριτική τους**, μπορεί να αποτελέσει, σε πολλές περιπτώσεις, ευκαιρία για μια βαθιά πολεογραφία. Η **Σώτη Τριανταφύλλου** (παράδειγμα που είναι και υπόδειγμα), παράγει με το βιβλίο της, του οποίου μόλις τώρα δώσαμε τον τίτλο, έναν πολυεπίπεδο χυμώδη άτλαντα της κινηματο-γραφικής **ιδιοτοπίας** και μάλιστα κεφαλαίο-ποιημένο κατά πόλεις. Κινηματογραφική ανάλυση που αποτελεί

ταυτόχρονα μοναδική πολεογραφική σύγκριση:

«Αντίθετα από τις κινηματογραφικές μεγαλουπόλεις, σαν το Παρίσι και τη Νέα Υόρκη, το Λος Άντζελες δεν έχει τρίτη διάσταση "προς τα κάτω": δεν έχει βάθος. Η δράση συμβαίνει στην επιφάνεια της πόλης ή πάνω από αυτή [...] όπου τη θέση του υπόγειου καταλαμβάνει το πάρκινγκ, έμβλημα της κουλτούρας του αυτοκινήτου: στο Λ.Α. οι χαρακτήρες δεν συναντιούνται "τυχαία" όπως στις άλλες πόλεις – οδηγούν για να συναντηθούν. Δεν υπάρχει το απρόοπτο της μαζικής μεταφοράς [...] ο "κάτω όροφος" της Μόσχας. Υπάρχει μόνο μια στιλπνή επιφάνεια εβδομηνταδύο προαστίων, η πραγματοποιημένη μοτορία [...] Οι ήρωες δεν περπατούν παρά μόνο σε κλειστούς χώρους, ένδειξη μιας μοναξιάς βιωμένης σε μια πόλη που απουσιάζει»^{viii}.

Και αλλού, μια παράθεση γεωγραφικών χαρακτηριστικών, που παρά την πυκνότητα του κατεβατού, προσφέρει τόσο δυνατά στοιχεία πολεογραφίας, που θα ζήλευαν οι συγγραφείς των ειδικών βιβλίων:

«Το Νότινγκχαμ του Κάρελ Ράιζ στο «Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί» (1961) είναι ένα άχαρο τοπίο από καπνισμένα τούβλινα σπίτια μαζικής κατασκευής. [...] Στο "φρη σίνεμα" ο βιομηχανικός κόσμος συνοψίζεται σε μια χούφτα χαρακτηριστικά:

ομίχλη,
κάρβουνο,
αποκτήνωση,
έλλειψη ιδανικών,
φόβος για την ιεραρχία,
πρωτόγονος αντικομμουνισμός,
χλωροφορμική τηλεόραση,
ψάρεμα,
πανηγύρι... ix.

2. ΟΙ ΔΙΔΥΜΟΙ ΠΥΡΓΟΙ - ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Η κριτική και η ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών δεν γίνεται πάντα με κάποια γόνιμη πολεογραφική προσέγγιση. Ας αναφερθούμε για λίγο στην ταινία **Διπλή παγίδα**^x όπου εμφανίζονται οι δίδυμοι πύργοι της επιχείρησης *Petronas* στην Κουάλα Λουμππούρ, πρωτεύουσα της Μαλαισίας. Αυτοί αποτέλεσαν από το 1998, επί πολλά χρόνια, το ψηλότερο σύμπλεγμα κτιρίων στο κόσμο^{xi}.

Στην ταινία *Διπλή παγίδα*, ο Robert (ή Mac) MacDougal (που τον υποδύεται ο Σον Κόνερι) έχει μια αδιάφευστη φήμη μεγάλου διαρρήκτη χώρων όπου φυλάσσονται έργα τέχνης. Όταν λοιπόν κλάπηκε ένας πίνακας του Ρέμπραντ στη Νέα Υόρκη, ο MacDougal έγινε αντικείμενο σοβαρής υποψίας. Η Virginia (ή Gin) Baker (που την υποδύεται η Κάθριν Ζέτα-Τζονς) αναλαμβάνει τη σχετική έρευνα καταστρώνοντας ένα σχέδιο παγίδευσης του MacDougal.

Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ PETRONAS

ΑΡΙΘΜΟΣ ΟΡΟΦΩΝ	88
ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΥΨΟΣ	452 μέτρα
ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΕΦΥΡΑΣ	41ος - 42ος
ΜΗΚΟΣ ΤΗΣ ΓΕΦΥΡΑΣ	58,4 μέτρα
ΥΨΟΣ ΤΗΣ ΓΕΦΥΡΑΣ	στα 170 μέτρα
ΑΝΕΛΚΥΣΤΗΡΕΣ	2x29 = 58
ΚΥΛΙΟΜΕΝΕΣ ΚΑΙΜΑΚΕΣ	210
ΠΑΡΑΘΥΡΑ	77.000 τετρ. μέτρα
ΣΚΥΡΟΔΕΜΑ	160.000 κυβικά μέτρα
ΧΑΛΥΒΑΣ	39.910 τόνοι

Σε κάποια φάση οι δυο ήρωες φαίνεται ότι αποφασίζουν να συνεργαστούν, οπότε μετακινούνται από τη Βρετανία (Λονδίνο και Σκωτία) στην Κουάλα Λουμππούρ, την "high-tech" πρωτεύουσα της Μαλαισίας. Το σχέδιό τους (που σχετίζεται με την αλλαγή της ημερομηνίας του 2000) προβλέπει κέρδη πολλών δισεκατομμυρίων δολαρίων και τους φέρνει στις 31.12.1999 πάνω στον δίδυμο πύργο της εταιρείας *PETRONAS*.

Οι 88ώροφοι δίδυμοι πύργοι της *PETRONAS* εκτελέστηκαν ως μέρος του έργου «Kuala Lumpur City Centre» (KLCC) για να στεγάσει την εθνική εταιρία πετρελαίων της Μαλαισίας " *PETRONAS*".

Σχεδιασμένοι από τους αρχιτέκτονες "Cesar Pelli & Συνεργάτες", οι δίδυμοι πύργοι συμβολίζουν ρώμη και χάρη κάνοντας χρήση γεωμετρικών αρχών της ισλαμικής αρχιτεκτονικής.

Οι πύργοι της *PETRONAS* έχουν ύψος 451,9 μέτρα και αποτέλεσαν από το 1998 (μέχρι το Σεπτέμβριο του 2003^{xii}) τα ψηλότερα κτίρια του κόσμου. Εκτός από γραφεία, οι δίδυμοι πύργοι που στολίζουν την πρωτεύουσα της Μαλαισίας Κουάλα Λουμππούρ, περιλαμβάνουν ένα κέντρο επιστήμης, μια αίθουσα τέχνης και αίθουσα συναυλιών.

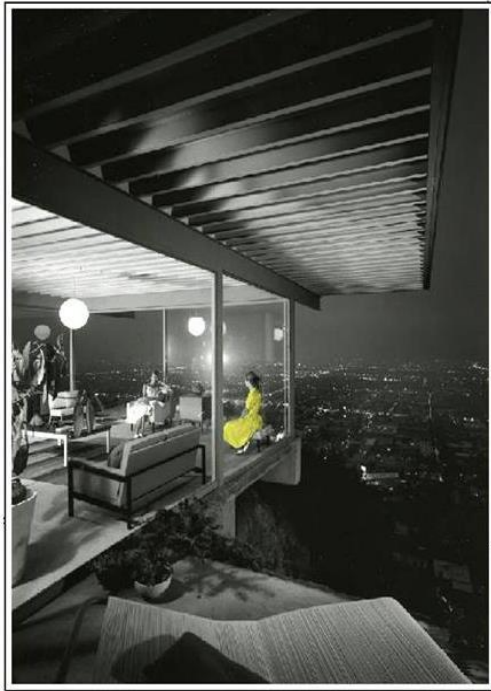
Το συνολικό έργο KLCC προσφέρει έκταση ίση με 1.729.800 τετρ. μέτρα για ποικίλες χρήσεις.



Στα διάφορα επίπεδα που προηγούνται της επαφής του κοινού με το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο (γύρισμα, διαφήμιση, κριτική) φαίνεται ότι δεν ελήφθη καμία μέριμνα για την «προβολή» της εντυπωσιακής κατασκευής που «συμπρωταγωνιστεί» στην ταινία. Για παράδειγμα, οι αφίσες παρουσιάζουν πολύ καλά τον πασίγνωστο **Σον Κόνερι** και τη θελκτική **Κάθριν Ζέτα - Τζονς** αλλά **δεν δείχνουν καθόλου τους δίδυμους πύργους**.

Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι **οι κριτικοί δεν θεωρούν** την κινηματογραφική –σε μεγάλη οθόνη– θέαση του πύργου της Petronas μια ευκαιρία για ανάλυση της κατασκευής αυτής και σχετική συζήτηση για το νέο αυτό αρχιτεκτόνημα ή έστω για **το «μεγάλο» στην πόλη**, ενώ το κάνουν –συχνά με μανιώδη ακριβολογία– για άλλα στοιχεία της κινηματογραφίας. Στις κριτικές των εφημερίδων είτε δεν έγινε αναφορά στη «συμμετοχή» του πύργου στην ταινία, είτε η αναφορά περιορίστηκε σε μία γραμμή^{xiii}. Η παρουσίαση του Αλέξη Ν. Δερμετζόγλου^{xiv} είναι πολύ λεπτομερής και εκτεταμένη αλλά δεν αναφέρεται καθόλου στον τρίτο συμπρωταγωνιστή, το δίδυμο ουρανοξύστη. Ούτε η σύντομη, πάντως, ανάλυση του Δημήτρη Δανίκα ξεφεύγει από αυτό το πλαίσιο.

Ωστόσο το κτίριο (ή κτήριο) θεωρείται αξιόλογο κινηματογραφικό (εικονιστικό) στοιχείο για τη σοβαρή κινηματογραφική κριτική. Ο **Πέτρος Μαρτινίδης**, πανεπιστημιακός αρχιτέκτονας και συγγραφέας, έκανε με μελέτη του, μια εκτεταμένη παράθεση σειράς κινηματογραφικών ταινιών, από το 1930 ως σήμερα, στις οποίες ο «**δολοφόνος**», ο «**εκβιαστής**», ο «**έκφυλος**», ο «**σαδι-**



στής» –ο «κακός», κοντολογίς– εμφανίζονται να κατοικούν σε σπίτια απέριπτης μοντερνιστικής λιτότητας.

Φυσικά, ο κινηματογράφος δεν ξεχνά και το σπίτι παραδοσιακής αμερικάνικης αρχιτεκτονικής, όπου κατοικούσε ο ψυχοπαθής δολοφόνος που είχαμε γνωρίσει στην ταινία «Ψυχώ».

Είναι, εξάλλου, ενδιαφέρον ότι ο σύγχρονος ζωγράφος **István Horkay** εμβληματοποιεί την κινηματογραφική τέχνη των σύγχρονων μεγάλων σκηνοθετών συνθέτοντας ένα σκηνογραφικό σπίτι, στο οποίο αφητηρία έμπνευσης αποτελεί η τεχνοτροπία του καθένα, όπως αυτός ο ζωγράφος την αντιλαμβάνεται.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153298445396438&set=a.10153298443806438.1073741937.648071437&type=3&th eater>



Ας σημειώσουμε ωστόσο ότι, σε περιπτώσεις σοβαρότερων ταινιών, όπου η ίδια η πόλη συγκαταλέγεται μεταξύ των «προσώπων του δράματος», οι αφίσες εμφανίζουν και αυτή την «περσόνα». Τέτοιες είναι, για παράδειγμα, οι περιπτώσεις της ιαπωνικής πρωτεύουσας **Τόκιο** και της γαλλικής πόλης **Μασσαλίας** στις ταινίες *Φόβος και τρόμος* (*Stupeur et tremblements*, Alain Corneau, 2003) και, αντίστοιχα, *Η πόλη είναι ήσυχη* (*La ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000).



Και μερικές άλλες αφίσες από γνωστές «πολεογραφικές» ταινίες ...



Η αφίσα του **West Side Story** (1961) δίνει την ευκαιρία για μια μικρή μορφολογική κτιριολογική θέαση με τις νεοϋορκέζικες σκάλες κινδύνου.

Ένα Θαύμα στο Μιλάνο: η ανάληψη στους ουρανοούς ως τελική λύση για τους κατοίκους της παραγκούπολης έξω από το Μιλάνο...

Στο **Τοπ Καπί** του Ζιλ Ντασέν η αφίσα κατακλύζεται από τη μεγάλη Μελίνα.

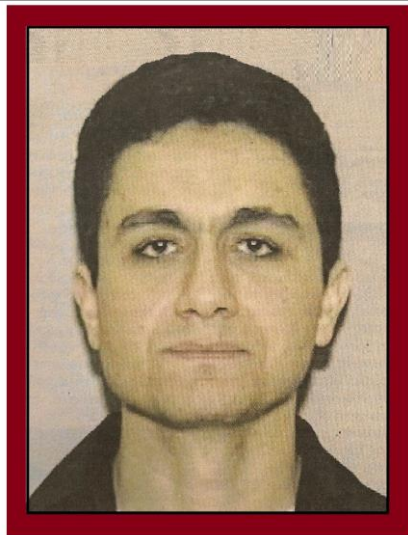


WOODY ALLEN
DIANE KEATON
MICHAEL MURPHY
MARIEL HEMINGWAY
MERYL STREEP
ANNE BYRNE

MANHATTAN

Μιλώντας για τις αφίσες ας θυμηθούμε, στην αφίσα του **Μανχάταν** (Manhattan, 1979) του **Γούντι Άλεν**, μια ευρηματική σύνδεση των μορφών των ουρανοξυστών του κέντρου της Νέας Υόρκης με τα γράμματα του τίτλου. Στα **A** προβάλλονται το Empire State Building και το Chrysler Building, το τελευταίο **N** είναι το κτίριο της Citycorp, ενώ το **H** είναι το δίδυμο κτίριο του World Trade Center. Το αποτέλεσμα είναι μια τοπογραφική σύνοψη του Μανχάταν!

■ Ας συμπληρώσουμε ακόμα μια τραγική μνημοτεχνική σύμπτωση. Δίπλα στο **H** του **MANHATTAN**, που υπενθυμίζει τους αφανισμένους πια δίδυμους πύργους του World Trade Center, τα γράμματα **A-T-T-A** αποτελούν το επώνυμο του αιγύπτιου Mohammed Atta, αρχιτέκτονα κατ' επάγγελμα και ερευνητή πολεοδόμου, που επέπεσε με το αεροπλάνο στον πρώτο (κατά σειρά καταστροφής) από τους δύο πύργους.

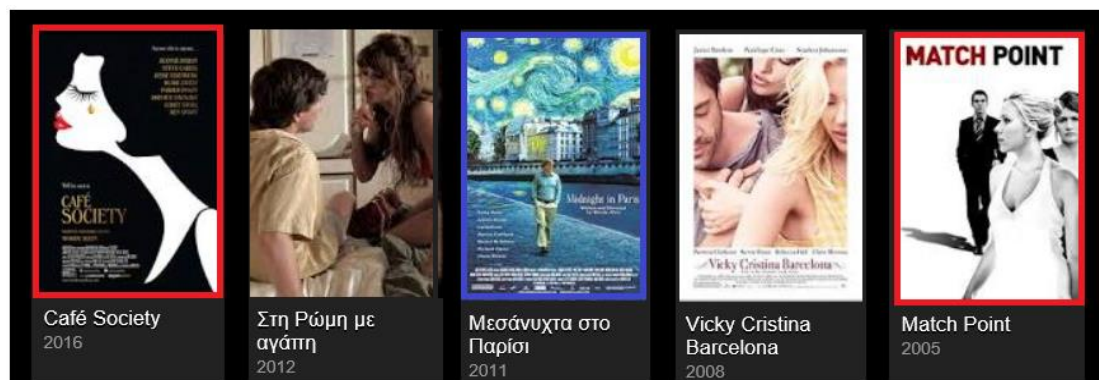


Το πρόσωπο του Άτα εικονογράφησε την εποχή εκείνη αναγνώσματα^{xv} σχετικά με τη φυσιογνωμική ταυτοποίηση του φανατικού εγκληματία. Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής μας περιήγησης δεν είναι ασχέτο να θίξουμε το θέμα «πρόσωπο» και «χαρακτήρας». **Η ίδια η 7^η Τέχνη δεν είναι εκείνη που μας «διδάσκει» τα χαρακτηριστικά του προσώπου των κακών και των καλών;** Σκηνοθέτες και ηθοποιοί, εικονολήπτες και μακιγιέρ επιδίδονται με μεγάλη επιμέλεια στον να προβάλουν ή να κρύψουν αυτά τα χαρακτηριστικά. **Μπορεί άραγε το αποφασιστικό βλέμμα του Άτα και τα σφιγμένα χείλη του να προδικάζουν, μέσα στην κοινωνία και την πόλη, πως αυτός και άλλα φυσιογνωμικώς όμοια άτομα είναι γεννημένα για να φανατιστούν και να εγκληματίσουν;** Η επιστήμη της εγκληματολογίας έχει ως κλάδο τη «Φυσιογνωμική» και μας διδάσκει πως τον εγκληματία δεν το γεννά η μάνα του αλλά η κοινή μας γεννήτρα η κοινωνία.

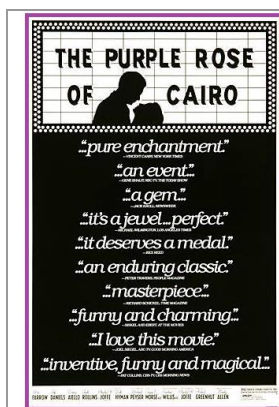
Επίσης η αφίσα του **West Side Story** (1961) δίνει, όπως είπαμε, την ευκαιρία για μια μικρή μορφολογική κτιριολογική ανάλυση. Απεικονίζει τα χαρακτηριστικά για τη Νέα Υόρκη εξωτερικά κλιμακοστάσια κινδύνου. Ταυτόχρονα όμως αποτελεί μια συμβολική μετεξέλιξη του μπαλκονιού της Ιουλιέττας, αφού από τέτοιο κλιμακοστάσιο ανέβαινε ο σύγχρονος νεοϋορκέζος Ρωμαίος, ο Τόνυ (Richard Beymer), για να συναντήσει την πορτορικανή **Μαρία** (Natalie Wood).

Μιλώντας για το Γούντι Άλεν, φέρνουμε στο νου μας τις νεοϋορκέζικες αναπαραστάσεις και τη λατρεία του για την πόλη αυτή. Της αφιέρωσε περίπου σαράντα ταινίες. Μπορούμε όμως να αναφερθούμε και στις ...εξω-νεοϋορκέζικες πολεογραφικές «αποστολές» του. Χάρη σε

αυτές είχαμε την ευκαιρία να δούμε τις αθέλητες ή θελημένες πολεογραφικές συγκρίσεις της πατρίδας του Νέας Υόρκης με άλλες πόλεις.



Πρόσφατη ταινία (2016) είναι η **Café Society**, όπου βλέπουμε μια πραγματική συγκριτική μελέτη –δοσμένη βέβαια μέσα από το σενάριο και την κινηματογραφία– ανάμεσα στο Χόλυγουντ και τη Νέα Υόρκη της εποχής των '30s. Άλλες τέτοιες ταινίες του είναι του 2012 **Στη Ρώμη με Αγάπη** (To Rome With Love), του 2011 **Μεσάνυχτα στο Παρίσι** (Midnight in Paris), του 2008 **Vicky Cristina Barcelona** και του 2005 το λονδρέζικο **Match Point**.



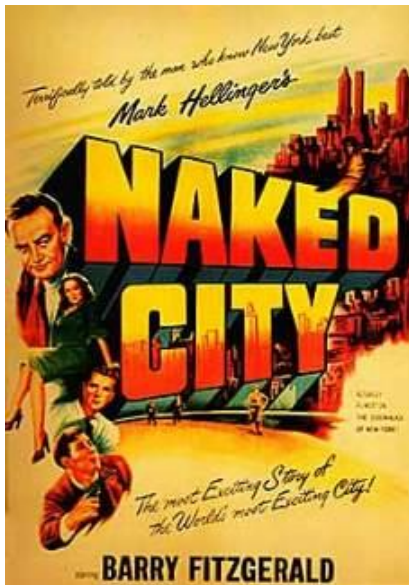
Η παλιότερη δική του ταινία **Το πορφυρό ρόδο του Καΐρου** του 1985 δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με την αιγυπτιακή πρωτεύουσα. Αφηγείται την ιστορία μιας φτωχής σερβιτόρας, που υποδύεται η Μία Φάρου και η οποία, την εποχή της οικονομικής κρίσης, μετά το 1929, περνάει τον ελεύθερο χρόνο της βλέποντας ταινίες για να αντλήσει από την οθόνη και τη σκοτεινή αίθουσα αισιοδοξία και χαρά.

3. ΤΑ ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΤΩΝ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ «VITELLONI»

Αρχίσαμε την παρουσίαση της κινηματογραφημένης πολεογραφίας κάνοντας λόγο για μια περιπετειώδη ταινία, τη **Διπλή Παγίδα**. Δεν πρόκειται για ταινία υψηλής ποιότητας. Στην πραγματικότητα,

- κυρίως σε ταινίες δεύτερης ποιότητας,
- συχνά χολιγουντιανές «αμερικανάδες»,
- με καρτποσταλικές τυποποιήσεις ή
- με ανθρωποκυνηγητά και
- αυτοκινητοκυνηγητά στους δρόμους των μεγαλουπόλεων, και
- σε υπέρπαραγωγές καταστροφών πόλεων

έχουμε την ευκαιρία να δούμε άφθονες πλευρές των πόλεων, χωρίς να γνωρίζουμε αν πάντα έχει ληφθεί μέριμνα από τους δημιουργούς αυτών των ταινιών για την αντικειμενική τεκμηριωτική υποστήριξη.



Μερικές φορές ο συνδυασμός περιπέτειας και τεκμηρίωσης των εξωτερικών χώρων πετυχαίνει. Στην ταινία «**Η γυμνή πόλη**» (*The Naked city*, 1948), ο σκηνοθέτης της Ζιλ Ντασέν εκμεταλλεύεται έντεχνα την αστυνομική αναζήτηση καθώς και το κυνήγι του δολοφόνου για να μας παρουσιάσει, σε πολλές περιπτώσεις και με ποικίλες προσεγγίσεις, πραγματικές εικόνες της ζωής στη Νέα Υόρκη.

Η πολεογεωγραφική εικονογράφηση της ταινίας αυτής είναι πράγματι αρκετά πλούσια και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: στους δρόμους, στις μικρές πλατείες, σε θέα από παράθυρα και άλλες απόψεις, πολλά πράγματα φωτογραφίζουν εξωτερικό. Η τελευταία σκηνή στη γέφυρα του

Ουίλιαμσπεργκ, που δείχνει κάποιες κατασκευαστικές λεπτομέρειες της γέφυρας και αντιπροσωπευτικές απόψεις της Νέας Υόρκης, είναι εντυπωσιακή όσο και δραματική.

video_naked_city2.fv



Αφίσες διαφόρων προελεύσεων της ταινίας «Γυμνή πόλη»

Γενικά πάντως, οι κινηματογραφικοί κριτικοί συμφωνούν ότι οι αστυνομικές ταινίες (*film noir* και αστυνομικές ή περιπετειώδεις ταινίες) δίνουν πράγματι μεγάλη έκταση στην κινηματογράφηση της πόλης^{xvi}. Για να δείξει το Παρίσι ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ στην ταινία «*Με κομμένη την ανάσα*» (1960) επιστράτευσε, ως κεντρικό ήρωα έναν –συμπαθή κατά τα άλλα...– κακοποιό που χαίρεται το δρόμο και τον καταδιώκει η αστυνομία από δρόμο σε δρόμο, αλλά και μια νεαρή εφημεριδοπώλη, που η επαγγελματική της ιδιότητα συνδέεται άμεσα με το δρόμο, όπου γυρίζει πουλώντας τις εφημερίδες της^{xvii}.



video_A-bout_Goddard.mp4

ΔΥΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

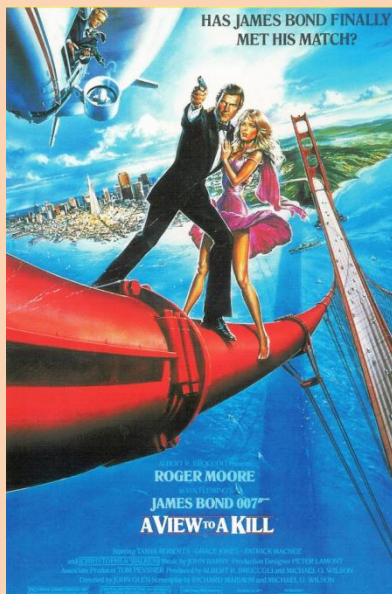


Ο δρόμος
του
σχοινοβάτη
από την
ταινία **La
strada** του
Φεντερίκο
Φελίνι.



Ένας «τέλειος» δρόμος στην Αγία Πετρούπολη, που περιγράφεται ποιητικά στην ταινία *Οι Ρωσικές Κούκλες* (2005) του Σεντρίκ Κλαπής με τον Ρομαίν Ντουρί.

Ακριβώς, ο δρόμος και μάλιστα ο άγνωστος «ανώνυμος δρόμος»^{xviii}, ανεξάρτητα από τον αναγνωρισμένο τεκμηριωτικό ρεαλισμό του *φιλμ νουάρ*^{xix}, αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους αυτού. Τόσο στην ευρωπαϊκή εκδοχή του φιλμ νουάρ των δεκαετιών 1920-1930 και 1930-1940, όσο και στις πολυάριθμες αμερικανικές ταινίες των επόμενων δεκαετιών, το «εξωτερικό», δηλαδή γενικότερα το «αστικό τοπίο» είναι παρόν. «Μέσα» σ' αυτό εκτυλίσσεται ένα μεγάλο μέρος από τη δράση στα περιπετειώδη φιλμ, όπως πολλοί θεατές έχουν την ευκαιρία να το διαπιστώσουν στη σειρά ταινιών του Τζέιμς Μποντ, που εισάγουν μια ατελείωτη γεωγραφία πόλεων (αλλά και τοπίων) του κόσμου^{xx}.



Μια άποψη του Σαν Φρανσίσκο από την ταινία του πολεογράφου Τζέιμς Μποντ - Πράκτορα 007 με τίτλο «Επιχείρηση Κινούμενος Στόχος» (1985, σκηνοθεσία: Τζον Γκλεν).

Ωστόσο, όπως θα δούμε και στα επόμενα, **συνδεδεμένο με την πόλη,**

- τους δρόμους της και τις πλατείες της,
- τις γωνιές της και τις αγωνίες της,
- τα κτίριά της και τα μνημεία της,
- με όλα όσα εννοούμε με την έννοια «εξωτερικά», και τελικά
- με την ουσιαστική αίσθηση του βιωματικού στοιχείου της διαβίωσης στην πόλη

είναι και το όνομα πολλών μεγάλων δημιουργών της έβδομης τέχνης. Πολλοί τίτλοι και περιεχόμενα, για παράδειγμα, από το έργο του ιταλού μαίτρ Φεντερίκο Φελίνι^{xxi} παραπέμπουν στην πόλη, όπως

- **La strada** (1954, [= Ο δρόμος], ελληνικός τίτλος: «Πουλημένη από τη μητέρα της»),
- **Dolce vita** (1959),
- **Roma** (1972),
- **Η πόλη των γυναικών** (1981),
- **Βοκκάκιος 70** (1962),

[με τη σπαρταριστή συμμετοχή του στο σπονδυλωτό αυτό, του δίνεται η ευκαιρία να καταπιαστεί (και) με το θέμα της διαφήμισης στην πόλη],



καθώς και

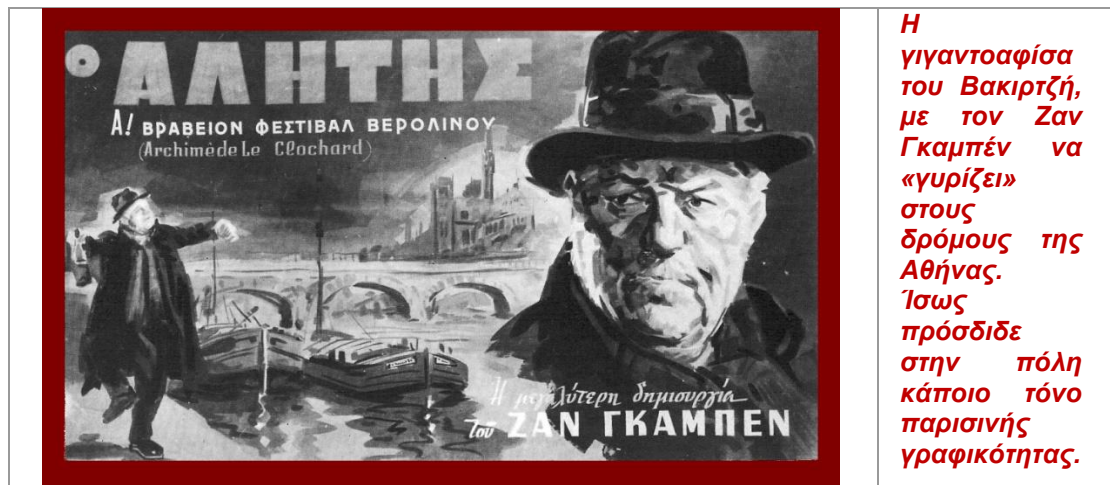
- **I Vitelloni** (1953).

Η τελευταία ταινία περιγράφει τα κατορθώματα των «ρεμαλιών» –όπως το αποδίδει ο Δ. Δανίκας– μιας προχωρημένα μετεφηβικής νεολαίας της μεταπολεμικής Ιταλίας και μας προσφέρει έτσι ένα πλήθος από εικόνες της πόλης. Το Ρίμινι, όπου γυρίστηκε η ταινία, είναι ο γενέθλιος τόπος του Φελίνι, στον οποίο ξαναγυρίζει ο δημιουργός αυτός με την ταινία του **Amarcord** (1974, [= «Θυμάμαι»]).

Αλλά τα «εξωτερικά» του κινηματογράφου έχουν μια ακόμα προέκταση.

Να θυμηθούμε εδώ τις γιγαντοαφίσες διαφήμισης των προβαλλόμενων ταινιών. Να τι γράφει ο Άγγελος Προκοπίου, με αναφορά στο έργο του Γιώργου Βακιρτζή, για τα «μοναδικά» αυτά κομμάτια διαφήμισης – δεν πρόκειται εδώ για καταιγιστικά επαναλαμβανόμενη τοιχοκόλληση μέσα στην πόλη:

«...Η διαφήμιση της ταινίας [...] αποτελούσε [κάτι σαν] θεατρικό σκηνικό [σ]την είσοδο του κινηματογραφικού κτηρίου... Τον διαφημιστικό αυτό διάκοσμο [...] τον προλάβαμε στην Αθήνα του 1920-25 και θα θυμούνται οι συνομήλικοί μου τον Ταρζάν που έβγαине στο δρόμο για να μας καλέσει να επισκεφθούμε τη ζούγκλα με τη μαϊμού»^{xxii}...



Η γιγαντοαφίσα του Βακιρτζή, με τον Ζαν Γκαμπέν να «γυρίζει» στους δρόμους της Αθήνας. Ίσως πρόσδιδε στην πόλη κάποιο τόνο παρισινή γραφικότητας.

- ... όπως άλλοι θα θυμούνται τον Ζαν Γκαμπέν να «γυρίζει» στους δρόμους μιας Αθήνας, στην οποία, η γιγαντοαφίσα πρόσδιδε κάποιο παρισινό γραφικό τόνο. Ωστόσο, ακόμα και στην περίπτωση των κινηματογραφικών γιγαντοαφισών, για τις οποίες ένας καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, ο Άγγελος Προκοπίου, εκφράζει μια νοσταλγική συμπάθεια, ενώ και άλλοι δεν παραλείπουν να υπενθυμίσουν την καλλιτεχνική τους αξία^{xxiii}, το ζήτημα της διαφημιστικής παρέμβασης στην πόλη είναι, κατά τη γνώμη μας, πάντα ένα αντικείμενο συζήτησης.





Ο κινηματογράφος ΕΣΠΕΡΟΣ ↑στην Οδό Σταδίου, σχεδόν ακριβώς απέναντι από το ΑΤΤΙΚΟΝ. Πολλά για τις αθηναϊκές αίθουσες διαβάζουμε στο αναρτημένο διαδικτυακό βιβλίο του © Δημήτρη Φύσσα με τίτλο **ΤΑ ΣΙΝΕΜΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ 1896 - 2013 ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ:**

<https://periodikotrypa.files.wordpress.com/2013/10/cebaceb9cebdceb7cebcecb1cf84cebfc9eb3cf81ceb1cf86cebfc9eb9.pdf>

4. ΤΟ «ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ» ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ΠΟΛΕΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η προσέγγιση αντικειμενικής γνώσης και κινηματογράφου δεν αναμένεται να γίνει με ταινίες που απλώς φωτογραφίζουν εξωτερικά την πόλη αλλά κυρίως με ταινίες που αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα του αστικού φαινομένου, την «πολεότητα». Οι στόχοι της προσέγγισης αυτής ανήκουν σε ένα ευρύ φάσμα. Αυτό περιλαμβάνει:

- Την καλλιέργεια γνωστικών προϋποθέσεων (και όχι μόνο συναισθηματικών) για επαφή του θεατή με τον κινηματογράφο και συγκεκριμένα: παροχή στοιχείων περιγραφής της πόλης (κέντρο, δευτερεύοντα κέντρα, αστικός εξοπλισμός, κλπ.)·
- σημειολογική μελέτη βασισμένη στις πολυάριθμες δυαδικές αντιθέσεις (ψηλό/χαμηλό, στενό/ευρύ, ανοιχτό/περιφραγμένο κ.λπ.)·
- γλωσσική σημειολογική μελέτη με αναγνώριση και επισήμανση γλωσσών και αλφαβήτων ή με παρατήρηση πινακίδων, επιγραφών, τοιχογραφημάτων και οδωνυμιών·
- ανθρωπολογική –φυσική και κοινωνική– παρατήρηση της πόλης·
- αναγνώριση της μορφής μερικών πόλεων·
- στοιχεία σχετικά με το παρελθόν μερικών πόλεων·
- στοιχεία σχετικά με το πιθανολογούμενο μέλλον των μεγάλων πόλεων·
- επισήμανση του πολύπλευρου και άνισου χαρακτήρα των πόλεων, ως προς αυτές τις ίδιες και ως προς άλλες·
- αναγνώριση και επισήμανση των λειτουργιών του δρόμου – πέρα από τη συγκοινωνιακή / μεταφορική·
- αισθητική προσέγγιση του κινηματογράφου μέσα από την κινηματογράφιση της πόλης.

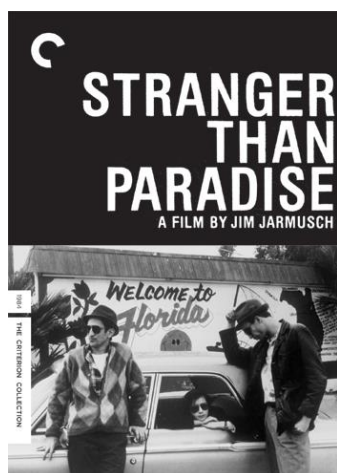
Δεν θεωρήσαμε σκόπιμο να ταξινομήσουμε τους παραπάνω στόχους αφού τους βλέπουμε ως ένα «συνεχές» που έχει **αφετηρία** την αναζήτηση της πολεογραφικής πληροφορίας και **τέρμα** τη βιωματική συμμετοχή. Θα μπορούσαμε συνεπώς να συμπεριλάβουμε όλους τους στόχους σε μια πολύσημη γενική διατύπωση:

- **Βίωση και μελέτη της κινηματογραφικής ευτοπίας / ουτοπίας / δυστοπίας με κέρδος μας κάποιες γνωστικές αντιπαροχές.**

Επίσης η πολεογραφία του κινηματογράφου υπονοεί

- μια συμβολή στην απομυθοποίηση του κινηματογραφικού γεγονότος·
- ενίσχυση της εργαλειακής πλευράς παρακολούθησης του οπτικοακουστικού γεγονότος·
- ενθάρρυνση της κινηματογράφησης (μαγνητοσκόπηση-βίντεο) της πόλης· ή
- πρακτική προσέγγιση της πόλης μέσα από ένα σχεδιαζόμενο ή υποθετικό ταξίδι.

Όλα αυτά τα στοιχεία υπηρετούν το ιδεώδες μιας βιωματικής συμμετοχής με καθοδήγηση σε **ταύτιση του θεατή-υποκειμένου με τον ήρωα-κάτοικο της πόλης-αντικείμενο.**



Για παράδειγμα στην ταινία *Πέρα από τον παράδεισο* (*Stranger than Paradise*, 1984) του Jim Jarmusch, η απουσία εξωτερικών λήψεων αποτελεί τη «**γεωγραφία της πόλης του μετανάστη**» που καθώς είναι στερημένος από οικονομικά μέσα βρίσκεται σε ένα πολύ περιορισμένο χώρο. Την ίδια προσέγγιση έχουμε και στη *Φωτογραφία* (1987) του Νίκου Παπατάκη, όπου η παρισινή διαβίωση του ήρωα μετανάστη δεν συνοδεύεται καθόλου από το φωτισμένο Πύργο του Άιφελ και τα Ηλύσια Πεδία, αλλά από μια φτωχογειτονιά στα προάστια.

- Ωστόσο, ο Jean-Louis Comolli, ένας κινηματογραφιστής της πόλης, μας βάζει σε εγρήγορση απέναντι στο γεγονός ότι «**το [κινηματογραφούμενο] αντικείμενο δεν προϋπάρχει του κινηματογράφου. Υπάρχει οπωσδήποτε ένα αντικείμενο αφετηρίας, ..., μια πόλη, τα σπίτια, οι άνθρωποι [αλλά] από τη στιγμή που [ο σκηνοθέτης] ενδιαφέρεται γι' αυτά ο κινηματογράφος τα μεταμορφώνει**»^{xxiv}.

Η χρήση της πολεογραφικής ταινίας αποτελεί ιδιαίτερο αντικείμενο για τη διδασκαλία και την εκλαΐκευση της Πολιτισμικής Γεωγραφίας. Η da Costa, με βάση την ταινία *Μανχάταν* του Γούντι Άλεν, που μελετά ιδιαίτερα, προτείνει τα ακόλουθα **εφτά στάδια επεξεργασίας** της^{xxv}:

- 1 – **Εξέταση του δημιουργού:** Χρήση βιογραφικών και κριτικών κειμένων για το δημιουργό ή από το δημιουργό, ακόμα και για να διαγνωσθεί σε πιο βαθμό η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί μια ιδιαίτερη προσωπική προσέγγιση της πόλης εκ μέρους του δημιουργού της.
- 2 – **Εξέταση της δομής της ταινίας:** Επανελημμένη παρακολούθηση της ταινίας. Σύλληψη του βασικού άξονα αφήγησης. Παρατήρηση των ιδιαίτερων στοιχείων της ταινίας όπως η αρχή, η εισαγωγή των χαρακτήρων και των τοποθεσιών, το τέλος. Επισήμανση της κοινωνικής θέσης των ηρώων. Συσχέτιση με τους αντίστοιχους τόπους.
- 3 – **Εξέταση των τοποθεσιών:** Αυτό είναι μια προφανής υποχρέωση του αναλυτή στα πλαίσια της πολεογραφικής μελέτης και διδασκαλίας. «Τι συμβαίνει, πού». Όμως ο κινηματογράφος μας υποχρεώνει να προσέξουμε και το «πώς» της κινηματογράφησης ώστε να συλλάβουμε το σύνολο των σημασιών που παράγονται.
- 4 – **Εξέταση της εργασίας της μηχανής λήψης:** Η μηχανή «βλέπει» πριν από το θεατή αυτό που πρόκειται να δει εκείνος στην προβολή της ταινίας. Οι κινήσεις της μηχανής και η σύνθεση των πλάνων, δηλαδή οι σημασίες που προσφέρουν αυτά τα στοιχεία, πρέπει να επισημανθούν σε σχέση με τις καταστάσεις, τους χαρακτήρες και τους τόπους. Για όλα αυτά επιβάλλεται μια ιδιαίτερη μαθητεία ή αυτοδιδασκαλία.
- 5 – **Εξέταση του ήχου:** Ο κινηματογράφος προσφέρει την ιδιαίτερη δυνατότητα της ηχητικής καταγραφής όσων συμβαίνουν σε έναν τόπο ή τον χαρακτηριστικό μουσικό υπομνηματισμό. Εάν πρόκειται για μουσική επιμέλεια με ποικίλα μουσικά τεμάχια πρέπει να αναζητηθεί το περιεχόμενο του καθενός ώστε να αναδυθούν καλύτερα οι σημασίες της εικόνας και του τόπου.
- 6 – **Εξέταση της διακειμενικότητας:** Ο κινηματογράφος ως «κείμενο» βασίζεται συνήθως σε πολλά άλλα κείμενα για την πόλη. Μεταγράφει, μέσα από κριτικό κοίταγμα, εικόνες, στιγμές, αναφορές που έχουν προκύψει από την Ιστορία/ιστοριογραφία, τη λογοτεχνία, τη φωτογραφία και τη ζωγραφική, καθώς και από τη μουσική. Τα στοιχεία αυτά πρέπει να επισημανθούν ώστε να αναγνωρισθεί το «τρέχον» σε αναφορά με ό,τι είναι μεταφορικό, απλά παρελθοντικό, γνήσια ιστορικό ή εμμένον.
- 7 – **Εξέταση του κοινού:** Η κινηματογραφική ταινία καθώς και το έργο μερικών δημιουργών προσλαμβάνονται κατά ποικίλους τρόπους από κάθε κατηγορία κοινού. Και μάλιστα μερικές ιδιάζουσες θεάσεις και ερμηνείες αποθέτουν μια ανεξίτηλη σφραγίδα σε μερικές ταινίες. Στη μελέτη και την παρουσίαση μιας πολεογραφικής ταινίας πρέπει να ληφθούν υπόψη οι σχετικές δημοσιευμένες ή δημοσκοπημένες ιδέες.

-
- i Τα ζητήματα αυτά παρουσιάζονται και στο αφιέρωμα στο Λονδίνο που επιμελήθηκε το BFI (British Film Institute) το καλοκαίρι του 2005. Βλ. *The Malleable Spectacle – A London on Film Study Day*. Πρόγραμμα (φυλλάδιο) της ημερίδας της έναρξης του αφιερώματος 4/6/2015 και BFI, *BFI South Bank*, Jul 2015, Κατάλογος των προβαλλόμενων ταινιών.
 - ii Brunet et Cadéac d'Arbaud, «Interview de Rakhstan Bani Etemad» στο: *La ville a ses lois et ne pardonne rien*, Noblesse oblige distribution, 2005, [Φυλλάδιο - αφίσα].
 - iii Βλ. και το σχετικό πληροφοριακό από όπου και η περιγραφή. <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/1031-to-taxidi-stin-mitilini>
 - iv Πάντως η «προσωπολατρική γωνιά» ενισχύει ίσως τον ανθρωποκεντρισμό, δηλαδή τη σχέση με την ανθρώπινη ζωή, που αποτελεί ένα κύριο στοιχείο της καλής ταινίας, ακόμα και όταν μιλούμε για καθαρά διδακτική ταινία. Βλ. Gisbert Rinschede, *Geographiedidaktik*, Schöningh, 2003, σελ. 344.
 - v Wim Wenders, *La verité des images*, L'Arche, 1992, σελ. 148. Το Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης σε συνεργασία με το Τεχνικό Επιμελητήριο και τον οργανισμό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, οργάνωσε τις Megacities, 5-18 Μαΐου 2000, ένα φεστιβάλ κινηματογράφου αφιερωμένου στις πόλεις «ως τόπους και τρόπους να ζεις», παράλληλα με εκθέσεις αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών μελετών. Βλ. Σωτήρης Ζήκος, «Κινηματογραφημένη πόλη, φανταστική», *Πρώτο πλάνο/First Shot*, σελ. 1.
 - vi Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo*, Un. of Calif. Press, 2002. Στο 2ο μέρος του βιβλίου, ο συγγραφέας κάνει λόγο και για τα «φεστιβάλ με γεωπολιτική ατζέντα» (π.χ. Σαράγεβο, Ουαγκαντούγκου).
 - vii Δώσαμε εδώ ένα τίτλο που υπόσχεται και παρέχει πολλά: Σώτη Τριανταφύλλου, *Κινηματογραφημένες πόλεις*, Σύγχρονη εποχή, 1990.
 - viii Σώτη Τριανταφύλλου, Όπ. π., σελ. 33.
 - ix Όπ. π., σελ. 65, 67.

-
- x Πρωτότυπος τίτλος *Entrapment*, περιπετειώδης αμερικανική ταινία (1998), διάρκεια: 1 ώρα 53 λεπτά. Σκηνοθέτης Jon Amiel. Συμμετέχουν Σον Κόνερι, Κάθριν Ζέτα - Τζονς, κ.ά.
- xi Σημειώνουμε ότι σε σχετική μας ερώτηση σε πρωτοετείς φοιτητές, το 1998, για το ποιο είναι το ψηλότερο κτίριο στο κόσμο η μόνη απάντηση που δόθηκε ήταν το Empire State Building, που είχε χάσει, από πολλά χρόνια, το πρωτείο του τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στη Νέα Υόρκη.
- xii Το πρωτείο παραχωρήθηκε κατόπιν στον πύργο «Ταιρεί 101» στην Ταϊπέχ της Ταϊβάν, με ύψος 508 μέτρα και 101 ορόφους. Ο Ταιρεί 101, κατά τη διάρκεια της κατασκευής του, ήδη στις 24 Σεπτεμβρίου 2003, ξεπέρασε σε ύψος τον πύργο της Petronas. Βλ. *CNN.com* της 24.9.2003 και *Το Βήμα* της 5.10.2003.
- xiii Βλέπε, για παράδειγμα, *Ελευθεροτυπία* (10 Σεπτεμβρίου 1999, σελ. 33), καμιά αναφορά· *Καθημερινή* (10 Σεπτεμβρίου 1999, σελ. 14) «... το νέο ψηλότερο κτίριο στον κόσμο...». Η ταινία επανέρχεται στα προγράμματα των τηλεοπτικών σταθμών. Ωστόσο ούτε και εκεί υπάρχει αναφορά στους δίδυμους πύργους της Κουάλα Λουμππούρ. Βλ. για παράδειγμα *Ελευθεροτυπία*, 18 Σεπτεμβρίου 2003, σελ. 39.
- xiv Αλέξη Ν. Δερμετζόγλου, «First we Try, then we Trust», *Πανσέληνος/Μακεδονία* (12 Σεπτεμβρίου 1999, τ. 1, σελ. 10, 11).
- xv Παπαγιαννίδου Μαίρη, «Το πρόσωπο που μιλάει», *Το άλλο βήμα* (ένθετο της εφημερίδας *ΤΟ ΒΗΜΑ*), 23 Σεπτ. 2001, σελ. 31. Στο άρθρο παρουσιάζεται το βιβλίο: Γιάννης Πανούσης. *Φυσιογνωμία – Μια σύγχρονη εγκληματολογική προσέγγιση*, Εκδ. Σάκκουλα, 2000, σελ. 565. Παρουσιάζεται επίσης και το μυθιστόρημα: Jeffrey Ford, *Ο φυσιογνωμιστής*, Μτφρ. Βασ. Μπαμπούρης, Εκδ. Οξύ, 2001, σελ. 232.
- xvi Colin Mc Arthur, «Chinese Boxes and Russian Dolls», στο David B. Clarke, [Edited by :] *The Cinematic City*, Routledge, 1997, σελ. 28.
- xvii Ο ήρωας χάνει τη ζωή του στη διασταύρωση της Οδού Καμπάνι-Πρεμιέρ με το Μπουλβάρ Ρασπάλιγ. Όλες οι λεπτομέρειες των παρισινών ταινιών, δημοτικό διαμέρισμα προς δημοτικό διαμέρισμα, αναφέρονται και καταγράφονται στο βιβλίο Virginie Descure et Christophe Casazza, *Ciné Paris*, Editions Hors Collection, 2003. Στη σελ. 115 αυτού του βιβλίου αποδίδεται και ο περίφημος διάλογος του τέλους όπου η πρωταγωνίστρια αναρωτιέται για τη σημασία της λέξης «dégueulasse» (= χάλια, βρωμιά, βρώμικος) .
- xviii Το βιβλίο του Andrew Dickos, αφιερωμένο στην ιστορία του κλασικού αμερικανικού φιλμ νουάρ, έχει τον τίτλο (ομώνυμο με ταινία του William Keighley, 1948) αυτό. Βλ. Andrew Dickos, *Street with No Name*, Univ. Press of Kentucky, 2002.
- xix Όπ. π., σελ 187 - 191 και Michel Ciment, *Le crime à l'écran*, Découvertes/Gallimard, 1992, σελ. 62.
- xx Βλ. *James Bond 007 - The Ultimate Dossier*, MGM/Eidos, 1996.
- xxi Chris Wiegand, *Fellini*, Taschen, 2003, σελ. 133-164.
- xxii Άγγελος Προκοπίου, «Γιγαντοαφίσες του Γιώργου Βακιρτζή», *Ζυγός*, Μάρτιος 1966, σελ. 50-59.
- xxiii Ο Karst υπογραμμίζει ότι ο Τουλούζ-Λοτρέκ μας δίδαξε πως η αφίσα μπορεί να είναι έργο τεχνης. Βλ. William Karst, «Das Kapitel Plakatkunst», στο Felix Henseleit (Hg.), *Das Abenteuer aus Licht und Schatten*, Springer/Ullstein, 1972, σελ. 62. Εξάλλου, εκτός από έργο τεχνης, η κινηματογραφική αφίσα μπορεί να αποτελεί και διδακτικό μέσο.
- xxiv J.-L. Comolli [Entretien avec :], «Un cinéaste et sa ville», στην επιθεώρηση *Espaces et sociétés*, αφιέρωμα "Ville et cinéma", No 86, 1996, σελ. 24.
- xxv M.H.B.V. da Costa, «Cinematic Cities – Researching Films as Geographical Texts», στο Alison Blunt et al. [Ed.], *Cultural Geography in Practice*, Arnold/Oxford, 2003, σελ. 191 – 201.