

**Εικόνες  
και Όψεις  
του Εναλλακτικού  
Κινηματογράφου**

–

**Images  
and Views  
of Alternative  
Cinema**

**14-20  
Ιουνίου / June  
2017**

**Λέσχη Βιβλίου  
“Υφαντουργείο”**

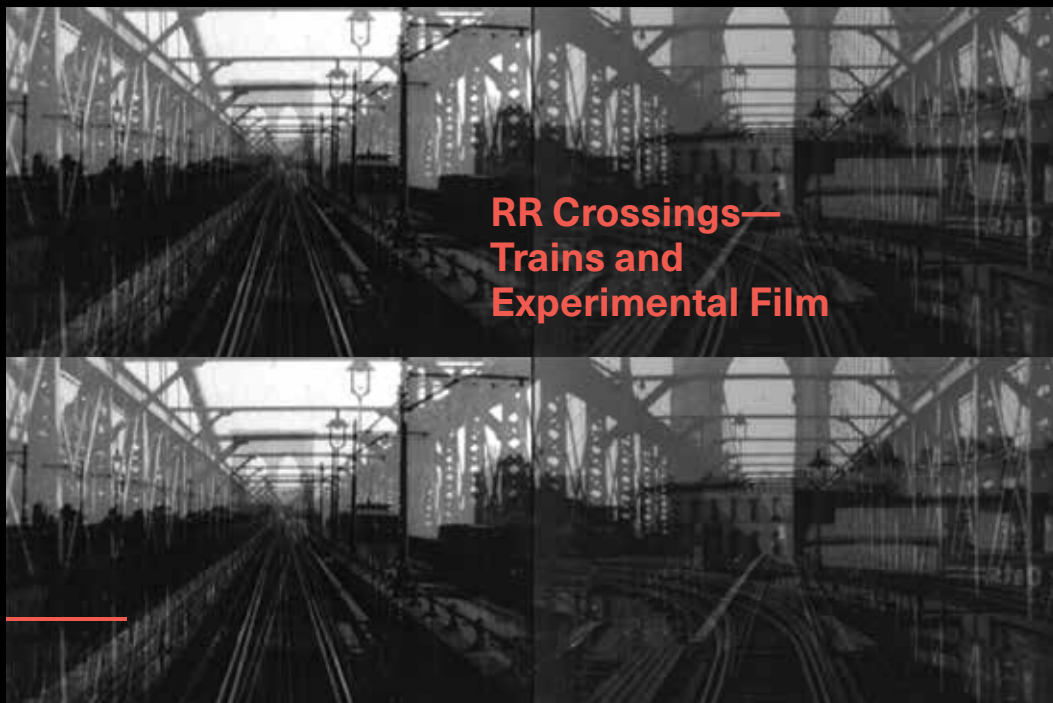
**Book Club  
“Yfantourgeio”**

<b>Διοργάνωση</b> Πολιτιστικές Υπηρεσίες - Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Brave New Culture	<b>Organization</b> Cultural Services Ministry of Education and Culture Brave New Culture
<b>Επιλογή Προγράμματος, Συντονισμός</b> Έλενα Χριστοδουλίδου (Ανώτερη Μορφωτική Λειτουργός), Γιάγκος Χατζηγιάννης, Νείλος Ιακώβου	<b>Program Selection, Coordination</b> Elena Christodoulidou (Senior Cultural Officer), Yiángos Hadjiyiannis, Neilos Iacovou
<b>Επιμελητές Προγραμμάτων, Έρευνα, Κείμενα Καταλόγου</b> Christopher Zimmerman, Νείλος Ιακώβου, Antonis Boskoitis, Δώρος Δημητρίου, Πάνος Κοτζαθανάσης, Simona Monizza, Pascal Richard	<b>Program Curators, Research, Catalogue Texts</b> Christopher Zimmerman, Neilos Iacovou, Antonis Boskoitis, Doros Demetriou, Panos Kotzathanasis, Simona Monizza, Pascal Richard
<b>Μέσα και Επικοινωνία</b> Δανάη Στυλιανού	<b>Media and Communication</b> Danae Stylianou
<b>Γραφιστική Επιμέλεια</b> Φίλιππος Βασιλειάδης	<b>Graphic Design</b> Philippos Vasiliades
<b>Μεταφράσεις Κειμένων</b> Έφη Γαβριήλ	<b>Translation of Texts</b> Effie Gavriel
<b>Εκτύπωση</b> Kailas Printers & Lithographers Ltd	<b>Printing</b> Kailas Printers & Lithographers Ltd

## Περιεχόμενα Contents

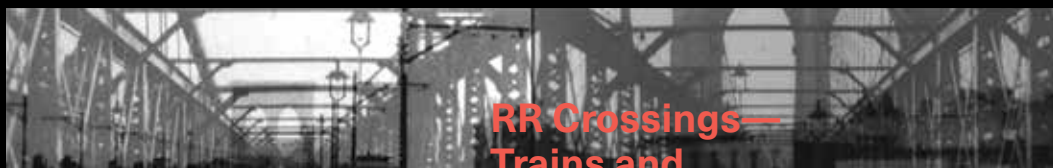
<b>Σιδηροδρομικές Διαβάσεις – Τρένα και Πειραματικός Κινηματογράφος</b> <b>RR Crossings— Trains and Experimental Film</b>	<b>04—05</b>
<b>Νίκος Νικολαΐδης: Ο Οργισμένος Βαλκάνιος</b> <b>Nikos Nikolaides: The Angry Balkan</b>	<b>06—31</b>
<b>Φάνος Κυριάκου: Ψηφιακά Περιστατικά</b> <b>Phanos Kyriakou: Digital Occurrences</b>	<b>32—37</b>
<b>Seijun Suzuki: Δημιουργώντας Μέσα από το Παράλογο</b> <b>Seijun Suzuki: Creating Art Out of Absurdity</b>	<b>38—55</b>
<b>D.I.Y. [Dutch It Yourself] Πειραματικός Κινηματογράφος στην Ολλανδία</b> <b>D.I.Y. [Dutch It Yourself] Experimental Film in The Netherlands</b>	<b>56—89</b>

## Σιδηροδρομικές Διαβάσεις – Τρένα και Πειραματικός Κινηματογράφος



Επιμέλεια  
Christopher Zimmerman

Curated by  
Christopher Zimmerman



Το τρένο αποτελεί σήμα κατατεθέν για τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, τόσο ως όχημα όσο και ως μια μηχανή στο πλαίσιο της βιομηχανοποίησης. Τα τρένα ήταν το γρηγορότερο μέσο διακίνησης το 1895 όταν, για πρώτη φορά, το ευρύ κοινό καλούταν να πληρώσει για να δει μια κινηματογραφική προβολή – ένα νέο μέσο που θα επαναπροσδιόριζε (ξανά και ξανά) το χρόνο και το χώρο. Κατά κάποιον τρόπο, τόσο τα τρένα όσο και οι ταινίες, που προκύπτουν από αυτή την πολύπλοκη γκάμα της ιλιγγιώδους τεχνολογικής προόδου, αποτελούν σύμβολο του μοντερνισμού και της δύναμής του. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το ότι τα τρένα πρωταγωνιστούν στον κινηματογράφο, ειδικά στα πρώτα του στάδια. Οι Σιδηροδρομικές Διαβάσεις – Τρένα και Πειραματικός Κινηματογράφος διερευνά αυτό το συναπάντημα τρένων και κινηματογράφου κατά τη δημιουργία των πρώτων πειραματικών ταινιών αλλά και σε πιο πρόσφατους κινηματογραφικούς πειραματισμούς όπου ο σιδηρόδρομος φιγουράρει ως ένα βασικό στοιχείο του μοντερνισμού.

Ταινίες από:  
Lumiere Brothers, Edwin Porter, G.W. Blitzer, Heise & White, Jean Mitry, Charles & Ray Eames, Peter Tscherkassky, Bill Morrison, Ladislav Galeta, James Benning, and Marina Chernikova

Οι ανεπίσημες προβολές θα αρχίζουν στις 20:00 κάθε βράδυ στο IVAC 2017.

As a product as well as an engine of industrialization, trains and the railroads defined 19<sup>th</sup> century space. Trains were the fastest mode of travel in 1895 when, for the first time, a public audience paid to see a film projection—a new medium that would re-define (again and again) time and space. In some respects, trains and film, both emerging out of this complex tapestry of dizzying technological advances, are the symbols of modernity and its power. It should be no mystery, then, that trains figure prominently in cinema, particularly in its earliest days. *RR Crossings—Trains and Experimental Films* explores this intersection of trains and film by weaving together some of the earliest film experiments coupled with more recent experimental films that foreground the railroad as an essential 'site' of modernity.

Films by:  
Lumiere Brothers, Edwin Porter, G.W. Blitzer, Heise & White, Jean Mitry, Charles & Ray Eames, Peter Tscherkassky, Bill Morrison, Ladislav Galeta, James Benning, and Marina Chernikova

Informal screenings will take place beginning at 20:00 each night of IVAC 2017.

# Νίκος Νικολαΐδης: Ο Οργισμένος Βαλκάνιος

Επιμέλεια  
Νείλος Ιακωβου

Curated by  
Neilos Iakovou

## Nikos Nikolaides:

## The Angry Balkan

**«Οι δικές μου οι ταινίες είναι σχέδια πάνω στις ταινίες που ήθελα πραγματικά να κάνω. Γιατί ποτέ δεν είχα τα χρήματα που χρειαζόμουν για να κάνω μία ταινία» - Νίκος Νικολαΐδης**

Αυτό είναι ίσως το μοναδικό κοινό επιχείρημα όλων των ανεξάρτητων κινηματογραφιστών παγκοσμίως. Η έλλειψη χρημάτων και ότι συνεπάγεται από αυτήν βρίσκει κινηματογραφική στέγη στις ταινίες του Νικολαΐδη, που σφύζουν από λούμπεν χαρακτήρες και απελπισμένες προσπάθειες.

Φαντασία, γκροτέσκο, βία, ρομάντζο και μαύρο χιούμορ είναι το κινηματογραφικό του σύμπαν. Εκεί ζουν οι χαρακτήρες των φιλμ του. Μωρά σε σώματα ενηλίκων, ανάμεσα σε συναισθηματικά και κοινωνικά αδιέξοδα που ταυτόχρονα αστειεύονται με νυχλιστική χαρά, καθώς βαδίζουν προς το φυσικό θάνατο τους, τη μέγιστη έκφραση της προσωπικής αυτοδιάθεσης.

Η κοινωνία σε καταστολή και κάθε μορφή εξουσίας, είτε κρατική λέγεται αυτή, είτε συγκαλυμμένη εξουσίας της μαζικής αναλώσιμης κουλτούρας, είναι ο κοινωνικο-πολιτικός καμβάς του Νικολαΐδη.

Πολιτικά είναι ανέντακτος αλλά υποψιασμένος όπως ο ίδιος αναφέρει. Ερχόμενος από τη γενιά εκείνων των κινηματογραφιστών που έκαναν πολιτική παρέμβαση μέσα από τα καρέ τους, δημιουργεί ταινίες που ανατρέπουν την οποιαδήποτε μορφή συμφωνίας των ηρώων του με το οργανωμένο κράτος. Καμία ελπίδα!

Με αντίτιμο ένα εισιτήριο για το φτωχό ελληνικό σινεμά, ο Νικολαΐδης δημιουργεί χαστικές ιστορίες πολλαπλού συμβολισμού, σε ατμόσφαιρα καταραμένων έργων. Ο χωρόχρονος απουσιάζει. Το ρομάντζο αναδεικνύεται σε σκοτεινό φετίχ και ο σκηνοθέτης επιδεικνύει την αγάπη του για το χθες μέσα από τις σκηνογραφικές του επιλογές, τη μουσική που ακούγεται στις ταινίες του και την εμμονή του για το είδος του film noir.

Ο πολυβραβευμένος Έλληνας κινηματογραφιστής, σεναριογράφος και συγγραφέας Νίκος Νικολαΐδης, γεννήθηκε στην Αθήνα στις 25 Οκτωβρίου του 1939 και πέθανε στις 5 Σεπτεμβρίου του 2007. Οι ταινίες του έμελλε να είναι σταθμός για τον ελληνικό κινηματογράφο και ίσως για κάποιους το περίφημο Greek Weird Wave, να είχε ξεκινήσει πολύ πιο νωρίς, από τότε που αποφάσισε σχεδόν σύσσωμη η



ελληνική κινηματογραφική σκέψη, (κοντά στην πρώτη δεκαετία του 2000) να το χρησιμοποιήσει έξυπνα ως επεξηγηματικό-επικοινωνιακό σύμβολο καλλιτεχνικής έκφρασης στα πρόσφατα χρόνια της ελληνικής οικονομικής κρίσης και παράλληλα να απασχολήσει με το στιλάτο όνομα του τα διεθνή κινηματογραφικά μέσα ενημέρωσης, που ανακάλυψαν ξαφνικά την «παραξενιά» στους Έλληνες κινηματογραφιστές.

Punks, φρικιά, διανοούμενοι, αριστεροί «σε καταστολή» και φοιτητές, ήταν η μεγαλύτερη μερίδα του κοινού, για όσους είχαμε την τύχη να μοιραστούμε κάποια στιγμή την εμπειρία των ταινιών του στην αίθουσα.

**«Οι νέοι θεατές μ' αγαπούν, όχι γιατί είμαι «οργισμένος», όπως μερικοί ισχυρίζονται, αλλά γιατί οι ταινίες μου δεν τους απαγόρευαν ποτέ να με αμφισβητήσουν και ακόμα γιατί με επιμονή αρνήθηκα — γεγονόσ που το εκτίμησαν — τα δεκανίκια που σε τιμή προσφοράς διανέμει χρόνια τώρα η «καθώς πρέπει» Ευρωπαϊκή προοδευτική διάνοηση.»**  
- Νίκος Νικολαΐδης

Είναι δεδομένο πλέον (τουλάχιστον σε μένα), ότι οι κριτικές και παρουσιάσεις του συνολικού έργου του Νικολαΐδη, είναι φλυαρίες «ειδικών». Το καλύτερο που μπορεί να κάνει κάποιος, ο οποίος είναι περίεργος για το έργο του Νίκου, είναι να παρακολουθήσει μια ταινία του ή να διαβάσει ένα βιβλίο του...

Ο κινηματογράφος του Νικολαΐδη δεν συμμορφώνεται με τις παραδοσιακές θεωρίες περί «ελληνικότητας» και οι κυριότερες επιρροές του είναι ο αμερικανικός ανεξάρτητος κινηματογράφος, ιδιαίτερα το film noir, ο Rock n' Roll πολιτισμός και η αντιεξουσιαστική ιδεολογία. Όλα αυτά συμβάλλουν στη διαμόρφωση της αυθεντικής υπογραφής του.

Ένα χαρακτηριστικό που αξίζει ιδιαίτερης αναφοράς στο συνολικό έργο του Νικολαΐδη είναι η γυναικεία εκπροσώπηση. Οι γυναίκες παίρνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους, παρουσιάζουν ποικίλους βαθμούς εξουσίας και παρουσιάζονται ως ισχυρότερα όντα από τους άνδρες. Ωστόσο, οι παραστάσεις τους παραμένουν παράδοξες, σύνθετες και «μισογυνιστικές» (για κάποιους). Οι *Femme Fatales* του Νικολαΐδη, από τη μια απεικονίζονται ως ανεξάρτητες και ικανές να υπονομεύσουν την πατριαρχία, από την άλλη, συχνά χρησιμοποιούνται ως «σκηνικά», καθιστώντας την εκπροσώπησή τους ασυμβίβαστη.

Οι ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη είναι ένας διάλογος μεταξύ κινηματογραφικών ειδών η καλύτερα συγκεκριμένων ταινιών. Προσαρμόζει τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν σε συνδυασμό με τις ιδιότυπες εικόνες της εφηβείας του, εκφράζοντας την ανησυχία του για το μέλλον μέσα από την νοσταλγία του για το παρελθόν.

*Ο ίδιος μπορεί να μην έζησε ακραία σαν τους απαισιόδοξους χαρακτήρες των ταινιών του, αλλά με δημιουργική συνέπεια φρόντισε να κατοικεί φαντασιακά μέσα στο έργο του. Φτιάχνει ταινίες στο ίδιο πολιτικό-κινηματογραφικό «τροπάρι» και παρουσιάζει αυτό που κομψά οι αγγλοσάξονες ονομάζουν *urban life*.*

Οι ταινίες του αποτελούν στο σύνολο τους όπως ο ίδιος χαρακτήρησε, μελέτες γύρω από το σινεμά που θέλει να κάνει. Είναι χωρισμένες άτυπα σε δύο εποχές (1975 – 1990, 1990 – 2005) και δύο ατμόσφαιρες (την επιστημονική φαντασία και τις ταινίες «της παρέας»), οι οκτώ ταινίες του διαφέρουν μεταξύ τους όσο και μοιάζουν. Ιδιότροπες, σκοτεινές, αστείες, πεσιμιστικές, προφητικές, εγκεφαλικές, άνισες μεταξύ τους, διακρίνονται όλες από έναν συγκεκριμένο κόσμο, τον οποίο ο Νικολαΐδης δεν απαρνήθηκε ποτέ, πάντοτε σε απόλυτη συνάφεια με τη γενικότερη στάση του απέναντι στο σινεμά, την τέχνη, τη ζωή.

Νείλος Ιακωβου

***“My films are drafts of the films that I would have liked to make. Because I never had the money needed to make a film” – Nikos Nikolaides***

This is possibly the only common statement made by all independent filmmakers worldwide. The lack of funds and its consequences find refuge under the roof of Nikolaides' films that are bursting with lumpen characters and desperate tries. Fantasy, grotesquery, violence, romance and black humor form his filmic world. His characters live in this world. Children inside adult bodies, in-between emotional and social dead-ends that simultaneously fool about in nihilistic joy, while walking towards their natural death, the ultimate expression of self-determination.

Repressed societies and every form of power, be it state or unseen power structures controlling disposable mass culture, remain the sociopolitical canvas of Nikolaides.

He is free of political alliances but politically informed, as he himself claims. Stemming from a generation of filmmakers who expressed political commentary through their lens, he creates films that resist any form of social contract between his characters and the state. Nohope! Nikolaides' chaotic and highly symbolic stories within a cursed atmosphere win him a ticket to the underprivileged Greek cinema. Time and space is absent. Romance becomes dark fetishism and the auteur shows his love for the past through his *mise-en-scene*, the music and his obsession with film noir.

The multi-awarded Greek filmmaker, scriptwriter and writer Nikos Nikolaides was born in Athens on the 25<sup>th</sup> of October 1939 and passed on the 5<sup>th</sup> of September 2007. His films have become milestones in the history of Greek Cinema and

maybe precursors to the so-called Greek Weird Wave; a label that almost all Greek cinematic community cleverly adopted (towards the end of the first decade of the 2000s) as an artistic expression brand during the recent years of the Greek financial crisis. This stylish designation also managed to fascinate international film journalism, which quickly discovered the “weird” in Greek cinema.

Punks, freaks, intellectuals, repressed leftists and students were much of his followers, for those of us who were privileged enough to experience the viewing of his films in the movie theater.

***“Young viewers love me, not because I am “Angry”, like some claim, but because my films do not ask them to stop questioning me and because I have persistently refused – a much appreciated fact – the “walking sticks” offered on discount by the “bourgeois” European progressive intellectual class” – Nikos Nikolaides***

It's evident (to me, at least), that reviews and works published on Nikolaides' cinema are “intellectual” ramblings. The best that one can do if interested in Nikos' work is to view one of his films or read one of his books...

Nikolaides' cinema is not interested in traditional theories specific to “greekness” and his main source of inspiration is American independent cinema, especially film noir, Rock n' Roll sensibility and countercultural ideology. All the above contribute to the development of his personal stylistic signature.

One characteristic of his work that needs to be emphasized is his treatment of female characters. Women are cast to play leading roles, that hold various powerful positions unlike men. However, their actions are conflicting, complex and seen as misogynistic (by some). Nikolaides' *Femme Fatales* are on the one hand presented as independent and capable of undermining patriarchy, and on the other hand, they are often used as “props”, hence, making their presence unconventional.

Nikos Nikolaides' films reflect a dialogue between film genres or specific films to be exact. He incorporates the elements that interest him the most in combination with

the distinctive images of his teenage years, thus, expressing his concern about the future through the nostalgia of the past. He may not have experienced life to the extreme like the pessimistic characters of his films, but he imaginatively inhabited his work through artistic control. He creates films with a recognizable political discourse set in what the Anglo-Saxons call an “urban life”.

Nikolaides' films are, according to him, studies on the cinema that he would have liked to make. They have been loosely divided into two periods (1975-1990, 1990-2005) and two thematic preoccupations (science fiction and the buddy films). His eight films are different but in so many ways the same. Whimsical, dark, funny, pessimistic, prophetic, intelligent, uneven, informed by a specific world, that Nikolaides never rejected, always in agreement with his stance on cinema, art and life.

Neilos Iakovou

## Φιλμογραφία Filmography

**Lacrimae Rerum**  
-Tears of Things  
(1962, Short Film)

**Άνευ Όρων**  
**Unconditionally**  
(1964, Short Film)

**Ευρυδίκη ΒΑ 2037**  
**Enrydiki BA 2037**  
(1975, Feature Film)

**Τα Κουρέλια**  
**Τραγουδάνε Ακόμα**  
**The Wretches**  
**Are Still Singing**  
(1979, Feature Film)

**Γλυκιά Συμμορία**  
**Sweet Bunch**  
(1983, Feature Film)

**Πρωινή Περίπολος**  
**Morning Patrol**  
(1987, Feature Film)

**Singapore Sling**  
- Ο Άνθρωπος  
που Αγάπησε  
ένα Πτώμα  
**Singapore Sling**  
(1990, Feature Film)

**Το κορίτσι**  
**με τις βαλίτσες**  
**Girl with Suitcases**  
(1994, Television Film)

**Θα σε Δω στην**  
**Κόλαση Αγάπη μου**  
**See You in Hell,**  
**My Darling**  
(1999, Feature Film)

**Ο χαμένος**  
**τα παίρνει όλα**  
**The Loser**  
**Takes It All**  
(2002, Feature Film)

**The Zero Years**  
(2005, Feature Film)

## Βιβλιογραφία Bibliography

**Οι τυμβωρύχοι:**  
**Διηγήματα**  
**The Gravediggers:**  
**Short Stories**  
1962–1965

**Ο οργισμένος**  
**Βαλκάνιος:**  
**Μυθιστόρημα**  
**The Angry Balkan:**  
**A Novel**  
1977

**Γουρούνια**  
**στον Άνεμο:**  
**Μυθιστόρημα**  
**Pigs in the Wind:**  
**A Novel**

**Μια στεκιά στο μάτι**  
**τού Μοντεζούμα:**  
**Μυθιστόρημα**  
**A Hit in the Eye**  
**of Montezuma:**  
**Novel**  
2007

Τετάρτη / Wednesday  
14.6.2017



## Ο Άνθρωπος που Αγάπησε ένα Πτώμα Singapore Sling

115' / 1990  
Ελλάδα / Greece

*«Κάποιος θέλει να μας απομονώσει.  
Και να μας σκοτώσει. Και ξέρουμε  
πολύ καλά ποιός είναι αυτός.  
Απόψε κάποιος θα δολοφονηθεί»*

Ο Singapore Sling είναι ένας από κείνους τους τύπους χωρίς λεφτά, σπίτι και φίλους, που κυνηγούν χαμένες υποθέσεις με γυναίκες ονόματα και μπλέκονται σε ιστορίες που δεν οδηγούν πουθενά. Η δική του ιστορία λεγόταν Λάουρα και τη συνάντησε πριν από πολλά χρόνια. Αν και υποψιάζεται πως το κορίτσι που γυρεύει τόσα χρόνια έχει πεθάνει και πως είναι ερωτευμένος μ' ένα πτώμα, αυτός συνεχίζει να το ψάχνει. Έτσι, ένα βράδυ με βροχή και θύελλα, πληγωμένος και χωρίς να 'χει πια να χάσει τίποτα, φτάνει σ' ένα σπίτι, γιατί πιστεύει πως εκεί μπορεί να βρίσκεται η Λάουρα. Όμως, στον κήπο του σπιτιού, δυο γυναίκες προσπαθούν να θάψουν το πτώμα ενός άντρα -αλλά ο Singapore Sling με μια σφαίρα στον ώμο δεν μπορεί να κάνει και πολλά πράγματα.

Περιμένει να ξημερώσει για να μπει στο σπίτι με την ελπίδα πως η Λάουρα βρίσκεται ακόμα εκεί...

**Σενάριο-Σκηνοθεσία:** Νίκος Νικολαΐδης  
**Παραγωγή:** Marni Film, ΣΙΝΕΚΙΠ, ΕΚΚ  
**Παραγωγός:** Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου  
**Εκτέλεση Παραγωγής:** Νίκος Νικολαΐδης  
**Ηθοποιοί:** Meredyth Herold, Michele Valley,

Παναγιώτης Θανασούλης, Δημήτρης Νιάχας  
**Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Άρης Σταύρου  
**Μοντάζ:** Ανδρέας Ανδρεαδάκης  
**Ήχος:** Αργύρης Λαζαρίδης  
**Σκηνικά-Κοστούμια:**  
Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου  
**Μακιγιάζ:** Daniele Vuarin  
**Μουσική:** Theme of Laura, Julie London:  
Laura, Rachmaninov: Rhapsody on a theme  
of Paganini & Piano Concerto No3,  
De Wert: Tirsi morir volea  
**Μιξάζ:** Νίκος Δεσποτιδής  
**Γλώσσα:** Αγγλικά, Ελληνικά, Γαλλικά  
35mm, Mono, B&W

*“Someone wants to isolate us. And kill  
us. And we know who it is. Tonight  
someone is going to die”.*

Singapore Sling one of those men who have no money, house and friends and are after lost cases with female names, and get into stories without an end. His story is called Laoura and he met her many years before. Even though he suspects that the girl he has been looking for for so long has already died, and that he is in love with a corpse, he keeps on looking. On a rainy stormy night, feeling hurt and having nothing to lose, he reaches a house believing that Laoura might be there. In the garden two women are trying to bury the corpse of a man – but Singapore Sling cannot do much with a bullet in his shoulder. He just waits for the daybreak to enter the house, hoping that Laoura is still there.

**Script-Direction:** Nikos Nikolaidis  
**Production:** Marni Film, CINEKIP, ΕΚΚ  
**Production:** Marie-Louise Vartholomeou  
**Executive Production:** Nikos Nikolaidis  
**Cast:** Meredyth Herold, Michele Valley, Panagiotis Thanasoulis, Dimitris Niahas  
**Direction of Photography:** Aris Stavrou  
**Editing:** Andreas Andreakis  
**Sound:** Argyris Lazaridis  
**Art Direction – Costumes:**  
Marie-Louise Vartholomeou  
**Makeup:** Daniele Vuarin  
**Music:** Theme of Laura, Julie London:  
Laura, Rachmaninov: Rhapsody on a theme  
of Paganini & Piano Concerto No3,  
De Wert: Tirsi morir volea  
**Mixing:** Nikos Depotidis  
**Language:** English, Greek, French  
35mm, Mono, B&W



## Πρωινή Περίπολος Morning Patrol

108' / 1987  
Ελλάδα / Greece

*«Τώρα βρίσκομαι χιλιόμετρα μακριά από το σπίτι μου σε μια χώρα που μου φαίνεται ξένη και σε λίγα λεπτά μπορεί να ξυπνήσω η να βρεθώ σκοτωμένη στην άκρη του δρόμου»*

Σε μια έρημη πόλη, μια γυναίκα βαδίζει ολομόναχη. Προσπαθεί να διασχίσει την απαγορευμένη ζώνη και να φτάσει στη θάλασσα. Παντού παραμονεύουν παγίδες και η Πρωινή Περίπολος την παρακολουθεί. Οι μηχανισμοί της πόλης λειτουργούν ανεξέλεγκτα. Ηλεκτρονικές φωνές καλούν τους ανύπαρκτους πολίτες να εγκαταλείψουν την πόλη.

Το σύστημα επικοινωνίας δουλεύει, οι κινηματογράφοι προβάλλουν ταινίες, οικεία πρόσωπα μια περασμένης εποχής γεμίζουν τις τηλεοπτικές εικόνες. Ένας άντρας από τους λίγους επιζώντες, που τώρα φρουρεί την πόλη, εμφανίζεται ξαφνικά κοντά της. Τη βοηθά να φτάσει εκεί απ' όπου κανείς δεν γύρισε για να πει αν στ' αλήθεια υπάρχει. Θα πλησιάσει ο ένας τον άλλον, θα προσπαθήσουν να θυμηθούν το παρελθόν. Θα ξετυλίξουν μαζί το κουβάρι της μνήμης που μπλέχτηκε στη διάρκεια ενός ολέθρου.

Μια σχέση βίας, θανάτου, μια ιστορία αγάπης σε ένα αβάσταχτο κόσμο.

**Σκηνοθεσία:** Νίκος Νικολαΐδης  
**Σενάριο:** Νίκος Νικολαΐδης – με αποσπάσματα από έργα των Daphne Du Maurier, Phillip K. Dick, Raymond Chandler, Herman Raucher  
**Παραγωγή:** Νίκος Νικολαΐδης, EKK  
**Ηθοποιοί:** Michele Valley, Τάκης Σπυριδάκης, Πάνος Θανασούλης, Τάκης Λουκάτος, Ράνια Τριβέλα, Χάρης Μαύρος, Νίκος Χατζής, Β. Καβούρη, Λιάνα Χατζή  
**Μουσική:** Γιώργος Χατζηνάσιος  
**Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Ντίνος Κατσουριδής  
**Μοντάζ:** Ανδρέας Ανδρεαδάκης  
**Ήχος:** Ηλίας Ιονέσκο, Σίβυλλα Κατσουριδίδη  
**Σκηνικά-Κοστούμια:** Μαρι-Λουίζ Βαρθολομαίου  
**Μακιγιάζ:** Βάλια Περικλάκη  
**Μιξάζ-Ντουμπλάζ:** Θανάσης Αρβανίτης, Ντίνος Κίττου  
**Γλώσσα:** Ελληνικά  
35mm, Mono, Έγχρωμη

*“Now I am alone, miles away from my house, in a country that looks strange, and in a few minutes I might wake up or be killed in the street”.*

Walking alone into an abandoned, living city, a woman tries to cross a forbidden zone to reach the sea. The area is swarming with traps and the Morning Patrol is watching her. The city's control mechanisms operate without orders. Electronic voices are calling the non-existent citizens to abandon the city.

The telecommunications system is still functioning, cinemas are screening films and familiar faces of a past era appear on TV screens. One of the few survivors, a city guard, stands by her and helps her go to a place from where nobody has even returned to say whether it actually exists. They come closer and try to remember the past together. Together they will unknot the tang memory, which has been entangled during the turmoil.

A relation of violence and death, a love story in an unbearable world.

**Direction:** Nikos Nikolaidis  
**Script:** Nikos Nikolaidis – with excerpts from writings of Daphne Du Maurier, Phillip K. Dick, Raymond Chandler, Herman Raucher  
**Production:** Nikos Nikolaidis, EKK  
**Cast:** Michele Valley, Takis Spyridakis Panos Thanasoulis, Takis Loukatos, Rania Tivela, Haris Mavros, Nikos Hadjis, B. Kavouri, Liana Hadji  
**Music:** Yiorgos Hadjinasios  
**Director of Photography:** Ntinos Katsouridis  
**Editing:** Antreas Andreadis  
**Sound:** Elias Ionesko, Sivilla Katsouridi  
**Art Direction – Costumes:** Marie-Louise Vartholomeou  
**Makeup:** Valia Periklaki  
**Mixing – Dubbing:** Thanasis Arvanitis, Ntinos Kittou  
**Language:** Greek  
35mm, Mono, Colour



## Γλυκιά Συμμορία Sweet Punch

154' / 1983  
Ελλάδα / Greece

*«Μην τους αφήσεις τους γαμημένους να μπουνε μέσα...Μη ζήσουμε έτσι ρε φιλέ...»*

Το ημερολόγιο της ζωής και του θανάτου μια ομάδας «ανήθικων» νέων, που έχουν φτάσει στο σημείο της «μη επιστροφής» και αναζητούν κάτι να πιστέψουν και να πεθάνουν γι' αυτό. Η συμπεριφορά τους, τραβά την προσοχή του Κράτους. Αρχίζει η διακριτική παρακολούθησή τους. Μια ομάδα μουσικών περικυκλώνει το σπίτι τους με επικεφαλής έναν άγνωστο ξανθό άντρα.

Είναι η ιστορία τεσσάρων φίλων που επέλεξαν συνειδητά να πεθάνουν πίσω από τις κλεμμένες καραμπίνες τους με σαρκαστικό χαμόγελο πάνω στα πρόσωπα τους.

Η ταινία είναι μια μελέτη πάνω στο νέο πρόσωπο του παγκόσμιου φασισμού. Είναι ταυτόχρονα μια ιστορία χαράς και τρυφερής αγάπης. Μια μουσική θανάτου, μια αποθέωση χρωμάτων, γλυκιάς βίας και ονείρου.

**Σενάριο-Σκηνοθεσία:** Νίκος Νικολαΐδης  
**Παραγωγή:** Νίκος Νικολαΐδης,  
Αφοι Βεργέτη, EKK  
**Ηθοποιοί:** Δέσποινα Τομαζάνη,  
Δώρα Μασκλαβάνης, Τάκης Μόσχος,  
Τάκης Σπυριδάκης, Άλκη Παναγιωτίδης,  
Λένια Πολυκράτη, Κωνσταντίνος Τζούμας,  
Ντίνος Μακρής, Αντρέας Τσάφος,  
Χάρης Ρώμας, Τάκης Λουκάτος,  
Αλκμήνη Σταύρου, Μαριάννα Κουτάλου,  
Κατερίνα Σιγκούντου, Φαίη Τζανετοπούλου,  
Νατάσα Καψαμπέλη, Ισαβέλλα Μαυράκη,  
Νατάσα Ασίκη, Φωτεινή Κοτρώτση,  
Χρήστος Ζυγομαλάς, Παναγιώτης Καλδής,  
Μάνος Τσιλιμίδης, Γιώργος Πολυχρονιάδης,  
Πάνος Θανασόυλης, Νίκος Κατωμέρης,  
Ηλίας Κωνσταντακόπουλος,  
Νίκος Σταυρόπουλος, Γιάννης Κουριώτης,  
Σπύρος Μπιμπίλας, Κώστας Μπαλαδήμας  
**Μουσική:** Γιώργος Χατζηνάσιος  
**Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Άρης Σταύρου  
**Μοντάζ:** Ανδρέας Ανδρεαδάκης  
**Ήχος:** Μαρίνος Αθανασόπουλος  
**Σκηνικά-Κοστούμια:**  
Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου  
**Μακιγιάζ:** Ράνια Δημητριάδου  
**Μιξάζ:** Θανάσης Αρβανίτης  
**Μουσική:** Fontaine Sisters,  
Mc Guire Sisters, Eddie Cochran,  
Verdi: Overtures, A. Adam: Giselle,  
J.S. Bach: Suites Pour Violoncelle Seul  
**Διάρκεια:** 151'  
**Γλώσσα:** Ελληνικά  
35mm, Mono, Έγχρωμη

**"Don't let the fucking assholes get in...  
Let's not live like this..."**

The life and death diary of a group of "amoral" young people who have reached a point of "no return" and are searching for something to believe in and die for. Their actions bring them to the attention of the State and their discreet surveillance begins. A group of secret agents, led by an unknown blond man, surrounds their house. This is the story of four friends who have consciously chosen to die holding their stolen guns with a smile of sarcasm on their faces.

The movie is a research on the new face of global fascism. It is also a story of joy and love. A death music, an ode to colours, sweet violence and dream.

**Script / Direction:** Nikos Nikolaidis

**Production:** Nikos Nikolaidis,

Vergeti Bros, EKK

**Cast:** Despina Tomazani,

Dora Masklavanou, Takis Moschos,

Takis Spyridakis, Alkis Panayiotidis,

Lenia Polykrati, Konstantinos Tzoumas,

Ntinos Makris, Antreas Tsafos,

Haris Romas, Takis Loukatos,

Alkmini Stavrou, Mariana Koutalou,

Katerina Sigkoutou, Fay Tzanetopoulou,

Natasa Kapsampeli, Isavella Mavraki,

Natasa Asiki, Fotini Kotrotsi,

Christos Zygomalas, Panagiotis Kaldis,

Manos Tsilimidis, Giorgos Polychroniadis,

Panos Thanasoulis, Nikos Katomeris,

Elias Konstantakopoulos,

Nikos Stavropoulos, Giannis Kouriotis,

Spyros Mpimpilas, Kostas Mpaladimas

**Music:** Yiorgos Hadjinasios

**Direction of Photography:** Aris Stavrou

**Editing:** Antreas Andreadakis

**Sound:** Marinos Athanasopoulos

**Art Direction - Costumes:**

Marie-Louise Vartholomeou

**Makeup:** Rania Demetriadou

**Mixing:** Thanasis Arvanitis

**Music:** Fontaine Sisters, Mc Guire Sisters,

Eddie Cochran, Verdi: Overtures,

A. Adam: Giselle, J.S. Bach: Suites Pour

Violoncelle Seul

**Language:** Greek

35mm, Mono, Colour

Δευτέρα / Monday  
19.6.2017



## Ευρυδίκη BA 2037 Eurydiki BA 2037

105' / 1976

Ελλάδα / Greece

Η Ευριδίκη ζει φυλακισμένη σ' ένα σπίτι - Άδη - σε μια χώρα με δικτατορικό καθεστώς. Περιμένει να την μεταφέρουν «κάπου αλλού» γιατί η φυλάκισή της σ' αυτό το χώρο τελείωσε. Ο κρατικός εγκέφαλος όμως που προγραμματίζει τις μετακινήσεις, την κοροϊδεύει επί μέρες τώρα ή και χρόνια. Ένας αγαπημένος, χαμένος από χρόνια - Ορφέας - επικοινωνεί μαζί της και ζητάει να την ξαναδεί. Η Ευριδίκη τον δέχεται με την ελπίδα πως κάτι θ' αλλάξει, αλλά και με φόβο για οτιδήποτε καινούργιο θα φανεί.

Ο Ορφέας έρχεται, σαν ένας νέος θάνατος όμως, κι όχι σαν ελευθερωτής.

Η Ευριδίκη θα τον σκοτώσει και θα μείνει για πάντα στην κόλασή της.

**Σενάριο-Σκηνοθεσία:** Νίκος Νικολαΐδης

**Παραγωγή:** Νίκος Νικολαΐδης

**Εκτέλεση Παραγωγής:** Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου

**Ηθοποιοί:** Vera Tschechowa,  
John Moore, Νίκη Τριανταφυλλίδη

**Διεύθυνση Φωτογραφίας:**

Γιώργος Πανουσόπουλος

**Μοντάζ:** Γιώργος Τριανταφύλλου

**Σκηνικά-Κοστούμια:** Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου

Euridice lives imprisoned in a house - Hades - in a totalitarian country. She is waiting to be transferred "somewhere else" because her detention in this place has ended. The state system which manages the inmates' transfers keeps messing around with her for days or years. Her beloved one, who has been absent for years - Orpheus - contacts her and asks to see her again. Euridice accepts to see him hoping that something will change, but fearing that something new will be revealed.

Orpheus comes, not as a liberator, but as a new death.

Euridice kills him and remains in her hell forever.

**Script / Direction:** Nikos Nikolaidis

**Production:** Nikos Nikolaidis

**Executive Production:**

Marie-Louise Vartholomeou

**Cast:** Vera Tschechowa, John Moore,

Niki Triantafillidi

**Direction of Photography:**

Giorgos Panousopoulos

**Editing:** Giorgos Triantafillou

**Art Direction - Costumes:**

Marie-Louise Vartholomeou

**Sound:** Panos Panousopoulos

35mm, Mono, B&W



## Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στον Αντώνη Κόκκινο

Η συνέντευξη που ακολουθεί υπήρξε το αποτέλεσμα αρκετών συναντήσεών μου με τον Νίκο στις αρχές του 1987. Μόλις είχε τελειώσει τα γυρίσματα της Πρωινής περιπόλου και είχε στο βίντεο ένα πρώτο μοντάζ, το οποίο είδαμε μαζί πολλές φορές. Ουσιαστικά, η «συνομιλία» μου μαζί του ξεκίνησε όταν είδα για πρώτη φορά την Ευρυδίκη και στη συνέχεια πολλές φορές τα Κουρέλια και τη Συμμορία. Η επαφή αυτή έγινε γρήγορα για μένα σχέση ζωής.

Ήθελα να τον γνωρίσω από κοντά και η αφορμή δόθηκε όταν στα πλαίσια μιας συνεργασίας μου με το περιοδικό «Τέταρτο» μου ανατέθηκε μια συνέντευξη μαζί του. Θυμάμαι, όταν τον συνάντησα για πρώτη φορά, με ρώτησε: «Είσαι σίγουρος ότι αυτά που θα πούμε θα δημοσιευθούν;» «Γιατί όχι;» του απάντησα. «Δεν το πιστεύω, αλλά δεν πειράζει», μου είπε. Είχε δίκιο. Το κείμενο που προέκυψε μετά από διαδοχικές επισκέψεις μου στο σπίτι του στην Κηφισιά δεν είδε ποτέ τα φώτα της δημοσιότητας. Ποτέ δεν έμαθα τους λόγους.

Σήμερα λοιπόν η συνέντευξη αυτή βγαίνει για πρώτη φορά προς τα έξω. Δεν άλλαξα ούτε μια λέξη από την πρώτη γραφή.

Ελπίζω ότι θα βοηθήσει έστω και λίγο τον τρόπο σκέψης ενός δημιουργού ο οποίος δεν θα ξεχαστεί ποτέ, γιατί ευτυχώς άφησε αρκετές ταινίες και βιβλία. Ενός δημιουργού που δεν ήταν απλώς ένας «μάστορας» ή ένας μοναδικός film maker, αλλά κυρίως ένας ξεχωριστός σκηνοθέτης-διανοούμενος (όρος που ξέρω ότι δεν του άρεσε) ο οποίος πέτυχε με τη θεματολογία του να προσεγγίσει και να διερευνήσει την ίδια τη ζωή με τρόπο απίστευτα γοητευτικό και εύστοχο.

*Α.Κ.: Με δεδομένο ότι αποτελείτε μία περίπτωση ίσως μοναδική, με έργο που μοιάζει ξεκομμένο από το CORPUS του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ενδιαφέρον έχει να δούμε πώς ξεκινήσατε όχι τον κινηματογράφο αλλά τη ζωή σας. Ίσως έτσι κατανοήσουμε καλύτερα κάποιες παραμέτρους που εμφανίζονται μόνιμα στις ταινίες σας.*

Ν.Ν. Γεννήθηκα και μέχρι 5 χρονών έζησα στην οδό Καλλιδρομίου, στο ύψος των Εξαρχείων. Από κει στην Κηφισιά, μετά Πολύγωνο και Βικτώρια. Στα δεκατέσσερα μου είχα κάτι περίεργες ιδέες σχετικά με τη φυσιολογία του γυναικείου CORPUS και την πρώτη μου σεξουαλική επαφή.

*Με το πέρασμα στην εφηβεία, προφανώς οι φιλοδοξίες αρχίζουν να γίνονται συγκεκριμένες και βέβαια διαμορφώνετε άποψη για το είδος της διασκέδασης που προτιμούσατε.*

Δεν υπήρχε χώρος για φιλοδοξίες. Γεννηθήκαμε γέροι και λίγο κυνικοί λόγω υπερευαισθησίας... γενικά κουρασμένοι. Όσο για τη διασκέδαση πολύς κινηματογράφος, χορός, μπάσκετ στον «Φωκιανό», βιαστικός έρωτας στα παγκάκια του Πάρκου κι αργά τα βράδια Καβάφης, Καββαδίας, Καρυωτάκης.

*Η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο στις ταινίες σας. Ποια ήταν τα μουσικά σας ακούσματα την εποχή εκείνη;*

Αυτό που ονομάζουν σήμερα μουσική της δεκαετίας του '50. Τα Fifties. Μπιλ Χάλει, Πρίσλεϊ της πρώτης περιόδου γιατί με τα μπλουζ δεν τα πήγαινε και πολύ καλά –είχε μια τσιριχτή και γελοία φωνή–, Λιτλ Ρίτσαρντς, Πλάτερς, Μπάντι Χόλι, Ντιάνα Σορ, Τζούλι Λόντον, Πέγκι Λι κ.ά.

*Από τις προτιμήσεις αυτές απουσιάζει εντελώς η ελληνική μουσική, το ρεμπέτικο για παράδειγμα...*

Εκείνη την εποχή δεν ήταν εύκολο ν' ακούσεις ρεμπέτικο. Βρισκόταν στην παρανομία και πολύ δύσκολα μπορούσες να έρθεις σ' επαφή μαζί του. Κι όταν μεταλλαγμένο το ανέβασε ο Χιώτης στην Πατησίων ως αρχοντορεμπέτικο, εμείς είχαμε προ πολλού καταταγεί στο ροκ εντ ρολ ή γενικά αποχωρήσει. Άσε που αυτές οι λιπαρές και καλοξυρισμένες μούρες με τα γαρίφαλα στην κομβιοδοχή, τις χρυσές ταυτότητες και τα ηλεκτρικά μπουζούκια μου έφερναν αναγούλα. Ωστόσο, βρέθηκα μια φορά κάπου προς την Ιερά Οδό κι άκουσα την Μπέλλου πριν αυτή γίνει γνωστή και αγαπητή στους αρχιτέκτονες.

*Τα τελευταία χρόνια υπάρχει η τάση να θεωρείται το ρεμπέτικο σαν το κλασικό τραγούδι που εκφράζει τον Έλληνα...*

Τον Έλληνα δεν τον άφησαν να τον εκφράσει τίποτα πέρα απ' την κυρία Βουγιουκλάκη και κάτι νταουλολύφτικα στον Λυκαβηττό. Αυτοί που φέρανε στη μόδα το ρεμπέτικο, πέρα απ' τους αντιστασιακούς αρχιτέκτονες και τους ευκαιριακούς διασκευαστές, είναι κάτι παλιοροκάδες διανοούμενοι τους οποίους η Αριστερά τους φόρτωσε με κάποιες ενοχές εξαιτίας του αμερικάνικου παρελθόντος τους, έτσι κι αυτοί με τη σειρά τους προσπάθησαν να βρουν σημεία τομής του ρεμπέτικου με τη μαύρη μουσική μήπως κι έτσι αποκτήσουν και κάποιο προοδευτικό πιστοποιητικό.

*Εντάξει, λοιπόν, είναι προφανές ότι εκπροσωπείτε την μερίδα εκείνη της νεολαίας, η οποία τη δεκαετία του '50 άκουγε ροκ εντ ρολ. Ήταν το μοναδικό σημείο που σας διαφοροποιούσε από τον υπόλοιπο κοινωνικό περίγυρο;*

Δεν φτάνει αυτό; Ας πάρουμε όμως το ρούχο. Η κόρη κι ο γιος μου ήταν υποχρεωμένοι ν' αναπαραγάουν το σήμα που εξέπεμπαν οι γονείς. Κομμωτήριο η μαμά κι η κόρη, χτένισμα το ίδιο. Γαντάκι, τσαντούλα, γοβίτσα εις διπλούν, ταγιεράκι το ίδιο ύφασμα, σχέδιο και κόψιμο, με αποτέλεσμα, όταν μία τετραμελής οικογένεια κυκλοφορούσε στο δρόμο, να μοιάζει με μουσικό συγκρότημα ή σαν απόσπασμα ορφανοτροφείου. Στρατιωτική κατάσταση δηλαδή. Σκέψου τι γινόταν και παρακάτω. Έτσι, αν βάλεις τα μεταγλωττισμένα μπουγκι, τα σουινγκάκια, τις ρούμπες και τ' αργεντίνικα και μια στερεότυπη συμπεριφορά ζωής που συμβολίζονταν και κατακυρωνόταν απ' την κυριαρχία της ομοιογένειας στο ρούχο, σίγουρα ήρθε σαν διέξοδος το μπλου τζιν και η απελευθέρωση των γοφών. Νίκη που πρέπει να χρεώσουμε στον Πρίσλεϊ.

*Οι μουσικές προτιμήσεις και το ντύσιμό σας δημιουργούσε την αίσθηση ότι αποτελούσατε ένα είδος αμφισβητιών της εποχής;*

Δεν νομίζω ότι μας ενδιέφερε ν' αμφισβητήσουμε οτιδήποτε με τη σημασία που δίνουμε στον όρο σήμερα. Βέβαια η θέα ενός μπλου τζιν προκαλούσε την ίδια υστερία όσο κι ένας νέγρος μέσα στο λεωφορείο για λευκούς στην Ατλάντα U.S.A. την ίδια δεκαετία. Δεν είχαμε διάθεση ν' αμφισβητήσουμε κανέναν. Αυτοί μας φοβούνταν. Εμείς ανοίξαμε ένα δρόμο και μας πήγαινε και τον πήγαμε. Ας μη μεγαλοποιούμε τα πράγματα. Πάντως το μπλου

τζιν το επιβίβαμε ακόμα και σ' αυτούς που μας κυνηγούσαν και τώρα βέβαια δεν το φοράμε πια.

*Από το έργο σας στον κινηματογράφο γίνεται φανερό ότι ακόμα και τώρα έχετε μείνει στα μουσικά ακούσματα της δεκαετίας του '50.*

Ναι, ακούω μια νεκρή μουσική που τελείωσε με την «Γκλεντόρα» του Πέρι Κόμο, μια καθώς πρέπει ηχητική εκτέλεση του ρυθμού που προμήνυε τη βιομηχανοποίηση του, κάπου στα τέλη της δεκαετίας του '50. Το πνεύμα του ροκ εντ ρολ όμως δι' απέρασε τον Γαλλικό Μάη και εξαυλώθηκε στα λευκά κελιά. Κι όταν το λέω αυτό, όλοι με κοιτάνε περίεργα και ρωτάνε: τι εννοείς;

Δεν δέχομαι ότι πέθανε. Μάλλον εξαυλώθηκε όπως άλλωστε είναι λογικό. Μπορεί τότε να υπήρχαν ο Πρίσλεϊ, ο Λιτλ Ρίτσαρντ και οι άλλοι, αργότερα όμως εμφανίστηκαν οι Μπιτλς, οι Άνιμαλς για να φθάσουμε στον Γκάμπριελ και τους άλλους...

Όλοι αυτοί υπηρετούν ένα άλλο είδος μουσικής που δεν έχει σχέση μ' αυτό που στήσαμε εμείς εδώ. Μπορεί οι Μπιτλς να επηρεάστηκαν απ' τα φωνητικά των Έβεριλι Μπράδερς και από τον ήχο του Τσακ Μπέρρι, κινησιολογικά όμως δεν έχουν καμιά συγγένεια, η ανταπόκριση του κορμιού είναι διαφορετική στο άκουσμά του απ' ό,τι στο ροκ εντ ρολ.

*Βρισκόμαστε, λοιπόν, στη δεκαετία του '50. Παρακολουθείτε μαθήματα στο Γυμνάσιο, ακούτε τους «Κομήτες» φοράτε μπλου τζιν και στο πολιτικό προσκήνιο ο απόηχος του Εμφυλίου και το Κυπριακό...*

Όσον αφορά στο Κυπριακό, γίνονταν πολλές κινητοποιήσεις. Ωστόσο, είχα την εντύπωση ότι η όποια διαδήλωση ήταν ευκαιρία για να συμβούν πράγματα, άσχετα απ' αυτά που υποτίθεται ότι προωθούσε η διαδήλωση. Την πρώτη ώρα έπεφταν ξύλο και συνθήματα και στη συνέχεια όλα τα Γυμνάσια έπαιρναν το δρόμο για του Στρέφη και το Λυκαβηττό, αναζητώντας τη Μόλι ή τη Βέρα και κει πάνω διαμορφωνόταν ένα άλλο κλίμα.

*Συνειδητά δηλαδή ή όχι η πολιτική περνούσε σε δεύτερο επίπεδο.*

Πάντα. Αυτό που μας ενδιέφερε ήταν μια σύγκρουση με την Αστυνομία κι ό,τι αυτή εκπροσωπούσε. Έπειτα ξέραμε πολύ

καλά ότι η Κύπρος δεν θα γινόταν ποτέ δική μας, η Μόλι όμως υπήρχε περίπτωση.

*Θα επιμείνω λίγο... Σε ποιο βαθμό σας απασχολούσε η πολιτική, παράλληλα με οτιδήποτε άλλο;*

Εκείνο που μας προβληματίζε ήταν η καθημερινά εξασκούμενη βία ενός Κράτους και κάποιου συστήματος αποκάλυπτα καταπιεστικού, χωρίς όνομα και τα δύο.

*Αυτό είναι σημαντικό για να μπορέσει κανείς να «παρακολουθήσει» τον προβληματισμό των ταινιών σας. Πώς αντιδρούσατε στην εξουσία αυτή;*

Απλώς υπήρχαμε έτσι. Προσπαθούσαμε βέβαια να ενημερωθούμε με κάθε μέσο, κάτω από την πίεση μιας ελεγχόμενης πληροφόρησης και να ζούμε αγνοώντας συνειδητά τις επεμβάσεις του συστήματος.

*Δεν νομίζετε ότι πολύ δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να δεχθεί μια τέτοια συμπεριφορά σαν αντίδραση ενάντια στην εξουσία;*

Δεν πέρασες από κει κάτω και έχεις δίκιο να αμφιβάλεις. Αλλά μια και δεν υπήρχε τότε κανείς (στα δεκαπέντε μας, μιλάω) για να μας δείξει κάποιο δρόμο ουσιαστικότερης παρέμβασης, πάντα ενάντια στο ίδιο αντικείμενο, εμείς κατακλύζαμε την Αθήνα με γιασούρτια, τρώγαμε ξύλο στην Ασφάλεια και στα λεωφορεία, γιατί φορούσαμε μπλου τζι και περιφέραμε την γκετοποίησή μας επιδεικτικά. Εκτός κι αν εννοείς αντίδραση κάτι οργανωμένες χαζοπορείες στην Αμερικάνικη Πρεσβεία. Όχι, δεν υπήρξαμε τόσο αφελείς.

*Κάνουμε αναφορά σε μία περίοδο της Ελληνικής Ιστορίας κατά τη διάρκεια της οποίας ο απόηχος του Εμφυλίου ήταν ιδιαίτερα «παρών». Ακολουθείτε στη συζήτηση την ίδια τακτική που ακολουθείτε και στις ταινίες σας. Τον αγνοείτε...*

Η δική μου η γενιά βγήκε μέσα από έναν παγκόσμιο πόλεμο κι άνοιξε τα μάτια της στα Δεκεμβριανά. Όταν κάποιος, όπως ήμουνα εγώ, σε ηλικία 4 ετών, είδε κάτω απ' τα παράθυρά του τανκς να ρίχνουν σπύγια, σκοτωμένα δεκαεξάχρονα παιδιά στις γωνίες, με το όπλο στο χέρι, μάχες με πολυβόλα ανάμεσα στο Στρέφη και την Μπενάκη, τότε η μετεμφυλιακή κατάσταση μοιάζει με παράδεισο. Έπρεπε να ζήσουμε.

*Ας θυμηθούμε και τον κινηματογράφο. Ποιες ταινίες βλέπατε στα παιδικά σας χρόνια και την εφηβεία;*

Πρωτοπήγα σινεμά στα 5 μου και είδα Ο Ζορό και η Λεγεώνα του στο «Νινόν» της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Δεύτερή μου ταινία ήταν ένας Δράκουλας με τον Μπέλα Λουγκόζι στο «Μοντιάλ», τρίτη το Σαν Αντόνιο με τον Έρολ Φλιν στην «Τιάνια» στο Μαρούσι. Έβλεπα τα πάντα και μπόλικο «νουάρ» που βέβαια ήταν παραπεταμένο και συνήθως έβγαине σαν συμπλήρωμα συνοδεύοντας τις εμπορικές ταινίες σε σινεμά τύπου «Μοντιάλ» και «Ροζικλέρ». Θυμάμαι όμως και μια ταινία που μου 'κανε ιδιαίτερη εντύπωση, το Όλοι οι άνθρωποι του βασιλιά του Ρόμπερτ Ρόσεν με τον Μπρόντερικ Κράουφορντ. Κάτι καινούργιο γινόταν σ' αυτή την ταινία και με μπέρδεψε πολύ.

*Μέσα στο γενικότερο αυτό κλίμα είχατε διαμορφώσει άποψη για το αν θέλατε να ασχοληθείτε με τον κινηματογράφο επαγγελματικά;*

Όχι, βέβαια. Ο κινηματογράφος μ' ενδιέφερε μόνο απ' την πλευρά του θεατή. Έπειτα, εκείνη την εποχή, ήταν της μόδας το επάγγελμα του πολιτικού μηχανικού. Έτσι οι περισσότεροι απ' την παρέα έφυγαν για να σπουδάσουν στο Γκράτς της Αυστρίας όπου και παίχτηκαν τα πόκερ του αιώνα...

*Φαντάζομαι τη φυγή στο εξωτερικό σαν επιλογή αναγκαστική μια και η επιτυχία στην Ελλάδα ήταν δύσκολη στις σχολές του Πολυτεχνείου.*

Σίγουρα. Υπήρχε και μια γενικότερη τάση φυγής. Δεν ήταν και λίγα τα παιδιά που μάζευαν απ' τα λιμάνια, γονείς και Αστυνομία, έτοιμα να μπαρκάρουν για την Λεγεώνα των Ξένων. Προσωπικά δεν ήξερα τι ήθελα να γίνω κι αν ήθελα να γίνω κάτι. Έφυγα λοιπόν κι εγώ για το εξωτερικό, αλλά μετά από 8 μήνες κατάλαβα πως το επάγγελμα δεν μου πήγαινε και με τη βοήθεια μιας ταινίας που στάθηκε αποκαλυπτική για μένα Ο Θεός μου του Ζακ Τατί συνειδητοποίησα πως θ' ακολουθούσα το σινεμά.

*Αν είναι δυνατόν να σας επηρεάσει τόσο πολύ μια ταινία τυπικά γαλλική...*

Έτσι έγινε και βρέθηκα στη μεγάλη του Γένους Σχολή, γνωστή και ως «Σταυράκου». Συγχρόνως, σπούδαζα και στο Σπουδαστήριο Καλών Τεχνών Βακαλό, δούλευα και σαν βοηθός σκηνοθέτη και

έβλεπα κινηματογράφο σαν μανιακός. Ιταλικό, Free Cinema, αμερικάνικο, ρωσικό και νουβέλ βαγκ. Με την τελευταία δεν τα πήγαινα και πολύ καλά.

*Ωστόσο η νουβέλ βαγκ είναι από τα λίγα κινήματα στον κινηματογράφο που επηρέασαν την εξέλιξή του.*

Καθιέρωσε για πρώτη φορά τον κινηματογράφο του δημιουργού, διαμόρφωσε και διαφορετική διάσταση στην αφήγηση...

Μόνο ο Γκοντάρ μένει, αν κι ο Σκολιμόφσκι τα 'πε πρώτος και όλα. Ταινίες σαν το Ζιλ και Τζιμ και τα 400 χτυπήματα μ' άφηναν εντελώς αδιάφορο. Το Free Cinema μάλιστα... έδωσε γερές γροθιές.

*Την εποχή εκείνη γυρίζετε την πρώτη μικρού μήκους ταινία σας και ταυτόχρονα στον ορίζοντα διαγράφεται εκείνο που αργότερα θα ονομαστεί Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Θα ήθελα να ακούσω τη γνώμη σας σχετικά με τα πρώτα αυτά χρόνια του Ν.Ε.Κ.*

Προσπαθούσαμε να δημιουργήσουμε κάτι που δεν καταφέραμε τελικά ποτέ, δηλαδή ομάδες πίεσης και παραγωγής, αλλά οι προσπάθειες σκόνταφταν στο γεγονός ότι ο κάθε Έλληνας σκηνοθέτης κρύβει 10 Φελίνι μέσα του. Μετά ήρθε η χούντα κι οι περισσότεροι έφυγαν από τη χώρα, άλλοι είχαν το κουράγιο και έφτιαξαν κάποιες ταινίες κι εγώ αποτραβήχτηκα τελείως και ζούσα διά πλαγιών μέσων και πάντως έξω απ' το κάδρο της εποχής.

*Σε μια ιστορική στιγμή που οι κοινωνικές συνθήκες είχαν έτσι διαμορφωθεί ώστε η προφανής επιλογή ήταν η αντίσταση, εσείς πώς αντιδράσατε;*

Αμπέχονα τύπου Τσε, αντίσταση με μπλα μπλα, σύναξη σε ελεγχόμενα απ' την ασφάλεια στέκια και μπουάτ και αντάρτικο τραγούδι. Αντίσταση των μικροαστών διανοούμενων, ελεγχόμενη και σικάτη. Για ποια προφανή επιλογή μιλάς. Για είκοσι-τριάντα γνήσιους που βασανίστηκαν μέσα σ' ένα σύνολο 9 εκατομμυρίων που τα 'σπαγε στα κουτούκια της Καισαριανής και τα σκυλάδικα και τα γήπεδα και με τους διανοούμενους μας να σπρώχνονται στην ουρά για να εξασφαλίσουν μια θέση στη λίστα του αμερικάνικου Ιδρύματος Φορντ;

*Με ποιο τρόπο πιστεύατε ότι θα μπορούσατε ν' αλλάξει η κατάσταση;*

Η δυναμική αναμέτρηση μέσα από ένα αντάρτικο πόλης ήταν η μόνη λύση, πάντα με την προϋπόθεση πως η βάση θ' ακολουθούσε. Τέτοια περίπτωση όμως δεν υπήρχε και η αηδία μου βγήκε στον Οργισμένο Βαλκάνιο, βιβλίο που σχεδίασα και έγραψα εκείνη τη μαύρη εποχή, για λόγους πάντα προσωπικούς κι όχι για να κάνω αντίσταση απ' το γραφείο μου και «ο καθένας στο δικό του πόλεμο» και τέτοιες αηδίες.

*Έχω την εντύπωση ότι είναι κάπως ηρωική η τοποθέτησή σας αυτή και τέλος πάντων εκτός πραγματικότητας... Πολλοί σας θεωρούν εκφραστή στην Ελλάδα της ιδεολογίας των μπιτ. Αλήθεια πόσο έχετε επηρεαστεί από τη λογοτεχνία του Κέρουακ, του Μπάροουζ, του Γκίνσμπουργκ...*

Καθόλου. Τους διάβασα μόλις στα 1984-'85 και πολύ σκόρπια.

*Πιστεύω ότι Ο οργισμένος Βαλκάνιος είναι πιο κοντά στην ιδεολογία αυτή από τις ταινίες σας. Το περίγραμμα πλησιάζει περισσότερο τα ελληνικά δεδομένα.*

Ο Βαλκάνιος γράφτηκε για να γίνει ταινία. Δεν έγινε και ίσως να μη γίνει ποτέ, γιατί είναι πολύ ακριβή. Πάντως σαν ταινία πρέπει να διαβάζεται. Όσο για τις άλλες δουλειές μου, όπως και ο Βαλκάνιος, είναι κατά 90% αυτοβιογραφικές, με εξαίρεση τη Γλυκιά συμμορία που δανείστηκα σε κάποιο, μικρό πάντως ποσοστό, κι άλλες εμπειρίες.

*Τι σημαίνει για σας Εθνικός Ελληνικός Κινηματογράφος; Θα γνωρίζετε βέβαια την άποψη πολλών, ότι δηλαδή οι ταινίες σας δεν έχουν το στοιχείο της ελληνικότητας.*

Δεν σημαίνει τίποτα. Ας μας τον εξηγήσουν όσο τον χρησιμοποιούν. Εγώ εδώ γεννήθηκα, έζησα και μεγάλωσα. Δεν κατέβηκα με κάποιο UFO. Κάτι όμως βρωμάει μ' αυτήν την ελληνικότητα. Κάποια, ας πούμε, ιδεολογική αντίδραση στο ντεκουπάζ και τους ρυθμούς μου. Αν είναι δυνατόν. Πάντως δεν καταλαβαίνω τον όρο.

*Έχουν εξηγήσει.*

Και έχουν κάνει και ταινίες... Εντάξει...

*Παράλληλα με τον λόγο του δημιουργού κινείται και ο κριτικός λόγος. Είτε το θέλουμε είτε όχι, η κριτική διαμορφώνει το «πρόσωπο» μιας εθνικής κινηματογραφίας σε μεγαλύτερο ή μικρότερο ποσοστό.*

Τα πρώτα χρόνια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου οι έλληνες κριτικοί υποστήριξαν ένα μεγάλο μέρος της παραγωγής στηρίζοντάς το θεωρητικά. Είναι γνωστό ότι το δικό σας έργο δεν ανήκε στην κατηγορία αυτή. Έχει ενδιαφέρον, λοιπόν, η γνώμη σας για το ρόλο της κριτικής στην ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα των τελευταίων ετών.

Η κριτική έπαιξε καταστρεπτικό ρόλο κι αυτό φάνηκε απ' τις ταινίες που γυρίστηκαν. Η αντίδραση στην Ελλάδα κρυβόταν πάντα κάτω από ένα αριστερό-υλικό κοστούμακι (σαν τους μπάτσους με τα Adidas, το μούσι και το τζιν), όπου με ύφος μπλέιζερ πληροφορούσε όλους τους πικραμένους πως η τέχνη πρέπει να κινείται μέσα και κάτω από μια ορισμένη πολιτική ιδεολογία και φόρμα, ιδεολογία και φόρμα πάντοτε προσαρμοσμένη στην πνευματική αναπηρία και το τραυλό λεξιλόγιο των προστατευομένων της. Οι κριτικοί χρησιμοποιήσαν τελικά τα σώματα των σκηνοθετών για να γυρίσουν τις δικές τους ταινίες κι αυτό το βρήσκω πολύ πρόστυχο.

Νομίζω ότι υπερβάλλατε, τονίζοντας τόσο πολύ την παρεμβατική δύναμη της κριτικής. Υπάρχουν κακοί κριτικοί, όπως υπάρχουν και κακοί σκηνοθέτες. Την κύρια ευθύνη όμως για μια ταινία δεν μπορεί παρά να την έχει ο σκηνοθέτης.

Οι σκηνοθέτες έχουν την ευθύνη στο βαθμό που δέχτηκαν να παίξουν το ρόλο των ζόμπι της κριτικής.

Ας υποθέσουμε ότι η στάση αυτή είναι μια έκφραση πίκρας...

Μπορείς να υποθέσεις ό,τι θέλεις. Η δύναμη μέσα στο χρόνο είναι αυτή που στηρίζει ένα έργο κι όχι οι θεωρητικοί. Ίσως να μην καταλαβαίνεις την οργή μου, γιατί εσύ δεν εισέπραξες αυτή τη μέχρι φασισμού βία πάνω στο έργο σου. Δεν είναι τυχαίο ότι τα Κουρέλια χτυπήθηκαν τόσο άγρια. Με θετικό στοιχείο ότι χτυπήθηκαν από τ' Αριστερά όσο κι από τα Δεξιά.

Ίσως κάποιοι πίστευαν ότι ήταν κακή ταινία...

Η ταινία χτυπήθηκε για την ιδεολογία της. Δεν είναι τυχαίο ότι το δεξιό τότε Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως, απαγόρευσε την προβολή της με σκεπτικό δανεισμένο από «προοδευτικές» εφημερίδες,

Ακόμα όμως και οι κριτικοί σας θεωρούν πολύ καλό φιλμ μείκερ, χωρίς να σας αποδίδουν τον τίτλο του δημιουργού.

Η αλήθεια είναι ότι χρειάζομαι επειγώ-ντως και τον τίτλο του δημιουργού, γιατί αλλιώς δεν μπορώ να ψωνίσω με έκπτωση από την COSTA BODA και του VALENTINO.

Ποια είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο αυτές έννοιες. Τι αναγορεύει το φιλμ μείκερ σε δημιουργό;

Ο διαχωρισμός είναι πλαστός και φορεμένος απ' τη Γαλλία, αν δεν κάνω λάθος. Και είναι γνωστό πως οι γάλλοι κριτικοί διακρίνονται για το ομιχλώδες της σκέψης και των προθέσεων τους. Ο όρος μάλιστα επικράτησε και στην Αμερική σαν αποτέλεσμα του αμφίδρομου κόμπλεξ που ενώνει την Μητρόπολη με τις αποικίες-χαμένες πατρίδες. Απλώς υπάρχουν καλοί και κακοί σκηνοθέτες.

Ποια είναι η σχέση του τελικού προϊόντος, της ταινίας δηλαδή που βλέπουμε στην οθόνη, με την αρχική ιδέα ή έστω με το σενάριο. Πόσο διαφοροποιείται μέσα στα διάφορα στάδια παραγωγής;

Πριν γράψω το σενάριο και με την ιδέα της ιστορίας στο μυαλό μου, προσπαθώ να γνωρίσω τους χώρους και τους ρόλους της και τις γωνίες εκείνες που παντρεύονται με τις ιδέες μου. Την τελική μορφή του σεναρίου τη βρίσκω κατά τη διάρκεια της πρόβας που κάνω με τους ηθοποιούς. Η ταινία βέβαια ανεξαρτητοποιείται από ένα σημείο και μετά και γω φροντίζω να ικανοποιώ τις ανάγκες του υλικού, ακολουθώντας κάποιους δρόμους που αυτό μου υποδεικνύει.

Δεν παίζει ρόλο η διάθεση της στιγμής;

Πηγαίνοντας στο γύρισμα, γνωρίζω πολύ καλά τις σχέσεις μου με το αντικείμενο. Έτσι, η όποια διάθεση της στιγμής κεντρικάρεται σκληρά πριν περάσει. Βέβαια, η μόνιμη διάθεση που με κατέχει είναι να τα παρατήσω και να φύγω, γιατί βαριέμαι αφάνταστα στο γύρισμα. Φώτισμα, διορθώσεις, μακιγιάζ, πρόβες μηχανής και πάλι φώτισμα και αλλαγές κι ένα σωρό διαδικασίες. Η τεχνολογία των μέσων παραγωγής έχει ελάχιστα αλλάξει από το 1930.

Πιστεύετε ότι ο ελληνικός χώρος έχει αποπροσωποποιηθεί και δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα; Μια κατάσταση που ακολουθεί και την ιδεολογική ουδετερότητα

άλλωστε που παρουσιάζεται τα τελευταία χρόνια, ώστε τελικά οι μνήμες είναι το μόνο που μένει καθορίζοντας ανάλογα την όποια μορφή;

Ο χώρος, όπως υπάρχει απέναντί μας, δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά να καθρεφτίζει το είδωλό μας και την παρέμβασή μας. Ένα πέραςμα από τη Βέροια σου δίνει την εντύπωση πως βρίσκεσαι κάπου στα Κάτω Πατήσια. Εκείνο που μας απομένει είναι η επιλογή και η μετάφραση των χώρων που κρύβονται κάτω απ' αυτή την ουδετερότητα. Σίγουρο είναι πως, μέσα στα δέκα τετραγωνικά χιλιόμετρα που ζούμε στην Αθήνα, υπάρχει πλούτος χώρων και τοπίων που όμως κρύβεται ή και καμουφλάρεται απ' την επέμβαση της μίζερης ματιάς. Είναι υποχρέωση του καλλιτέχνη να ανακαλύψει την αληθινή φωνή του χώρου και τη μνήμη του.

Το παρελθόν στο έργο σας παίζει ρόλο πρωταγωνιστικό. Προσπαθείτε έτσι να το ξορκίσετε ή να το γνωρίσετε καλύτερα;

Όταν δεν υπάρχει μνήμη, δεν υπάρχει και ιστορία. Έγραφα λοιπόν τη δική μου ιστορία και κάποιες μερίδες από τη γενιά του '50 μέσα από τις μνήμες του παρελθόντος μου αλλά και του μέλλοντός μου. Κάθε γενιά δεν εκφράζει μια μονομπλόκ άποψη. Έπρεπε και το δικό μας παρελθόν και η επέμβασή μας στην ιστορία αυτού του τόπου να μην πνιγεί. Αυτό μόνο έκανα και το τονίζω πάλι, για λόγους πάντα προσωπικούς.

Όταν αναφέρεστε σε μία κατάσταση, αδιαφορείτε για τις αιτίες που τη δημιούργησαν. Ενδιαφέρει μόνον η περιγραφή. Ακριβώς.

Το 1975 ανεβαίνει στη Θεσσαλονίκη η πρώτη σας ταινία μεγάλου μήκους η Ευρυδίκη ΒΑ 2037. Τη χρονιά εκείνη ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος παρουσιάζει μερικά από τα καλύτερα δείγματά του. Ίσως περισσότερο από ποτέ γίνεται φανερό το «στιγμά» του, που είναι εναντίωση στη νοοτροπία που επικρατούσε πριν στο επίπεδο παραγωγής και η διαφορετική προβληματική και η αισθητική που η νέα αυτή αντίληψη συνεπάγεται.

Όταν γύρισα την Ευρυδίκη δεν είχα πρόθεση να εναντιωθώ σε τίποτα. Απλώς, θα έλεγα ότι σε μια εποχή άκρατης πολιτικοποίησης και σε μια εποχή που πρωταγωνιστούσε η ομάδα, εγώ έστρεψα το βλέμμα μου στο άτομο. Έπρεπε να περάσουν πολλά

χρόνια για να τολμήσουν κάτι τέτοιο οι πρώην ομαδάρχες.

Στην Ευρυδίκη συναντάμε έντονο το στοιχείο «εγκλεισμού», το οποίο βέβαια θα αναπτυχθεί και στις επόμενες ταινίες σας. Αποτελεί έμμονη ιδέα σας. Απωθούνται όλα τα στοιχεία που προέρχονται από τον εξωτερικό κόσμο και η ηρωίδα καταδυναστεύεται από τη μνήμη του παρελθόντος.

Ναι, μοιάζει να προτιμά την κόλαση του τώρα από τη φυγή προς το παρελθόν το οποίο όμως ταυτόχρονα την οδηγεί στη συμπεριφορά αυτή. Μη ρωτάς παρακάτω, γιατί δεν ξέρω. Γενικά δεν αυτοαναλύομαι στις κουβέντες και δεν είμαι και τόσο σοβαρό άτομο. Συμμαζεύομαι μόνο όταν γράφω κάποιο σενάριο, τον υπόλοιπο χρόνο κάνω ένα σωρό ανοησίες. Ακατανόητα για έναν σκεπτόμενο άνθρωπο πράγματα. Όσο για τον εγκλεισμό που λες είναι μια κατάσταση που με καταδιώκει από τη περίοδο 1943-'46.

Αρα η σχέση του «μέσα» με το «έξω» είναι για σας μια σχέση απειλής. Αυτόματα μεταφέρει τη σκέψη μου στο Θέατρο του Παραλόγου, κυρίως στον Χάρολντ Πίντερ, στον Επιστάτη, το Πάρτι γενεθλίων, το Δωμάτιο. Όσο και αν η εξωτερική απειλή στις ταινίες σας είναι συγκεκριμένη, πόσο σας είχε απασχολήσει η προβληματική του Θεάτρου του Παραλόγου.

Αν και με γοητεύει περισσότερο ο Τενεσί Ουίλιαμς, φαίνεται απώθησε τον Πίντερ, ίσως γιατί η κόλασή του μου πήγαινε, ίσως και γιατί τον δέχομαι, σίγουρα όμως γιατί εγώ δεν μπορώ να γράψω σαν κι αυτόν. Βέβαια, ποτέ δεν επιχείρησα κάτι τέτοιο, γιατί, όπως σου είπα, δεν είμαι και πολύ σοβαρός κι όταν αισθάνομαι στριμωγμένος από κάτι τέτοια, ανοίγω τον Μάρλοου, που βέβαια είναι πολύ σοβαρός...

Συμφωνώ για τον Τσάντλερ αλλά και για τον Χάμετ.

Δεν συμφωνώ για τον Χάμετ.

Η Ευρυδίκη έρχεται σε επαφή με τα αντικείμενα, και εδώ διακρίνω έναν έντονο φετιχισμό με τα αντικείμενα που χαρακτηρίζει τις ταινίες σας...

Φετιχισμός, ερωτισμός, σύμβολα. Ακούω την αναφορά κάτι τέτοιων όρων και δεν καταλαβαίνω τίποτα. Απλά προσπαθώ σε κάποιες στιγμές να εικονογραφήσω

κάποιες φοβίες ή και κάποιες ασυμφωνίες που προέρχονται από την ανεξαρτητοποίηση των αντικειμένων, καθώς αυτά αρνούνται να παίξουν τον καθορισμένο ρόλο τους. Αντικείμενα πάντως που δεν δέχονται να χρησιμοποιηθούν.

Και όμως υπάρχουν στο έργο σας συμβολισμοί, αρκετά σχηματικοί μάλιστα ορισμένες φορές. Όπως όταν η Ευρυδίκη βάζει δύο κούκλες να κάνουν έρωτα και ενουχιζεί την αρσενική. Να, λοιπόν, οι σχέσεις της ηρωίδας με το περιβάλλον. Άλλο φετιχισμός κι άλλο ο συμβολισμός που μου αποδίδεις και τον οποίο δέχομαι, όχι πάνω στα αντικείμενα αλλά στις καταστάσεις. Οι αποκομμένες από το παρελθόν και παρόν σχέσεις της Ευρυδίκης μόνο έτσι μπορούσαν ν' αποδοθούν. Συγχρόνως και σε συσχετισμό με άλλες σκηνές αναδυόταν και η τάση της για την καταστροφή της ίδιας της μήτρας. Το βίαιο δηλαδή σταμάτημα της ηδονής και της μνήμης της αναπαραγωγής.

Σας κατηγορήσαν ότι με την ταινία αυτή προσπαθήσατε ν' ακολουθήσετε το χολιγουντιανό μοντέλο. Πιστεύω όμως ότι ουσιαστικά γίνεται το αντίθετο, ανατρέπετε το μοντέλο αυτό υπόγεια...

Προσπάθησα ν' ανατρέψω τον μύθο της Ευρυδίκης κι όχι κάποιο κινηματογραφικό μοντέλο. Το ενδιαφέρον είναι ν' ανατρέψεις τον μύθο του κι όχι το ίδιο το μοντέλο. Στο επίπεδο του ντεκουπάζ νομίζω ότι είναι η πιο σφιχτή δουλειά μου.

Ίσως ήταν η αιτία να μη φανεί η έλλειψη των τεχνικών μέσων.

Ναι, άλλωστε μ' αρέσει, δεν μ' αρέσει, είμαι υποχρεωμένος να δουλεύω πάνω στις ελλείψεις. Είναι κάτι που μεταξύ άλλων σε γλιτώνει κι απ' τη φλυαρία.

Αντίθετα στα Κουρέλια η έλλειψη αυτή γίνεται φανερή.

Τα Κουρέλια χρησιμοποίησαν άλλο μέσο εγγραφής και έκφρασης που πέτυχε μέχρι ένα σοβαρό σημείο. Από εκεί και πέρα κι επειδή οι ταινίες δεν φτιάχνονται μόνο από τον σκηνοθέτη, οι όποιες ευθύνες, πρέπει απόλυτα να χρεωθούν σε κάποιους άλλους συνεργάτες.

Η ταινία αναφέρεται στην «καταραμένη» γενιά του ροκ της δεκαετίας του '50. Ίσως

γυρίστηκε με κάποια καθυστέρηση, φαινόμενο άλλωστε χαρακτηριστικό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Τι καθυστέρηση μιλάς; Εδώ κοντέψανε να με λιντσάρουνε. Μάλλον νωρίς έγινε, κι αυτό είναι μια απ' τις αξίες της. Όταν τότε μιλούσα για πλήρη αυτοδιάθεση του ατόμου που φτάνει μέχρι την αυτοκτονία –πράγμα που επανέλαβα αργότερα και στη Συμμορία–, θεωρήθηκα βλάσφημος. Έπειτα ήταν μια γενιά που κυριολεκτικά φιμώθηκε. Δεν είναι τυχαίο που δεν έχουμε μαρτυρίες απ' αυτόν το χώρο. Αυτή η ταινία έπρεπε να γίνει.

Θα διαφωνήσω με την άποψη της ταινίας στο επίπεδο της φωτογραφίας. Ήταν ιδιαίτερα ελκυστική, με αποτέλεσμα πιστεύω να παραμορφώνει το θέμα. Μια ατμόσφαιρα πιο «σκληρή» θα εξυπηρετούσε καλύτερα.

Επιθυμούσα μια αναπαραγωγή της ατμόσφαιρας του φιλμ νουάρ που δεν ήταν μάρκα γαλλικού τυριού, όπως πολλοί νόμιζαν τότε, αλλά ένας συγκεκριμένος τρόπος τοποθέτησης των φώτων και αυστηρές σχέσεις φωτοσκιάσεων. Κάτι τέτοιο στο χρώμα είναι πολύ δύσκολο. Συγχρόνως, η φωτογραφία έπρεπε να 'χει μια γυαλάδα έξω απ' τις νόρμες του νουάρ, γιατί ήταν μια ταινίας μνήμης. Κάπου η φωτογραφία μας ξέφυγε αν και η ατμόσφαιρα μας έστελνε σωστά μηνύματα. Η λύση του να περάσουμε την κόπια με μια σέπια, για να λασπώσει λίγο, ήτανε πιθανόν σωστή, αλλά δεν εφαρμόστηκε γιατί δεν υπήρχαν χρήματα.

Ο κινηματογράφος σας δίνει την ευκαιρία να εικονογραφήσετε την άποψή σας για τον κόσμο, ή ταυτόχρονα γνωρίζετε καλύτερα ορισμένες καταστάσεις και έννοιες που σας απασχολούν, την «απειλή» για παράδειγμα που πολιορκεί το κλειστό σύστημα των ταινιών σας.

Δεν νομίζω ότι μαθαίνω κάτι κατά τη διάρκεια της πραγμάτωσης μιας ταινίας. Ας πούμε ότι κοινοποιώ αυτά που με απασχολούν, τα παλιά και τα μέλλοντα, στην προσπάθειά μου να έρθω σ' επαφή με συγγενείς και να διαλογιστώ μαζί τους. Για μας είναι πολύ αναγκαίο να ξέρουμε ότι δεν είμαστε μόνοι.

Οι ταινίες σας θεωρούνται «ροκ». Έχετε συγκεκριμένη άποψη για τη «ροκ» συμπεριφορά;

Απ' τη στιγμή που ρετσετοποιείς αυτή τη συμπεριφορά δεν κάνεις τίποτα άλλο παρά να πακετάρεις έτοιμος για ξεπούλημα.

Οι περισσότεροι από τους ήρωες των ταινιών σας προέρχονται από έναν κοινωνικό χώρο που κάποιοι ονόμασαν περιθώριο. Σωστά, έβαλαν και κει ετικέτα.

Και είναι μια σχέση αγάπης... Φυσικά, αφού προέρχομαι απ' αυτόν το χώρο.

Δηλαδή, αν κατάλαβα, θεωρείτε τον εαυτό σας περιθωριακό...

Όχι πια. Απ' τη στιγμή που αναγνωρίστηκε σαν εκφραστής του χώρου αυτού από μερίδα του περιθωρίου και από μερικούς ξενέρωτους διαμορφωτές της κοινής γνώμης. Μου φαίνεται πως η αναγνώριση ήρθε με τη Γλυκιά συμμορία κι επειδή εγώ δεν έχω καμιά διάθεση να παίξω το παιχνίδι «μπες και συ μέσ' στο κουτάκι σου», γυρίζω τα μέσα έξω και πάω για άλλα.

Ήταν όμως μία επιλογή συνειδητή. Φανερά προσπαθήσατε να προσεγγίσετε μεγάλο αριθμό θεατών, η σχέση απειλής του «μέσα με το έξω» παρουσιάζεται ελαστικότερη από ποτέ, και η όλη κατασκευή της Συμμορίας οδηγούσε εκεί.

Κάνεις λάθος. Η σχέση δεν είναι ελαστική, απλώς τώρα σχηματοποιήθηκε κάπως η φόρμα της απειλής σε οικεία σχήματα, χάνοντας έτσι το μυστήριο και τη γοητεία της. Αλλά εδώ δεν χωράνε αισθητικές. Η καταγγελία είναι συγκεκριμένη... Βεβαίως και προσπάθησα να προσεγγίσω μεγάλο αριθμό θεατών και βεβαίως το κατάφερα. Αυτό είναι μια νίκη και των δυο μας. Η Συμμορία έπρεπε να φτάσει στο κοινό, γιατί έτσι θα έφταναν και τα Κουρέλια πιο εύκολα. Όταν λοιπόν φέτος το καλοκαίρι το δίδυμο άρχισε να λειτουργεί και να επιλέγεται από τους κριτικούς, κατάλαβα πως έπρεπε –με λύπη μου βέβαια– ν' αποχωρήσω.

Στην ταινία δεν υπάρχει αφαίρεση. Τα πάντα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι θέλατε εκβιαστικά να περάσει στο κοινό η άποψή σας. «Ο Ξανθός» είναι προφανώς προσωποποίηση του θανάτου.

Συμφωνώ με τον Ξανθό. Με τ' άλλα, όχι. Ωστόσο, δεν άφησα το κοινό να προχωρήσει μόνο του, αλλά το οδήγησα.

Εύκολα διακρίνει κανείς και κάποιες πολιτικές αναφορές. Το παρελθόν των προσώπων ορίζεται μέσα από πολιτικές συντεταγμένες.

Χωρίς όμως να ξεκαθαρίζονται, για να μην καταχωρηθούνε βολικά και χάσουνε τη σημασία τους.

Χρόνια τώρα δουλεύετε στη διαφήμιση. Τι σημαίνει αυτό για σας και πόσο έχει επηρεάσει την κινηματογραφική σας αισθητική;

Στη διαφήμιση κατέφυγα από παλιά και για τα χρήματα και για την επαφή με ένα έστω και από σπόντα κινηματογραφικό μέσο. Με βοήθησε να ζήσω και να πειραματιστώ πάνω στην κινηματογραφική γλώσσα, μια κι αυτό που μ' ενδιέφερε ήταν η κινηματογραφική περιπέτεια. Όσο και να φανεί παράξενο, η διαφήμιση είναι πολύ μεγάλο σχολείο. Πρέπει μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα να πεις μια ιστορία, παίζοντας καμιά φορά με τις λεπτομέρειες του φόντου, με το είδος των φακών και το σχήμα της φωτογραφίας, τα χρώματα και την κίνηση, ξέροντας πολύ καλά πως δεν υπάρχει κάποια άλλη σκηνή που θα σε σώσει.

Η Πρωινή περίπολος είναι η τελευταία σας ταινία, η οποία μάλιστα έχει ήδη ολοκληρωθεί. Μερικά αποσπάσματα που είδα με οδηγούν στο συμπέρασμα ότι διαφέρει από τις τρεις προηγούμενες. Αυτό σημαίνει οριστική απομάκρυνση από τον προβληματισμό εκείνο, έκλεισε δηλαδή η τριλογία του «ροκ».

Προς το παρόν τουλάχιστον. Η κλειστοφοβία όμως τώρα επεκτείνεται σε χώρους εξωτερικούς. Μετά τη Συμμορία, οι σχέσεις μου με το σινεμά άρχισαν να μην πηγαίνουν καλά. Κάποτε βέβαια η τεχνική θα επιτρέψει ένα σινεμά ελεύθερων επιλογών όπου ο θεατής, αφού έχει όλα τα Data στη διάθεσή του, θα μοντάρει τα κεφάλαια της ιστορίας μόνος του, μακριά απ' την επιρροή του θεού-σκηνοθέτη ή του παραγωγού. Μέχρι τότε όμως θα βολοδέρνουμε μέσα στις θεωρίες και την ψευτιά. Προς θεού, δεν μιλάμε για αποστασιοποιήσεις και άλλα τέτοια ατυχήματα. Αλλά πώς να το κάνουμε. Δεν μπορώ να βλέπω έναν ωραίο θάνατο στην οθόνη, τη στιγμή που ο θάνατος είναι ένα γεγονός τόσο τραγικά άσχημο (η αυτοκτονία στο τέλος της Συμμορίας δεν έχει σχέση με τον θάνατο).

Κάτι που ήταν ήδη γνωστό από την εποχή της νουβέλ βαγκ. Εσείς τώρα το ανακαλύψατε;

Όταν τα 'λεγε αυτά ο Γκοντάρ, είχε γυρίσει κιόλας δύο ωραίους θανάτους και είχε κάνει τον κύκλο του και ισχυριζόταν πως θα γυρίσει άσχημα ένα θάνατο. Αυτό όμως δεν είναι λύση, γιατί ένας τέτοιος θάνατος θα 'ναι απλά ένας αδιάφορος θάνατος. Ο θάνατος του Ξανθού είναι ένας άσχημος θάνατος, καλά γυρισμένος γι' αυτό και τόσο άσχημος. Στους θανάτους, λοιπόν, του ρίχνω του Γκοντάρ, στ' άλλα μ' αφήνει πίσω.

Ας γυρίσουμε στην Πρωινή περίπολο. Απ' ό,τι κατάλαβα, προσπαθείτε να κρατήσετε απόσταση από τον θεατή και αναθεωρείτε εν μέρει την άποψή σας για τον κινηματογράφο...

Πάω πάλι απ' την αρχή και να δω πού θα με βγάλει. Όσο για την απόσταση που λες, αυτή επιχειρείται λιγότερο μέσα απ' το ντεκουπάζ και περισσότερο από την ανάπτυξη του μύθου. Η αναθεώρηση γίνεται πολύ προσεκτικά και είναι πολύ νωρίς για να βγάζουμε ανακοινώσεις.

Η ταινία «κινείται» σε μια πόλη μετά από κάποια ολοκληρωτική καταστροφή. Οι ήρωες φαίνονται εγκλωβισμένοι σ' αυτή και προσπαθούν να ξεφύγουν. Το στοιχείο του εγκλεισμού επανέρχεται...

Ναι. Η καταστροφή όμως είναι αόριστη και δεν δηλώνεται. Η Πρωινή περίπολος δεν είναι πια μια εξωτερική αλλά μια περιφερειακή απειλή και ο θάνατος απροσδιόριστης μορφής. Ίσως είναι η πιο σκληρή και αδιέξοδη ταινία μου.

Είναι φανερό ότι στην Περίπολο, όπως άλλωστε και στις υπόλοιπες ταινίες σας, η επέμβαση της σκηνογράφου είναι καθοριστική, περισσότερο ίσως από τους υπόλοιπους συντελεστές...

Συμβαίνει να γνωρίζω την σκηνογράφο 20 ολόκληρα χρόνια και να ζούμε μαζί για 15. Η επέμβασή της στη ζωή μου ήταν καθοριστική, γιατί να μην είναι και στο έργο μου; Έπειτα πώς να το κάνουμε, το σκηνικό είναι μια άλλη ταινία που πρέπει κι αυτή να γυριστεί.

Η Περίπολος θα μπορούσε να προβληθεί αυτόν τον χειμώνα στις αίθουσες. Ωστόσο, την κρατήσατε στα κουτιά με προορισμό το επόμενο Φεστιβάλ

Θεσσαλονίκης. Αυτό σημαίνει ότι πιστεύετε στο θεσμό;

Αντίθετα, πιστεύω πως ο ρόλος του υπήρξε αρνητικός και νομίζω ότι κάποτε πρέπει να σταματήσει αυτό το αστείο, γιατί χρόνια παρατηρείται το φαινόμενο να γυρίζονται ταινίες μόνο για το Φεστιβάλ, για κάποια καλή κριτική και κάποια καπελωμένα βραβεία. Αν δεν υπήρχε το Φεστιβαλάκι, όλοι θα 'χαμε να απαντήσουμε στο ερώτημα «πού θα παιχτεί η ταινία μου;»

Δεν είναι περίεργο λοιπόν το γεγονός ότι έχοντας μια τέτοια άποψη η ταινία θα παιχτεί τελικά στη Θεσσαλονίκη;

Καθόλου, αν σκεφτείς πως η ταινία δεν ανήκει μόνο στον σκηνοθέτη αλλά και στους συνεργάτες του, που στη περίπτωση αυτή θα 'θελαν να δουν τη δουλειά τους να διαγωνίζεται.

Ίσως θα προτιμούσατε την μετατροπή του Φεστιβάλ σε μόστρα. Παρουσίαση δηλαδή του συνόλου της ελληνικής παραγωγής.

Σίγουρα, με την προϋπόθεση όμως ότι θα παρουσιάζεται το σύνολο της ελληνικής παραγωγής και θα καταργηθεί η προκριματική επιτροπή.

Κύριε Νικολαΐδη, έχω την εντύπωση ότι συντηρείτε ένα μύθο γύρω από το όνομά σας. Του σκηνοθέτη ο οποίος απομονωμένος στην Κηφισιά, «έγκλειστος» αν προτιμάτε, βλέπει στο βίντεο νουάρ της δεκαετίας του '40 και ακούει ροκ εντ ρολ, όπως εσείς το ορίσατε...

Άσχημα είναι; Έπειτα φαίνεται πως στα διάφορα in στέκια η πλήξη διασκεδάζεται με τη δημιουργία τέτοιων μύθων, μέχρι να 'ρθει η ώρα που θα συρθούν στα μίζερα κι ανέραστα κρεβάτια μας. Η αλήθεια είναι πως δεν βλέπω μόνο νουάρ και πως προτιμώ να συναρμολογώ τους, όποιες αποτελεσματικότητας, ωρολογιακούς μηχανισμούς μου, χωμένος κάτω απ' το γραφείο μου παρά πάνω στα τραπεζάκια των τέτοιων μπαρ.

## Ο Νίκος Νικολαΐδης μιλά...

### Για τις ταινίες του

«Είναι γνωστό ότι οι ταινίες μου και τα βιβλία μου είναι όχι προεκτάσεις της ζωής μου, αλλά αναπαραγωγές της. Γενικά, "τα κουρέλια" και κολυμπάνε και τραγουδάνε. Ακόμα!»

«Καμιά φορά όταν θέλω να ξαναθυμηθώ το σινεμά μου, την *Ευρυδίκη ΒΑ 2037* βλέπω. Πολύ περιεκτική και λιτή ταινία και χτυπάει εκεί που θέλει.»

«Με όλες τις ταινίες μου είχα προβλήματα. Αλλά με τη *Γλυκιά Συμμορία* αγρίεψαν. Ποτέ δεν φανταζόμουν ότι κυκλοφορούν τόσες πνευματικές ξεφτίλες σ' αυτήν τη χώρα.»

«Στη διάρκεια των γυρισμάτων της *Γλυκιάς Συμμορίας* ήρθαν κάποιοι περίεργοι τύποι και μου είπαν «θέλουμε να διαβάσουμε το σενάριο για να δούμε αν θα σε βοηθήσουμε να γυριστεί». ...Δικά μας παιδιά ήταν, αλλά δεν ήξεραν τι είναι αυτός ο Νικολαΐδης και τι διάολο πράγματα γυρίζει.»

«Όταν έπειτα από δύο χρόνια επιτυχημένης προβολής του *Singapore Sling* στην Αγγλία, στο «Σκάλα», ένα σινεμά κυλιόμενου ρεπερτορίου, οι εισαγωγείς της ταινίας είδαν ότι η ταινία παίρνει καλές κριτικές και πουλάει όλα τα εισιτήριά της, αποφάσισαν να τη βγάλουν σε κανονική προβολή, αλλά η λογοκρισία την απέρριψε. Αυτό με δικαίωσε, γιατί έχω δύο τέτοιες απαγορεύσεις, μία στην Αγγλία και μία στη Γερμανία. Δεν ξέρω πόσο είναι συνάδελφοι Ευρωπαίοι έχουν τύχει τέτοιας τιμής.»

«Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος είχε πει μία καλή κουβέντα. Ότι «αυτός ο Νικολαΐδης πολύ καλός σκηνοθέτης, βρε παιδί μου, αλλά όλο την ίδια ταινία γυρίζει!» Όλο την ίδια ταινία γυρίζω. Μία ταινία είναι όλη κι όλη και την αγαπάω από πάνω μέχρι κάτω.»

«Ο πρώτος που δήλωσε ότι *Το κορίτσι με τις Βαλίτσες* ήταν ένα λάθος, είμαι εγώ και το έχω καταθέσει και στο Ίντερνετ. Δεν το έκρυψα. Ήταν μία κίνηση τακτικής και αν απέδιδε, κάποια πράγματα θα άλλαζαν στην τηλεόραση. Δεν τα καταφέραμε και τελικά έμεινα εγώ εκτεθειμένος. Όμως το *Κορίτσι με τις βαλίτσες* δικαιούται και μιας δεύτερης ανάγνωσης.»

«Το πρόβλημά μου δεν είναι να εκπαιδεύσω θεατές. Θεωρώ ότι υπάρχουν τέτοιοι θεατές, Θεατές με μνήμη.»

«Δεν υπήρξε ποτέ ο αγαπημένος του εξώστη, όπως γράφανε, γιατί ο εξώστης

αλλάζει κάθε τόσο σύνθεση. Απλώς ο εξώστης κάνει το εξής, τους κάνει όλους όσους βρίσκονται εκεί να ξεφωνίζουν και είναι μεγάλη νίκη κάποιας ταινίας η κάποιοι σκηνοθέτη όταν δεν ξεφωνίζουν καθόλου ο εξώστης.»

«Με *Τα κουρέλια τραγουδάνε* ακόμα και τη *Γλυκιά Συμμορία*, τις οποίες θεωρώ ταινίες πολιτικής και αισθητικής παρέμβασης, αποκάλυψα τις υπόγειες σήραγγες που ενώνουν τα συμφέροντα της Αριστέρας και της Δεξιάς, και βέβαια ο χρόνος με δικαίωσε.»

«Θα σου φανεί περίεργο, αλλά την τέχνη του casting τη γνώριζαν πολύ καλά οι ηθοποιοί με τους οποίους συνεργάστηκα. Αυτοί με απορρίπτουν ή με επιλέγουν. Εγώ απλά τους συστήνομαι.»

«Οι ήρωές μου δεν είναι ποτέ εύθραστοι και ουδέποτε συντριβονται. Απλώς επιλέγουν την αυτοδιάθεση, την αντιπαραγωγικότητα και τη μη κατανάλωση αγαθών και ιδεών.»

«Οι ήρωες των *Κουρελιών* και της *Συμμορίας*, είναι κι αυτοί παρατηρητές. Και σε αντίθεση με την κοινώς επικρατούσα άποψη, οι παρατηρητές, ενίοτε είναι και οπλισμένοι, απλά δεν το ανακοινώνουν.»

«Δηλαδή, ουσιαστικά το σκεπτικό με το οποίο απαγορεύτηκαν τα *Κουρέλια*, ήτανε αντίγραφο της κριτικής του Μοσχοβάκη στο επίσημο όργανο του ΚΚΕ, την εφημερίδα τους. Βεβαίως μπερδεύτηκανε άσχημα, ήταν αστείο το πράγμα.»

«Δεν είμαι καθόλου χαρούμενος, αλλά τελικά πήρα το βραβείο σκηνοθεσίας γιατί δέχομαι τους κανόνες του παιχνιδιού στο οποίο συμμετείχα. Αλήθεια υπήρξε και βραβείο καλύτερης ταινίας;»

«Όλες μου οι ταινίες τελειώνουν με τον θάνατο του ήρωα ή των ηρώων. Νομίζω ότι τώρα ελευθερώθηκα και έχω αρχίσει ένα πολύ ωραίο διάλογο με το θάνατο – παλιά τον κοντράριζα πάρα πολύ, του έλεγα «φεύγω μόνος μου» - κι αυτό θα οδηγήσει κάπου ελπίζω.»

«Ταινίες κάνω πρώτα για τον εαυτό μου, τους συνεργάτες μου, τους 10 φίλους μου. Αν τύχει να ενδιαφέρονται και κάποιοι άλλοι, όπως συνέβη έως τώρα, τόσο το καλύτερο. Μιλώ για ένα σκληρό πυρήνα που του αρέσει η δουλειά μου και όχι για εκείνους που απλώς καταναλώνουν εισιτήρια.»

«Τις ταινίες που ονειρευόμουνα δεν τις έκανα. Δεν μπορούσα, δεν είχα τον τρόπο και τα μέσα. Ετσι λοιπόν αποφάσισα από πολύ νωρίς ότι θα κάνω ένα είδος σπουδής

πάνω στις ταινίες που θα ήθελα να φτιάξω. Γι' αυτό δεν θεωρώ ότι έχω κάνει ολοκληρωμένες δουλειές. Αντίθετα τα βιβλία μου, τον Οργισμένο Βαλκάνιο και τα Γουρούνια στον Άνεμο, τα θεωρώ ολοκληρωμένα.»

#### Για τον κινηματογράφο

«Κινηματογράφος είναι η σχέση και η ποσότητα ανάμεσα στο σκοτάδι και στο φως.»

«Ζω το σινεμά 24 ώρες το 24ωρο. Και όταν η ταινία δεν ζωής μου δεν είναι καλή, αλλάζω ζωή. Δεν χρειάζεται όλα αυτά να τα αποτυπώνω πάνω σε φιλμ.»

«Το σινεμά είναι μία καλή άμυνα απέναντι στο φάντασμα του θανάτου. Σου πολλαπλασιάζει τον χρόνο, τις σχέσεις σου, τις ιστορίες σου, και όσο μοναχικός και απόμακρος και αν είσαι, ξαφνικά διαπραγματεύεσαι πέντε χιλιάδες εικόνες, τοπία, σχέσεις και εκεί διακτινίζεσαι, κοντράρεις τον θάνατο και διαμαρτύρεσαι...»

«Το κοινό που βαρέθηκε να βλέπει τηλεόραση στο σπίτι του, πάει και βλέπει τώρα τηλεόραση στα σινεμά του ποπ-κορν.»

«Τα φεστιβάλ είναι μία εβαπορέ έκθεση της στέρησης, της στενομαλιάς, της υποκρισίας και της αντίδρασης του ευρωπαϊκού πνεύματος. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ιάπωνας Τσουκαμότο (Tetsuo – Iron Man) δέχτηκε αυγά και χλεύη από το ειδικό κοινό του Φεστιβάλ των Κανών, όταν τόλμησε να ... εφαρμόσει μία εν ξηρώ χαλάουα πάνω στο σώμα του ευρωπαϊκού οράματος.»

«Παλιά, όταν ξεκινούσα τα γυρίσματα μιας ταινίας, νόμιζα ότι την είχα ολοκληρωμένη στο χαρτί και στο μυαλό μου. Γρήγορα ανακάλυψα ότι μία ταινία δεν ανήκει μόνο στον σεναριογράφο και τον σκηνοθέτη της, αλλά και στον εαυτό της.»

«Η ταινία είναι κινηματογράφος. Και κινηματογράφος είναι να έχεις σκηνοθέτη στα φώτα, να έχεις σκηνοθέτη στα ρούχα, να έχεις μία κάμερα που να ερμηνεύει τα συναισθήματα των ηρώων. Να μην είναι πεταμένη η μηχανή εδώ κι εκεί, όπως συνηθίζεται τα τελευταία 10 χρόνια από πολλές ταινίες, ευρωπαϊκές και αμερικάνικες κατά κόρον.»

«Εγώ πιστεύω ότι ο διεθυντής φωτογραφίας είναι ένας άλλος σκηνοθέτης. Αν δεν τον έχεις κοντά και δίπλα σου, να' ναι ισάξιος σου ή και πιο μπροστά, να πετάγεται, η δουλειά μπορεί να πάει χαμένη. Αυτοί οι άνθρωποι έχουν σχεδόν εξαφανιστεί τώρα πια.»

«Μη μου λές για τον Αγγελόπουλο. Αστεία περίπτωση. Προσωπικά τον θαυμάζω. Είναι η εκδίκηση της γυφτιάς.

Κατάφερε και έπεισε όλους τους Ευρωπαίους ότι είναι σκηνοθέτης. Ετσι εκδικείται η Ελλάδα!»

«Η ύπαρξη μη πολιτικής θέσης απέναντι στο σινεμά δεν δηλώνει απαραίτητα και την απουσία πολιτικής θέσης. Αντίθετα θα έλεγα. Κατά συνέπεια όσοι παράγουν μη πολιτική είναι –για τη παρούσα κυβέρνηση– και οι κατάλληλοι άνθρωποι και γι' αυτό θα συντηρηθούν σ' αυτές τις θέσεις η θα αναβαθμιστούν με γνήσιους αφασικούς. Οι θέσεις της Κυβέρνησης απέναντι στο Ελλ. Σινεμά είναι γνωστές και σκοπό έχουν να εγκαταστήσουν ένα σινεμά εισιτηρίων τύπου αμερικανικού μπλοκμπάστερ και η σημερινή ασαλάκωτη και αποστειρωμένη ηγεσία του Υπ. Πολιτισμού κάνει πολύ καλά τη δουλειά της. Όμως και μεις θα κάνουμε τη δική μας, όσο κι αν αυτό δεν αρέσει στα ζόμπι του κ. Τατούλη.

#### Για τους κριτικούς

«Το έργο μου έχει χτυπηθεί αλύπητα. Όσον αφορά τους κριτικούς, θα αναφέρω αυτό που διάβασα κάπου: «Όλοι οι άνθρωποι έχουν δύο επαγγέλματα. Το ένα το κάνουν για να ζήσουν, ενώ το άλλο είναι κριτικός κινηματογράφου.»

«Ξέρουμε όλοι ότι ο άνθρωπος αυτοσκηνοθετείται και καμιά φορά βγαίνει έξω από τον εαυτό του. Αυτή τη μαγεία του σινεμά, αυτή τη μαγεία του να συνθέτεις έναν τέτοιο κόσμο, κάποιοι “τενεκέδες” που κρατούν κάποιες στήλες και επιζητούν να επηρεάσουν τον κόσμο μέσα από τις κριτικές τους, προσπαθούν να του τη στερήσουν.»

«Πολλοί που κάνουν τους κριτικούς αυτοερμηνεύονται. Ερμηνεύουν τις ταινίες μου σαν μέσο για μία αυτοκάθαρση ή μια αυτογνωσία ή στιδήποτε άλλο. Αυτό δεν μπορώ να τους το στερήσω. Αλλά εγώ γράφω περισσότερο από καρδιά παρά από μυαλό.»

«Υπάρχει μια κατηγορία ανθρώπων που με θλίβουν βαθύτατα: είναι οι θεατές της Κυριακής. Ακόμα οι διανοούμενοι που γράφουν για κιν/φο δίχως να κάνουν κιν/φο και το υπομοντέλο αυτών, οι χυδαίοι αποκαλούμενοι κουλτουριάρηδες, που βλέπουν κιν/φο δίχως να κάνουν κιν/φο. Ακόμα οι κριτικοί-επιγραφοποιοί, οι θαμώνες των κιν/κών λεσχών, τα λεγόμενα boutons de jeunesse του σινεμά και πάνω απ' όλα, ο φαρδύκωλος homo cinematograficus (συνήθως συναντάται συλλογισμένος στους πρόποδες των μικροαστικών σινέ-τέχνης). Κοινό χαρακτηριστι-

κό τους, η πολιτικοποιημένη ημιμάθεια, η έλλειψη χιούμορ, φυσικά και η άγνοιά τους για τον κιν/φο.»

«Εξω υπάρχει τρομακτική λογοκρισία. Σε σχέση μ' αυτούς είμαστε από τις πιο ελεύθερες χώρες, «μπάτε σκύλοι αλέστε». Διάφοροι αντζέντηδες και διανομείς μου είπαν ότι στην Αμερική τα πράγματα αρχίζουν να γυρνάνε πρὸς τα πίσω. Υπάρχουν διάφορες οργανώσεις και σύλλογοι όπως η Λεγεώνα των Αμερικανίδων Μητέρων που επεμβαίνουν στα πάντα. Αυτό το πιωύρισμα της Αμερικής φαίνεται να το ακολουθεί και η Ευρώπη. Όσον αφορά τώρα τα δικά μας, οι κριτικές γενικά ήταν θετικές, άλλο εάν θαμπώθηκαν και άρχισαν να γράφουν για ουρολαγνείες, κοπρολαγνείες και διάφορα τέτοια. Μια λεξιλαγνεία που τους βγήκε από το στόμα, μια καταπίεση. Τα διαβάζεις και βλέπεις πως ευχαριστιούνται να γράφουν και να βλέπουν τυπωμένες τέτοιες λέξεις. Τους δόθηκε η ευκαιρία για πρώτη φορά να γράψουν τέτοια πράγματα.»

«Όταν έρχεται κάποιος κριτικός κινηματογράφου και μου λέει: «είσαι μεγάλος σκηνοθέτης, σε θαυμάζω, αλλά δεν μ' αρέσουν τα θέματά σου», τότε καταλαβαίνεις ότι έχεις να κάνεις μ' έναν ηλίθιο, γιατί μια σκηνοθεσία στήνεται πάνω σ' ένα θέμα και σε μία θέση.»

«Γενικά πιστεύω ότι δεν κατάφεραν να μ' ενοχλήσουν και γενικά δεν νομίζω ότι «πλήρωσα» κατιτίς ...Χώρια που με χρειάζονται (κι όχι μόνο εμένα) για να προπούν την χυδαιότητά τους. Ισως να θυμάσαι μια σκηνή από μια ταινία του Τζέρι Λιούις, όπου η πλατινέ αρχικατάσκοπος Ζα Ζα Γκαμπόρ φωνάζει στους μπράβους της, που τον κυνηγάνε για να του αποσπάσουν μια μυστική πολεμική φόρμουλα που ο Τζέρι βλέπει στα όνειρά του, «Πιάστε τον, αλλά μην τον σκοτώσετε, γιατί χρειαζόμαστε τα όνειρά του.»

#### Για τους συνεργάτες του

«Την εποχή που ετοιμάζα την *Πρωινή Περίπολο*, χτύπησε το τηλέφωνό μου και άκουσα μία άγνωστη σε μένα φωνή να μου λέει: «Ονομάζομαι Κατσοουρίδης, είμαι Δ/ντής Φωτογραφίας και θέλω να φωτογραφίσω τη νέα ταινία σου.»

«Πριν ξεκινήσω να συνεργαστώ με τον Ντίνο Κατσοουρίδη, έλαβα πολύ σοβαρά υπ' όψιν μου ότι δεν ήταν μόνο ένας πολύ καλός φωτογράφος, αλλά και ένας πολύ καλός σκηνοθέτης. Η παραδοχή μου αυτή

θεμελίωσε και τη βάση της πιο εκλεκτής και γόνιμης συνεργασίας που ευτύχησα να έχω μέχρι τώρα.»

«Ο Ντίνος Κατσοουρίδης είναι ανελέητα απαιτητικός, ασυμβίβαστος, εφευρετικός, επικίνδυνα ευφυής και διαισθητικός, απρόσμενα ευαίσθητος με σπάνιο προσωπικό όραμα και φωτιστικό σχήμα, τρυφερός, συντροφικός και πάνω απ' όλα «ο άνθρωπος που δεν κοιμάται ποτέ». Για το τελευταίο και τον μισώ εξαιρετικά!»

«Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος χρωστάει πολλά στον Ντίνο Κατσοουρίδη. Ο Κατσοουρίδης δεν του χρωστάει τίποτα.»

«Ο Πάννης Αγγελάκας σκοτώνει κάθε βράδυ το πρόσωπό του και το πρωί ξεκινάει με μία μεγάλη απώλεια μνήμης, καθαρός και αθώος. Είναι από μόνος του ένα “πακέτο” επιβίωσης.»

«Αυτό που μου άρεσε πιο πολύ στον Αγγελάκα είναι ότι όταν τον βλέπεις στην καθημερινή του ζωή, λες: τώρα θα μας μείνει, θα μας πέσει, σκέτο κουρέλι. Όμως μόλις ανεβαίνει στη σκηνή μεταμορφώνεται σ' ένα τέρας και του φεύγουνε όλα.»

«Ο Πάννης Αγγελάκας έχει μια αγότητα τρομακτική κι ένα ταλέντο και μια ικανότητα πρόσληψης που δεν τη βρίσκεις σε πολλούς ηθοποιούς. Έχει τεράστια ευαισθησία.»

#### Για τα βιβλία του

«Το μυθιστόρημα είναι πιο άγριο. Ο *Οργισμένος Βαλκάνιος* μου πήρε τέσσερα χρόνια. Το ίδιο έγινε και με τα *Γουρούνια στον άνεμο*. Συνήθως γράφω όταν είμαι πολύ στριμωγμένος και σε πολύ άσχημη ψυχολογική κατάσταση. Όμως το γράψιμο ενός σεναρίου είναι γενικά πολύ πιο εύκολη δουλειά.»

«Ο Μίμης ο Μπογοκόμολετς ή Βοκομολεχ ήταν μία ηρωική μορφή του ροκ χάπτενινγκ, της “σκηνής” του «Green Park». Αφού με διαβάζουν παιδιά σαν τους «Βοκομολεχ», σημαίνει ότι τα «Γουρούνια στον άνεμο» τελικά δεν πέταξαν άδικα. Κάποτε, ένα άλλο συγκρότημα, οι «Amos» ενσωμάτωσαν σ' ένα κομμάτι τους τον μονόλογο του Αργύρη από τη *Γλυκιά Συμμορία*. Στεκόμαστε λίγο μακριά, αλλά στις καθαρές ημέρες τούς βλέπω από τους απέναντι λόφους να μου στέλνουν τα πολεμικά τους σήματα. Και αυτό είναι καλό.»

«Ο Οργισμένος Βαλκάνιος είναι αυτοβιογραφικό κείμενο. Είμαι από τους ανθρώπους που δεν μπορούν να εφεύρουν, να

φτιάξουν παραμύθια. Δεν είμαι παραμυθιάς. Ό,τι έχω γράψει, ακόμα και τα πιο σκοτεινά μου κείμενα, όπως είναι η Ευρυδίκη και η Πρωινή Περίπολος, είναι πράγματα που σκάνε από μέσα μου.»

#### Για τις Απόψεις του

«Πηγή μου είναι ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός και το κάμερσιλ, και έμπνευσή μου ο τρόπος που αυτά εγκαταστάθηκαν στον αμερικανικό κορμό μέσα από τις δημιουργίες Ευρωπαϊκών σκηνοθετών δημιουργών όπως ο Φριτς Λανγκ, ο Στρογγάιμ, ο Μπίλυ Γουάιλντερ, Σιόντμαν, Πρέμινγκερ, Ντασσέν, Μπεζερίδης κ.α. Μην ξεχνάμε και τους “ευρωπαίους” Όρσον Ουέλλες και Ρ. Τσάντλερ, τα κείμενα του οποίου ήταν και τα πρώτα μου παραμύθια.»

«Πρέπει ο ήρωας να κουβαλάει μαζί και την αμφισβήτηση του και να διαλογίζεται μ’ αυτήν. Κι ακόμα να αυτοακυρώνεται και συνεχώς να επιδιώκει νέες μάχες στην προσπάθεια να κερδίσει πάλι την αυτοεκτίμησή του. Και αυτό είναι το ζητούμενο. Κι έπειτα να μην ξεχνάμε και τη σχέση μου με το ίδιο το υλικό. Η αμφισβήτηση πρέπει να ‘χει πολλούς αποδέχτες και τι το καλύτερο ν’ αρχίζεις από σένα τον ίδιο.»

«“Απελπισία” είναι το πάθος να κατοχυρώσεις τα αιτήματά σου και να εγκαταστήσεις μία άλλη οπτική, μία άλλη συμπεριφορά. Είναι στη μοίρα του αιτήματος η προσδοκία αυτή να μεταφράζεται σε απελπισία. Όμως στη βάση της η απελπισία, γονιμοποιεί πάντα την ελπίδα και αυτό μου δίνει το δικαίωμα να θεωρώ όλο το έργο μου πολύ “φωτεινό” και εξαιρετικά αθώο.»

«Τα λάθη είναι σαν τους αποτυχημένους έρωτες – τους νοσταλγείς, σε βασανίζει το ανεκπλήρωτό τους, αλλά δε θα ‘θελες ποτέ να τους ξαναζήσεις...»

«Αυτό που δεν μου συγχωρούν δεν είναι η συνέπεια στις εμμονές μου, αλλά η εμμονή μου στη συνέπεια.»

«Δεν άφησα ποτέ την πραγματικότητα να με προσγειώσει και δεν άφησα και τη φαντασία να με απογειώσει τόσο τρομακτικά ώστε να έχω τεράστια απόσταση από την πραγματικότητα. Φρόντισα να μπερδέω αυτά τα δύο, γι’ αυτό έκανα σινεμά, γι αυτό το διάλεξα και το επέλεξα.»

«Ήμουν πάντα απ’ έξω. Τριάντα τρία χρόνια τώρα που κάνω ταινίες και ολίγη λογοτεχνία, δεν βρέθηκα ποτέ σε δημόσιες συζητήσεις, παρουσιάσεις και κάδρα τηλεοπτικά. Είναι μάταια και ανώφελα. Πόσο

άξιοι δεν παγιδεύτηκαν και δεν δάνεισαν το σχήμα τους στα διάφορα παράθυρα; Τώρα πια θαυμάζω την ανοησία τους, αλλά τη φοβάμαι κίολας. Για μένα θα ήταν πιο σημαντικό αν κάποιος από όλους αυτούς αποφάσιζε να μπει μέσα σ’ ένα σουπερμάρκετ, να κλειδώσει τις πόρτες και να τους αναγκάσει ν’ ακούσουν Καβάφη, Καββαδία και Καρυωτάκη... Θα το ‘κανα εγώ, για να τους ληστέψω τις καρδιές.»

«Την εποχή που ήθελα να βάλω βόμβες, δεν υπήρχε καμιά οργάνωση να με δεχτεί. Λοιπόν τις βόμβες τις έριξα με το Σίνγκαπουρ Σλίγκ, που έφερε τα πάνω κάτω, την Περίπολο και τη Συμμορία. Και αυτές δεν ήταν ταινίες του καναπέ.»

«Τις εποχές τις κάνεις μόνος σου ενδιαφέρουσες. Ένα δωμάτιο η μία σχέση μπορεί να την πεθάνεις σε δέκα λεπτά ή μπορείς να την τραβήξεις, αν υπάρχουν τα στοιχεία, να τη σκηνοθετήσεις αν θέλεις, η να ζήσεις μια ζωή μέσα σε τρεις μέρες. Δε βλέπω να υπάρχει περιπέτεια, δε βλέπω να υπάρχει κάποια αγωνία, κάτι που να παιδεύει. Η δική μας η εποχή ήταν πολύ δύσκολη, μας κυνηγούσαν τρομακτικά. Τότε μας λέγανε οι «όρθιες διανοήσεις» επειδή λέγαμε να σταματήσει ο κινηματογράφος της Βουγιουκλάκη και ότι υπάρχει κι ένας άλλος κινηματογράφος. Είμασταν τα παιδιά για όλες τις δουλειές. Την πρώτη μου ταινία την έκανα όταν ήμουν 35 χρονών. Και τη ζωή μου λοιπόν και τον περίγυρό μου τα μετέφρασα έτσι, τα σκηνοθέτησα έτσι ώστε να μπορώ την αυτή τη στιγμή, και από τότε ακόμα που ξεκίνησα, να λέω όχι όποτε ήθελα και ναι όποτε ήθελα.»

«Νοιώθω την υποχρέωση να επισημαίνω, με έργο και όχι μέσα από τα παράθυρα της τηλεόρασης ή από συνεντεύξεις, ότι πρέπει να ξεμπλοκαριστεί το μυαλό των ανθρώπων και να μάθουν να βλέπουν πίσω από τα φαινόμενα, να μάθουν να ερμηνεύουν τον κόσμο τριγύρω τους και να μην μένουν στο επίπεδο της βιτρίνας.»

#### Για την κατάσταση στον κόσμο

«Βέβαια και χλεύασα τη χίπικη ιδεολογία έτσι όπως εκφράστηκε στον τόπο μας. Τουρισμό κάνανε. Ξέρεις τι σημαίνει να σε πλησιάζει μία ψιλομαστούρα κοντοκλώτσα της Β’ Πανελλαδικής στο φουαγιέ της «Αλκυονίδας» και να σου πετάει ένα «Πάμε να κάνουμε κρεβάτι;». Καλά, μιλάμε για φρίκη. Ή ακόμα κάτι άλλες σιχαμένες μεγαλοαστές με ινδικά φορέματα τίγκα

στο καθρεφτάκι, που μάζευαν υπογραφές για την ομάδα Μπάαντερ – Μάινχοφ! Πώς ν’ αντιμετωπίσεις τα κνιτάκια που ντε και καλά το ‘χανε δει χái και την “ακούγανε” κάτω ανάμεσα Τζαβέλλα και Τζιμ Μόρισον. Άσε τους πατσουλί-Τσεγκουεβάρες και κάτι άλλες λινάτσες που κλείνονταν με τις βδομάδες, Αμπελόκηποι και Κολωνάκι, και πλάκωναν τα κέικ με χασισάκι και ναργιλέδες γαλατάτους και στο τέλος φρικάρανε και πλακωνόντουσαν με τα κατσαβίδια... Σιγά τις πύλες της ενόρασης!»

«Η δική μου γενιά, που την είχαν φιώσει, είχε μια θέση λιγάκι περιέργη. Δεν είχαμε καμιά έκφραση κοινοβουλευτική γι αυτό και η θέση μας ήταν κι αυτή άγρια, ανένταχτη. Ποτέ μου δεν μπήκα όμως σε κάποιο κόμμα. Οι αριστεροί με λένε δεξιό και οι δεξιοί κομμουνιστή...»

«Δηλαδή τώρα να κατηγορήσουμε μια ολόκληρη γενιά ότι άρχισε να ξενοφέρνει, ξεσηκώνοντας ήρωες από τους κινηματογράφους; Μην ξεχνάμε πως αυτή ήταν η γενιά που κατέβαινε στα πεζοδρόμια και για τα κυπριακά, που όμως είχε την εξυπνάδα, κάτι που δεν το είχε καμιά από τις επόμενες γενιές, να ξέρει και να καταλαβαίνει ότι η Κύπρος δεν πρόκειται να γίνει ποτέ ελληνική.»

«Κάποιοι καλλιτέχνες χρησιμοποιήθηκαν σαν άλλοθι στη διάρκεια της χούντας. Οτι δήθεν κάτι προχωρούσε. Τι προχωρούσε; Με τη μπόττα στο καρδί είμασταν. Ο «Οργισμένος Βαλκάνιος» είχε γραφτεί στην περίοδο της χούντας. Δεν το εξέδωσα, όμως.»

«Θεωρώ την Κόλαση έναν υπέροχο ερωτικό τόπο. Βεβαίως και πιστεύω στην Κόλαση σαν λύση. Αν μάλιστα καταφέρουμε να την εγκαθιδρύσουμε εδώ και τώρα, θα είναι κάτι υπέροχο.»

«Θα περιοριστώ να πω ότι, εφευρίσκουμε κάποιο δικό μας παράδεισο μόνο και μόνο για να επικυρώσουμε την απόφασή μας να ζήσουμε στην κόλαση. Αυτή είναι η πραγματικότητα. Η κόλαση είναι το στίπι μας και νοιώθουμε πολύ άνετα και ξεχωριστοί μέσα σ’ αυτήν. Για όποιον διαφωνεί υπάρχουν και οι χασαποταβέρνες της Βάρης.»

«Ζούμε στην εποχή των σκουπιδιών.»  
«Το αρσενικό στήσιμο εκφράζεται με γυναικείο βλέμμα και το θηλυκό στήσιμο εφαρμόζει ανδρικό βλέμμα... Δεν είναι λίγες οι γυναίκες που δηλώνουν: “Ξέρεις, μου αρέσει να είναι και λίγο αδελφή...”»

«Οι κοινωνίες και οι θεσμοί βρίσκονται υπό συνεχή κρίση και ανεξέλεγκτη εξέλιξη.

Οι διανοούμενοι (ποιοί και πόσοι τάχα;) βρίσκονται σε συνεχή νάρκη. Ξεπαγώνουν μόνον όταν τους δοθεί εντολή να υποστηρίξουν με την εγκυρότητά τους τη σύγχυση και την εμπορικοποίηση της κρίσης.»

«Χρειαζόμαστε επειγόντως όπλα και εχθρούς και να μετρηθούμε πάλι! Γιατί έχουμε πεθάνει και δεν μας το λέει κανείς.»

«Κάποτε, ως ΚΚΕ, αυτούς που αντιστέκονται στην τρομοκρατία του κράτους προσπαθήσαμε να τους χαρίσουμε στη δεξιά. Κάποτε ως δεξιά τους καταχωρήσαμε στα αναρχοεμάλια. Και τώρα που όλοι εμείς τα βρήκαμε μεταξύ μας, για να μην τους χαρίσουμε και στη 17N που είναι και μέσα και in και noir...»

«Οκτώ χρόνια πριν το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δεν θα ήθελα να επιβαρύνω την ήδη υπάρχουσα σύγχυση με την προσωπική μου θολή μαρτυρία. Επισημαίνω όμως τον απόλυτο θρίαμβο του κρατικού φασισμού, την οριστική εγκατάστασή του “στερεότυπου” και των μεταλλαγμένων και τέλος την επιτυχή μεταμόσχευση του τηλεοπτικού κοντρόλ-σύστημ στον κοινωνικό κορμό.»

«Στην περίοδο που ζούμε ο καθένας πρέπει να εντάξει τον προσωπικό του εφιάλτη σ’ έναν συλλογικό εφιάλτη και ν’ αρχίσει να επεξεργάζεται μόνο αυτόν. Εγώ και η κόλασή μου πρέπει να κάνουμε πίσω.»

«Όλοι αυτοί οι “απροσάρμοστοι” συγκροτούν ένα μέρος του συστήματος που ενεργεί σαν προπέτασμα καπνού για να μπορούν από πίσω να δουλεύουν ανεύχλητοι οι κρατικοί μηχανισμοί.»

«Θεωρώ τον εαυτό μου ιδιαίτερα ευνοημένο γιατί συμμετέχω πλήρως σε μια εποχή που τα εφιαλτικότερα των εφηβικών οραμάτων μου έγιναν πραγματικότητα. Ζω κάτω από το Project MKUltra, υφίσταμαι με χαρά κάθε Microwave mind control, - οι παλαιότεροι το γνώριζαν και σαν «Ο Μαντζουριανός Εκπρόσωπος» - τα βράδια φωσφορίζω σαν πινακίδα, από το πολύ ουράνιο που καταπίνω και διαθέτω (δεν ξέρω να οδηγώ), γιαλαντζί τετράτροχο. Βέβαια μπαίνω Internet και Nova σε πανοραμικό κάδρο και τώρα προσπαθώ να μάθω να μην αρνούμαι βραδυές στο Μέγαρο Μουσικής, στο Μέγαρο Μαξίμου και τσάρκες περι τα εναλλακτικά Ψυρρή και Γκάζι. Όμως συνάνησα κάποιους πιο παλαβούς από μένα και όλοι μαζί αποφασίσαμε να κάνουμε μια ταινία που θα λέγεται «Ο Χαμένος τα Πάινρι Όλα... – περιέργα πράγματα, θα μου πείς... – Κι ο Κερδισμένος δηλαδή τι παίρνει;»

«Φριχτά δικαιωμένος που ο εφιάλτης προχωράει κατά κει που υπολόγιζα, δεν έχω να πω τίποτα άλλο.»

### Για τον εαυτό του και τους άλλους

«Μιλώ όταν έχω να πω κάτι σημαντικό. Ύστερα είμαι πολύ τεμπέλης. Πιστεύω ότι είμαι περισσότερο δημιουργικός στην τεμπελιά μου.»

«Δεν είμαι άτομο ανταγωνιστικό. Καθόλου ανταγωνιστικός. Δε μ' ενδιαφέρει. Όπου υπάρχει η λέξη ανταγωνισμός, εγώ φεύγω.»

«Σίγουρα κάποιος με βοήθησαν να συντηρήσω την ακεραιότητά μου. Δεν είναι απόλυτα έργο μόνο δικό μου.»

«Με πείραζε η εξάρτησή... Σκέφτομαι μήπως πρόδωσα κάποιους ανθρώπους για να αισθάνομαι πιο μοναχικός, πιο ολοκληρωμένος, πιο ανεξάρτητος και πιο ελεύθερος να εκφραστώ.»

«Εγώ ας πούμε από πολύ μικρός κατάλαβα πώς αν η φαντασία μου δεν συμπίπτει καθόλου με την πραγματικότητα θα είμαι δυστυχισμένος. Έκανα λοιπόν ό,τι μπορούσα για να κάνω τη φαντασία μου πράξη.»

«Μπορεί να φανεί λίγο υπερφίαλο αυτό που λέω, αλλά από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου ζούσα σινεμά και μυθιστόρημα. Ποτέ δεν περπάτησα σε δρόμους που υπήρχαν. Ήμουν παραδίπλα και έπαιρνα τους δικούς μου. Έτσι πέρασα.»

«Ακόμη και όταν μία σχέση πήγαινε να εξελιχθεί σε μία τυπική σχέση, ή θα έπρεπε να την εγκαταλείψω ή θα έπρεπε να την μπολιάσω με στοιχεία φιλική ή λογοτεχνικά, για να την αναβαθμίσω και στη συνέχεια να μπορέσω να τη ζήσω· αλλιώς δεν είχε ενδιαφέρον για μένα. Αυτό οδηγεί, αν θέλεις, σε μία σχιζοφρένεια, αλλά είμαι σχιζοφρενής, και τι έγινε;»

«Το καλό με τη συνεργάτιδα και σύζυγό μου είναι ότι με απορρίπτει εφ' όλης της ύλης, ειδικά μάλιστα όταν λερώνω τα φρέσκα τραπεζομάντιλά της με σάλτσες ή αφήνω τα φώτα της τουαλέτας ανοιχτά. Ανήκει σ' έναν άλλο κόσμο, είναι πάρα πολύ θετική. Είναι πολύ ήρεμος και προσγειωμένος άνθρωπος και όταν ένα και ένα κάνουν δύο, τότε όλα καλά. Όταν όμως ένα και ένα κάνουν τρία –που συνήθως για μένα κάνουν– τότε το βάζει στα πόδια. Όταν βλέπει τις ταινίες μετά από τέσσερα-πέντε χρόνια, τότε καταλαβαίνει τι δουλειά είχαμε κάνει εκείνη την εποχή και αναθεωρεί. Συνηθίζω να την πειθώ ότι δεν

της δίνω καμιά σημασία. Και όταν έχει δίκιο, συνηθίζω να παρουσιάζω την άποψή της σαν δική μου και τελικά να την εξαγριώνω.»

«Με απωθεί το γεγονός ότι για να προλάβω αυτή την εποχή που αναπτύσσεται ανόητα και άναρχα πρέπει να κάνω κι εγώ να κάνω κι εγώ τεράστια, το ίδιο άναρχα, βήματα... Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να συνειδητοποιήσουν όλοι μία μεγάλη αλήθεια: η ζωή μας αξίζει πέντε δραχμές και κάθε στιγμή μπορούν να μας την πάρουν. Όταν αυτό γίνει συνείδηση, τότε όλες οι αξίες που μπήκαν στα καδράκια της γιαγιάς θα ξαναπάρουν τη θέση τους. Ο έρωτας και η αντρική φιλία, η συντροφικότητα... Κάθε άτομο που βλέπω να έρχεται από τη γωνία το υπολογίζω σαν υποψήφιο δολοφόνο. Γιατί έτσι είναι. Αν όλα αυτά γίνουν συνείδηση, τότε είναι σίγουρο ότι θα ξαναβρεθούμε πάλι.»

«Γιατί ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται και ο μικροπανικός τους δίνει το στίγμα του αναστήματός τους. Ελάχιστοι ήταν εκείνοι που προσφέρθηκαν να με βοηθήσουν. Οι άλλοι; Ίσως αντί για θεατράνθρωποι θα 'πρεπε να 'ναι εκδορείς...»

«Εγώ έχω πλασάρει πολύ καλά έναν κυνισμό που πίσω του έχω κρυφτεί και ο οποίος έχει περάσει σ' αυτούς που δεν έχουν την ικανότητα ή τη διάθεση ή το όργανο να τον ξεπεράσουν και να ερμηνεύσουν αυτό που υπάρχει από πίσω. Μένουνε σ' αυτόν τον κυνισμό κι εκεί τα χάνουν όλα.»

«Όταν πας σε κάποιο Φεστιβάλ και θες να τραβήξεις τα βλέμματα, υπάρχει μια “διαδικασία”. Επαφές, δημόσιες σχέσεις, δώρα, κοκτέιλ που κάνεις. Δεν είμαστε για τέτοια πράγματα εμείς, προς Θεού.»

«...Έπειτα είμαι ένα άτομο που δεν πήρε ποτέ στα σοβαρά τον εαυτό του. Μόνο όταν άρχισα να δημιουργώ εχθρούς το πήρα κάπως πάνω μου και άρχισα να πιστεύω ότι κάτι σπουδαίο συμβαίνει με μένα. Τελικά κατάφερα και το ξεπέρασα. Ευτυχώς δεν συμβαίνει τίποτα.»

«Οι νεκροί υπάρχουν ανάμεσά μας, η πόρτα με το «Άλλο» είναι πάντα ανοιχτή. Αυτό που με απασχολεί είναι η αγάπη, ότι αυτοί οι άνθρωποι έρχονται και φεύγουν μαζί... Οι νεκροί πεθαίνουν άμα τους ξεχάσουμε, όμως τι είναι πέρα από εκεί; Εκεί αν αγαπάμε θα πάμε μαζί...»

«Για μένα η γυναίκα είναι θεϊκό και ταυτόχρονα καταστροφικό πλάσμα. Ένα μωρό βόμπίρ. Για τους περισσότερους ίσως είναι ένα όν στην αλυσίδα της παραγωγής. Οι γυναί-

κες που ξέρω εγώ είναι δαιμονικά πλάσματα. Έχουν δικαίωμα για τα πάντα. Και μ' αρέσουν έτσι, έστω κι αν με κολλάνε στον τοίχο.»

«Όταν ο άντρας βρεθεί σε αρμονία με τον εαυτό του, θα σταματήσει να φοβάται τις γυναίκες. Θα ηρεμήσει μόνο αν καταλάβει ότι είναι κάτι διαφορετικό από εκείνον, κάτι που συνεχώς μεταβάλλεται, που δεν μπαίνει σε καλούπια. Δεν τις μισώ τις γυναίκες για τις τεράστιες ικανότητές τους, απλώς λυπάμαι όταν βλέπω αυτά τα τόσο αξιοθαύμαστα πλάσματα να έχουν αλλοτρωθεί, να έχουν «σιδερωθεί». Αυτό με πειράζει πολύ.»

«Με ρώτησε κάποτε ένας δημοσιογράφος: Πως γίνεται εσείς, ένας απροσάρμοστος, να κυκλοφορείτε ντυμένος έτσι «κυριλέ», και εγώ του απάντησα πως σήμερα, έτσι όπως κυκλοφορούνε όλοι, είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις έναν φοιτητή από έναν μπάτσο. Έτσι κι εγώ, κυκλοφορώντας «κυριλέ» δεν βάζω κανέναν μπροστά σε τέτοιο δίλημα.»

«Δεν με απασχόλησε ποτέ αν έχω αδικηθεί ή αν δεν έχω αδικηθεί. Μπορώ να πω ότι το έργο μου δεν ήταν επιδεκτικό εκδίκησης και αδικίας. Και να θέλανε να το αδικήσουν δε γινόταν. Αυτά που ήθελα να γίνουν γίνανε.»

«Στα δεκαεννιά μου ένοιωθα κιάλας ογδόντα χρονών γέρος...εκεί κοντά στα σαράντα φαίνεται ότι τα τίνεξα, όπως είχαν την καλοσύνη να με πληροφορήσουν κάποιοι στενοί μου φίλοι... Τώρα ζω από κεκτημένη ταχύτητα – αλλά μεταξύ μας και ποιός δεν ζει;»

«Φοβάμαι το θάνατο. Αυτό είναι εμφανές. Αυτή η έλλειψη αυτοδιάθεσης τη συγκεκριμένη στιγμή μ' ενοχλεί. Αυτή η καθημερινή προδοσία. Γι' αυτό, αυτοί που αυτοκτονούν δεν είναι παρά οι αρνητικοί ήρωες του συστήματος. Ποιοί θα καταναλώνουν και ποιοί θα υπηρετούν στο στρατό; Προτιμούν ένα σασί με διαφορετικές λαμαρίνες...»

### Για όσους κυκλοφορούν κοριοί με στιλέτο στην πλάτη

«Όσο για τις νεότερες γενιές δεν νομίζω ότι γνωρίζουν το όνομά μου και το έργο μου. Βέβαια, υπήρξε μία εποχή που σ' αλήθεια ένωθα ότι υπάρχει ένα νήμα ανάμεσα σε μένα και σε κάποιους ανθρώπους εκεί έξω και αυτό κάπως με στήριζε. Από τότε, όμως, έχουν συμβεί πολλά. Μεταξύ άλλων, αποχώρησα και τους άφησα λιγάκι ξεκρέμαστους.»

«Το κόστος της διαφορετικότητας είναι και η αμοιβή μας!»

«Πάντως εξωτικό νησί, ονομάζουμε εμείς αυτό το νησί που δεν έχει μπάτσους.

Και η πρώην εξωτική Ανάφη και η Σαμοθράκη τώρα βρήθουν από μπάτσους, αλλά όχι πια από χαμένους. Οι χαμένοι ταξιδεύουν στο “όχι πια εδώ.»

«Όσο για κάποιους αμετανόητους, οι οποίοι ονειρεύονται ακόμη ίχνη νικητών σε γυναικεία δάχτυλα, υγραμένα μάτια και βραχνή φωνή, θα περιμένουν λίγο, μέχρι να συναντήσουμε σε τόπους χλοερούς την ντεκαντάν φιγούρα της Λίζαμπεθ Σκοτ». «Εκεί που νιώσαμε κάπου εγκλωβισμένοι ανάμεσα στον Αγγελόπουλο και το *Safe Sex*, όσοι από μας προσπάθησαν για κάτι δικό μας, είδαμε αρκετούς απ' το κοινό να ενδιαφέρονται και να την ψάχνουν. Φεύγω λοιπόν με μια ελπίδα.»

### Αυτόγραφο

«Οι νέοι θεατές μ' αγαπούν, όχι γιατί είμαι “οργισμένος”, όπως μερικοί ισχυρίζονται, αλλά γιατί οι ταινίες μου δεν τους απαγόρευαν ποτέ να με αμφισβητήσουν και ακόμα γιατί με επιμονή αρνήθηκα –γεγονός που το εκτίμησαν– τα δεκανίκια που σε τιμή προσφοράς διανέμει χρόνια τώρα η “καθώς πρέπει” ευρωπαϊκή προοδευτική διανοήση. Αρνήθηκα αυτό το παιχνίδι της προσφοράς και της τρομοκρατίας, έστω και αν προερχόταν καμιά φορά από τους θεατές, γιατί ήταν ένα παιχνίδι εξουσίας, μια κρατική άποψη για το σινεμά και είναι γνωστό βέβαια πως το κράτος δεν πάει ποτέ σινεμά.

Όσο για το “οργισμένος”, δεν το δέχομαι σαν χαρακτηριστικό μου από τη στιγμή που οι συχνότερες μου γέμισαν παράσιτα από διάφορους κάλπιδες που δίνουν συνεντεύξεις (κάθε εβδομαδιαίο ιλουστρασιόν πρέπει να φιλοξενεί ή και να συντηρεί έναν τέτοιο) και βρίζουν τους πάντες και τα πάντα, δεν έχουν να προτείνουν κάτι τι και διεκδικούν ένα χώρο ιδιαίτερο και καθαρό του σίγουρα δεν τους ανήκει και δεν τον εκφράζουν.

Τελικά όλοι αυτοί οι “απροσάρμοστοι” συγκροτούν ένα μέρος του συστήματος που ενεργεί σαν προπέτασμα καπνού για να μπορούν από πίσω να δουλεύουν ανεπόχλητοι οι κρατικοί μηχανισμοί. Και αλίμονο στους κάποιους γνήσιους που πέφτουν στην παγίδα του “επώνυμου” χωρίς ποτέ να αναρωτηθούν ποια κέντρα αποφάσεων τους κόλλησαν την ταυτότητα του επώνυμου μοναχικού, οργισμένου, καταραμένου αναρχικού κ.τ.λ. Ερώτημα που θα προβάλλει αμείλικτο μπροστά τους απ' τη στιγμή που θα ανακαλύψουν πως το επώνυμο μπορεί να πουλάει, αλλά πουλιέται κιάλας.»



Φάνος  
Κυριάκου:  
Ψηφιακά  
Περιστατικά

Επιμέλεια  
Δώρος Δημητρίου  
και Christopher Zimmerman

Curated by  
Doros Demetriou  
and Christopher Zimmerman

Phanos  
Kyriakou:

Digital  
Occurrences

to be projected  
the sweethearts and the monster  
on a road trip to seychelles  
three separate occurrences captured in digits  
on a planet washed with light calm in darkness  
people  
specified by their presence expanded by their stories  
they breathe they talk they see they feel they move  
on a rock in the sea  
35.1264° N 33.4299° E

the sweethearts and the monster 2011 10:30  
road movie 2012 15:30  
seychelles 2011 08:00

Δευτέρα / Monday  
19.6.2017



### Οι πουρέκκες τζιαί ο δράκος The Sweethearts and the Monster

11' / 2011

Ένα έθιμο, τρεις αδερφές και ένας δράκος  
Three sisters, a tradition and a monster



### Road Movie

16' / 2012

Ο πατέρας μου οδηγεί ένα Nissan Sunny Pickup το οποίο μεταφέρει ένα γλυπτό, σε περίοδο κρίσης.  
My father driving a Nissan Sunny Pickup truck carrying a sculpture, in the heydays of a crisis.



### Σεϋχέλλες Seychelles

16' / 2012

Μεσημέρι σε ένα σουβλατζίδικο,  
τις Σεϋχέλλες  
Noon at a kebab house, the Seychelles SD

### Μετά από μια συνομιλία με τον Φάνο Κυριάκου

Ο Φάνος Κυριάκου είναι γλύπτης. Έχει ταξιδέψει σε διάφορες πόλεις του κόσμου είτε σπουδάζοντας, είτε ζώντας, είτε εκθέτοντας τη δουλειά του. Οι καταγραφές που κάνει χρησιμοποιώντας την βιντεοκάμερα του είναι κάτι που για τον ίδιο «πρέπει να γίνει». Τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα το αστικό τοπίο και χειρίζεται το βίντεο με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζει την πολυεπίπεδη διαδικασία της γλυπτικής, ή ακόμη και σαν ένα μέσο που οδηγεί στη γλυπτική. Μιλώντας μαζί του για αυτά και πολλά άλλα είναι αναπόφευκτο να διακρίνεις και να παρασυρθείς κάπως από τον ενθουσιασμό του για αυτή την αυθόρμητη αλλά και συνάμα δομημένη μεθοδολογία.

Ο Φάνος καταγράφει σε βίντεο ή φωτογραφίες διαρκώς. Αρχαιοθετεί το υλικό του και κατά καιρούς το ανασύρει και το χρησιμοποιεί, με μια διαδικασία που θυμίζει πολύ τη λειτουργία της μνήμης. Επαναφέρει στην επιφάνεια διηγήσεις από το παρελθόν, οι οποίες δεν μπορούν παρά να επηρεάζονται και να επαναπροσδιορίζονται από το παρόν. Απεικονίζει εν ολίγη, μια νοσταλγία που δεν νοσεί. Έτσι κι αλλιώς οι ψηφιακές μνήμες είναι οι συσκευές που μας βοηθούν να αποθηκεύουμε.

Στις τρεις ταινίες που θα προβληθούν στο Φεστιβάλ, τα «Ψηφιακά Περιστατικά» όπως τα ονομάσαμε, παρουσιάζει τρία βίντεο με πρωταγωνιστές άτομα της οικογένειας και του περιβάλλοντός του. Ο ίδιος, αντιμετωπίζει αυτό το εγχείρημα νιώθοντας μια διπλή ευθύνη τόσο προς την πρακτική του, όσο και στους ανθρώπους που πρωταγωνιστούν.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι το ραδιόφωνο που είναι σχεδόν πανταχού παρόν σε κάποιες ταινίες. Είναι ένα σημαντικό στοιχείο μιας ξεπερασμένης αλλά όχι τόσο μακρινής εποχής. Ενδιαφέρον είναι το στοιχείο της αφήγησης που φαινομενικά τυχαία αλλά και οργανικά αναδύεται από αυτά που ακούγονται.

Αναφορές και επιδράσεις αρκετές. Από το Direct Cinema και τον Jonas Mekas μέχρι τον Herzog και τον Les Blank, όλα έχουν τη θέση τους αλλά εμφανίζονται σχεδόν ανεπαίσθητα ως σταθμοί στην πορεία της δημιουργίας αλλά και στο τελικό αποτέλεσμα του κάθε ενός από τα «ψηφιακά περιστατικά».

Σταθερή κάμερα, συμβολισμοί και συνειρμοί, ένα προσωπικό οπτικοακουστικό και αφηγηματικό λεξιλόγιο, συμβάσεις, εντάσεις και ενστάσεις, το τοπικό και το αστικό. Στοιχεία που θα ανιχνεύσουμε βλέποντας τις «Πουρέκκες και το Δράκο», το «Road Movie» και τις «Σεϋχέλλες». Σίγουρα έχουμε μπροστά μας ένα ξεχωριστό ταξίδι από έναν σημαντικό Κύπριο δημιουργό.

Δώρος Δημητρίου, Μάιος 2017

## After a conversation with Phanos Kyriakou

Phanos Kyriakou is a sculptor. He says that the video recordings he makes using his camcorder are things that for him "have to be done". He is particularly interested in the urban landscape and handles the video in the same way he treats the multilevel process of sculpture, or even as a process that *leads* to sculpting. Talking about this and much more with him, it is inevitable that you can discern and even be fascinated by his enthusiasm for this spontaneous as well as structured methodology.

Phanos records video or photos systematically. He archives this material and occasionally retrieves it and uses it, in a process that is similar to the function of human memory. He brings back to the surface narratives from the past, which are influenced and redefined by the present. He depicts, in short, a nostalgia that is not afflicted. After all, our memories are stored by devices.

We have named the three films that will be screened at the Festival, "Digital Occurrences". These are videos "starring" members of Phanos' family and "environs". He admits that for this project he feels a double responsibility both towards his practice as well as towards the people. An essential feature that is almost ubiquitous in the movies is the radio. It is an important element of an outdated but not so distant epoch. The narrative, a defining component of Phanos' videos, at first glance accidentally but also organically, emerges from what is heard.

There are several references and influences: From Direct Cinema and Jonas Mekas to Werner Herzog and Les Blank, they all have their place, but they appear almost imperceptibly both as points in the course of creation and in the final result of each of the "Digital Occurrences".

The fixed camera, symbols and associations, a personal audio-visual and narrative vocabulary, conventions, tensions and objections, local and urban. Elements we'll discover by watching "*The sweethearts and the monster*", "*Road Movie*" and "*Seychelles*". Get ready for a special audio-visual journey by an important Cypriot creator.

Doros Demetriou, May 2017

Ο Φάνος Κυριάκου γεννήθηκε στη Λευκωσία το 1977 και αποφοίτησε από το Middlesex School of Fine Arts (Quicksilver Place) του Λονδίνου. Το 2007 ολοκλήρωσε το MFA στο Πανεπιστήμιο Goldsmiths του Λονδίνου και τώρα ζει και εργάζεται στη Λευκωσία. Πραγματοποίησε διάφορες ατομικές και ομαδικές παρουσιάσεις στην Κύπρο και στο εξωτερικό όπως: «Αυτή η Βιτρίνα Είναι σε Διαδικασία Ταξινόμησης» στο Θκιό Παλιές στη Λευκωσία, "exhaustion" στο Point Centre for Contemporary Art στη Λευκωσία, "daily life" στη Maccarone Gallery στη Νέα Υόρκη, "who is Nathan?", στη Rupert στο Βίλνιους, "view to river from north" στη Maccarone Gallery, στη Νέα Υόρκη, «Landscapes, Works from the State Collection.» σε επιμέλεια Σάββα Χριστοδουλίδη, στο Κέντρο Ευαγόρα Λανίτη στη Λεμεσό, "completely something else" σε επιμέλεια Jacopo Crivelli Visconti, στο Point Centre for Contemporary Art στη Λευκωσία, "One , No One and One Hundred Thousand" σε επιμέλεια Luca lo Pinto, στη Kunsthalle της Βιέννης, Οο – Στο Παβίλιον Κύπρου – Λιθουανίας σε επιμέλεια Raimundas Malašauskas στην 55η Μπιενάλε της Βενετίας, "Fusiform Gyru" σε επιμέλεια Raimundas Malašauskas στη Lisson Gallery.

Phanos Kyriacou was born in Nicosia (1977), Cyprus and graduated from Middlesex School of Fine Arts (Quicksilver Place) in London. In 2007 he completed his MFA at Goldsmiths University of London and currently living and working in Nicosia. He had a number of solo and group presentations in Cyprus and abroad including: "this case is in process of arrangement" Thkio Ppalies, Nicosia, "exhaustion" Point Centre for Contemporary Art, Nicosia, "daily life" Maccarone Gallery, New York, "who is Nathan?", Rupert, Vilnius, "view to river from north" Maccarone Gallery, New York / «Landscapes, Works from the State Collection.» curated by Savvas Christodoulidis, Evagoras Lanitis Centre, Limassol, Cyprus, "completely something else" curated by Jacopo Crivelli Visconti, Point Centre for Contemporary Art, Nicosia, "One , No One and One Hundred Thousand" curated by Luca lo Pinto, Kunsthalle Vienna, Oo – The Cyprus / Lithuan Pavilion curated by Raimundas Malašauskas at the 55th Venice Biennale, "Fusiform Gyru" curated by Raimundas Malašauskas at Lisson Gallery.

## Seijun Suzuki: Δημιουργώντας

## Μέσα από το Παράλογο

## Creating Art Out of Absurdity

## Seijun Suzuki:

Επιμέλεια  
Δώρας Δημητρίου  
και Παναγιώτης Κοτζαθανάσης

Curated by  
Doras Demetriou  
and Panos Kotzathanasis

### Sheijun Suzuki και ιαπωνικό σινεμά

Το ιαπωνικό σινεμά, όπως και οι περισσότερες μορφές πολιτισμού της χώρας, εξελίχθηκε σχεδόν υπό την άγνοια του δυτικού κόσμου μέχρι το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Παρόλο που ο κινηματογράφος (υπό τη μορφή του Edison Kinetograph) είχε φτάσει στο Τόκιο από το 1896 και οι ταινίες έγιναν δημοφιλείς αμέσως, η πρώιμη περίοδος διήρκεσε περισσότερο από όλες σχεδόν τις υπόλοιπες 'μεγάλες' κινηματογραφικά χώρες (μέχρι το 1926), λόγω κυρίως της ύπαρξης του θεάτρου Καμπούκι\*. Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920 άρχισε η ανάπτυξη ενός νέου κινηματογράφου των δημιουργών, με κύρια είδη τις ταινίες για τη φεουδαρχική / μεσαιωνική εποχή και τις ταινίες για την σύγχρονη εποχή. Τότε ήταν που εμφανίστηκαν οι πρώτοι μεγάλοι Ιάπωνες δημιουργοί Yasujiro Ozu και Kenji Mizoguchi. Ο τρίτος μεγάλος Ιάπωνας σκηνοθέτης, ο πασίγνωστος Akira Kurosawa άρχισε την καριέρα του τη δεκαετία του '40.

Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στις 14 Αυγούστου του 1945, μεγάλο μέρος της Ιαπωνίας είχε καταστραφεί μετά τον σφοδρό βομβαρδισμό των 60 μεγάλων πόλεων της χώρας από τον Μάρτη του 1945, και τη ρίψη των δύο ατομικών βομβών σε Χιροσίμα και Ναγκασάκι. Η ζωή είχε σχεδόν παραλύσει. Για πρώτη φορά στην ιστορία της, η Ιαπωνία είχε ηττηθεί και τεθεί υπό αμερικανική κατοχή. Οι Αμερικανοί ήλεγχαν τη λογοκρισία στις ταινίες που συνέχιζαν να παράγονται, αφού τα στούντιο και οι εταιρείες παραγωγής δεν είχαν καταστραφεί. Βέβαια, οι κινηματογραφικές αίθουσες είχαν δεχτεί ισχυρό πλήγμα αφού είχαν απομείνει μόνο οι μισές (περίπου 850) σε όλη την επικράτεια.

Η μεγάλη επαναφορά ή αναγέννηση του ιαπωνικού κινηματογράφου έγινε το 1950 με την ταινία Rashomon του Akira Kurosawa. Ένα αριστούργημα που κατέταξε τον δημιουργό της ανάμεσα στους μεγάλους σκηνοθέτες αλλά και που, κυρίως, έστρεψε τους παγκόσμιους κινηματογραφικούς προβολείς σε αυτήν την σημαντική χώρα, όταν - προς έκπληξη ακόμα και των ίδιων των Ιαπώνων που αμφέβαλλαν ως προς το αν θα γίνει κατανοητή η ταινία στη Δύση - κέρδισε τον

Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ της Βενετίας. Έκτοτε η Ιαπωνία συμμετέχει ανελλιπώς σε όλα τα σημαντικά κινηματογραφικά φεστιβάλ με σημαντικές διακρίσεις.

Από το 1951 μέχρι το 1965 η αναγέννηση του ιαπωνικού σινεμά ήταν ολοκληρωτική, με τη συνδρομή των Ozu και Mizoguchi, οι οποίοι σε αυτή την περίοδο δημιούργησαν τα σπουδαιότερα τους έργα, αλλά και νεότερων όπως οι Kurosawa, Kaneto Shindo, Kon Ichikawa και Kaneto Kobayashi που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του '50 και του '60 και αποτελούν τη λεγόμενη δεύτερη μεταπολεμική γενιά Ιαπώνων δημιουργών.

Το 1960 υπήρχαν 537 εγχώριες παραγωγές στη χώρα, οι οποίες προβλήθηκαν σε περίπου 900 αίθουσες. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 λειτουργούσαν έξι μεγάλες εταιρείες παραγωγής (Shochiku, Daiei, Nikkatsu, Toei, Toho και Shin-Toho). Η καλύτερη χρονιά από πλευράς εισητηρίων υπήρξε το 1958 με πέραν του ενός δισεκατομμυρίου. Ενδεικτικά, το 2000 προβλήθηκαν 282 εγχώριες παραγωγές σε 300 αίθουσες. Βέβαια, υπάρχουν πολύ περισσότερες αίθουσες στην Ιαπωνία, περίπου 3000, αλλά η μεγάλη πλειοψηφία προβάλλει ξένες παραγωγές.

Ο ερχομός της τηλεόρασης έφερε και την αντίδραση από τα στούντιο, με μια προσπάθεια να 'εκμοντερνίσουν' το προϊόν τους. Ήταν η εποχή που συνεχιζόταν και το φαινόμενο Godzilla (που είχε εμφανιστεί το 1954) το οποίο πρωταγωνίστησε σε 27 ταινίες μέχρι και το 2004. Μια άλλη προσπάθεια για να αντιμετωπιστεί η απειλή της τηλεόρασης ήταν και η επιστροφή της μεθόδου του double-bill, δηλαδή της προβολής δυο συνεχόμενων ταινιών στην τιμή της μίας. Φυσικά, όπως και σε άλλες χώρες αλλά και στο Hollywood, έγιναν και πολλές αλλαγές στο μέγεθος και το σχήμα της οθόνης (widescreen) ενώ ξεκίνησε και η εμφάνιση μεγάλων επικών παραγωγών με ιστορικά και θρησκευτικά θέματα.

Ο Seijun Suzuki μαζί με τους Hiroshi Teshigahara, Susumu Hani, Masashiro Shinoda, Yasuzo Masumura, Yoshishige Yoshida, Koji Wakamatsu, Shohei Imamura και Nagisa Oshima ανήκει στο ριζοσπαστικό Ιαπωνικό Νέο Κύμα: Δημιουργοί που είχαν αρχίσει να εργάζονται στα γνωστά στούντιο αλλά στη συνέχεια παρήγαγαν τις δικές τους ανεξάρτητες ταινίες.

Ο Sheijun Suzuki γεννήθηκε στο Τόκιο το 1923, λίγο πριν τον τρομακτικό και πολύ-

νεκρο σεισμό του Κάντο. Η οικογένεια του ήταν υφασματέμποροι και αποφοίτησε από την Εμπορική Σχολή του Τόκιο το 1941. Δεν ήταν ιδιαίτερα καλός μαθητής, αλλά μπήκε στο Κολέγιο του Hirosaki. Το 1943, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, επιστρατεύτηκε στο Αυτοκρατορικό Ναυτικό. Διασώθηκε δύο φορές από βυθιζόμενα πλοία που είχαν κτυπηθεί από Αμερικανούς. Τη δεύτερη φορά διασώθηκε αφού είχε μείνει στη θάλασσα για πάνω από 7 ώρες. Επέστρεψε στις σπουδές του μετά το τέλος του πολέμου το 1946. Είχε δηλώσει πως «ο πόλεμος είναι πολύ αστείος».

Στη συνέχεια φοίτησε στο τμήμα κινηματογράφου της Ακαδημίας Kamakura. Το 1948, μετά από εξετάσεις, προσλήφθηκε ως βοηθός σκηνοθέτη στην εταιρεία παραγωγής ταινιών Shochiku. Δεν διακρίθηκε ιδιαίτερα για τη δουλειά του αφού προτιμούσε να πίνει. Όμως ο ίδιος είχε δηλώσει ότι η μεθοδολογία που ακολουθούσε στα γυρίσματα και γενικά στην παραγωγή ταινιών στη Shochiku τον επηρέασαν καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του.

Όταν η εταιρεία Nikkatsu επαναλειτούργησε μετά τον πόλεμο το 1954, ο Suzuki είδε την ευκαιρία να ανελιχθεί και να προαχθεί γοργότερα και έτσι άρχισε να δουλεύει εκεί, στην αρχή και πάλι ως βοηθός σκηνοθέτη αλλά γράφοντας και σενάρια. Το 1956 έγινε σκηνοθέτης.

Με τις πρώτες του ταινίες κέρδισε τις εντυπώσεις και την εμπιστοσύνη των ανωτέρων του στην Nikkatsu. Γύριζε κυρίως B-movies, δηλαδή ταινίες που ολοκλήρωναν ή συμπλήρωναν τα λεγόμενα Double Bills, φορμαρισμένες ταινίες σε συγκεκριμένα είδη (genre movies) που γυρίζονταν φτηνά και γοργά. Μπορούσε, όπως έλεγε και ο ίδιος ο Suzuki, να ολοκληρώσει μια ταινία σε λιγότερο από 50 μέρες. Οι σκηνοθέτες αυτών των ταινιών έπαιρναν τα σενάρια και τα γύριζαν εργολαβικά, χωρίς ιδιαίτερες προσθήκες ή αλλαγές και χωρίς να μπορούν να διαφωνήσουν ή να είναι δημιουργικοί. Ο Suzuki τότε γύριζε πάνω από τρεις ταινίες τον χρόνο. Ήταν δυσαρεστημένος με τη δουλειά του αλλά δεν έφευγε.

Από το 1963 και το Youth of the Beast άρχισε να διαφαίνεται το ιδιαίτερο του στιλ που αφηφούσε κανόνες και συμβάσεις, χρησιμοποιούσε χιούμορ σε ανύποπτους χρόνους και αρεσκόταν σε οπτικές και αισθητικές υπερβολές. Έδινε πολύ σημασία στην καλλιτεχνική διεύθυνση. Τον ίδιο

καιρό που ανθούσαν τα διάφορα Νέα Κύματα ανά τον κόσμο, με κυριότερο βέβαια το Γαλλικό Nouvelle Vague, ο Suzuki αποκτούσε μια δική του εξίσου αξιοπρόσεκτη κινηματογραφική φωνή, η οποία έμελλε να έχει μεγάλη επίδραση επίσης.

Οι φανταχτερές του ταινίες τράβηξαν την προσοχή του κοινού και ιδιαίτερα των νέων. Τα αφεντικά του όμως δεν τις επικροτούσαν και άρχισαν να ανησυχούν. Μετά από προειδοποιήσεις από τους διευθυντές της Nikkatsu, αποκοπές λεφτών στις επόμενες παραγωγές του και κάτω από σχεδόν εχθρικές συνθήκες για τον ίδιο, γύρισε δύο από τις πιο σημαντικές του ταινίες: το Tokyo Drifter (1966) και το Branded to Kill (1967). Η υπερβολικά πρωτοποριακή προσέγγιση που είχε η τελευταία οδήγησε στην απόλυση του σκηνοθέτη από την εταιρεία. Οι λόγοι: «Οι ταινίες του δεν βγάζουν ούτε νόημα ούτε λεφτά.»

Ακολούθησε μια δικαστική διαμάχη με την καταρρέουσα Nikkatsu και μια μεγάλη αποχή του Suzuki από την δημιουργία ταινιών αφού είχε μαυροπινιαστεί. Επέστρεψε στη σκηνοθεσία το 1977 στην πρώτη του εταιρεία την Shochiku. Εκεί γύρισε το 1980 το Zigeunerweisen, μια ακόμα σημαντική του ταινία, αρκετά διαφορετική ως προς το στιλ από τις προηγούμενες. Η ταινία κέρδισε αρκετά εθνικά βραβεία. Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 είχε αρχίσει να αναγνωρίζεται το έργο του διεθνώς, κυρίως μέσα από αναδρομικές προβολές ταινιών του και αφιερώματα. Συνέχισε να κάνει ταινίες σποραδικά μέχρι το θάνατό του στις 13 Φεβρουαρίου 2017.

Ο Seijun Suzuki από τα τέλη της δεκαετίας του '50 μέχρι τον θάνατό του μας έδωσε ένα πληθωρικό και πολύμορφο έργο εξήντα ταινιών. Είναι πολύ δύσκολο να ταξινομηθεί ή να κατηγοριοποιηθεί αυτό το έργο – πράγμα που ισχύει και για τον ίδιο τον δημιουργό ως καλλιτέχνη αλλά και ως προσωπικότητα. Άγγιξε λίγο ή πολύ όλα σχεδόν τα κινηματογραφικά είδη και υπήρξε ένας από τους πιο ιδιαίτερους Ιάπωνες καλλιτέχνες. Σύμφωνα με τον σημαντικό σύγχρονο του σκηνοθέτη Nagisa Oshima, ο Suzuki «άνοιξε το δρόμο για το ιαπωνικό νέο κύμα της δεκαετίας του '60».

Πειραματιζόταν αδιάκοπα και σχεδόν ασύστολα, πράγμα που τον έθεσε στο περιθώριο τη δεκαετία του '60 από τα μεγάλα στούντιο. Κατά την 'εξορία' του, το έργο του εκτιμήθηκε ανά τον κόσμο και

όταν επέστρεψε ήταν ήδη ένας ζωντανός θρύλος του ανεξάρτητου και εναλλακτικού κινηματογράφου. Όπως όλοι οι σημαντικοί σκηνοθέτες είχε τη δική του ξεχωριστή αντίληψη για το σινεμά. Ταυτόχρονα είχε καταφέρει να δημιουργήσει μια δική του γλώσσα που όμως ήταν κατανοητή και από το ευρύ κοινό.

Είναι γνωστό ότι ο Seijun Suzuki επηρέασε πάρα πολλούς σύγχρονους δημιουργούς φανερά. Υποψιαζόμαστε πως επηρέασε και πάρα πολλούς άλλους λιγότερο εμφανώς και σίγουρα αρκετούς υποσυνείδητα: οι ταινίες του τείνουν να έχουν αυτή την επίδραση στο θεατή. Ίσως επειδή είναι τόσο ενστικτωδώς ευχάριστες αλλά και σκληρές, πολύπλευρα εμπνευσμένες αλλά κυρίως τόσο ειλικρινείς που αποπνέουν ελευθερία. Ο ίδιος είχε πει: «Πιστεύω ότι οι ταινίες πρέπει να ξαφνιάζουν τους θεατές. Αυτό είναι ψυχαγωγία».

Δώρος Δημητρίου

\*Το Θέατρο Καμπούκι είναι ένα είδος παραδοσιακού Ιαπωνέζικου θεάτρου, γνωστό για την τυποποίηση (στιλιζάριασμα) του δράματος και για τις πολυτελείς ενδυμασίες των ηθοποιών.

## Seijun Suzuki

Ο Seijun Suzuki ήταν ένας από τους πιο αντισυμβατικούς δημιουργούς του ιαπωνικού κινηματογράφου, του οποίου οι ταινίες προκαλούν το μυαλό. Ως βετεράνος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έβλεπε τα πράγματα διαφορετικά, και χρησιμοποιούσε το διάλογο με ένα ιδιαίτερο τρόπο, προσαρμόζοντας την αμεσότητά του με τη φιλοσοφία του που ήθελε «την ψυχαγωγία πάνω από τη λογική». Στην αρχή της καριέρας του, όταν ήταν βοηθός σκηνοθέτη στην Shochiku Company, έμαθε να προσαρμόζει την παραγωγή ταινιών στο πλαίσιο των περιορισμένων οικονομικών πόρων: δημιουργία ιδέας, κινηματογράφηση, μοντάζ, χωρίς περιττές σκηνές που δεν θα χρησιμοποιούνταν. Αυτό το περιοριστικό στυλ το διατήρησε κατά την περίοδο που εργαζόταν στη Nikkatsu.

Ο Suzuki έβλεπε τη δημιουργία ταινιών βιοποριστικά. Ιδιαίτερα όταν εργαζόταν στη Nikkatsu, αντιλαμβανόταν τη διαδικασία παραγωγής όπως μια συνηθισμένη εργασία σε μια μεγάλη εταιρία. Παρόλο που ο πρωταρχικός του στόχος στην παραγωγή ταινιών ήταν τα χρήματα, παραδέχεται ότι πάντα προσπαθούσε να κάνει τις ταινίες του πιο ψυχαγωγικές, ρίχνοντας στα πλάνα του κάποιες τραβηγμένες οπτικά εικόνες. Αυτό το έκανε χωρίς να επεμβαίνει στην αφήγηση, όπως στο «Branded To Kill». Η ιστορία εξακολουθούσε να είναι ξεκάθαρη, όπως το «Story Of A Prostitute». Οστόσο, αυτό που μετέφερε την ιστορία σε ένα νέο, πιο ενδιαφέρον επίπεδο, ήταν η οπτική της απόδοση με πειραματισμούς σε χώρο και χρόνο, η τοποθέτηση της κάμερας σε παράξενες γωνίες, η δημιουργία όμορφων εικόνων σε ένα έντονα παραισθησιογόνο παραλήρημα και ένας άψογος σχεδιασμός σκηνοκινήσεων.

Κατά τη διάρκεια των χρόνων, ο Suzuki σκηνοθέτησε πολλές ενδιαφέρουσες ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού (B-Movies) για τη Nikkatsu, σε άψογο στυλ, αρκετές από τις οποίες διακρίθηκαν πέραν των αναμενόμενων προσδοκιών. Το «The West» τον αναδεικνύει ως σκηνοθέτη cult, παρόλο που η δουλειά του ήταν η παραγωγή δημοφιλών B-movies για το ιαπωνικό κοινό στο τέλος της δεκαετίας 1950, αρχές 1960. Ο σημαντικός του ρόλος ως σκηνοθέτης έγκειται περισσότερο στην επιρροή του στον ασιατικό κινηματογράφο παρά στην επιρροή του στους Tarantino και

Jarmusch στο Χόλυγουντ. Η επιρροή του είναι εμφανής στους Takeshi Kitano, Takashi Miike και σε κάποιες ταινίες του Sion Sono και γενικά στον ιαπωνικό κινηματογράφο. Οι ταινίες του Suzuki παρουσιάζουν θέματα όπως η μαφία της Yakuza, μπράβοι, πόρνες και άλλοι περιθωριακοί που αγωνίζονται να επιβιώσουν. Πολλές ταινίες του έχουν αισθησιακούς τίτλους και γίνονται γνωστές και στη Δύση, όπως *The Naked Woman And The Gun*, *Detective Bureau 23: Go to Hell, Bastards!*, *Stories of Bastards: Born Under a Bad Star*, *Tattooed Life*, *Take Aim At The Police Van*, *Go To Hell Hoodlums!*.

Δύο άνθρωποι έχουν σημαίνοντα ρόλο στην καριέρα του Suzuki. Ο σκηνογράφος Takeo Kimura αποτελεί μεγάλη επιρροή στο κινηματογραφικό στυλ του Suzuki, αφού μέσα από τη σκηνογραφία του τον βοήθησε να πετύχει τις εκκεντρικές εικόνες, αντιπαραθέτοντας το μοντερνισμό με το παράλογο. Ο άλλος άνθρωπος που τον επηρέασε είναι ο ηθοποιός που εμφανίζεται σε πολλές ταινίες της Nikkatsu, ο Jo Shishido. Οι Shishido και Suzuki εργάστηκαν μαζί σε πολλές ταινίες, κυρίως της Nikkatsu, και λέγεται ότι ο Shishido ήταν «το αστέρι» σε κάθε ταινία του Suzuki. Η συνεργασία τους ήταν πολύ παραγωγική, με τον ηθοποιό να υποδύεται μαστορικά τους ρόλους που του ανέθετε ο Suzuki. Παρόλο που ο Suzuki θεωρούσε τον εαυτό του σκηνοθέτη της «εταιρίας», δίνοντας στο στούντιο ό,τι ζητούσε κάθε φορά, η κατεργάρική του ευφυΐα και το ανέλιστο κινηματογραφικό του μαύρο χιούμορ τον έβαζαν συχνά σε μπελάδες. Η Nikkatsu τον απέλυσε, ο Suzuki τους κίνησε αγωγή και κέρδισε! Δυστυχώς, αυτό το συμβάν τον έθεσε σε μαύρη λίστα για μια δεκαετία.

### Youth of the Beast (1963)

Η γκανγκστερική ταινία του 1963 *Youth of the Beast* αποτελεί ορόσημο στην καριέρα του Suzuki, αφού είναι η στιγμή που ο σκηνοθέτης ανακαλύπτει το κινηματογραφικό στυλ που επιθυμούσε. Στην ταινία ο Ντετέκτιβ Tajima γίνεται ο ίδιος εγκληματίας για να ενταχθεί στους κόλπους μιας εγκληματικής ομάδας που ευθύνεται για το θάνατο ενός συναδέλφου του. Έπειτα κάνει δύο αρχηγούς της Yakuza να στραφούν ο ένας εναντίον του άλλου, σε στυλ *Yojimbo* του Akira Kurosawa. Το σενάριο φαίνεται συνηθισμένο στην αρχή, αλλά σύντομα αποκαλύπτεται η αλήθεια. Ο Suzuki ήταν 40

χρονών όταν κινηματογράφησε την ταινία. Είχε όμως τον ενθουσιασμό αλλά και τον τρόπο σκέψης ενός έφηβου. Έτσι, η ταινία είναι γεμάτη βία, λαγνεία, αλλά και περιφρόνηση προς τις γυναίκες που φτάνει τα όρια μισογυνισμού. Στην ταινία εμφανίζονται χαρακτηριστικές με κοινωνικά ανισόροπη συμπεριφορά, όπως το γκέι μέλος της Yakuza που μαχαίρωνει όποιον προσβάλλει τη μητέρα του. Σε αυτό το σκηνοκίνητο, ο Suzuki καταφέρνει να συμπεριλάβει μια σχολή μπλεξίματος και διάφορες άλλες παράξενες και αναπάντεχες εικόνες, που παρουσιάζονται σαν έντονες πινελιές με ξεσπάσματα μουσικής τζαζ, και πολύ μοντέρνους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους σε στυλ Νέου Κύματος, στο οποίο βρίσκουν πρόσφορο έδαφος οι έντονες του ιδέες. Το ότι κατάφερε να συνδυάσει όλες αυτές τις ιδέες σε μια ταινία αποτελεί θαύμα, καθώς ο Suzuki απέδειξε ότι είναι ένας ασυμβίβαστος καλλιτέχνης, του οποίου η καλλιτεχνική παράνοια δένει άψογα με τις τεχνικές του ικανότητες.

### Gate of Flesh (1964)

Η ταινία δημιούργησε μεγάλο θόρυβο την εποχή της για το θέμα και το γυμνό που περιείχε, αφού οι περισσότερες ηθοποιού της Nikkatsu αρνήθηκαν να λάβουν μέρος, και ο Suzuki δυσκολεύτηκε να βρει ηθοποιούς για τους γυναικείους ρόλους. Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Taijiro Tamura. Μια ομάδα πόρνες αποφασίζουν να συνασπιστούν μεταξύ τους για να επιβιώσουν στο κατεστραμμένο Τόκιο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενάντια στη Yakuza και τους Αμερικάνους, με ένα μοναδικό κανόνα: δεν παρέχεται σεξ χωρίς πληρωμή σε κανέναν. Ένα ευάλωτο κορίτσι, η Maya, εντάσσεται στην ομάδα, και λίγο αργότερα ένας πρώην στρατιώτης, ο Shintaro Ibuki, που δεν χωνεύει τους Αμερικάνους. Ο Shintaro αποτελεί πειρασμό για όλες τις γυναίκες με τη δύναμη και το πάθος του, και σύντομα ελέγχει την ομάδα.

Ο Suzuki παρουσιάζει τη μεταπολεμική Ιαπωνία ως ένα αγώνα για επιβίωση, όπου ο απογοητευμένος πληθυσμός προσπαθεί να δημιουργήσει ένα νέο κώδικα επιβίωσης. Σε αυτό το πλαίσιο, δημιουργεί ένα περιβάλλον όπου το καλό είναι εντελώς απόν ενώ η ευτυχία ακόμα πιο σπάνια. Σε αυτόν τον αγώνα για επιβίωση δεν έχουν θέση ο ρομαντισμός, η ελαφρότητα, ούτε καν η αγάπη. Κάθε αδυναμία πρέπει να αντιμετωπιστεί με σκληρότητα. Παρόλο

που η ταινία παρουσίαζε μια σκληρή εκμετάλλευση, έγινε μεγάλη επιτυχία. Ο Suzuki ικανοποίησε το στούντιο με τις σκηνές γυμνού και βίας ενάντια στις γυναίκες. Αν και πολύ σκληρή, ήταν μια εικόνα όπου κυριαρχούσαν οι γυναίκες, που παρουσίαζε τις δύσκολες αποφάσεις που καλούνταν να πάρουν οι πολυάριθμες νεαρές Ιαπωνέζες χήρες μετά τον πόλεμο. Το συναίσθημα εντείνεται με το σκηνοκίνητο αποτελεστικό από υλικά από άλλα στούντιο και δημιουργούσε την αίσθηση ενός γκέο. Ξεχωρίζει επίσης η υπερβολική χρήση χρωμάτων που χαρίζει ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα στην όλη αισθητική της ταινίας.

### Story Of A Prostitute (1965)

Αν και ο σκηνοθέτης αντιπαθούσε το ρεαλισμό, τον χρησιμοποιούσε μόνο ως όπλο όταν υπήρχε ανάγκη. Την εποχή που το έθνος ζει στη σκιά του πολέμου, η ταινία *Story Of A Prostitute* αποτυπώνει με ειλικρίνεια τους παράλογους, σκληρούς και μηδενιστικούς κώδικες συμπεριφοράς στη στρατιωτική Ιαπωνία. Αυτό το τεράστιο θέμα αποδομείται σε μια συγκλονιστική πολεμική ταινία για μια κοπέλα, πόρνη των στρατιωτών.

Τη δεκαετία του 1960, η δημιουργία ταινιών που επιχειρούσαν μια ειλικρινή αποτύπωση των στρατιωτικών οίκων ανοχής της Μαντζουρίας ήταν κάτι πρωτοποριακό για τον δυτικό κινηματογράφο. Ο Suzuki ανέπτυξε το θέμα χωρίς περιστροφές, σε μια αξεχαστη ταινία. Η ταινία δεν ακολουθεί εξολοκλήρου ρεαλιστική προσέγγιση, αφού παρουσιάζει ένα σύντομο ειδύλλιο των εραστών σε ένα μοναστήρι, και πολλές σκηνές πολέμου δίνουν ένα παραισθησιογόνο συναίσθημα, που υιοθετήσε αργότερα ο Κόπολα στο *Apocalypse Now*. Αυτή είναι μια πολεμική ταινία. Ο Suzuki την απογυμνώνει από κάθε ίχνος ρομαντισμού και την ολοκληρώνει με ήχο και μανία χωρίς νόημα. Στηρίζεται σε ένα ανισόροπο και σαδιστικό κώδικα συμπεριφοράς, από τον οποίο κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει. Δεν εστιάζει στην πολιτική αλλά στην ανθρώπινη συμπεριφορά που δημιουργεί αυτός ο τρόπος ζωής, που μεταφέρεται και στην πολιτική. Αυτό το μελόδραμα έχει μια τεράστια δυναμική που μιλά από μόνο του.

### Tokyo Drifter (1966)

Οι προϊστάμενοί του Suzuki στη Nikkatsu για χρόνια τον προειδοποιούσαν να χαμηλώσει τους τόνους στο οπτικό προκλή-

τικό του στυλ, και μείωναν σημαντικά τους προϋπολογισμούς των ταινιών ελπίζοντας ότι με αυτό τον τρόπο θα τον περιορίζαν. Αυτό όμως έφερε τα αντίθετα αποτελέσματα, αφού ο Suzuki και ο σκηνογράφος Takeo Kimura οδηγήθηκαν σε πιο ψηλά επίπεδα υπερρεαλισμού και παραλόγου.

Ο Kurata, πρώην αρχηγός της Yakuza, εγκαταλείπει τη φατρία του και το έγκλημα. Ένας από τους άντρες της πρώην ομάδας του, ο Tetsuya "Phoenix" Tetsu, παραμένει πιστός σε αυτόν και απορρίπτει πρόταση από τον Otsuka, τον αρχηγό της άλλης φατρίας να ενταχθεί σε αυτήν. Ο Otsuka ανησυχεί ότι ο Tetsu θα αποκαλύψει μια κτηματική απάτη του, και στέλνει δολοφόνους εναντίον του. Κατά την εξέλιξη της δράσης, ο Kurata ζητά από τον Tetsu να φύγει. Τελικά ο Otsuka και ο Kurata ενώνουν δυνάμεις και αποφασιίζουν να σκοτώσουν τον Tetsu.

Το pop-art αριστούργημα *Tokyo Drifter* είναι γεμάτο αξέχαστες εσωτερικές σκηνές στημένες σε ένα απίστευτο σκηνικό, καθώς και απίστευτα πλάνα σε εξωτερικούς χώρους. Πέρα από αυτά, τα απότομα κοψίματα στο μοντάζ δημιουργούν την εντύπωση ότι παρακάμπτονται σκηνές, ενώ τα χρωματιστά κοστούμια των γκάγκστερ και η διεισδυτική παρωδία με την οποία παρουσιάζεται η Yakuza, δημιουργούν μια πραγματικά εκκεντρική γκανγκστερική ταινία.

Το οπτικό στυλ του Suzuki φτάνει στο απόγειό του σε δύο σκηνές. Η μία είναι στο χιόνι, στις γραμμές των τρένων, όπου ο υπερρεαλισμός της ταινίας παρουσιάζεται με μια παλέτα έντονων χρωμάτων εκτός πραγματικότητας, και η άλλη είναι το φινάλε, στο νεοκλασικό κλαμπ σε στυλ pop-art.

### Fighting Elegy (1966)

Το *Fighting Elegy* είναι μια αριστουργηματική σάτιρα του Suzuki με θέμα την εσωτερική εφηβική σύγκρουση για την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα που εξελίσσεται σε βία. Ο Kiroku Nanbu είναι ένας Καθολικός έφηβος σε ένα στρατιωτικό γυμνάσιο στην Okayama το 1935. Είναι ερωτευμένος με την Michiko, την κόρη της σπιτονοικοκυράς του, η οποία είναι πολύ αγνή για να κάνει οτιδήποτε σεξουαλικό μαζί του, έτσι η μοναδική του διέξοδος είναι ο αυνανισμός, μια πράξη που τον κάνει να μισεί τον εαυτό του, λόγω των καθολικών του πιστεύων. Όταν δεν καταφέρνει να βρει ικανοποίηση ούτε στον αυνανισμό, η βία είναι η μόνη του επιλογή.

Ένα από τα χαρακτηριστικά των ταινιών του Suzuki είναι ότι ακόμα και μέσα από τη βία και τον παραλογισμό καταφέρνει να θέσει σοβαρά θέματα. Ο Nanbu, στο τέλος της ταινίας, συμμετέχει στο στρατιωτικό πραξικόπημα του 1936. Έτσι η ταινία μετατρέπεται από μια συλλογή «ανόητων» σκηνών με στόχο την ψυχαγωγία, σε μια κοινωνική κατάθεση για την άνοδο του στρατού / του φασισμού στη προπολεμική Ιαπωνία. Ο Suzuki παρουσιάζει αυτά τα δύσκολα θέματα με έξυπνο χιούμορ και σατιρικό στυλ, κάνοντας την ταινία ακόμα πιο αρεστή στο ευρύ κοινό. Αποκαλύπτει το σαδιστικό παραλογισμό που επικρατούσε στην προπολεμική Ιαπωνία, μέσα από χιούμορ για την εφηβική εμμονή με το αντίθετο φύλο, που απογειώνεται με τη βία. Η χρήση μη συμβατικού χιούμορ και το ότι οι συμμορίες έρχονται σε αντιπαράθεση για χάρη της αντιπαλότητας συνθέτουν μια από τις πιο ασυνήθιστες ταινίες για την «άνοδο του φασισμού», στην οποία οι πράξεις μιλούν πιο δυνατά από τα λόγια.

Όταν ρωτήθηκε για τη σκηνή του αυνανισμού, που ήταν αρκετά σοκαριστικό θέμα την τότε εποχή, ο Suzuki απάντησε: «Το μόνο που σκεφτόμουν είναι πώς να κάνω την ταινία πιο ενδιαφέρουσα... Τότε δεν μπορούσες να δείξεις γυμνό στον ιαπωνικό κινηματογράφο. Έτσι έπρεπε πάντα να σκεφτώ κάτι άλλο αντίστοιχο». Οι ταινίες του Suzuki αποτελούν θρίαμβο ενάντια στους περιορισμούς και αυτή η δήλωση είναι η απόλυτη απάντηση στην τότε επικρατούσα κατάσταση.

### Branded to Kill (1966)

Η δράση και ο ερωτισμός ήταν δημοφιλή θέματα του ιαπωνικού κινηματογράφου το 1966-1967, έτσι ο Suzuki σκόπευε να δώσει στο στούντιο αυτό που ήθελε. Αυτή η δόση πραγματισμού οδήγησε στην απόλυσή του, στη δικαστική αγωγή και στον δεκαετή αποκλεισμό του.

Το σενάριο φαίνεται απλό στη βασική του ιδέα, αλλά ο Suzuki καταφέρνει να περιφρονήσει, αλλά και να διακωμωδήσει τις συμβάσεις των γκανγκστερικών ταινιών της εποχής. Ο τρίτος στη σειρά μεγαλύτερος επαγγελματίας δολοφόνος στον κόσμο είναι ένας πολύ ιδιαίτερος άνθρωπος, που έχει φετίχ με βραστό ρύζι και μια εμμονή να γίνει νούμερο ένα. Για να το πετύχει αυτό, αναλαμβάνει όλο και πιο παράξενες αποστολές. Σε μία από αυτές γνωρίζει μια μυστηριώδη γυναίκα την οποία ερωτεύεται,

και η οποία τον οδηγεί εναντίον άλλων επαγγελματιών δολοφόνων. Η ταινία αποτελεί μια κατάθεση παραλογισμού και μηδενισμού του Suzuki. Προβάλλει φροϋδικές ορμές που παρουσιάζονται με υπερρεαλιστικό τρόπο. Από αυτή την πλευρά, η απόλυτα παράλογη πλοκή βγάζει ένα παράξενο νόημα. Ο Suzuki εργάστηκε με μια ομάδα συγγραφέων σε ένα τολμηρό εγχείρημα συνεργασίας, για να ετοιμαστεί το σενάριο στο μισό χρόνο. Η Nikkatsu είχε ήδη απορρίψει το αρχικό σενάριο από ένα άλλο συγγραφέα. Ο Suzuki θεώρησε ότι το στούντιο δεν είχε άλλες ιδέες, έτσι οκτώ άτομα έγραψαν ασταμάτητα και δημιούργησαν ένα σενάριο το οποίο ο Suzuki μετέτρεψε σε μια ανατρεπτική ταινία.

Το "Branded to Kill" είναι μια αναρχική γκανγκστερική ταινία που αγγίζει τα όρια της χυδαιότητας, με σκληρές σκηνές βίας και άγριου σεξ, με οπτικά προκλητικές εικόνες που ολοκληρώνονται μέσα από παράξενους διαλόγους. Μια τέτοια ταινία, προφανώς θα δημιουργούσε πρόβλημα σε ένα συμβατικό στούντιο. Η Nikkatsu ανέμενε μια γκανγκστερική ταινία δράσης και αυτό της δόθηκε. Οι σκηνές δράσης είναι ερηματικές και ενδιαφέρουσες, όπως και οι σκηνές σεξ. Ο Suzuki αποφάσισε να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του είδους, αλλά και να τις ανατρέψει ολοκληρωτικά. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, το μοντάζ είναι εντελώς τρελό, οι εξελίξεις της πλοκής είναι απρόβλεπτη ενώ τίθενται παράλληλα σκοτεινά φιλοσοφικά θέματα που μπλέκονται με σάτιρα, οπτικά εφέ και με μια δόση υπερρεαλιστικής κωμωδίας. Ακόμα και μια σκηνή διάρκειας 10 δευτερολέπτων ξεχειλίζει από οπτικά ερεθίσματα και εφέ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα κινηθεί αργότερα ο μαύρος αισθησιασμός του Kazue Nagatsuka, ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός, το Γαλλικό Νέο Κύμα στον ασπρόμαυρο κινηματογράφο.

### Zigeunerweisen (1980)

Όταν ο Suzuki βγήκε πια από τη μαύρη λίστα, δημιούργησε την τριλογία Taishō Roman: *Zigeunerweisen*, *Kageroza* και *Yumeji*. Αυτές οι ταινίες είναι πιο κοντά στο αποκλειστικό στυλ του δημιουργού. Ο Suzuki δεν επηρεαζόταν πια από το σύστημα του στούντιο, και έφτιαχνε πιο μεγάλες και εσωτερικές ταινίες με περισσότερα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους. Από τις τρεις ταινίες, η *Zigeunerweisen* έχει ίσως την πιο ωραία φωτογραφία.

Ο Aochi, ένας Γερμανός καθηγητής πανεπιστημίου συναντά ένα πρώην συνάδελφό του, τον Nakasago, σε ένα απομονωμένο παραλιακό χωριό. Καθώς δειπνούν, γνωρίζουν μια όμορφη γκέισα, την Koine. Έξι μήνες αργότερα, ο Aochi μαθαίνει ότι ο Nakasago έχει παντρευτεί, και ότι η γυναίκα του, η Sono, μοιάζει πολύ με την Koine. Μετά από λίγο καιρό, ο Nakasago φεύγει για ταξίδι με την Koine, εγκαταλείποντας την έγκυο Sono.

Ο Seijun Suzuki ξεφεύγει από το συνηθισμένο θέμα της Yakuza, αλλά δεν μπορεί να εγκαταλείψει τη δόση παραλόγου που χαρακτήριζε τις ταινίες του την προηγούμενη δεκαετία. Έτσι, θέτοντας σε εφαρμογή μια νατουραλιστική αλλά συνάμα παράφρονα προσέγγιση, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα ψυχεδελικό αριστούργημα που περιέχει ένα ασυνήθιστο συνδυασμό τρόμου, υπερρεαλισμού και παραλόγου. Η ιδιαίτερη χρήση του σκηνοκώδικα, οι παράξενες γωνίες της κάμερας και τα έντονα χρώματα εξακολουθούν να είναι εμφανή και εδώ, αλλά με ένα πιο ήρεμο τρόπο. Τα πλάνα είναι γεμάτα χρώμα, και υπάρχει περισσότερος συλλογισμός ως προς την τέχνη, τη μουσική και την ποίηση. Η ταινία ίσως να είναι διαλογιστική. Τα μοτίβα του Suzuki όμως, όπως το τυχαίο, οι σωσίες, τα παράδοξα συμβάντα και ο συνηθής παραλογισμός εξακολουθούν να είναι παρόντα, αφού το εγγενές ευφυές χιούμορ του Suzuki είναι αδύνατον να καταπιεστεί. Όλα αυτά ενισχύονται από τις μοναδικές ερμηνείες των ηθοποιών, που ταιριάζουν απόλυτα με την αισθητική της υπερβολής στην ταινία.

### Princess Raccoon (2005)

Η τελευταία του ταινία είναι ένα ευρηματικό μιούζικαλ γεμάτο με πρωτότυπες ιδέες. Μετά την ολοκλήρωση της ταινίας, το 2005, ήξερε ότι δεν ήταν πλέον σε θέση να φτιάξει άλλη ταινία, έτσι ολοκληρώνει την καριέρα του με αυτό το ψυχαγωγικό μιούζικαλ σε υπερρεαλιστικό στυλ. Τελείωσε όπως ακριβώς άρχισε, με ένα τραγούδι. Το ντεμπούτο του με το πραγματικό του όνομα, Seitaro Suzuki, ήταν το *Victory Is Mine* το 1956. Πρόκειται για μια μουσική ταινία, που χρησιμοποιήθηκε για προώθηση επιτυχιών ποπ της εποχής. Άρχισε λοιπόν την καριέρα του με ένα τραγούδι, και την ολοκλήρωσε με ένα χιουμοριστικό μιούζικαλ!

Παναγιώτης Κοτζαθανάσης

## Seijun Suzuki

Seijun Suzuki was one of the finest maverick craftsmen of popular Japanese cinema, who also created paradoxical, mind bending films. He brought a WWII veteran's eye, with a no-nonsense approach to dialogue, but tweaking that directness with his 'entertainment over logic' idea. When he was assistant director at the Shochiku Company, at the start of his career, he learned the process of concise filmmaking, to strict budgets. Get your plan, film it, and edit it, no superfluous scenes that are not going to be used. He kept to this tight style through his Nikkatsu era.

Suzuki himself saw film-making simply as a means to end, making a living. He found the process itself quite arduous, akin to a middle management position in a big corporation, especially in his programme picture days for Nikkatsu.. He may have had a simple objective when it came to making films, making money, but he admits he could not help himself trying to make films more entertaining, throwing in wild visual ideas into his cauldron. That doesn't mean purely messing round with narrative, like in "Branded To Kill"; a story can be quite straight forward, as in "Story Of A Prostitute.." Nevertheless, it is how the narrative is framed with experiments in space and time, peculiar camera angles, brilliant cinematography with heightened hallucinogenic delirium, immaculate set/art design that could take the narrative to new and interesting vistas.

Over the years, Suzuki directed many exciting B-Movies for Nikkatsu Studios, all superbly crafted with consummate style, but many rose above their programmed picture origins. In 'The West' he is considered a cult filmmaker, but his job was to make popular, genre B-movies for the Japanese public in the late 50s - early 60s. His significance as a filmmaker lies in his influence on Asian Cinema, rather on the usual suspects, Tarantino and Jarmusch in Hollywood. His influence on Takeshi Kitano, Takashi Miike and some of Sion Sono's pictures are evident, and that is where his importance lies, back with Japanese genre cinema. Suzuki genre films are filled with Yakuza gangsters, hitmen, prostitutes and various outsiders clambering for survival. Many of the films have sensational titles,

that are becoming available in The West; *The Naked Woman And The Gun*, *Detective Bureau 23: Go to Hell*, *Bastards!*, *Stories of Bastards: Born Under a Bad Star*, *Tattooed Life*, *Take Aim At The Police Van*, *Go To Hell Hoodlums!*

Two people feature largely in Suzuki's studio career. Takeo Kimura, his production designer is a major influence on Suzuki's filmmaking. Kimura helped Suzuki achieve his eccentric visions, through the juxtaposition of modernity and absurdity, through his art design. The other, is the actor who featured in many of the Nikkatsu action pictures, Jo Shishido. Shishido and Suzuki worked together on many films, usually through Nikkatsu saying Shishido is 'The Star' of whatever Suzuki was working on at the time. Their unlikely collaboration was a fruitful one, with the chipmunk cheeked actor giving fine performances throughout Suzuki's studio work. Though Suzuki considered himself a 'company' man, giving the studio what it wanted, his trickster wit and deadpan cinematic black humour could not but help get him into trouble. Nikkatsu fired him, so he sued them in return and won! Sadly, this led Suzuki to being blacklisted for a decade.

### Youth Of The Beast (1963)

The 1963 gangster film *Youth Of The Beast* is when Suzuki felt he had finally found his feet, in a cinematic style he appreciated. The story focuses on Detective Tajima, who becomes a criminal himself in order to infiltrate a crime syndicate responsible for the death of one of his colleagues. In order to accomplish that, he plays two opposing yakuza bosses against each other, in an absurd edition of Akira Kurosawa's *Yojimbo*.

The script seems generic at the beginning, but the truth is soon revealed. Suzuki was 40 when he shot the film; however, he did not have only the vigour of an adolescent, but also the perspective of one. In this fashion, the movie is filled with violence and lust, but also contempt toward women that borders on misogyny, and a number of sociopathic characters, like the gay yakuza who knifes anyone who insults his mother. In this setting, Suzuki even managed to include a knitting school and a plethora of other oddities, presented through splashes of wild colours and blasts

of jazz music, and in ultra-modern urban interiors and exteriors in the New-Wave style, where his bombastic ideas thrived. The fact that he managed to combine all of these ideas into one film is a miracle by itself, as Suzuki proved himself as an uncompromising artist, whose creative paranoia was matched by his technical skill.

### Gate of Flesh (1964)

The film was considered notorious at the time for its subject matter and extreme nudity, something that led most actresses at Nikkatsu to refuse to work on it, and Suzuki had a difficult time filling the cast's female roles. Based on the homonymous novel from Taijiro Tamura, *Gate of Flesh* tells the story of a band of prostitutes in the ruined Tokyo after World War II. In order to survive Yakuza and the Americans, and to make a meagre living, the girls band together in a ramshackle, under the strict leadership of Komasa Sen and a sole law: never give a man sex without being paid. Eventually, a fragile girl named Maya joins their ranks and soon after, an ex-soldier named Shintaro Ibuki, who holds a grudge against Americans. Shintaro becomes a temptation for all the girls with his strength and passion that soon lead him into taking over the gang.

Suzuki captured post-war Japan, as a scramble for survival, where a demoralised population was trying to figure a new code to live by. In that fashion, he created an awful environment where good is almost totally absent and happiness even more scarce. This was no time for romanticism, frivolity or even love; this is a brutal game of survival. Any weakness must be dealt with, harshly. This lurid exploitation film has much merit. Seijun Suzuki pleased the studio, with masses of nudity and girl violence. Exploitative it is, but this is a female dominated picture, displaying the tough choices many young Japanese widows had to make after the war. The sentiment is heightened by the production design, which consisted mainly of material pilfered from other studios and resulted in a background that looks like a ghetto. Also of notice is his use of colour that could be only described as hyperbolic splash, which has an impressive result in its overall depiction.

### Story Of A Prostitute (1965)

As a director who abhorred realism, he would use realism like a weapon, when

it mattered. With a nation facing up to its wartime conduct, *Story Of A Prostitute* brings this honesty to full effect, exploring the absurd, brutal and nihilistic codes that infused the way of life in militarist Japan. This huge theme is dissected in an exciting war picture about a military comfort girl prostitute!

Making frank films in the mid 60-s about army brothels in Manchuria would have been something quite unique in Western cinema. Seijun Suzuki looked at it straight in the eye, and created a memorable B-picture. Not that this entire picture is in the realist style, there is a brief idyll for the lovers in a monastery, and many of the actual scenes of war have a hallucinogenic feel, which Coppola established in *Apocalypse Now* later. This is a war film though; Suzuki strips back the romanticism and ends it with sound and fury, signifying nothing! Driven by a deranged and sadistic code of conduct, no one can escape this insanity! He did not focus on the politics but on the human behaviour, these harsh codes created, ironically making them political. The high energy melodrama does all the talking.

### Tokyo Drifter (1966)

Nikkatsu bosses had been warning Suzuki to tone down his bizarre visual style for years and drastically reduced the film's budget in hopes of getting results. This had the opposite effect in that Suzuki and art director Takeo Kimura pushed themselves to new heights of surrealism and absurdity. Kurata, a former yakuza boss has disbanded his former gang and abandoned crime. One of his former men, Tetsuya "Phoenix" Tetsu remains loyal to him, and even turns down an offer from a rival boss, Otsuka, to join his gang. Otsuka, fearing that Tetsu will meddle in a real estate scam of his, sends an assassin against him, in a series of events that ends up with Kurata asking Tetsu to leave. Eventually, Otsuka and Kurata join forces and decide to kill Tetsu.

The pop-art palate of *Tokyo Drifter* is stuffed full of memorable shots, super stylised internal scenes with amazing art direction, and delirious external shots, on location. Add to that the frantic jump cuts, which look like as if the film skipped a scene, the vibrant groovy suits these mod gangsters wear and the permeating parody of the common themes of the Yakuza genre,



and you have a truly eccentric gangster film. Suzuki's visual style finds its apogee in two scenes. The one in the snow, on the railway track where the film's surrealism is presented through a remarkably vivid, and completely out of place colour palate and in the pop-art finale, in the delirious neo classical nightclub.

### **Fighting Elegy (1966)**

*Fighting Elegy* is Suzuki's great satire, a teenage brawling film, about repressed sexuality, expressed through violence. Kiroku Nanbu is a Catholic, teenager attending a military-tooled middle school in 1935 Bizen, Okayama. His is infatuated with the landlady's daughter, Michiko, but she is far too pure to do anything sexual with him and his only resort seems to be masturbation, a tendency that makes him hate himself, particularly due to his catholic background. When even that does not offer any sense of relief, violence seems like the only option.

One of the traits of Suzuki's films is that amid all that violence and preposterousness, he manages to make a serious point. In that fashion, Nanbu, at the end of the film, joins the militarist coup of 1936, thus transforming the film from a collection of "nonsense" aiming solely to entertainment, to a social comment about the rise of militarism/fascism in pre-war Japan. Suzuki uses wit to tackle these disturbing themes in a satirical style, making the film more palatable to a mass audience. He reveals the sadistic ridiculousness of the situation in pre-war Japan, through the humour of teenage frustration with the opposite sex, offsetting it with fighting! The use of unobtrusive jokes and gangs brawling for the sake of fighting composes one of the more unusual 'rise of fascism' B-movies, as he lets the action speak words.

When asked about the masturbation scene, which was a quite shocking spectacle at the time, Suzuki responded: "The only thing I ever think about is how to make the movie more interesting... Back then you couldn't show nudity in Japanese movies. So I always had to think of something else as a substitute. "Suzuki's films were a triumph of style and form over impossibly restricted conditions, and this statement is a definite testament to the fact.

### **Branded to Kill (1966)**

Action and eroticism were the popular fashions in Japanese cinema through 1966/1967, so Suzuki intended to give the studio what they wanted! This slice of pragmatism led to him being fired, a long law-suit and being blacklisted for a decade. The script, once more, seems simple in its basic idea, but Suzuki managed to ignore and even mock all the gangster film conventions. The number three professional hit man in the world is a very peculiar man with a fetish for boiled rice and an obsession to become number one. In order to accomplish this, he takes on a series of increasingly deranged assignments. In one of them, he meets a mysterious woman who he falls in love with, in a relationship that eventually brings him against other contract killers.

*Branded to Kill* is Seijun Suzuki's absurdist nihilistic statement. A film compelled by Freudian drives, surreally, brought into the bright light of day. From this perspective, the utterly insane plot makes deranged sense. Suzuki worked with a team of writers, in a daring collaborative effort; to bash the out script in double quick time. Nikkatsu had already rejected the initial script by another writer. Suzuki took this to mean that the studio was out of ideas, so eight men frantically wrote a script, and Suzuki bolted it altogether in a riot of cinema!

*Branded to Kill* is an anarchic gangster film, jarring in tone, brutal in action and wild in sex, but awash with the deeply weird ideas, visually and expressed in the dialogue. A film driven by ideas, a pure stylistic cinema is always going to run into trouble at a mainstream studio. Nikkatsu expected an exploitative B-movie, a gangster filled with action thrills. This is exactly what they got; the action set pieces are exciting and inventive, as are, the sex scenes. Seijun Suzuki decided to fulfil genre expectations, but also to utterly subvert them. Throughout the film, there is mad editing, preposterous plot developments, and explorations of dark philosophical themes, blended with satire, visual gags, and surreal comedy. Even a scene that lasts for 10 seconds in the film, is brimming with visual ideas and gags. Thrown into this brew is Kazue Nagatsuka's sensational noir, German Expressionistic, French New Wave black and white cinematography!

### **Zigeunerweisen (1980)**

Once Suzuki had overcome his blacklist, he created the Taishō Roman Trilogy of *Zigeunerweisen*, *Kageroza* and *Yumeji*. These entertainments are perhaps more in the auteur style. Suzuki was away from the studio system, and he made longer, more contemplative period dramas, with a wider use of external location. Among the three, *Zigeunerweisen* is probably the most iconic.

Aochi, a German professor, meets his former colleague Nakasago in a secluded seaside village. While having dinner, the two of them meet a beautiful geisha named Koine. Six months later, Aochi learns that Nakasago is married and that his wife, Sono, looks just like Koine. After awhile, Nakasago embarks on another road trip, this time with Koine, leaving the pregnant Sono behind. Seijun Suzuki strayed away from his usual Yakuza theme, but he could not keep away the preposterousness that has been his trademark since the previous decade. In that fashion, and by implementing a naturalistic but also twisted and freakish view, he managed to create a psychedelic masterpiece with an unusual combination of horror, surrealism and absurdity. Playfulness continues with these meditations on philandering aesthetes. His distinct use of art design, strange camera angles and a vivid colour palate are still present here, but in a more serene style. The frames are filled with colour, and there is much contemplation on art, music, plays and poetry. The film may be meditative, but Suzuki's motifs of randomness, doppelgangers, 'ghostly going's on' and his usual random absurdist asides are still present, as Suzuki's inherent wit couldn't be repressed. All of the above are supplemented by the grandiose performances from the actors, which fit perfectly with the hyperbolic aesthetics of the film.

### **Princess Raccoon (2005)**

His final film is the wildly inventive musical *Princess Raccoon*, crammed with genre busting ideas. After making this film in 2005, he knew that he was no longer physically capable of making another, so he bowed out in surreal style, with this entertaining musical. He finished as he started, in song. His debut feature under

his real name Seitaro Suzuki, was *Victory Is Mine* in 1956. This is a pop song film, used as vehicle for current popular hits of the time. He started in song, and finished with a humorous musical!

Panos Kotzathanasis



## Tokyo Drifter

-Tokyo Nagaremono-

Σκηνοθεσία / Directed by Seijun Suzuki  
Ηθοποιοί / Cast: Tetsuya Watari,  
Chieko Matsubara, TamioKawachi  
83' / 1966 / έγχρωμη / color

«Μην με τσαντίσετε, σας παρακαλώ» λέει ο Tetsuya Hondo, γνωστός ως Tetsu ο Φοίνικας, καθώς είναι περικυκλωμένος από δύο οπλισμένους κακοποιούς. Ο Tetsu ήταν μέλος της φατριάς της οικογένειας Kurata-gumi η οποία διαλύθηκε πρόσφατα, δηλώνοντας ότι έχει διακόψει κάθε παράνομη δραστηριότητα, και τώρα δραστηριοποιείται στον τομέα των ακινήτων. Η αντίπαλη φατρία Otsuka-gumi δεν είναι καθόλου ευχαριστημένη με αυτή την εξέλιξη. Παρά την πρόθεση του Tetsu να αφήσει πίσω του οριστικά το εγκληματικό του παρελθόν, αποφασίζει να κλείσει ένα τελευταίο λογαριασμό.

"Please don't piss me off!" Tetsuya Hondo, otherwise known as "Tetsu the Phoenix", is surrounded by a couple goons. Tetsu is a gang member of the recently disbanded Kurata-gumi family, which claimed to have severed all illicit business ties to instead work in realty. The rivaling Otsuka-gumi family, doesn't like this at all. Despite his intentions to give up a life of crime, Tetsu sets out to settle the score one last time.

## Branded To Kill

-Koroshi no Rakuin-

Σκηνοθεσία / Directed by Seijun Suzuki  
Ηθοποιοί / Cast: Joe Shishido,  
Koji Nanbara  
91' / 1967 / ασπρόμαυρη / BW

Σε ένα κόσμο όπου οι επαγγελματίες εκτελεστές κατατάσσονται με βάση τις επιδόσεις τους, όλοι προσέχουν τα νώτα τους. Ο Hanada, 3ος σε σειρά κατάταξης, κατά τη διάρκεια μιας αποστολής αξίας 5 εκατομμυρίων, καταφέρνει να εκτελέσει δύο από τους αντιπάλους του, ανεβαίνοντας στη 2η θέση. Η επιτυχία όμως για ένα πληρωμένο δολοφόνο έχει βαρύ τίμημα. Μετά από ένα λάθος στην τελευταία του δουλειά, γίνεται στόχος ο ίδιος.

In a world where killers are ranked, all snipers have their scopes focused on one another. Hanada is a gun-for-hire listed as the No.3 hit-man of the underworld. During a job worth five million, he successfully takes out two of his rivals, securing his slot as No. 2. But success as a contracted killer comes at a high price. When he fumbles with his latest job, he becomes the target.



## Gate of Flesh

— Nikutai no Mon —

Σκηνοθεσία / Directed by Seijun Suzuki  
Ηθοποιοί / Cast: Joe Shishido  
90' / 1964 / έγχρωμη / color

Μόνες και απελπισμένες. Έξι πόρνες ζουν μαζί σε ένα εγκαταλειμμένο κτήριο στην κακόφημη περιοχή του Τόκιο. Μάθανε να προστατεύουν η μια την άλλη ακολουθώντας ένα αυστηρό κώδικα κανόνων. «Δουλεύουμε για μας, όχι για νταβατζήδες». «Όποιος μας απειλεί ξυλοφορτώνεται». Και ο τελευταίος και πιο σημαντικός κανόνας: «Καμία δεν προσφέρει δωρεάν σεξ και απαγορεύεται να ερωτευτούμε». Όταν ο Shin, ένας πληγωμένος πρώην στρατιώτης εμφανίζεται στον κατώφλι τους λέγοντας τους ότι σκότωσε ένα Αμερικανό στρατιώτη, οι γυναίκες συμφωνούν να τον περιθάλψουν. Σύντομα αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη συμπάθεια για τον νεαρό που υπηρέτησε την πατρίδα τους, αλλά για τη Maya αυτή η συμπάθεια εξελίσσεται σε κάτι πολύ περισσότερο. Αρχίζει να υπερβαίνει τον πιο σημαντικό κανόνα. Αρχίζει να ερωτεύεται.

Alone and hopeless. Six prostitutes squat under the same roof in an abandoned building located in the red-light district of Tokyo. They've learned to protect one another by living by a strict code of rules. "We provide for ourselves, no pimps." "Anyone that poses a threat will get beaten." And the final most important rule, "No one gives away sex for free. No falling in love." When Shin, an wounded ex-soldier, shows up at their doorstep bragging about how he'd just killed a GI, the girls agree to take him in. A certain sympathy for the man that served their country filled their hearts, but for Maya it became something more than that. She was beginning to break the biggest rule of all. She was falling in love.



## Youth of the Beast

— Yaju no Seishun —

Σκηνοθεσία / Directed by Seijun Suzuki  
Ηθοποιοί / Cast: Joe Shishido,  
Misako Watanabe  
93' / 1963 / έγχρωμη / color

Ένας άντρας και μια γυναίκα βρίσκονται νεκροί σε ένα άγνωστο ξενοδοχείο. Οι αστυνομικοί διαπιστώνουν ότι ο νεκρός άντρας ήταν ντετέκτιβ. Μετά από μέρες, ο «Joe», ένας κουρελιάρης αλλά γοητευτικός ταραχοποιός αρχίζει να ξυλοκοπά τους κακοποιούς στις ύποπτες περιοχές της πόλης. Σιγά σιγά μπαίνει στον κόσμο της Γιακούζα και αναλαμβάνει το ρόλο του εκτελεστή για την οικογένεια Nomoto-gumi.

A man and woman lie dead in a no-tell motel. Investigators search the scene and find that the lifeless man was a detective. Days later, "Joe" a ragged but handsome thug begins roughing up gangsters in the dark parts of town. Muscling his way into the yakuza world, he lands a job as the trigger man for the Nomoto-gumi family.

## Seijun Suzuki

Γεννήθηκε στην περιοχή Sumida του Τόκιο στις 24 Μαΐου 1923 με το όνομα Seitaro. Το Δεκέμβριο του 1943 κλήθηκε για στρατιωτική εκπαίδευση στο ναυτικό. Υπηρέτησε στη στρατιωτική μετεωρολογική υπηρεσία στις Φιλιππίνες και στην Ταιβάν. Επέστρεψε στην Ιαπωνία το 1946 και τελείωσε το γυμνάσιο το 1948. Μετά, πέρασε την εξέταση για Βοηθός Σκηνοθέτη στο Στούντιο Shochiku Ofuna. Το 1954 ο Seijun μεταφέρθηκε στο Στούντιο Nikkatsu, που άρχισε πάλι τη λειτουργία του μετά από μια μεγάλη παύση. Εργάστηκε με πολλούς σκηνοθέτες, και το 1956 σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία, το μουζικάλ "Harbor Toast: Victory Is in Our Grasp". Μεγάλη αίσθηση έκανε το 1963 με το "Youth of Beast". Στη 40η του ταινία, "Branded to Kill", ο Seijun οδήγησε τον στιλιστικό του πειραματισμό στα άκρα. Η ταινία όμως δεν άρεσε στον πρόεδρο της Nikkatsu, που τη βρήκε «ακαταλαβίστικη», έτσι ο Seijun απολύθηκε. Μετά από μια δεκαετία επέστρεψε στη μεγάλη οθόνη με την ταινία "A Tale of Sorrow and Sadness" και το 1980 η ταινία "Zigeunerweisen" αποτέλεσε το απόγειο της καριέρας του αφού απέσπασε διάφορα βραβεία, ανάμεσα τους το βραβείο κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Ταινιών του Βερολίνου.

Το 2005 δημιούργησε την τελευταία του ταινία "Princess Raccoon", μια μουσικοχορευτική οπερέτα βασισμένη σε ένα παραδοσιακό ιαπωνικό παραμύθι, με τους ηθοποιούς Zhang Ziyi and Odagiri Jo. Η ταινία εκθειάστηκε ως αριστούργημα στις Κάννες το 2005.

Ο Suzuki χαιρεί σεβασμού από σκηνοθέτες διεθνούς υπόστασης όπως οι Quentin Tarantino and Wong Kar Wai.



Born in Tokyo's Sumida Ward in May 24, 1923, Seijun was given the first name Seitaro. He was drafted in December 1943 and started naval officer training. As a member of a weather observation unit, he was sent to the Philippines and Taiwan. Returning to Japan in 1946, Seijun entered high school and graduated in 1948. After that, he passed an assistant director's test at Shochiku Ofuna Studio. In 1954, Seijun transferred to Nikkatsu Studio, which had recently restarted film production after a long hiatus. He worked with several directors, and in 1956, Seijun directed his first film, the musical melodrama "Harbor Toast: Victory Is in Our Grasp". His breakthrough was the 1936 "Youth of Beast". In his 40<sup>th</sup> film, "Branded to Kill", Seijun took his stylistic experiments to brilliant new extremes. "Branded to Kill", however, didn't endear Seijun to Nikkatsu president who found the film "incomprehensible". He gave Seijun his walking papers. After a decade-long gap, he returned to the screen with "A Tale of Sorrow and Sadness" and in 1980 he's comeback culminated with "Zigeunerweisen". The film won numerous awards, including the jury prize at the Berlin Film Festival.

His most recent film is "Princess Raccoon" in 2005, a singing and dancing "operetta" based on a Japanese folk tale starring Zhang Ziyi and Odagiri Jo. The film was praised as his masterpiece in Cannes Film Festival in 2005.

He is respected by many world-class directors, like Quentin Tarantino and Wong Kar Wai.

## Seijun Suzuki

In conversation  
with Tom Mes

Published 11 October 2001

After three decades of only sporadic filmmaking, Seijun Suzuki's fortunes have finally taken a turn for the better. After two high-profile retrospectives toured Japan in early 2001, the director makes a welcome return to filmmaking with *Pistol Opera*, in which he revisits his classic *Branded To Kill* (Koroshi no Rakuin, 1967). The film received its world premiere at the Venice Film Festival, where *Midnight Eye* caught up with this living legend of Japanese cinema.

*People have been saying Pistol Opera is a sequel to Branded to Kill, others say it's a remake. What is it exactly?*

The producer, Satoru Ogura, suggested the idea to me of making a sequel to *Branded to Kill*. So in the beginning I tried to think of it in those terms, with a male character, the same as in *Branded to Kill*. That didn't work out so well, so I decided to use a female character in the main role. That worked out better. So it started out as a genuine sequel, but it turned into a very different kind of story.

*Wasn't it your original intention to have Jo Shishido reprise the lead role?*

We did have that idea originally, but somehow it didn't happen. You should ask the producer about that.

The character of Goro Hanada is played by Mikijiro Hira this time. I wanted to keep him as a continuing character. He has survived the last thirty years of being a killer. I originally wanted to make a love story between Hanada and the character played by Makiko Esumi, but I realised it wouldn't work, so I left it out.

*The dialogue in the film came across to me as not necessarily narrative, but as sound, rhythms, as a part of the entire composition. Particularly the catchphrase used by Makiko Esumi's character.*

The expression "Chu chu takokaina" that she uses is a kind of mimic that we use in Japan, a childish saying that demeans the person you're talking to. But your

explanation of the use of the sound as a rhythm rather than as a part of the narrative is correct.

*I'd be interested to hear about your approach to casting. How do you choose your lead actors, in particular the actresses of Pistol Opera?*

First of all, they must be beautiful. Since this is an action movie, they have to be able to do physical action sequences as well. And for the other people, the little girl's eyes really spoke to me, that's why I chose her. For the character played by Kiki Kirin, the grandmother to Makiko Esumi's character, she has her own aura, her own style, that's why I thought she would be the most suitable person for that role. By casting three generations of women, I wanted to show the audience how the beauty of women changes over the years.

*I wondered whether the whole film was shot in Japan, because there are some locations that seem oddly foreign.*

All of the scenes were shot in Japan. In my films, time and place are nonsense, so there's no need to film abroad.

*What kind of attraction does the action genre, or more specifically the yakuza genre, hold for you?*

It's not really the genre I'm interested in, but the character of the yakuza or a killer. They wander between life and death. As a character they are more interesting than normal people. They live very near death, so we can describe how they die, where they die, and when they die. You have a wider range of possibilities than you otherwise would if you were depicting a normal person.

*That reminds of what one director once told me about his reason for making gangster films. He said that gangsters' lives are more intense, because their lives are so short. You're able to show the whole range of human emotion in a shorter period of time and in a more extreme way than with regular people.*

I think more simple than that. (laughs)

*The visuals in your films are often described as, or compared to, pop art. Do you feel any kind of connection with pop art or any other artistic or aesthetic movement?*

When I shoot a film, I often look at pictures, drawings and paintings. Not just pop art, but Japanese pictures as well. The reason is because I want to see the form of these pictures, especially in their depiction of women. I don't really understand why it's called pop art in my case. Maybe the result of this way of working turns out to be pop art, but I don't intend to make it that. It just turns out to be like pop art.

To be honest, the choice of colours and such, there isn't much significance to them. Generally, a movie is composed of many elements that make a strong impression on the viewer. I call them tricks. I think colour is one of those tricks.

*How did you enjoy working with CGI? Those moments fit in very well, their artificial nature mixes well with your visual approach.*

I believe that a movie is a handmade thing, so I don't like new technology so much. If you create a colour on the set, it looks very nice, but if you make it afterwards by computer, then for me it's something fake. But I've experienced for the first time on this film that computer technology can actually be quite useful.

*The use of Cinemascope is very typical of your films from the 1960s. So why did you decide to shoot Pistol Opera in the 1.33:1 (or 4:3) ratio? That's hardly done these days anymore.*

It was the idea of the director of photography to use the standard size ratio. He felt that in this format every part of the screen would equally dense with colour.

*The music by Kazufumi Kodama has a lot of variety and a lot of influences to it, including jazz and ska.*

I use music in moments where the audience might become bored. In this situation if the audience hears a lot of variety in the music, rather than one type, maybe it's more fun and not so boring for them. So that's why I did it this way.

*Earlier this year, there were two major retrospectives of your work in cinemas in Japan. One of those, the bigger one, was created by Nikkatsu. Does it feel like a vindication of sorts? Because they were the studio that fired you in the 1960s. Do*

*you think: "Now they finally realise that I did make good films"?*

(laughs) The best thing for a movie is to have a lot of people come to see it when it's released. But back then my films weren't so successful. Now, thirty years later, a lot of young people come to see my films. So either my films were too early or your generation came too late. Either way, the success is coming too late (laughs).

*During the 50s and 60s you made a lot of films, sometimes four a year. The last few decades you have been making a lot fewer films. Would you like to work more than you've done in recent years?*

No (laughs). Because I'm old. To be a film director, the first, second, and third priority is to have physical strength. It's not a matter of knowledge or brains.

*But a lot of Japanese directors, such as Kinji Fukasaku and Shohei Imamura, who are in their 70s have been making films recently that are very energetic and very dynamic.*

It's *roujin* power! (laughs) Old people's power! It's something that's very happening in Japan recently. So that must be it (laughs).

*Your speed of making films in those days, was that because you wanted to, or because of how the industry was structured, the program pictures structure.*

I was one of the Nikkatsu contract directors, so it was the company that made me direct films at this pace. Like you said, the program pictures.

*Did you enjoy working at this pace?*

It was more of a job than getting any kind of enjoyment out of making a film.

*Do you enjoy it more now that you make fewer films?*

Right now, it's still a struggle to me. Maybe in a few more years I will be able to enjoy making a film. If it becomes more like a hobby, it's also more enjoyable to make a film. But it's very hard to achieve that state, for it to become like a hobby. You need the strength (laughs).

*I was told that in the structure of program pictures, films were divided into degrees of importance. The A movie was*

*most important to the studio, so it was closely monitored and controlled. The B movie was a little bit less important to them and the C movie was not important at all. But because nobody cared about him, the C director had the most freedom and he would often make the most interesting film of the three. Which level were your films on and did you benefit from this freedom?*

Since I was working for a company, I couldn't deviate too much from the company's course. But because my films were in the B category, I had a wider range than an A director. Even if it went off a little bit, it wouldn't be too much of a problem with them. So in that sense I had a little bit of freedom. More than the A directors.

*Clearly you didn't have that much freedom because a few years later you were fired by Nikkatsu. Then you didn't make any films for ten years until Story of Sorrow and Sadness (Hishu Monogatari, 1977). What did you do in those ten years? I heard you were involved in anime at some point. You were also a witness in the obscenity trial of Nagisa Oshima's In the Realm of the Senses, I believe.*

I shot commercials, I was involved in animation, the Lupin series. And yes, I was a defence witness for Oshima.

*What was your defence argument at the time?*

Oh! Well, I hardly remember. (long silence) If you have a book that's prohibited and individual words are crossed out to censor it, which happened in Japan before the war, the book would lose all its meaning. With the film, the same argument applied. That is what happened to In the Realm of the Senses. So I said that if you take out those scenes, cross them out, the film wouldn't make sense. It was exactly like the old system of censorship that we had before the war.

In the last ten years or so you also made a number of acting appearances, in particular in Cold Fever, by Icelandic director Fridrik Thor Fridriksson. How did that come about?

When you become over 60, everything you do is okay with everyone. You can do whatever you want. That's why I started acting. I was invited to be an actor in Cold Fever, so I decided to do it.

*Did you enjoy being an actor?*

(laughs) It's better than doing nothing at home! It's exciting and also, it gives you money (laughs).

*Do you look at actors differently since having acted yourself?*

I was mainly acting on TV. I was not a professional actor, more like a semi-pro, so my experiences as an actor are not so important. I'm not a perfect actor, but I also don't surrender completely to the director. I would do what I could, but never go too far from the director's wishes and I would never talk back to him. When I direct, I always make sure that actors don't talk back to me. So I just used the same attitude that I always expect from my own actors.

*Cold Fever also starred Masatoshi Nagase, who is in Pistol Opera. Any connection between the two or is it a coincidence?*

There's no relation between the two, no.

*I believe your next project is going to be a short film that you will be shooting in Paris, starring Sayoko Yamaguchi again. Could you tell how that came about?*

The producers invited me to be one of the directors for that project, which is a sort of omnibus film. My sequence is only going to be six minutes long before another director takes over. I believe there are twenty different directors involved.

*Why did you accept?*

Because my producer forced me to do it! (laughs). Ogura-san kept telling me over and over to accept the offer.

reprinted by permission  
Midnight Eye  
Copyright © 2001-2017 Midnight Eye.

D.I.Y.  
[Dutch It Yourself]

Πειραματικός  
Κινηματογράφος  
στην Ολλανδία

Experimental Film  
in The Netherlands

Επιμέλεια  
Pascal Richard  
και Christopher Zimmerman

Curated by  
Pascal Richard  
and Christopher Zimmerman

Σε συνεργασία με την  
Simona Monizza  
(Επιμελήτρια Πειραματικού  
Κινηματογράφου,  
EYE Filmmuseum,  
Άμστερνταμ)

In collaboration with  
Simona Monizza,  
(Curator Experimental Film,  
EYE Filmmuseum,  
Amsterdam)

D.I.Y.  
[Dutch It Yourself]

Παρουσίαση σε συνεργασία  
με το Μουσείο Κινηματογράφου  
**EYE Filmmuseum, Άμστερνταμ**

To *D.I.Y. [Dutch It Yourself]*—  
*Experimental Film in The Netherlands*,  
σε συνεργασία με το EYE Filmmuseum  
Netherlands, ξεκινά για ένα ταξίδι με αμάξι  
ή ποδήλατο που περνά μέσα από εκλεκτά  
τοπία του Ολλανδικού πειραματικού  
κινηματογράφου. Η στάση Do-It-Yourself,  
την οποία οι Ολλανδοί πειραματικοί σκηνο-  
θέτες έχουν αναγάγει σε τρόπο ζωής, έχει  
οδηγήσει σε μια ποικιλία απόλυτα απελευ-  
θερωτικών προσεγγίσεων στην κινούμενη  
εικόνα και στην ακλόνητη δέσμευση προς  
την τέχνη του πειραματισμού. Τα δύο προ-  
γράμματα στο *Dutch It Yourself* οδηγούν σε  
δύο συμπληρωματικά ταξίδια (του σώματος  
σε κίνηση στο 'Perpetuum Mobile' και του  
μυαλού και της υποκειμενικότητας στο  
'Mindscapes') μέσα από μια αποσπασμα-  
τική, αλλά συνάμα άγρια Ολλανδική σκηνή  
και την ιστορία της. Όλες οι ταινίες έχουν  
επιλεγεί από το αρχείο ταινιών του EYE.

Presented, in collaboration, with the  
**EYE Filmmuseum, Amsterdam**

In collaboration with the EYE  
Filmmuseum Netherlands, *D.I.Y. [Dutch  
It Yourself]*—*Experimental Film in The  
Netherlands* embarks on a 'road trip'  
or 'bicycle tour' through the eclectic  
landscapes of Dutch experimental cinema.  
The Do-It-Yourself attitude, elevated by  
the Dutch experimental filmmakers to a  
way of being, has resulted in a wide array  
of radically liberating approaches to the  
moving image and to an unshakeable  
commitment to the art of experimentation.  
The two programs in *Dutch It Yourself* open  
complementary journeys (of the body in  
motion in 'Perpetuum Mobile' and of the  
mind and subjectivity in 'Mindscapes')  
through this fragmented, yet fierce Dutch  
scene and its history. All films have been  
selected from the EYE's Film Archives.

## Οι Πινελιές του Van Gogh και η Αφηρημένη Πραγματικότητα του Mondriaan

Η ύπαρξη του πειραματικού κινηματογράφου στην Ολλανδία φαίνεται να είναι αντιστρόφως ανάλογη αυτού του είδους κινηματογράφου σε άλλες χώρες. Ενώ σε άλλες χώρες ο πειραματικός κινηματογράφος περιστρέφεται γύρω από συγκεκριμένα άτομα με επιρροή, στη βάση των οποίων δημιουργούνται έπειτα «σχολές», αυτά τα άτομα δεν υπάρχουν (ή η ύπαρξή τους δεν είναι τόσο έντονη) στον ολλανδικό κινηματογράφο, συνεπώς δεν υπάρχουν «σχολές» με «κωδικοποιημένη» αισθητική προσέγγιση ή παιδαγωγικό σύστημα. (Αναμφίβολα ο Frans Zwartjes είχε μεγάλη επιρροή, αλλά η αντιπαιδαγωγική του μέθοδος και η στάση Do-It-Yourself που ασκούσε αντιστέκονται σε ό,τι μπορεί να συμβολίζει μια «σχολή».) Ενώ άλλοι εθνικοί κινηματογράφοι προκύπτουν μέσα από συνεργασίες με γνώμονα μια κοινή αισθητική ή πολιτικές ιδέες, ο φανατικός ανεξάρτητος ολλανδικός κινηματογράφος παραμένει αποσπασματικός και βαθιά ατομικιστικός. Ενώ άλλες κινηματογραφικές κουλτούρες προσανατολίζονται προς τα έξω, διατηρώντας μια κοσμοπολίτικη στάση, ο ολλανδικός πειραματικός κινηματογράφος συχνά γίνεται πιο εσωστρεφής, κινούμενος σε πιο τοπικούς ορίζοντες.

Αυτά τα φαινομενικά αρνητικά «χαρακτηριστικά» ίσως βοηθήσουν να εξηγήσουμε γιατί ο ολλανδικός πειραματικός κινηματογράφος δεν έγινε γνωστός διεθνώς, όπως κάποιοι αντίστοιχοι ευρωπαϊκοί. Ωστόσο, εάν αυτά τα χαρακτηριστικά αποτελούν πράγματι αδυναμίες, πώς εξηγείται η τεράστια ποικιλία και αυθεντικότητα προσεγγίσεων που αναπτύσσονται στη χώρα το τελευταίο μισό του αιώνα; Ίσως αυτό που λείπει από τον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο – αυτό δηλαδή που δεν είναι – να είναι στην πραγματικότητα αυτό που του χαρίζει την πηγή της δύναμής του για πειραματισμό πέρα από τους συνηθισμένους τρόπους παρουσίασης. Με άλλα λόγια, η αποσπασματική, αποκεντρωτική και ατομικιστική φύση του πειραματικού κινηματογράφου στην Ολλανδία δεν είναι περιορισμός αλλά η κινητήριος δύναμη του

πειραματισμού. Για να επιτευχθεί συνοχή σε αυτή την τεράστια γκάμα ατομικών κινηματογραφικών προσεγγίσεων, και για να επικεντρωθούμε, με τη θετική έννοια, σε αυτό που κάνει τον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο να ξεχωρίζει, ας στραφούμε στους ολλανδικούς πίνακες λαδομπογιές και στα τοπία τους.

### Η Πινελιές του Van Gogh

Σε ένα γράμμα του προς την Emile Bernard τον Απρίλη του 1888, ο Vincent Van Gogh γράφει: «Οι πινελιές μου δεν ακολουθούν κάποιο σύστημα». Συνεχίζει το γράμμα του εξηγώντας ότι χρησιμοποιεί ακανόνιστες πινελιές χρωμάτων. Ο Van Gogh επιμένει να επιτρέπει σε αυτές τις «ακανόνιστες» πινελιές να αποτελούν βασικό στοιχείο της τέχνης του, με αποτέλεσμα να προκαλείται ενόχληση και δυσφορία σε όσους έχουν συγκεκριμένη άποψη για τη σημασία της χρήσης μιας ομοιόμορφης τεχνικής». Οι πινελιές του Van Gogh υπερβαίνουν συβάσεις και εμμονές με κανόνες. Είναι αυτάρκειες, αυτό-οργανωμένες και οργανικές. Απελευθερωμένες από την παράδοση και τη συμβατικότητα, οι πραγματικά ελεύθερες πινελιές του Van Gogh παρεμβαίνουν στον παραδοσιακό τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα. «Οι πινελιές μου δεν ακολουθούν κάποιο σύστημα».

### Ο Νεοπλαστικισμός του Mondriaan

Ο Ολλανδός πρωτοπόρος της αφηρημένης τέχνης, Piet Mondriaan, αντιλαμβάνεται τη ζωγραφική ως αφηρημένες μορφές που πηγάζουν από το ανθρώπινο μυαλό και που δεν έχουν σχέση με τον ορατό κόσμο. Εξερευνώντας τον τρόπο που ο Κυβισμός αποδομεί τη συμβατική οπτική παρουσίαση, οι πίνακες του Mondriaan με τις οριζόντιες και κάθετες γραμμές, το λευκό, το μαύρο και τα βασικά χρώματα, αντιπροσωπεύουν οικουμενικές μορφές και σχέσεις που δημιουργούνται στο ίδιο το μυαλό. Η αφηρημένη πραγματικότητα, στην οποία φτάνουμε με τη βοήθεια του μυαλού μόνο, υπάρχει πέρα και πίσω από τον κόσμο των αισθήσεων. Για να δούμε πρέπει να σκεφτούμε, και αυτούς τους πίνακες μπορεί κάποιος να τους δει ως τοπία του μυαλού.

Σε μια έκθεση του 1919, γράφει ο Mondriaan: Τα φυσικά «εξωτερικά» αντικείμενα γίνονται ολόένα και πιο αυτόματα, και παρατηρούμε ότι η προσοχή μας εστιάζει όλο και περισσότερο σε εσωτερικά

πράγματα. Η ζωή ενός πραγματικά μοντέρνου ανθρώπου δεν είναι αποκλειστικά υλιστική αλλά ούτε αποκλειστικά συναισθηματική. Είναι μια πιο αυτόνομη ζωή στην οποία το ανθρώπινο μυαλό έχει μεγαλύτερη συνείδηση της ύπαρξής του».

Μήπως ο Mondriaan αναφέρεται στον κινηματογράφο; Για τον Mondriaan, η «αυτοματοποίηση» της φυσικής πραγματικότητας οδηγεί σε απομάκρυνση από τον εξωτερικό κόσμο προς τους εσωτερικούς μας κόσμους. Η σύγχρονη ζωή είναι η διαδικασία κατά την οποία το ανθρώπινο μυαλό έχει επίγνωση του εαυτού του. Το ουσιαστικό για τον Mondriaan είναι ότι αυτή η εσωστρέφεια μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την ολοκληρωτική αφαίρεση. Άλλωστε, και η ιστορία του κινηματογράφου δεν αντικατοπτρίζει συχνά αυτή την εσωστρέφεια; Η κάμερα έχει τη δυνατότητα να αποθανάτισει ενδεικτικές εικόνες της πραγματικότητας μέσα από αυτόματες διαδικασίες με ελάχιστη ανθρώπινη παρεμβολή. Οι μηχανές μπορούν να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα με ένα «ακριβή», αυτόματο τρόπο, αλλά η πραγματικότητα δεν ξεπερνά πάντα το μάτι της μηχανής; Καθώς αναπτύσσεται ο κινηματογράφος, αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μέσο, ως ιστορία, ως αναπαράσταση. Η διαδικασία κατά την οποία ο κινηματογράφος γίνεται αυτό-αναπλαστικός τρέχει παράλληλα με την απομάκρυνσή του από το ενδεικτικό προς στο αφηρημένο.

### Καλλιτέχνες-Μάστορες και Καλλιτέχνες-Θεωρητικοί

Οι πινελιές του Van Gogh αντιπροσωπεύουν μια σωματική κίνηση που προκαλείται από συμβατικές γνώσεις και προσδοκίες που συμβάλλουν σε ένα νέο τρόπο αντίληψης του κόσμου. Προκαλούν αναστάτωση με τον παιχνιδιάρικο τους αυθορμητισμό, καθώς η τραχιά τους φορά γίνεται μέρος της πραγματικότητας. Αντίθετα, στον καμβά του Mondriaan δεν υπάρχουν ακανόνιστες πινελιές. Η τέχνη του αποτελείται από «αγνή» ζωγραφική, όπου η αφαιρετικότητα αντιπροσωπεύει τη δομή του μυαλού και ανοίγει το δρόμο κατανόησης του εσωτερικού κόσμου. Εάν φέρουμε μαζί τις πινελιές του Van Gogh και τον Νεοπλαστικισμό του Mondriaan, δημιουργούμε το δυισμό μυαλού σώματος του Descartes, και φτιάχνουμε ένα χάρτη των δύο κύριων αξόνων (ή των βασικών γενικών

προσεγγίσεων στην κινούμενη εικόνα) του ολλανδικού πειραματικού κινηματογράφου.

Στον πρόλογο του *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*, οι συντάκτες διαχωρίζουν ανάμεσα στους «σκηνοθέτες που χρησιμοποιούν αυτό το μέσο επειδή είναι εύκολα προσβάσιμο» και στους «φανατικούς χρήστες του παραδοσιακού φιλμ». Η πρώτη κατηγορία αποτελείται από καλλιτέχνες που παίρνουν μια κάμερα, σχεδόν ενστικτωδώς, όπως παίρνει το πινέλο του ο Van Gogh, και παίζουν, δημιουργώντας πέρα από τον περιορισμό της ιστορίας της ταινίας ή των προαποφασισμένων τεχνικών. Αυτοί οι «καλλιτέχνες μάστορες» πειραματίζονται, χρησιμοποιώντας το φιλμ ως ένα εργαλείο έκφρασης του δυνατού τους οράματος. Τα έργα τους παρουσιάζουν την πράξη, είναι αυτό-αναπλαστικά και μη-συμβατικά (όσο αφορά στα υλικά και στη διαδικασία εμφάνισης), και εστιάζουν στο σώμα ως πηγή πράξης.

Η δεύτερη κατηγορία «οι φανατικοί χρήστες του παραδοσιακού φιλμ» αποτελούν τους «καλλιτέχνες-θεωρητικούς» ή τους σκηνοθέτες των οποίων το έργο προκύπτει από την ίδια την ταινία – την ιστορία, το μέσο και τα εργαλεία, το θεωρητικό υπόβαθρο. Οι «καλλιτέχνες-θεωρητικοί» αναπτύσσουν τις βασικές δομές της ταινίας ως μέσο και πειραματίζονται με ό,τι ανήκει αποκλειστικά στον κινηματογράφο. Οι ταινίες αυτών των «καλλιτεχνών-θεωρητικών» εξερευνούν την αφαιρετικότητα με τις μηχανές τους, καθώς και τον τρόπο που την αντιλαμβάνομαστε εμείς οι θεατές. Οι ταινίες του Joost Rekveld χωρίς φακό, κινηματογραφήθηκαν με μηχανές που έφτιαξε για να καταγράψει τα πειράματα που έκανε στην οπτική – ο δομισμός στην ποίηση της Barbara Meter είναι ενδεικτικός από αυτή την άποψη. Οι συντάκτες του *mm2* εξηγούν ότι: «Απελευθερωμένα από την ανάγκη να δρουν ως μέσο μετάδοσης της ιστορίας ή της πληροφόρησης, το μέσο και η αντίληψη μπορούν τώρα να αποτελέσουν από μόνα τους το επίκεντρο. Με το μοναδικό τους στυλ, ή οπτική γωνία, οι ταινίες προσφέρουν μια εναλλακτική οπτική κουλτούρα. Αυτή η εναλλακτική κουλτούρα χρησιμοποιεί τα βασικά στοιχεία και τις διαδικασίες της ίδιας οπτικής κουλτούρας ως εργαστήριο, και το κάνει εντάσσοντας τον εαυτό της στο κουβάρι της ιστορίας της ταινίας και του τρόπου που γίνεται αντιληπτή. Δεν μπορούμε

να πούμε ότι οι καλλιτέχνες-θεωρητικοί, εστιάζοντας στα απολύτως βασικά στοιχεία του κινηματογράφου (φως, οπτικά, ήχος, χρόνος, χώρος, αντίληψη) αλλά και στο φιλμ ως μέσο, το υλικό του και τη μηχανή, επαναλαμβάνουν τη μείωση της έκφρασης του οικουμενικού στην απλή του βάση (ορίζοντες και κάθετες γραμμές, άσπρο, μαύρο και βασικά χρώματα), όπως ο Mondriaan;

Αυτές οι δύο οι γενικές προσεγγίσεις δεν ξεχωρίζουν τον ολλανδικό κινηματογράφο από άλλες πειραματικές κουλτούρες. Αυτό που μοιράζονται οι δύο αυτές προσεγγίσεις και που χαρακτηρίζει ολόκληρη την πειραματική σκηνή του ολλανδικού κινηματογράφου είναι η ξεχωριστή και μοναδική στάση Do-It-Yourself.

### Ο Απρόθυμος Διευθυντής

Ο Frans Zwartjes, ο πρόθυμος Νονός του ολλανδικού πειραματισμού, αναφέρεται στη μέθοδο D.I.Y. λέγοντας «Μόνο κάνοντας μαθαίνεις κάτι». Δεν υπάρχει μέθοδος ή αντικείμενο διδασκαλίας. Τα «μαθήματα» του Zwartjes έγιναν γνωστά για την απόλυτη (ίσως και ενοχλητική) απουσία σκηνοθετικών οδηγιών. Ο μόνος τρόπος να μάθει ένας δημιουργός είναι μέσα από ένα ατομικό ταξίδι στην ανακάλυψη. Δεν μπορείς να πεις σε κάποιον πώς να κάνει κάτι. Πρέπει να το ανακαλύψει μόνος του. Σχετικά με την αναρχική του παιδαγωγική προσέγγιση ο Zwartjes αναφέρει: «Δεν τους λέω τίποτα. Πρέπει να τα ανακαλύψουν όλα μόνοι τους. Δεν υπάρχουν κανόνες». Η μέθοδος του Zwartjes είναι μια αντι-μέθοδος. Η επιρροή του στον ολλανδικό κινηματογράφο, και ιδιαίτερα στην κατηγορία «καλλιτεχνών-μαστόρων», έχει να κάνει περισσότερο με το ότι τον έβλεπαν ως πηγή έμπνευσης παρά ως «πατέρα-δάσκαλο».

Φυσικά, το εγχείρημα του πειραματικού κινηματογράφου είναι από μόνο του D.I.Y. Αυτό σημαίνει ότι εκ φύσεως, και λόγω της αντίθεσης του προς συνηθισμένες ταινίες μυθοπλασίας, ο πειραματικός κινηματογράφος στηρίζεται στους δημιουργούς του και στην κουλτούρα δημιουργίας και εφεύρεσης στην πράξη. Όμως, για τους Ολλανδούς σκηνοθέτες, η προσέγγιση Do-It-Yourself δεν είναι απλά μια στρατηγική επιβίωσης στο περιθώριο. Αυτό που κάνει τον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο να ξεχωρίζει είναι ότι αυτή η προσέγγιση D.I.Y. ανήχθη σε πρωταρχική κινητήρια δύναμη, σε κοινό τόπο, αν όχι σε αισθητική κατηγορία. Είναι

αυτό που ενώνει όλες αυτές τις ριζικά διαφορετικές προσεγγίσεις στην κινούμενη εικόνα, και είναι η πηγή του απελευθερωτικού και αντι-συστημικού κινηματογράφου που ονομάζουμε ολλανδικό πειραματικό. Είναι ένα πνεύμα, μια τάση, μια δέσμευση στον πραγματικό πειραματισμό, όπου τα αποτελέσματα δεν είναι πάντα τα αναμενόμενα. Ο σκηνοθέτης Joost Rekveld, του οποίου οι ταινίες μπορούν να θεωρηθούν αποτυπώσεις «επιστημονικών» πειραμάτων αναφέρει: «Είναι λες και παίζεις ένα παιχνίδι καθώς δημιουργείς τους κανόνες του».

Είτε «καλλιτέχνης-μάστορας», είτε «καλλιτέχνης-θεωρητικός», είτε κάποιος δουλεύει με κινούμενο σχέδιο, δομημένη ταινία, αφηρημένη ταινία, ταινία ημερολόγιο, ταινία κολλάζ..., η κοινή συνισταμένη είναι η αίσθηση της δημιουργίας των κανόνων καθώς παίζεται το παιχνίδι, της δημιουργίας νέων συστημάτων πειραματισμού για το πώς βλέπουμε, εξερεύνησης των δημιουργικών δυνατοτήτων της τεχνολογίας εικόνας. Η επόμενη ερώτηση είναι η προφανής ερώτηση: Γιατί η κουλτούρα D.I.Y. είναι τόσο δυνατή στην Ολλανδία;

### Η Γέφυρα του Joris Ivens

Ας πάμε πίσω στον πατέρα, που δεν είναι Πατέρας, του avant-garde κινηματογράφου, Joris Ivens. Μια από τις πρώτες ταινίες του Ivens —*Η Γέφυρα* (1928)— περιτρέφεται γύρω από τον αυθορμητισμό της κάμερας καθώς κινηματογραφεί τα αφηρημένα χαρακτηριστικά του τοπίου. Δρώντας ως «καλλιτέχνης-μάστορας» και ως «καλλιτέχνης-θεωρητικός», ο Ivens παρουσιάζει μια οπτική συμφωνία πολύπλοκων διεργασιών και μηχανισμών μιας καινούργιας σιδηροδρομικής γέφυρας στο Ρότερνταμ. Ο Ivens αναζητά μια νέα οπτική γλώσσα πέρα από τους συμβατικούς τρόπους να βλέπεις κάτι. Πίσω όμως από αυτή την αναζήτηση, υπάρχει η διαδικασία αυτό-ανακάλυψης. Ο Ivens συνδέει αυτή τη διαδικασία με το μαστόρεμα. Γράφει: «Ο κινηματογράφος είναι τέχνη. Ο ανεξάρτητος δημιουργός είναι ένας τεχνίτης. Κατέχει μια ουσιαστικά τεχνική δεξιότητα, που δεν αποκλείει καθόλου την πνευματική πτυχή». Ο σκηνοθέτης πλάθει την ταινία, καθώς η ταινία πλάθει τον σκηνοθέτη.

Ο τεχνίτης μαθαίνει κάνοντας, πειραματιζόμενος με υλικά, τελειοποιώντας την τεχνική του. Το πνεύμα του ολλανδικού D.I.Y. βρίσκεται κρυμμένο στις ταινίες του

Ivens από το τέλος της δεκαετίας του 1920. Ίσως να μπορούμε να βρούμε αυτό το πνεύμα ακόμα βαθύτερα στο ολλανδικό τοπίο εάν προσέξουμε πώς Η Γέφυρα του Ivens κατορθώνει να αναδείξει το θέμα του. Και το θέμα; Αυτή η νέα σιδηροδρομική γέφυρα κατέστη πραγματικότητα χάρη στην ολλανδική μηχανική και τεχνολογία. Η οπτική συμφωνία του Ivens μπορεί να γίνει αντιληπτή ως ωδή στη δύναμη του μοντερνισμού, του ανθρώπου, μέσα από την τεχνολογία του και τη γνώση του, στην απεξάρτηση από τη φύση. Ο Ivens χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο, που και αυτός προκύπτει από το ίδιο χρώμα του μοντερνισμού, για να καταγράψει το σιδηρόδρομο και την αστική μηχανική, που είναι ριζωμένα στο ίδιο χρώμα.

Το ολλανδικό χρώμα μετακινείται συνεχώς. Η αστάθεια της γης απαιτεί συνεχή αποξήρανση, ως αποτέλεσμα, το ένα τρίτο της Ολλανδίας βρίσκεται κάτω από τη στάθμη της θάλασσας. Μέσα από τεράστια προγράμματα επεξεργασίας της γης, ένα μεγάλο μέρος της Ολλανδίας «επεστράφη από τη θάλασσα». Οι γνώσεις μηχανικής και τεχνολογίας που απαιτούνται για να δημιουργήσουν κατοικήσιμη γη κάπου που δεν υπήρχε πριν προκύπτουν από ένα πνεύμα ανήσυχο αλλά και με αυτοπεποίθηση (όσο «μυθικό» κι αν είναι). Δεν μπορούμε άλλωστε να δούμε το πνεύμα D.I.Y. παντού στον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο, στο ολλανδικό τοπίο, στο σύστημα φραγμάτων και καναλιών του; Στη διαδικασία δημιουργίας σε μια συνεχώς μετακινούμενη αστάθεια; Μέσα από την αναίρεση των κανόνων για τη δημιουργία καινούργιων κανόνων; Αυτό που κάνει τον ολλανδικό πειραματικό κινηματογράφο τόσο φανατικά ανεξάρτητο βρίσκεται μέσα στο κινούμενο χρώμα της Ολλανδίας, και στο «εγχείρημα» που πραγματοποιείται στην ολλανδική κουλτούρα (και αυτοκρατορία), αλλά και στους πίνακες με λαδομπογιά. Αναμφίβολα είναι ένα προϊόν ρομαντισμού, αλλά ένας γνωστός Ολλανδός είπε κάποτε: «Ο Θεός δημιούργησε τη Γη, και οι Ολλανδοί δημιούργησαν την Ολλανδία».

Christopher Zimmerman

### (Endnotes)

- 1 Van Gogh, Vincent; Letter 'To Emile Bernard, Arles, April 1888'; reprinted in *Theories of Modern Art—A Source Book by Artists and Critics*; ed. Herschel B. Chipp; University of California Press; 1968.
- 2 Ibid.; p. 32.
- 3 Mondriaan, Piet; 'Natural Reality and Abstract Reality'; *De Stijl*, I, 1919; reprinted in *Theories of Modern Art—A Source Book by Artists and Critics*; ed. Herschel B. Chipp; University of California Press; 1968.
- 4 Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 9.
- 5 Ibid.; p. 9.
- 6 Zwartjes, Frans and Anna Abrahams; 'Not knowing but doing—Frans Zwartjes on rules'; in Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 199.
- 7 Ibid.; p. 197.
- 8 Rekveld, Joost & Anna Abrahams; 'Elegant Systems—Joost Rekveld on mathematical rules of the game'; in Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 64.
- 9 Ivens, Joris; 'Reflections on the Avant-garde Documentary' (1931); in Kahana, Jonathan (ed.); *The Documentary Film Reader—History, Theory, Criticism*; Oxford University Press; New York; 2016; p. 197.

## Van Gogh's Brushstroke and Mondriaan's Abstract Reality

The experimental film scene in The Netherlands seems to exist in inverse proportion to other such national film cultures. Whereas other countries' experimental scenes look to central, animating figures around whom 'schools' develop, such figures are absent (or perhaps reluctantly present) in the Dutch scene, and there are no 'schools' with a 'codified' aesthetic approach or a pedagogical system. (Certainly Frans Zwartjes has been enormously influential, but his anti-pedagogical pedagogy and Do-It-Yourself attitude resists anything resembling a 'school'.) Whereas other national scenes emerge through collaboration around shared aesthetic and political ideals, the fiercely independent Dutch scene remains fragmented and highly individualistic. Whereas other film cultures tend to be oriented outwards toward the cosmopolitan, the experimental film culture in The Netherlands has, at times, turned inwards toward more local horizons.

Indeed, these seemingly negative 'characteristics' might help explain why Dutch experimental cinema is not as known internationally as some of its European counterparts. Yet, if these are indeed limitations, how then can we account for the sheer variety and ingenuity of approaches coming out of the lowlands over the last half century? Perhaps it is precisely what Dutch experimental film lacks—what it is not—that provides the very sources of its strength, as experimentation outside of mainstream modes of representation. This is to suggest that the fragmented, de-centered, individualistic nature of this scene is not a liability but, rather, the very engine of experimentation. In order to provide coherence to this dizzying array of individual modes of filmmaking and to focus, in a positive sense, on what distinguishes experimental cinema in The Netherlands, let us turn to Dutch oil painting and its landscape.

### Van Gogh's Brushstroke

In a letter to Emile Bernard dated April 1888, Vincent Van Gogh writes, 'My brush stroke has no system.'<sup>1</sup> He continues, in this letter, to explain that he uses irregular touches of 'thickly laid-on color'. Van Gogh insists on allowing these 'unsystematic' traces to remain as integral to the painting itself, which proves 'so disquieting and irritating as to be a godsend to those people who have fixed preconceived ideas about technique.'<sup>2</sup> Van Gogh's brush stroke transgresses conventions and preconceptions—fixed ideas. It is self-sufficient, self-organizing, organic. Unburdened by tradition and convention, the freedom of Van Gogh's brushstroke disrupts our traditional way of seeing. 'My brush stroke has no system'.

### Mondriaan's Neo-plasticism

Dutch pioneer of abstract art Piet Mondriaan conceived of painting as abstract forms, unrelated to the visible world, whose origins are embedded in the human mind. Exploiting implications of the Cubist reconfiguration of conventional representation, Mondriaan's paintings of horizontal and vertical lines, black, white, and the primary colors represent the universal structures and relations built into the very mind itself. Abstract reality, accessible through the activity of the mind alone, exists beyond and behind the world of the senses. The act of seeing becomes an act of thinking, and his paintings can be seen as landscapes of the rational mind.

Mondriaan writes, in a 1919 essay, 'Natural (external) things become more and more automatic, and we observe that our vital attention fastens more and more on internal things. The life of the truly modern man is neither purely materialistic nor purely emotional. It manifests itself rather as a more autonomous life of the human mind becoming conscious of itself.'<sup>3</sup>

Is Mondriaan referring to cinema? For Mondriaan, the 'automatization' of natural reality results in a turn away from the external world to our internal worlds. Modern life is the process by which the human mind becomes conscious of itself. What is central for Mondriaan is that this inward turn is made only through complete abstraction. Doesn't the history of cinema, in some important ways, mirror this turning inward? The

camera has the ability to capture indexical images of reality and does so through an automatic process with minimal human intervention. Machines can re-present reality in an 'exact', automatic way, but doesn't reality always exceed the mechanical eye? As cinema develops, it becomes increasingly conscious of itself—as an apparatus, as a history, as representation. The process by which cinema becomes self-reflexive runs parallel to its turn away from the indexical toward abstraction.

### Artist-tinkerers and Artist-theorists

Van Gogh's brushstroke represents a physical gesture, uninhibited by conventional knowledge and expectations, that contributes to a new way of seeing the world. It is unsettling in its playful spontaneity, as the rawness of its trace becomes part of reality. In contrast, there are no signs of brushstrokes in Mondriaan's canvasses. This is 'pure' painting, in which his abstractions represent the structures of the mind, and, in turn, open access to understanding the innate world. If we bring together Van Gogh's brushstroke and Mondriaan's Neo-Plasticism, not only do we have Descartes' mind / body dualism, but we would then have something of a map of the two main estuaries (or distinct general approaches to the moving image) flowing out of the Dutch experimental film scene.

In the preface to *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*, the editors distinguish between 'filmmakers using the medium more or less because it is within easy reach' and 'celluloid diehards'.<sup>4</sup> The first category comprises visual artists who take up the film camera, almost intuitively, much like Van Gogh takes up his brush, to play, subvert, and create beyond the burden of 'Film History' or pre-conceived notions of technique. These 'artist-tinkerers' experiment with film as a tool to express their powerful vision. Often performative, self-reflexive, unconventional (down to the materials and developing processes used), the works of the 'artist-tinkerers' tend to foreground the body as the site of action.

The second category of the 'celluloid diehards' comprise the 'artist-theorists' or those filmmakers whose work emerges out of film itself—its history, the medium and material base, its theoretical foundations. The 'artist-theorists' elaborate

the fundamental structures of the film medium itself and experiment with what is unique to film. The works of these 'artist-theorists' investigate the abstraction at the center of the cinematic apparatus and the perceptual system at the center of us as viewers. Joost Rekveld's lens-less films made with machines that he builds to record his experiments with optics—and Barbara Meter's poetic structuralism are paradigmatic in this regard. The editors of *mm2* explain that: 'Liberated from the yoke of serving as a vehicle for a story or for actual information, the medium and the perception themselves can now be focal points. With their individual style or angle of incidence, the films provide an alternative for established visual culture.'<sup>5</sup> This alternative to established visual culture utilizes the fundamental elements and processes of that same visual culture as a laboratory, and does so while embedding itself in the fabric of the history of film and of perception. Can we not say that artist-theorists, in their focus on the absolute basic elements of cinema (light, optics, sound, time, space, perception) as well as on the film medium, its material base, and its machinic apparatus, re-play Mondriaan's reduction of an expression of the universal to its very elemental basis (horizontal and vertical lines, white, black, primary colors)?

But these two general approaches do not distinguish Dutch cinema from other experimental film cultures. What these approaches share and what runs through the entire Dutch experimental film scene, however, is a distinct and arguably unique Do-It-Yourself attitude.

### The Reluctant Schoolmaster

Frans Zwartjes, the reluctant Godfather of Dutch experimentalism, captures this D.I.Y. approach when he states that: 'You only learn by doing it, really.'<sup>6</sup> There is no method or curriculum; Zwartjes' 'courses' were famously, and perhaps frustratingly, open-ended, 'directionless'. The only way to learn is for the filmmaker to go through an individual journey of discovery. You cannot tell another how to do things. One must discover this for oneself. Zwartjes has quipped about his anarchic pedagogical approach: 'I don't tell them anything. They have to discover it all themselves. There are no rules.'<sup>7</sup> Zwartjes' method is an anti-



method. His influence across the Dutch scene, and particularly as the quintessential 'artist-tinkerer', is more a matter of being an inspiration and embodying an attitude rather than playing the role of 'father-teacher'.

Of course, the very project of experimental film is D.I.Y. This is to say that, by nature and because of its stance in opposition to mainstream fiction filmmaking, experimental cinema relies on its creators and its culture to invent and tinker as they proceed. But for Dutch filmmakers, the Do-It-Yourself approach is not simply a strategy for surviving in the margins. Rather, what distinguishes Dutch experimental film is that this D.I.Y. attitude has been elevated to a prime moving force, a shared motto or rallying cry, if not an aesthetic category. It is what unites all of these radically different approaches to the moving image, and it is the source of this liberating, anti-systematic filmmaking that we call Dutch experimental cinema. It is a spirit, an attitude, a commitment to true experimentation in which the results are not always anticipated. Filmmaker Joost Rekveld, whose films can be seen as documents of 'scientific' experimentation, remarks, 'It is as if you're playing a game while you're still inventing the rules.'<sup>8</sup>

Whether an 'artist-tinkerer' or an 'artist-theorist', whether one is working in animation, performance, structural film, abstract film, the diary film, home movie mode, collage film..., the one unifying thread is this sense of inventing the rules as one plays the game, of creating new systems to experiment with how we see, of exploiting the creative possibilities of imaging technologies. The next question is the obvious question: why is D.I.Y. culture so strong in the Netherlands?

#### Joris Ivens' Bridge

Let us go back to the father, who is not a Father, of Dutch avant-garde filmmaking—Joris Ivens. One of Ivens' early seminal films—*The Bridge* (1928)—thematizes the spontaneity of the camera at the same time as it engages the abstract qualities of the built landscape. Both an 'artist-tinkerer' and an 'artist-theorist', Ivens presents a visual symphony of the complex operations and mechanisms of a new vertical-lift rail bridge in Rotterdam. Ivens is searching for a new visual language beyond

conventional modes of seeing. But behind this search, however, there is a process of self-discovery. Ivens likens this process to craftsmanship when he writes, 'The cinema is a craft. The independent *cinéaste* is a craftsman. He possesses an essential technical skill, which does not at all exclude the spiritual and intellectual.'<sup>9</sup>The filmmaker crafts the film as the film crafts its maker.

A craftsman learns by doing, by experimenting with materials, by refining technique. The Dutch D.I.Y. spirit is already latent in Ivens' films from the late 1920s. Perhaps we can trace this spirit even deeper into the Dutch landscape if we notice how Ivens' *The Bridge* succeeds in performing its own subject. And its subject? This new kind of railroad bridge made possible by Dutch engineering and technology. Ivens' visual symphony could be read as a tribute to the power of modernity, of man, through his technology and knowledge, overcoming nature. Ivens is using cinema, which itself emerges out of the same soil of modernity, to document the railroad and urban engineering, also rooted in that same soil.

Dutch soil is constantly shifting. The instability of the land itself requires constant drainage, with nearly a third of the Netherlands below sea level. Through vast and expansive land reclamation projects, a large portion of the Netherlands was 'taken back from the sea'. The engineering and technological knowledge required to create livable land on what was not 'originally' there emerges out of a spirit of self-reliance (however 'mythical' this might be). Can we not see the D.I.Y. spirit running through Dutch experimental film in the Dutch landscape itself, in the system of its dams, dikes, and canals? In the act of creating within constantly shifting instability? Through the act of defying rules in order to make one's own rules? What makes the Dutch experimental scene so fiercely independent is built into this shifting soil, into the very 'project' of Dutch culture (and empire), into its oil painting. Undoubtedly a product of romanticization, but a famous Dutch saying: 'God created the Earth, and the Dutch created Holland.'

Christopher Zimmerman

#### (Endnotes)

- 1 Van Gogh, Vincent; Letter 'To Emile Bernard, Arles, April 1888'; reprinted in *Theories of Modern Art—A Source Book by Artists and Critics*; ed. Herschel B. Chipp; University of California Press; 1968.
- 2 Ibid.; p. 32.
- 3 Mondriaan, Piet; 'Natural Reality and Abstract Reality'; *De Stijl*, I, 1919; reprinted in *Theories of Modern Art—A Source Book by Artists and Critics*; ed. Herschel B. Chipp; University of California Press; 1968.
- 4 Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 9.
- 5 Ibid.; p. 9.
- 6 Zwartjes, Frans and Anna Abrahams; 'Not knowing but doing—Frans Zwartjes on rules'; in Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 199.
- 7 Ibid.; p. 197.
- 8 Rekveld, Joost & Anna Abrahams; 'Elegant Systems—Joost Rekveld on mathematical rules of the game'; in Anna Abrahams, Mariska Graveland, Erwin Van 'T Hart, Peter Van Hoof (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004; p. 64.
- 9 Ivens, Joris; 'Reflections on the Avant-garde Documentary' (1931); in Kahana, Jonathan (ed.); *The Documentary Film Reader—History, Theory, Criticism*; Oxford University Press; New York; 2016; p. 197.

# Perpetuum Mobile

## *Tulips*

Wim van der Linden, Wim T. Schippers, Willem de Ridder  
3' 15" / 1966

---

## *Touring Holland by Bicycle*

Paul de Nooijer, Jerry Musser  
3' / 1981

---

## *Tweeluik 1—Dutch Light*

José Vonk  
7' 20", 2004

---

## *Film II*

Frans Zwartjes  
14' / 1967

---

## *Bala II*

Janica Draisma  
10' 15" / 1993

---

## *Automaddix*

Paul de Nooijer, Jerry Musser  
3' / 1982

---

## *Katarakt*

Jan Ketelaars  
9' 50" / 1978

---

## *The Case of the Spiral Staircase*

Karin Wiertz, Jacques Verbeek  
2' 35" / 1981

---

## *Penelope*

Barbara Meter  
10' / 1994

# Mindscapes

## *Space-Modulation*

Bart Vegter  
1' 20" / 1994

---

## *The Vipers*

Shinkichi Tajiri  
9' 30" / 1955

---

## *Daydreams*

Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas  
8' 20" / 1972

---

## *Spectator*

Frans Zwartjes  
10' 45" / 1970

---

## *Song for Four Hands*

Barbara Meter  
3' / 1970

---

## *#11, Marey – Moiré*

Joost Rekveld  
21' / 1999

---

## *Skelehellavision*

Martha Colburn  
8' / 2002

---

## *Sehnsucht*

Jeroen Eisinga  
9' / 2002

---

## *Falling Frames*

Johannes Langkamp  
1' 10" / 2015

Παρασκευή/ Friday  
16.6.2017

Πρόγραμμα 1  
Program 1

## Perpetuum Mobile

[Συνολική Διάρκεια: 63' 15"]  
[Total duration: 63' 15"]

### Tulips

Wim van der Linden,  
Wim T. Schippers,  
Willem de Ridder  
3' 15" / 1966

Αυτή η ταινία, διάρκειας μόλις δύομισι λεπτών, ανήκει στις καλύτερες δραματικές ταινίες του Ολλανδικού κινηματογράφου. Οι Wim T. Schippers, Willem de Ridder, και Wim van der Linden δημιούργησαν την ευφυέστατη σειρά ταινιών μικρού μήκους υπό τον τίτλο *Λυπηρές Ταινίες*, στην οποία συμπεριλαμβάνονταν η ταινία *Τουλίτες* του 1966.

Η ταινία παρουσιάζει, σε ένα σχεδόν ακίνητο πλάνο, ένα παλιομοδίτικο εσωτερικό χώρο της δεκαετίας του 1960. Ο θεατής βλέπει έναν μπουφέ με ένα βάζο τουλίπες. Με τη μουσική υπόκρουση να δυναμώνει, η κάμερα εστιάζει στο εθνικό λουλούδι της Ολλανδίας. Σε ένα πολύ προσεγγμένο στήσιμο, η ξαφνική πτώση ενός πετάλου χτυπά τον θεατή σαν σφενδόνη. Αμέσως η κάμερα κινείται προς τα πίσω.

Σε ένα επώνυμο βιβλιαράκι με φωτογραφίες από την ταινία, γράφει ο Schippers: «Το βάζο, η μάλλον το πήλινο δοχείο, ταιριάζει πολύ με την ακτινομορφική διάταξη των λουλουδιών, και γίνεται τελικά μέρος της ομορφιάς, η οποία μπορεί να αλλοιώνεται στα μάτια μας, αλλά, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, τον αρχαίο σοφό Έλληνα, αυτή η προσωρινότητά της είναι που την καθιστά άθραητη.

This film is barely two and half minutes long, but it nevertheless belongs to the dramatic highlights of Dutch film history. The genius of Wim T. Schippers, Willem de Ridder, and Wim van der Linden led in the mid-1960s to the production of a series of short films under the title *Sad Movies*, including *Tulips*, from 1966.

The film shows, in an almost motionless camera setting, a frumpy 1960s interior. The viewer sees a dresser with a vase of tulips atop it. Swelling music accompanies the camera as it slowly zooms in on Holland's national flower. In the carefully constructed staging, it is like a visual sledgehammer when a single petal suddenly comes loose and falls. Then the camera modestly pulls back.

In an eponymous booklet with pictures from the film, Schippers writes: 'The vase, or rather the pot, very much harmonizes with the valiant actinomorphic flowers, and finally ends up being part of the beauty, which at first sight might perish, but, according to Plato, the wise Greek from the past, it is imperishable precisely because of its temporary aspect'.

### Touring Holland by Bicycle

Paul de Nooijer,  
Jerry Musser  
3' / 1981

Το *Touring Holland by Bicycle* παρουσιάζει μια ομάδα ατόμων να κάθονται γύρω από ένα τραπέζι. Λίγο αργότερα, στέκονται και αρχίζουν να τρέχουν γύρω από το τραπέζι όλο και πιο γρήγορα, δημιουργώντας την αίσθηση του καρουζέλ. Η ταινία έγινε με τη μέθοδο pixilation, που βασίζεται σε κινούμενα σχέδια με λιγότερα από 18 ή 24 καρέ το δευτερόλεπτο. Ο Paul de Nooijer προτιμούσε αυτήν την τεχνική και την κατέστησε το χαρακτηριστικό γνώρισμα των ταινιών του.

Στο *Touring Holland by Bicycle* δίνει ένα ακραίο παράδειγμα, αυξάνοντας σταδιακά το χρόνο ανάμεσα στα πλάνα. Αυτό δίνει την εντύπωση ότι οι άνθρωποι τρέχουν γρηγορότερα, σε ένα περιβάλλον που κινείται αργά. Χρησιμοποιώντας ένα καρέ κάθε ένα ή δύο δευτερόλεπτα, φαίνεται λες και οι άνθρωποι ζουν μια επιταχυνόμενη ζωή, ενώ αυτά που τους περιβάλλουν κινούνται αργά. Ως αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής, είναι

σχεδόν αδύνατο να φανούν οι εκφράσεις του προσώπου και τα συναισθήματα. Έτσι, οι άνθρωποι στις ταινίες του φαίνονται εντελώς απαθείς, σε στυλ Buster Keaton.

*Touring Holland by Bicycle* shows a group of people sitting around a table. After a short time, they stand up and start running around the table, faster and faster until you have the idea that you are in a carousel. The film was made using pixilation. This is a film technique related to animation where fewer than 18 or 24 frames per second (the common standard in film) are shot. Paul de Nooijer perfected this technique and made it into a kind of trademark in his films.

In *Touring Holland by Bicycle*, he gives an extreme example by continually increasing the time between two frames. This makes it seem as if the people are speeding up in a delayed surrounding. By shooting a frame every one or two seconds, it seems as if the people in the film are living an accelerated life, in a delayed setting. One of the consequences of this technique is that it is almost impossible to display facial expressions, or to show emotions. This always gives the people in his film a Buster Keaton-like impassivity.

### Tweelulk 1—Dutch Light

José Vonk  
7' 20" / 2004

Το *Dutch Light* είναι μια ωδή στο φως, καθώς και μια εξερεύνηση του πώς λειτουργεί η αντίληψη χρησιμοποιώντας φως, χρώμα και κίνηση. Η ταινία κτιζεται χωρίς την παρέμβαση της κάμερας. Κάθε εικόνα είναι μοναδική και μεταφέρθηκε στη ζελατίνη του φιλμ με το χέρι. Η ζελατίνη καλύφθηκε έπειτα με έγχρωμο φιλμ. Το θέμα του φιλμ είναι η εξερεύνηση του τι συμβαίνει ανάμεσα σε μια εικόνα και στην επόμενη (Light Cone, Paris—lightcone.org).

*Dutch Light* is a tribute to the light and at the same time an exploration of how perception works, using light, colour, and movement. The film is created without the intervention of a camera. Each individual image is unique and was applied directly to the celluloid by hand. The celluloid was covered in coloured film. The Theme of the film is the exploration of what takes place

between one filmed image and the next. (Light Cone, Paris—lightcone.org)

### Film II

Frans Zwartjes  
14' / 1967

Το *Film II* παρουσιάζει μια σειρά ερμηνευτικών σκίτσων που ανακαλύφθηκαν και αποκαταστάθηκαν πρόσφατα, κάνοντας πρεμιέρα φέτος, με την ευκαιρία των 90 χρόνων του δημιουργού τους. Τα σκίτσα ρίχνουν φως στους πρώτους κινηματογραφικούς πειραματισμούς του Frans Zwartjes, όταν ο νωχελικός «Νονός» του Ολλανδικού πειραματικού κινηματογράφου ανέπτυξε τα πρώτα θέματα και τις τεχνικές τις οποίες θα τελειοποιούσε στη μέγιστη του καριέρα.

Η Simona Monizza (Επιμελήτρια του Πειραματικού Κινηματογράφου στο EYE) γράφει σχετικά με την «επανακατάλυση» και αποκατάσταση του *Film II*: «Το *Film II* προστέθηκε πρόσφατα στη συλλογή του EYE χάρη στον Piet Verdonk ο οποίος δένει με την ταινία μέσω της Filmmakers Co-op στο Άμστερνταμ το 1967-68. Βρήκε την ταινία στο σπίτι του κατά τη διάρκεια μιας μετακόμισης και επικοινωνήσε με το EYE για να μας την δωρίσει. Έτσι «επανακαλύφθηκε» η ταινία. Αμέσως λάβαμε δράση και καταφέραμε να την αποκαταστήσουμε». (Christopher Zimmerman)

Recently re-discovered, restored, and premiered this year in celebration of the filmmaker's 90<sup>th</sup> birthday, *Film II* presents a series of performative sketches that provide insight into Frans Zwartjes early film experiments, in which the reluctant 'Godfather' of Dutch experimental film germinates the seeds of themes and techniques perfected in his later work.

Concerning *Film II*'s 're-discovery' and restoration, Simona Monizza (Curator Experimental Film, EYE), writes: 'Film II was recently added to the EYE's collection thanks to Piet Verdonk who distributed this film through the Filmmakers Co-op in Amsterdam in 1967/68. He recently found this film in his home as he was packing to move to another location and contacted the EYE to give it to us. This was how the film was 're-discovered'. We immediately took action and managed to restore it.' (Christopher Zimmerman)

## Bala II

Janica Draisma  
10' 15" / 1993

Μια σύντομη χορευτική ταινία με στοιχεία κινουμένων σχεδίων, που δημιουργήθηκε για το Ανοιξιάτικο Φεστιβάλ Χορού 1993. Είναι το δεύτερο μέρος μιας σειράς για τον χορευτή οδοκαθαριστή Bala, ο οποίος αναδύεται από τη θάλασσα και καταλήγει στην Ολλανδία.

Short dance film with animation elements, commissioned by the 1993 Spring Dance Festival. Part two of a series about the dancing street-sweeper Bala, who rises from the sea and ends up in Holland.

## Automaddix

Paul de Nooijer ,  
Jerry Musser  
3' / 1982

Δύο άντρες με χρωματιστά κοστούμια κάθονται στο πίσω μέρος ενός αυτοκινήτου και κάνουν αστεία με ένα μαντήλι, ένα ζευγάρι γυαλιά και ένα καπέλο.

Two men in colourfully painted suits sit close together in the back seat of a car and make jokes using a handkerchief, eyeglasses, and a hat.

## Katarakt

Jan Ketelaars  
9' 50" / 1978



Ένας συνδυασμός ζωντανής εικόνας και κινουμένων σχεδίων με σύντομα μονοπλάνα και διπλές εικόνες ενός γυμνού άντρα σε μαύρο φόντο. Το σώμα του παρουσιάζεται χωρίς κάλυψη, ενώ η ταινία επιτίθεται στις σωματικές μας ικανότητες.

A live-action animation comprising brief images (single-frame shots) and dual images of a naked man in a black space. We become extremely aware of his physicality, while the film also carries out an attack on our physical abilities.

## The Case of the Spiral Staircase

Karin Wiertz,  
Jacques Verbeek  
2' 35" / 1981

Μια γυναίκα κατεβαίνει μια σκάλα, τα σκαλιά της οποίας αρχίζουν να φεύγουν και να γίνονται τρίγωνα. Δημιουργούνται ψευδαισθήσεις ως προς το χώρο και τα γεωμετρικά σχήματα με μια ασυνήθιστη χορογραφία και χρήση της κάμερας.

A woman walks down a staircase of which the steps gradually become adrift, and change into triangular forms. Spatial and geometric illusions are created by the unusual camerawork and choreography.

## Penelope

Barbara Meter  
10' / 1994



Η αναμονή είναι μια κατάσταση ανάμεσα στην ανυπομονησία και την παραίτηση. Το *Penelope* δίνει εικόνα στην αναμονή, εναλλασσόμενο ανάμεσα σε στατικές και νευρικά κινούμενες εικόνες. Σποραδικά, ακούμε αποσπάσματα από τα λόγια μιας ηθοποιού σε παλιά ταινία του Χόλυγουντ, η οποία εξηγεί πώς περιμένει έναν άντρα, ακριβώς όπως η Πηνελόπη.

Waiting is a state between impatience and resignation. *Penelope* gives form to waiting, alternating between static and nervously moving images. Occasionally we hear snatches of a text spoken by an actress in an old Hollywood movie. She explains how, much like Penelope, she is waiting for a man.

Παρασκευή/ Friday  
16.6.2017

## Πρόγραμμα 2 Program 2

### Mindscales

[Συνολική διάρκεια: 72' 05"]  
[Total duration: 72' 05"]

### Space-Modulation

Bart Vegter  
1' 20" / 1994

Το *Space-Modulation* αρχίζει με την ανακάλυψη της στιγμής που μια διδιάστατη εικόνα μεταφέρεται σε ένα τρισδιάστατο χώρο. Ο Vegter το δείχνει αυτό με ένα μοτίβο 196 σημείων που κινούνται. Με κοντινά και μακρινά πλάνα, ψάχνει για στιγμές που φαίνεται το βάθος. Ο Bart Vegter πίστευε έντονα στην κινηματογραφική δύναμη που αποκτούσαν οι ταινίες του στη μεγάλη οθόνη.

The starting point for *Space-Modulation* is the discovery of the moment at which a two-dimensional image transforms into a three-dimensional space. Vegter shows this on the basis of a pattern of 196 points that move relative to each other. By zooming in and out, he looks for the moments when depth becomes visible. Bart Vegter was a strong believer in the cinematic power of experiencing his films projected on the big screen.

### The Vipers

Shinkichi Tajiri  
9' 30" / 1955

Ταινία μικρού μήκους για την εμπειρία της λήψης ψυχοδραστικών ουσιών. «Ήθελα να φτιάξω μια σύντομη ταινία, σε στυλ ντοκιμαντέρ, για τη μαριχουάνα και το χασίς, τις ψυχοδραστικές ουσίες που το 1955 ήταν σχετικά άγνωστες στο ευρύ κοινό. Τότε χρησιμοποιούνταν κυρίως από μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών, μουσικών τζαζ, διανοούμενων και Βορειοαφρικανών. Ήθελα να παρουσιάσω την τελετουργική διαδικασία καθώς κάποιος στρίβει και ανάβει ένα τσιγάρο, και έπειτα να βάλω μια σειρά φαινομενικά ασύνδετων εικόνων τη

μια μετά την άλλη για να δείξω το αίσθημα του να είσαι φτιαγμένος. Όταν τελείωσε η ταινία την στείλαμε στο φεστιβάλ για ταινίες 16mm στις Κάννες, και κέρδισε το Χρυσό Φοίνικα για την «Καλύτερη Χρήση Κινηματογραφικής Γλώσσας» (Shinkichi Tajiri, *Tajiri*, 1993).

Short film about the experience of taking psychoactive drugs.

'I wanted to make a short documentary-style film about marijuana and hashish, psychoactive drugs that in 1955 were still relatively unknown to the general public. They were mainly used by a small group of artists, jazz musicians, intellectuals, and North Africans. I wanted to visualize the ritual of rolling and lighting up a joint, and then put a series of seemingly unrelated images next to each other to represent the feeling of being high. When the movie was finished, we took it to the festival for 16mm films at Cannes, and won the Golden Palm for 'Best Use of Film Language'. (Shinkichi Tajiri, *Tajiri*, 1993)

### Daydreams

Elsa Stansfield,  
Madelon Hooykaas  
8' 20" / 1972



Το *Daydreams* σηματοδοτεί την αρχή της δεκαετούς παραγωγικής συνεργασίας των Stansfield και Hooykaas και αποτελεί μια αναστοχαστική αναπόληση του ονείρου, της καθημερινότητας, της προσωρινότητας της μνήμης, σε στυλ ημερολογίου. Την ίδια ώρα, η ταινία είναι από μόνη της ένα όνειρο, καθώς αντικατοπτρίζει τις διαδραστικές λειτουργίες του μυαλού που ονειρεύεται, υφαίνοντας ένα περιπλοκό κολλάζ εικόνων (έγχρωμων και ασπρόμαυρων), ήχου, μουσικής, φωνής και κειμένων (Christopher Zimmerman).

Launching a decades-long productive partnership, Stansfield / Hooykaas's *Daydreams* is a diaristic rumination on dreaming, the everyday, on the ephemerality of memory. At the same time, the film is a daydream itself as it mirrors the discursive operations of the dreaming mind by weaving an intricate tapestry of images (color juxtaposed with b&w), sound, music, voice, text. (Christopher Zimmerman)

## Spectator

Frans Zwartjes

10' 45" / 1970



Το *Spectator* είναι ένα από τα πρώτα αριστουργήματα του Zwartjes. Η ταινία παρουσιάζει ένα από τα κύρια θέματα του Frans Zwartjes: τη σχέση ανάμεσα στο αντρώπο. Είναι μια σχέση που χαρακτηρίζεται έντονα από εξουσία, κυριαρχία, σεξουαλική έλξη και αποστροφή. Εκδηλώνεται μέσα από ταπείνωση και κακοποίηση (όπως στο *Pentimento*), αλλά και ψυχρό ερωτισμό ή φυσική γύμνια. Ο στόχος του Zwartjes δεν είναι εξηγήσει ή να καθορίσει αυτή τη σχέση. Αντίθετα, χρησιμοποιεί αυτό το θέμα για να περιγράψει τον κόσμο του. Σε ένα άρθρο του για τον Zwartjes, ο σκηνοθέτης και φοιτητής George Schouten συγκρίνει τον Zwartjes με τον Ιταλό συγγραφέα Alberto Moravia. Και για τους δυο το σεξ είναι ένας τρόπος αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Είναι το θέμα με το οποίο καθορίζουν τον κόσμο τους. Και για τον Zwartjes είναι επίσης το θέμα μέσα από το οποίο μπορεί να παρουσιάσει και να αναπτύξει το κινηματογραφικό του ταλέντο.

*Spectator* is one of the early masterpieces by Zwartjes. The film explicitly shows one of Frans Zwartjes' main themes: the relationship between husband and wife. It is a relationship that is strongly marked by

power and domination, sexual attraction and repulsion. It manifests itself in humiliation and abuse (such as in *Pentimento*), but also in cool eroticism or natural physicality. Zwartjes' goal is not to explain or designate this relationship. Rather it is the subject that Zwartjes uses to describe his world. In an article on Zwartjes, filmmaker and student George Schouten compares Zwartjes to the Italian writer Alberto Moravia. For both, sex is their way of dealing with reality. It is the subject by which they define their world. And for Zwartjes, it is also the subject with which he can display and develop his cinematic talent.

## Song for Four Hands

Barbara Meter

3' / 1970

Ένας άντρας και μια γυναίκα συζητούν χωρίς λόγια. Ένας ουσιαστικός κινηματογραφικός διάλογος. Ο συνοδευτικός ήχος αποτελείται από μια συγχορδία από μια συμφωνία του Mahler, που ακούγεται επεξεργασμένη μέσα από δύο κασετόφωνα.

A man and a woman converse wordlessly. An essential film dialogue. The accompanying sound was created by playing a chord from a Mahler symphony through two 'reel-to-reel' tape recorders and editing it.

## #11, Marey – Moiré

Joost Rekveld

21' / 1970

Η ταινία του Joost Rekveld's κινηματογραφήθηκε αποκλειστικά στο χώρο εργασίας του σκηνοθέτη. Ένας λευκός δείκτης γυρίζει με ασταθή ρυθμό μπροστά από μια μαύρη επιφάνεια. Ο δείκτης φωτίζεται με στροβοσκοπικό φως πάλι σε ασταθή ρυθμό. Η εστία φωτός είναι κάθετη στο δείκτη. Ο δείκτης κινηματογραφείται τοποθετώντας την κάμερα στον ίδιο άξονα με το φως, με τη βοήθεια ενός καθρέφτη. Η κάμερα έχει τροποποιηθεί ώστε να έχει μεταβλητή ταχύτητα κλείστρου. Η κάμερα, η εστία φωτός και ο περιστρεφόμενος δείκτης ελέγχονται από ένα πρόγραμμα ηλεκτρονικού υπολογιστή που ρυθμίζει τις διαφορετικές συχνότητες και τις ταχύτητες κλείστρου.

Τα μοτίβα επέμβασης που προκύπτουν από αυτό το πειραματικό σκηνοθετικό δημιούργημα τη βάση # 11: οι μαύρες και λευκές εικόνες τυγχάνουν επεξεργασίας μέσω ενός εκτυπωτή, που δημιουργεί ενσωματωμένες έγχρωμες εικόνες αυτών των μοτίβων. Αυτό οδηγεί σε μια αφηρημένη σύνθεση.

Με το 'Marey', ο Rekveld αναφέρεται στον Γάλλο επιστήμονα Étienne-Jules Marey, ο οποίος στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα χρησιμοποίησε χρονοφωτογραφικές πλάκες για να δημιουργήσει κινούμενα γραφικά. Φωτογραφίζοντας ένα πουλί πολλές φορές στο ίδιο αρνητικό, αποτυπώνεται ολόκληρη η κίνηση του πετάγματος σε μια εικόνα. Ο Marey χώριζε μια κίνηση σε μικρότερα μέρη και τα έδειχνε στην ίδια εικόνα. Στο # 11, ο Rekveld μοιράζει σε κομμάτια και το χρόνο. Κατά τη διαδικασία αυτή, αγγίζει την ουσία της ταινίας: την παρουσίαση ενός «κόσμου» σε (συνήθως) 24 καρέ το δευτερόλεπτο. Το 'Moiré' αναφέρεται στον Ελβετό φωτογράφο Ernst Moiré, που ανακάλυψε το ομώνυμο του επεμβατικό εφέ.

Joost Rekveld's film was shot entirely in the filmmaker's workspace. An arrangement is created where a white pointer with varying frequency spins in front of a black surface. The pointer is illuminated by a strobe light that also has a varying frequency. The lamp is perpendicular to the pointer. By placing a camera along the same axis as the lamp using a semi-transmissive mirror, the pointer is filmed. The camera has been modified to have a variable shutter speed. The camera, lamp, and rotating pointer are controlled by a computer program that regulates the different frequencies and shutter speeds. The interference patterns generated by this experimental setup form the basis of # 11: the black and white images are processed using an optical printer, which creates integrated colour images of these patterns. This leads to an abstract composition.

With 'Marey', Rekveld is referring to the French scientist Étienne-Jules Marey, who in the late 19th century used chronophotographic plates to create moving graphics. By photographing an irascible bird several times on the same negative, its entire flight movement could be captured in a single image. Marey divided one motion into smaller parts, and showed them within

a single image. In # 11, Rekveld also divides time into parts. In the process, he touches upon the essence of film: the depiction of 'a world' in (usually) 24 frames per second. 'Moiré' is a reference to the Swiss photographer Ernst Moiré, who discovered an interference effect that was named after him.

## Skelehellavision

Martha Colburn

8' / 2002

Μια προσπάθεια να αντιληφθούμε τον κόσμο που μας περιμένει μετά το θάνατο. Χρησιμοποιώντας πορνογραφικό υλικό και κυριολεκτικά γδέρνοντας σκελετούς, βλέπουμε μια κόλαση γεμάτη πόθο χωρίς σάρκα και ομορφιά. Νυχτερίδες που γλύφουν οπίσθια, αιχμηρά φίδια, σαύρες που χορεύουν και τρομακτικά θηλυκά εξερευνούν τα ζεματιστά βάθη της μετά θάνατο ζωής.

Attempt to realize the world that may await us after death. Using found pornography as part of the film and literally scratching skeletons over the footage, we see into a lust-filled Hell where the beauty of flesh is no more. Ass-licking bats, seething snakes, dancing lizards, and frightful females in an animation exploring the overheated depths of the afterlife.

## Sehnsucht

Jeroen Eisinga

9' / 2002



Το Sehnsucht είναι ένα γερμανικό ουσιαστικό που σημαίνει «πόθος», «επιθυμία», που μπορεί να μεταφραστεί και με την ευρύτερη έννοια της απουσίας κάτι/που θα θέλαμε. Είναι μια λέξη που δύσκολα μπορεί

να μεταφραστεί ακριβώς και περιγράφει μια βαθιά αισθηματική κατάσταση. Μια νεκρή ζέβρα βρίσκεται ξαπλωμένη σε ένα ασπρόμαυρο καρό πάτωμα και φαίνεται να αναπνέει. Η αποσύνθεση της ζέβρας κινηματογραφείται από τέσσερις γωνίες σε stop-motion μέχρι που δεν απομένει τίποτα πέρα από ένα άδειο δέρμα.

Sehnsucht is a German noun translated as 'longing', 'yearning', or 'craving', or in a wider sense a type of intensely missing'. However, Sehnsucht is difficult to translate adequately and describes a deep emotional state. A dead zebra lies on a black and white checkered floor and appears to breathe. Seen from four different angles, the decomposition of the zebra is filmed in stop-motion until nothing remains but an empty skin.

### **Falling Frames**

**Johannes Langkamp**  
1' 10" / 2015

Πώς βιώνουμε το χώρο; Το *Falling Frames* εξερευνά το πλαίσιο και την οπτικοποίηση της τρισδιάστατης προοπτικής μέσα από ένα τεχνικά και ουσιαστικά διδιάστατο μέσο, το βίντεο. Ο Langkamp χρησιμοποίησε κάμερα αργής κίνησης και έκτισε μια ειδική συσκευή που περιείχε διάφορες ξύλινες κορνίζες που έπεφταν από ύψος 15 μέτρων.

How do we experience space? *Falling Frames* explores the framing and visualisation of three-dimensional perspective through the two-dimensional medium of video, both technically and conceptually. Langkamp used a slow-motion camera and built a special device containing a stack of wooden picture frames that can be released from a height of 15 metres.

## **Filmmaker Biographies**

### **Martha Colburn (b. 1971)**

Martha Colburn started out scratching and re-editing found footage 16mm educational films. She studied at the Institute College of Art in Baltimore, and, from 2000, she attended the Rijksakademie in Amsterdam. Colburn has worked on Super8 since 1995. Martha Colburn's style of collage fuses pop culture and political imagery with an aesthetic that is simultaneously fantastical, painterly, and punk rock. Many of her appropriated images are painted over with a diverse variety of paints which integrate them with the drawings and textures that are completely her own. Colburn makes her animations by facing the camera directly downward at the collaged panels below. She has always rejected the computer program as a means to create her animations. The "hands-on," non-technological quality that defines her process keeps it at a personal and intimate level.

(Gruithuijsen; "Reloaded: Martha Colburn Interview"; *Metropolis M*; No.3 June/July 2007.)

### **Paul de Nooijer (b. 1943)**

Paul de Nooijer attended the Academie voor Industriële Vormgeving in Eindhoven from 1960 to 1965, where he was taught by Frans Zwartjes. In 1969, he started working as a freelance photographer. In 1972, he and Zwartjes together made *Moving Stills*, which was followed by a series of short films in which photography plays a major role. In America, he worked together with Jerry Musser. His son Menno worked intensively on his later films. In addition to film and photography, De Nooijer also gives guest lectures at universities in Germany, the United States, and elsewhere.

### **Janica Draisma (b. 1964)**

Born in Harare, Zimbabwe and growing up in Lusaka, Zambia before moving to The Netherlands, Janica Draisma graduated at the audiovisual department of the Rietveld Academy of Arts in Amsterdam and then went to Paris to study mime at l'Ecole de mime corporel (Decroux) and to see films daily. As a writer-director,

Draisma is known for her poetic and personal films and documentaries such as *Bala II* (Springdance Cinema Prize), *The Wondrous*, *The Sound of Drumming* (NPS Television) and *Crossing My Lips (Over Mijn Lippen)* (Nomination Golden Calf Best Short Documentary). She received a Golden Calf for Best Actress for her first leading role. Her films feature in the collection of the EYE Film Institute and were shown at the Cinémathèque Française in Paris, as well as in many other venues, festivals, galleries and museums worldwide.

### **Jeroen Eisinga (b. 1966)**

Jeroen Eisinga studied at the Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem and at the Rijksakademie in Amsterdam, and works as a visual artist. He has been making short experimental film since 1993. In these films, the combination between visual art and performance often plays an important role. An example of this is his first film *40-44-PG*, which is a registration of a performance in which he confronts, while blindfolded, a Volkswagen driving in circles. This film is reminiscent of the work of Bas-Jan Ader or Pieter Engels. His films often have a simple and/or playful starting point, but can hide something very disturbing in their simplicity. In 1996, Eisinga won the *Prix de Rome*, and in 2003 he received the Dolf Henkes prize.

### **Jan Ketelaars (b. 1951)**

Jan Ketelaars studied at the Vrije Academie in The Hague from 1974 to 1977, where he mainly worked under the leadership of Paul de Mol. From 1977 to 1981 he made a series of short experimental films. In 1984, he co-directed *De stad* with Paul van den Wildenberg. Eight years later, they collaborated again on the film *Terrain Vague*. This was followed in 1996 by *Thuis*, a third film with Van den Wildenburg, in which they again showed their view on Dutch society. In addition to being a filmmaker, Ketelaars is also a producer for Jura Filmproducties (a production company in which fellow filmmakers Ruud Monster and Jan Heijs were also involved) and Geelprodukt. Ketelaars also did the camerawork for a number of films made by others, and he also teaches at the audiovisual department of the Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht.

### **Johannes Langkamp (b. 1985)**

Johannes Langkamp is a visual artist based in Rotterdam. He was educated at the Academy for Art and Industry artEZ in Enschede. His work has been exhibited throughout the Netherlands and Germany.

### **Barbara Meter (b. 1939)**

Barbara Meter graduated from the Nederlandse Filmacademie in 1963. In the early 1970s, she joined the Amsterdam Film Coop and the Studio ter Ontwikkeling van Film en Filmmanifestaties (STOFF). She was one of the driving forces behind Electric Cinema, a stronghold of experimental film, which organized screenings. In 1974, the members of STOFF and Electric Cinema separated. Meter developed into a political/feminist filmmaker, and was a co-founder of POLKIN (Political Kinema). In the 1980s, she returned to experimental film; since then she has made about twenty films, including internationally known titles such as *Departure on Arrival* and *Appearances*. From 1991-2005, she worked in part in London, and from 1998 to 2001 that was her permanent residence. Meter also worked as a lecturer at the Academie Minerva in Groningen and at the San Francisco Art Institute.

### **Jerry Musser**

Jerry Musser is originally an American artist. He worked as an actor and co-director on a number of short films by Paul de Nooijer.

### **Joost Rekveld (b. 1970)**

Joost Rekveld studied at the Interfaculty 'Beeld en Geluid' at the Royal Conservatoire in The Hague, where he concentrated on experimental film and on the composition of electronic and 'visual' music. Since 1992, he has been creating abstract films and kinetic installations that have been screened at various domestic and international festivals. Rekveld also works as a curator for various festivals, and is the coordinator of the Art Science department at the Royal Conservatoire in The Hague.

### **Elsa Stansfield (Glasgow, 1945) and Madelon Hooykaas (Maartensdijk, 1942)**

Elsa Stansfield and Madelon Hooykaas began their artistic collaboration in the early-seventies. The background of both artists included film and photography,

subjects which eventually led them into the making of video tapes and installations. Their first video works were of a distinctly conceptual nature, whereby the investigation of characteristics of the—at that time—new artists' medium, played a prominent role. 1975 marked the beginning of their productive partnership with video in an exhibition 'What's It To You', a two-screen installation made for the Third Eye Centre (nowCCA) in Glasgow. Their final installation as a living collaboration was at Centrespace at Dundee Contemporary Arts in 2004 where they exhibited 'Day for Night', the results of a residency at the Visual Research Centre. The practice of Stansfield / Hooykaas is very well known internationally and their works have been exhibited in Sydney (Biennale), Kassel (Documenta) and London (Whitechapel Gallery), and their work is included in the collections of the Stedelijk Museum (Amsterdam) and the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. ([www.madelonhooykaas.net](http://www.madelonhooykaas.net))

**Shinkichi Tajiri** is a sculptor of Japanese-American descent. After the Second World War, he settled in Paris in order to attend lessons given by figures such as Ossip Zadkine. In the mid-1950s, Tajiri came to the Netherlands and, after a short stay in Amsterdam, settled in the Limburg town of Baarlo. Between 1955 and 1970, Tajiri made several short experimental films, with *The Vipers* and *Fietsers/Bicycles* being the best known. Tajiri, who for a long time was a professor at the Hochschule der Bildende Künste in West Berlin, died in Baarlo in 2009.

#### **Wim van der Linden (b. 1941)**

Wim van der Linden is a Dutch television maker and filmmaker. In the 1960s he studied at the Nederlandse Filmacademie. He then worked as a cameraman on films including the first long feature film by Wim Verstappen, *De minder gelukkige terugkeer van Jozef Kátus naar het land van Rembrandt*. In the following years, he became well known via his collaboration with Wim T. Schippers. Together they produced several short films under the name of *sad movies*. The highlight of this series is *Tulips* from 1966, a roughly three-minute 'melodrama' about a leaf that falls from a tulip. Yet it has primarily been

their work for television that has garnered Van der Linden and Schippers the most success. In the late 1960s, they stood at the cradle of the controversial *Hoep!a*, and the 1970s saw the release of sensational programs featuring Fred Haché, Barend Servet, and Sjef van Oekel.

#### **Bart Vegter (b. 1940-2011)**

Bart Vegter studied electrical engineering at the Technical University of Eindhoven, and spent several years working as a researcher at Shell and Philips, and as a teacher at a secondary school. Beginning in the mid-1970s, Vegter began concentrating entirely on film. For several years, he followed the workshops of Frans Zwartjes at the Vrije Academie in The Hague, and in 1981 he completed his first film, *Horizontalen*. In the subsequent years, Vegter built up an oeuvre of nine films, all of which can be characterized as abstract films, a genre in which Vegter and Joost Rekveld are the most important Dutch representatives. Vegter, who lived and worked in Rotterdam, died in 2011.

#### **Jacques Verbeek (1947-1993)**

Jacques Verbeek was a student of Frans Zwartjes at both the Academie voor Industriële Vormgeving in Eindhoven and the Vrije Academie in The Hague. He has been making films since the early 1970s, usually in collaboration with his partner Karin Wiertz, who also studied at the Academie voor Industriële Vormgeving. Verbeek has also acted in films made by, for example, Paul de Mol and Jan Ketelaars. The films of Verbeek and Wiertz excel as sophisticated games of space, light, and shadow. Using a combination of different animation techniques (drawing and photo animation, stop motion), they create their own architectural worlds with built spaces made from geometric figures such as cubes or triangles, suggesting a third dimension. The music in their films is almost always made by Bertus Borgers. Verbeek worked in the audio-visual department of the Stadsacademie voor Toegepaste Kunsten in Maastricht. In 1973, Verbeek and Wiertz received the Billiton Van der Rijn Prize, an award for filmmakers who have contributed to the development of film in the Netherlands.

**José Vonk** lives and works in Amsterdam. She was born in Utrecht and studied graphic design at the Gerrit Rietveld Academy, where she specialised in animation and illustration. She graduated in 1977 and that same year she founded a company DE DAMES ('The Ladies'). In 1986 she collaborated with Helga Kos and celebrated Dutch comic actor and writer Paul Haenen on the independent animation film *Welte rusten schat (Sleep tight, dear)*. This film was nominated for a Dutch Gouden Kalf award in 1987 and was awarded a Metion by the Centre National de la Cinématographie in Paris in 1988. In 1997 José Vonk started combining her commissioned work with autonomous projects, work which centers on perception as a focus of investigation. This creative process resulted in elongated 'Reis tekeningen' ('Travel drawings') and collages, in which the work reveals itself as the viewer moves in relation to it. Her work has been exhibited in Amsterdam, Berlin, Dusseldorf, Rotterdam and The Hague. At the same time she began to explore the effect of the individual frame of film on perception. Her films can be regarded as a further investigation of the effect of the projected image on perception, with particular reference to colour. José Vonk has taught at the Gerrit Rietveld Academy since 1986 and joined the board of the Rietveld Foundation in 1992. (Light Cone, Paris—[lightcone.org](http://lightcone.org))

#### **Karin Wiertz (b. 1946)**

Karin Wiertz studied at the Academie voor Industriële Vormgeving in Eindhoven, where she took classes with teachers including Frans Zwartjes. She met Jacques Verbeek, with whom she made a number of experimental animation films between 1971 and 1988. Wiertz acted in a number of these films, and also in several films made by fellow filmmakers. Their films excel as sophisticated games of space, light, and shadow. Using a combination of different animation techniques (drawing and photo animation, stop motion), they create their own architectural worlds with built spaces made from geometric figures such as cubes or triangles, suggesting a third dimension. The music in their films is almost always made by Bertus Borgers. In 1973, Verbeek and Wiertz received the Billiton Van der Rijn

Prize, an award for filmmakers who have contributed to the development of film in the Netherlands.

#### **Frans Zwartjes (b. 1927)**

Frans Zwartjes had worked as a musician, violin maker, nurse and teacher at the Academy for Industrial Design Eindhoven before he began to profile himself as a filmmaker in the late sixties. From his first films, his handwriting is visible. On his own raw and intuitive way he caught his themes on film: sexuality, power and oppression. The films earned him international recognition quickly, and a number of prestigious awards. Zwartjes also became known as a teacher of a generation of experimental filmmakers in Eindhoven, The Hague - he gave long film workshops at the Free Academy - and at Amsterdam's Rietveld Academy.

All film synopses and filmmaker bios provided by the **EYE Filmmuseum** ([www.eyefilm.nl](http://www.eyefilm.nl)), unless otherwise noted.

Όλες οι περιλήψεις ταινιών και τα βιογραφικά των σκηνοθετών έχουν παραχωρηθεί από το Μουσείο Κινηματογράφου **EYE Filmmuseum** ([www.eyefilm.nl](http://www.eyefilm.nl)), εκτός εάν υπάρχει διαφορετική αναφορά.

## Σχετικά με το EYE

Από τότε που το Μουσείο Κινηματογράφου **EYE Filmmuseum** άνοιξε στο ολοκαίνουργιο του κτήριο το 2012, είναι κάτι περισσότερο από μουσείο. Η αποστολή του είναι να συλλέγει, να συντηρεί και να παρουσιάζει την Ολλανδική κινηματογραφική κληρονομιά. Οι πειραματικές ταινίες αποτελούν μια από τις 5 βασικές τους συλλογές, μαζί με το Βουβό Κινηματογράφο, διεθνή, Ολλανδικό και διευρυμένο σινεμά. Υπάρχει μια ενεργός πολιτική ως προς τα θέματα της απόκτησης, διατήρησης και παρουσίασης των πειραματικών ταινιών η οποία καθορίζει την ύπαρξη του μουσείου, της οποίας ένα από τα αποτελέσματα είναι η δίμηνη σειρά E\*Cinema όπου παρουσιάζονται μέρη της συλλογής μας, καθώς και διάφορες συνεργασίες με ακαδημίες κινηματογράφου για την επιμέλεια και την ανάθεση νέων εργασιών.

### Ευχαριστίες

- Αυτό το πρόγραμμα δημιουργήθηκε μέσα από μια στενή συνεργασία με το Ολλανδικό Μουσείο Κινηματογράφου EYE Filmmuseum. Το IVAC θα ήθελε να εκφράσει ιδιαίτερες ευχαριστίες στους Simona Monizza, Edith van der Heijde, και Anna Abrahams για τις πολύτιμες τους εισηγήσεις, συμβουλές, καθοδήγηση, έρευνα, βοήθεια και αφοσίωση στον πειραματικό κινηματογράφο στην Ολλανδία (και όχι μόνο...).
- Όλες οι ταινίες έχουν επιλεγεί από το κινηματογραφικό αρχείο του EYE και έχουν ετοιμαστεί για σκοπούς προβολής από το EYE Filmmuseum.
- Το IVAC ευχαριστεί όλους τους δημιουργούς ταινιών για αυτό που κάνουν.

## About the EYE

**EYE Filmmuseum** is since the opening of its brand new museum building in 2012, much more than just a film archive. EYE's mission is to collect, preserve and present Dutch film heritage. Experimental film is one of the 5 core collections of the museum, together with silent film, international, Dutch cinema and expanded cinema. An active policy on acquisition, preservation and presentation of experimental films is still what very much defines our nature resulting among others in the bimonthly series called E\*Cinema where we show the highlights from our collection and collaborate with film academies to curate and commission new work.

**Simona Monizza** is a graduate of the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, class of 1998. After working as a film archivist at the BFI she joined in 2000 de Nederlands Filmmuseum, now EYE Filmmuseum where she has been working as a film restorer and project leader of several restoration projects focused on Dutch experimental films. In 2010 she was appointed curator of Experimental Film at the EYE where she is responsible for the preservation and presentation of this collection.

### Credits

- This program is made possible by a close collaboration with the EYE Filmmuseum Netherlands. In particular, IVAC thanks Simona Monizza, Edith van der Heijde, and Anna Abrahams for their indispensable insights, suggestions, guidance, research help, and commitment to experimental film in The Netherlands (and beyond...).
- All films were selected from the EYE's Film Archives, and all screening materials were prepared and furnished by the EYE Filmmuseum.
- IVAC also thanks all of the filmmakers for doing what they do.



## 'An Open and Dynamic Archive'

**Simona Monizza**  
in conversation  
with Pascal Richard  
and Christopher Zimmerman

**Pascal Richard:** How did you get into film preservation / conservation and your curatorial role as well? Because you are wearing two hats.

**Simona Monizza:** I want to specify here that my title 'curator' refers to 'collections curator', which is different from a museum curator or an exhibition curator. This function evolved from the very first years that I was at the Nederlands Filmmuseum. I arrived here in 2000 after finishing my training in film preservation at the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, NY. I studied there 20 years ago, and then I moved on to work at the British Film Institute for one year as a preservationist in the archive. After that, following my desire to work in film restoration, I got the chance to move to the Filmmuseum. Here I worked for ten years in film restoration, dealing with many types of films, not just experimental ones.

My first big project, which started in my first year at the Filmmuseum, was the restoration of the experimental films made by Frans Zwartjes, which had entered the archive a few years previously. This became the blueprint for the kind of projects my colleagues would give to me. They would say, 'You dealt with Frans Zwartjes films. Wouldn't you like to work on this other filmmaker?' Frans Zwartjes really marked the beginning of my career and my interest in the preservation of experimental films. From Film Restorer, I became Film Collections Specialist, a title that evolved into curator a few years ago. This title is again linked to our collection policy which divides our collection into five areas of interest and expertise, including Silent Film, Dutch Film etc.

So, because of Zwartjes, I was given this honor to work on Experimental Film. This specialization really became deeper in 2004

or 2005, when we received a grant from the Mondriaan Foundation to work on a big, big restoration project of Dutch experimental films. Over a period of three years, we collected, preserved, and published on DVD or promoted in different ways four hundred experimental films. It was really a huge project, as we had to deal with so many films within a tight time schedule. This project was really eye-opening and gave me an introduction to the variety of Dutch experimental filmmaking, even though we did not really have the time to sit down and analyze the films, which happened later.

**Christopher Zimmerman:** Did you come to Amsterdam because there was something special happening with restoration at the time?

**Simona Monizza:** The Nederlands Filmmuseum back then had a major reputation for putting film restoration in the foreground of their activities, and, also, for their 'non-orthodox' approach to film restoration and to film history. They were one of the few archives in the world to start color restoration of their silent films while many others had done that just in b&w for practical reasons. And already almost 18 years ago, they started being interested in the developments of digital restoration techniques. It was clear that this was the place to pursue a career in film restoration and to learn how to deal with the film material.

**Pascal Richard:** In terms of restoration, you have worked on many different kinds of films. What are the specific challenges in restoring experimental film? Of course, some of the filmmakers would paint on the celluloid, would work on the material itself. What makes restoring experimental films different from restoring other kinds of film?

**Simona Monizza:** It's comparable sometimes to the restoration approach to silent nitrate films, where most of the time the source of the restoration is an element with unique characteristics. These often are applied colors (tinting, toning, or hand painting), splices, inter-titles, degradation, stock characteristics, etc. Because of all of this, specific restoration techniques are needed to simulate the look of the prints.

With experimental films we also often deal with unique surviving elements as most of the time you don't have negatives, masters, sound negatives, or projection copies to refer to or go back to because of different reasons. But while restoration workflows have been developed over the decades for silent films, there are none for experimental films, and the restorers are kind of pioneers in finding out ways, together with lab technicians, to work on these films. There is no school that teaches you how to restore experimental films; I was learning along the way.

With experimental films, most of the challenges in restoration are related to the way the films were produced and disseminated due to the economic situation in which the makers lived. The majority of the filmmakers did not have the money or support from the government or other institutions to produce films by making negatives or masters or even several projection copies. For these reasons most of them used Super8 or 16mm reversal stock, which would produce a direct positive. In this way they did not need to make extra elements, and, in some cases, they ended up using this camera original as their projection copy. Add to this the widespread DIY practice of developing films at home, manipulating the film material to achieve certain effects, or using outdated stocks, and you start having a picture of the complexity of dealing with such non-standard practices in restoration. Each film needs a special approach. Furthermore the films were kept under the bed or in the attic for twenty or more years, which is enough to ruin a film.

What is interesting to me is that all these films were really showing the traces of the process of filmmaking. I am interested in reading a film, not from a text or a content point of view, but from the material and the technological aspects and how these mix with creativity. Why is this color here and not here? Why is the splice here and not there? Why does this stock look like this?

I'm not a super technical expert, actually, but what is fascinating to me is the direct contact with the material that had been shaped by the hands of the maker. I am not mythologizing the maker, but you learn about how a film was made by having the material in your hands, and that is the

only layer between you and the filmmaker. It is a kind of privilege actually.

And this comes with responsibilities of course. When I was working on Zwartjes' films, I was lucky enough to meet him in person and to talk to him to discuss certain issues related to his films. Exactly because there are no references in our work, it is quite important to involve the maker to assess the original artistic intentions of the films. But decisions taken in the restoration works are also personal ones. At the end the restoration work is always a mixture of the restorer's own decisions, combined with the original intentions of the artist and the expertise of the lab technicians, which are needed to translate the look of older films into present day technologies.

**Christopher Zimmerman:** In your text in the Zwartjes DVD edition, you mention that you were unsure how he made his films because his developing techniques were so unconventional.

**Simona Monizza:** Indeed! At this time in Holland in the middle 60s, Zwartjes was really a quite unique case. It was not, for example, like in England or in other countries where there was so much more going on in the experimental scene and people would be influenced by each others' works and theories. In Holland, there were only a few things happening in the 1960s—the Fluxus movement, where Wim van der Linden and Wim T. Schippers gained fame with their groundbreaking TV shows called *Hoep!a* and their short films, which broke several taboos concerning controversial topics like sexuality, youth movement and so on. Or the Provo movement—the anarchists here. But the amount of films that came from this period was not substantial. The best known is *Tulips* from 1966.

**Christopher Zimmerman:** Their *Sad Movies*...

**Simona Monizza:** But, that's it. And it did not last long. There were discussions in parliament about nudity on TV, for example, and after the third show, the fourth was cancelled. And then there was this silence. Some of the documentarists like Johan van der Keuken or Louis van Gasteren and Ed van der Elsken picked up some of these issues of course in their films. And then

came Zwartjes, who, out of nothing, thirty or forty years after the Filmliga, started thinking that he could do things by himself, even though his background was not in film.

As an artist, painter, sculptor, and musician, Zwartjes was related more to the group of artists making performances at the time. Film turned out to be for him the best way of combining all these other arts. Zwartjes started filming because he was doing performances with one of the main 'characters' who is always in his films Lodewijk de Boer. They would record some of their performances to show in the next performances so that they could show rather than talk about the performances.

He said he then got the bug, the virus of film, but he was a total autodidact. Even so he ended up developing his own singular and distinctive signature in film. Of course he was interested in the New American Cinema because he saw them at Knokke in 1967/68. Very few Dutch films made it to Knokke, but many people went there, so they were exposed to this scene.

**Christopher Zimmerman:** Zwartjes as the reluctant godfather... Even for you. For you, it started with producing the Zwartjes DVD. But, obviously, Zwartjes represents one of the main approaches to cinema in the Netherlands. Can you lay out the 'other' approach? Not to over-simplify things; I know that things are much more complex than simply these two 'streams'. But you mention these artists and performers who take up film in a way that is not weighed down by film history and technique. They make unconventional images in unconventional ways. At the same time, we do have Barbara Meter and Joost Rekveld, for example, who are interested in the celluloid, the material base of film itself, in film history and theory. Can you comment on these different approaches to the moving image?

**Simona Monizza:** Dutch experimental film is made up of so many individual 'islands'. I was recently reading again a great catalogue from the Stedelijk Museum in 1985. They did a big retrospective then which became seminal for the appreciation of experimental films in Holland as this was the first time that a museum of modern art put experimental Dutch films in the

foreground. It was really a way to have a debate about what has been going on here. Some of the articles and essays from that catalogue expose the problems and issues of this scene, which has to do with its fragmentation, with its isolation from the international scene, and with this extreme individualism, which has good and bad sides.

For example, the group of people who gathered around the Electric Cinema—Barbara Meter, Daniel Singelberg, Mattijn Seip, Jos Schoffelen... They were all heavily inspired by the British scene and their materialist approach, and we can see this in their films. Barbara Meter developed this much further in her work through the '90s and further. The others stopped, in a way, in the '70s or early '80s and did not make any more films. Actually, Barbara's work went through phases; she started in the '70s with structural films, and then she went towards social, political films, like most others in Holland. In the '80s all of sudden, making experimental films became morally unacceptable. If you were doing materialist films you were not taking part in society, and society was going through major changes, like everywhere else. But here, it was almost a moral position.

**Christopher Zimmerman:** It was perceived as 'elitist'.

**Simona Monizza:** Exactly, but also the demands of the audience changed. You could just not make those films anymore, and the few filmmakers who kept doing them risked even more marginalization. People felt that they had to engage in society. Luckily Barbara returned to experimental films in the '90s. She realized it was her creative medium and embraced it totally. For me, her best films stem from this period.

And then there were others like Bart Vegter, Karin Wiertz & Jacques Verbeek, and Paul de Nooijer who went on making (abstract) animations. There is a small tradition of abstract films in Holland, but actually the largest tradition is in abstract painting. Artists like Mondriaan and Doesburg created a ground for abstract imagery with the movement 'De Stijl' which left a big impact on the avant-garde. I personally also think that the landscape in Holland facilitates this abstract approach.

Bart Vegter saw the abstract films of Karin Wiertz and Jacques Verbeek in the early '80s when he took Zwartjes classes at the Free Academy and was very much impressed. He was also influenced by Fischinger and the avant-garde of the '30s, but he did not share the spiritual aspect of abstraction used by Jordan Belson in the '50s and '60s, for instance. He was an engineer and worked for Philips or Shell for a long time, so he combined his technical knowledge with a high level of creativity by spending years developing one film at a time. The results are quite amazing.

Apart from those individual cases, between the '70s and the '90s there is a sort of gap in the Dutch experimental scene. In the '80s what happened, which is worth mentioning, was that the American filmmaker and promoter Peter Rubin, who had moved to Holland in the '70s, put together an organization called Holland Experimental Film, which had the mission to create a fertile ground for the promotion, education, and dissemination of experimental films in Holland. He managed to bring a lot of Dutch experimental films to the US and elsewhere, but he also brought in the avant-garde from other countries, particularly from Eastern Europe, to the Netherlands. So, while not much experimental filmmaking was happening in the 1980s, there was a lot going on in terms of curating and screenings. He tried to create a scene, but actually at the end it failed because of the government's lack of interest and because no critics seemed to be interested in these short experimental films. They did not know where to place them. As a consequence, experimental films kind of disappeared from the public radar and discourse in this period.

A new 'sparkle' or movement was created by Studio One in the early '90s, inaugurated by Karel Doing. This was the first 'Do-It-Yourself' laboratory in Holland (probably Europe), which created its own scene. Studio One gave a platform to the younger generation who wanted to engage with the medium of film without having to go through the hassle of asking for subsidies again. Karel Doing, Esther Urlus, Joost Rekveld, and others came out of this scene with a Do-It-Yourself, punk approach. This is where Joost Rekveld did his first film, #2.

**Pascal Richard:** Has there been a larger recognition of experimental film in the Netherlands after the '80s?

**Simona Monizza:** I think the exhibition in 1985 at the Stedelijk and the joint efforts of Peter Rubin and his organization Holland Experimental Film have definitely helped increase the interest in Holland and abroad towards these artistic films. From the '90s on, thanks to the generation of filmmakers like Jeroen Eisinga, Esther Urlus, Joost Rekveld, the scene became also much more internationally oriented. They had contacts with filmmakers from other countries owing to the laboratory that had been established in Holland. Filmmakers from around the world were coming to Holland to work on their films. They were more open to what was happening elsewhere in the artistic world and reflected this in their films. This is the generation that I have been following over the last ten years. My interest lately is also in focusing on female filmmakers and trying to give them a space in the arena.

**Christopher Zimmerman:** The scene has been fragmented and perhaps not as cosmopolitan as Dutch society in general. Would you say that the EYE and your work have been putting these fragments back together?

**Simona Monizza:** Yes, particularly over the last ten years, we have been working on expanding the collection. Many of the filmmakers were angry with us when we first started approaching them as they felt they had been neglected by our institution in the past, which was true. They said 'where were you when we first offered our films?' I had to do a lot of convincing to re-build trust. But, now with our new museum building, it is much easier because we can regularly show Dutch experimental films. The artists are not so much interested in having their films preserved; they want to have their work screened, which we can do now much better than before thanks to our weekly series EYE on Art. This is one of the main roles of the Filmmuseum. But, there is so much more to do.

**Pascal Richard:** I definitely recognize this individualism, yet there is also definitely a collaborative spirit on a smaller scale.

**Simona Monizza:** Absolutely, everyone knows one another, and everyone is working with the same people. They share this creative background. Yes, it is a microcosmos itself.

**Pascal Richard:** What is the mandate of the EYE? How does the archive, projections, distribution, etc. fit together?

**Simona Monizza:** We are a very complex institution. In the past, we had a distribution branch, but the government does not allow us to do this anymore. We still distribute experimental work to festivals and in collaboration with other organizations. But, the mission of the EYE is very broad—to collect, preserve, and to show in our cinemas and our exhibition spaces. With experimental film, we are always trying to expand the collection and refresh the archive with work made by new makers. Once we have preserved films, we are looking at different ways to generate interest in the work, to keep the collection alive and we collaborate with curators around the world to disseminate the films.

§We want to be open. Compared to many other archives in the world, we have this reputation of being an open and dynamic archive. Our collection is not just sitting on the shelf. Artists, historians, students come to the archive to do research and to create new work out of our collection. This is also an essential part of our mission.

This interview was recorded May 18, 2017 at the EYE Filmmuseum, Amsterdam.

**Copyright © 2017 Simona Monizza, Pascal Richard, and Christopher Zimmerman**

Frans Zwartjes  
about rules

## Not knowing but doing

**Frans Zwartjes (1927) is the father of Dutch experimental film. With trail-blazing films such as *Pentimento* and *Living*, he has inspired many of his students at the Free Academy but also fobbed them off. 'I don't tell them anything. They have to discover it all themselves. There are no rules.'**

*The person making contrary films in the Netherlands works within a context: you can see a certain film maker as an inspiring model or you can dismiss him to try to do it your own way. Did you have a context like that?*

What made a huge impression on me was the New American Cinema. The municipal theatre in Eindhoven presented a new American film programme in the early 1960s. For the first time I was able to see films by Bruce Conner, by Markopoulos, by that fatso... Peter Kubelka and by Andy Warhol. I thought: Jeeesus Christ, what's going on! In *The Shopper* by Warhol, the camera is first pointed at the ceiling and then sinks downwards, but you can feel that it was not done by hand. The bolt at the top of the tripod wasn't screwed tight. The camera sinks down by itself, splendidly. While the camera keeps on shooting, you can meanwhile hear someone talking. The protagonist just keeps on going.

The crazy thing is that I started to be irritated by the film after a little while and I went out to get a drink. I must've gone back and forth ten times and each time that I opened the door to have another look, I thought: damn it all, it's awfully good! Those screenings had a big influence on me.

*When did you make your first film?*

I made my first film in 1968. I was teaching at the academy in Eindhoven at the time. I wanted to combine all the media, so I told the director that I needed a camera. 'Buy it', said the man. At that time I often had exhibitions of my paintings, drawings and objects and I didn't want somebody or other to come and give a speech for the opening. So I decided to make a little film of the one exhibition, so that I could show it at the following opening. But I got...well, you

know, obsessed is perhaps a bit strong... but I got really excited about that filming. So I started to make films for myself.

*What sort of films were those?*

I was a bit overexposed sexually back then. I had an extreme interest in sex. It made me scream with irritation that what you always saw in films was a man and a woman - together - commotion - one, two, up you go! That was not eroticism, that was gymnastics. At the point that they actually made it into bed, a blanket was pulled over the action. Everything went black and a while later you heard teeth being brushed. What I wanted was solely to film under the sheets, in a manner of speaking. Trix, my wife, had a really astonishingly beautiful body. She was a student at the academy. I am one of those teachers who married a student. Scandalous behaviour, I agree. I filmed her a whole lot.

*You developed your films by yourself in your house laboratory.*

Yeah, although... actually it was a cupboard. When I got my first little film back from the laboratory, I thought it looked like garbage. I went back to the lab, that was the NLF back then and said: 'I want to develop my own material.' The man opened a drawer and handed me a sheet. I looked at it: R36. Agfa. It was a recipe for reversal development. He immediately took hold of one more sheet, on which the address was written of Brocades in Amsterdam. You could buy chemicals there.

He also told me which was the cheapest material: Agfa's 5-61. That was what they made their prints on. An incredibly straight curve and very, very slow: six ASA. You had to make your shots in the sun in order to be able to see something later on. It came in rolls of three-hundred meters. In my darkroom, I cut them up into rolls of 30 meters that would fit in my camera. Then you get really strange things: perforations on the wrong side, or losing hold of the roll and everything falling apart. Then you're up shit creek. But I always managed. After a while, I became very skilled at developing. I could develop three-hundred metres a day. Film on Saturday, watch on Sunday.

I had students who asked me how I developed that black-and-white. I explained everything, but they still gave up. Because,

even if you've got that recipe, you're not there yet. What's important is how the material is exposed and how warm it is and how long you leave it in the developer. It's something you've got to twig to. You only learn it by doing it, really.

*You have done a lot of teaching. It is not an exaggeration to call you the father of the Dutch experimental film.*

The salary and working hours of a teaching job combine well with film making. Because my films don't make the slightest difference money-wise. I've always made them for myself from the money I earned in teaching. I started by giving craft lessons at the Free School in Amsterdam. That's where I got to know the sculptor, Brokken. He was teaching in Eindhoven and asked me if I wanted to go and work there too. For fourteen years I taught the subject 'Non-Applied Design'—good isn't it, the name I made up—because I thought the only thing they did there was re-designing. After that came Ateliers 63, the Free Academy, where I was the director for a while, and the Rietveld Academy.

*What is important for you to pass on?*

The popular view is: if you really want something and you really persist, everything will work out. And I don't believe in that at all. That really wanting something works instead as a huge impediment. You could compare it with a table full of working implements including the keys to your car - and you've got to go out. 'I have to and I'm determined, I must leave right now! I have to find those keys this minute.' You look around. 'Shit, shit, shit! Where are they?' You go through your pockets, walk back and forth all through your house looking for them in places where you know they couldn't be. Then the telephone rings. You pick up the receiver - forget your keys for a second - look around on the table in a detached way and there they are! The data is available, you just can't see it.

I've had thousands of students with an idea. They know absolutely one hundred percent how they want it to be. Lately someone came up to me, threw a notebook on the table and said: 'There's three films in there.' I said: 'Oh, you're a writer!' 'No, they're films,' he said, 'all I have to do now is film them.' I said: 'God, knock it off. You can't be

serious!' The thing is that they don't have an eye for things that *just come up*, only for what they think up. It is much more realistic if you just concern yourself with what there is.

Often they want to know everything. But it is true of all the arts that you have to know nothing. Otherwise you go ahead and do what you know. I don't tell them anything. They have to discover it all themselves. There are no rules. I am against telling them: 'You must not cross the line', or: 'You must not follow a really extreme wide angle with a tele shot.' I can't think of one reason why you shouldn't! The film will definitely not fall apart. Or: 'Don't take hand-held shots with a telephoto lens,' because if you happen to want shaky images, that's precisely what you should do. So very few rules get left over... It's all just a question of taste.

If they can find the exposure lever, they know enough. Whether you've got a large camera, a 70mm Panavision or a tiny little 8mm camera - the size doesn't matter and neither does the budget. The things that really matter are creativity and inventiveness. Those are really the only important things.

*How do you teach when you are against rules?*

Never in the classical way, like: 'Okay class, take out your notebooks, this afternoon we will be dealing with montage.' What we have to do is discover for everyone what he or she can do and not what he or she wants to do.

I had a student, she's now really making a furore, with a diploma from the Royal Academy in The Hague. She wanted to make films. I said: 'So you've bought a camera, I've already noticed that. Turn it on then. Begin right now.' After a while she came over and sat down in front of me saying, 'Oh God... I just don't know what to do.' And crying, crying, crying - marvellous actually. I said: 'Imagine this: you're at home and you go completely to pieces. You put your camera on the table and you turn it on.' The following week along she came and she'd done it - fantastic! You have to make an enormous number of films. And you have to look and look, with other people around. And you have to keep very close watch on how you react. That is the only way to learn.

*Who did you show your own work to? I didn't know anyone!*

*Did you not have any contacts with other Dutch film-makers?*

Of the so-called 'regular' film makers, only Pim de la Parra came to me and said: 'You've got to apply for some government money. You shouldn't be paying for those films all by yourself, are you out of your mind? I'll help you.' That didn't really happen, but still... And Johan van der Keuken. They acted normally. All the rest thought my films were strange, very unprofessional tomfoolery.

But they couldn't escape from the fact that *Living* (1971) was really something to reckon with. I heard that later from Bert Haanstra. When I was working at the violin builder, Marree's studio, he came around. He had been given equipment by The Hague. Given! Lenses and a body and some other things: 35mm equipment. He asked if we would make a case for them. That's how I came into contact with him. And when later on I started to make a film with a friend about the war wounded in Guinea-Bissau, I looked up Bert. He immediately said: 'Wonderful! A documentary, that's something we understand at least.' He told me they had wanted to give me the National Prize for *Living*, but they went and gave it to Ed van der Elksen, because he needed money. Ed sold me the Cook lens around that time, the wide-angle that I used so much. Money problems, I guess. It was a 5.7, high quality. I wanted the widest possible angle without it being a fisheye.

*That lens is important to the way your films look. There are students who copy your style. You recognise the Free Academy look in their films. What do you think of that?*

The press wrote about that. 'You can clearly see that he's a Zwartjes clone,' they'd say. But that never worried me. You copy the master for a while and then the moment comes that you're not satisfied with that anymore.

*You're presently working on a DVD. What will it be?*

It is going to be a combination of image and sound. I start by making a soundtrack. Music, effects, dialogue - everything you could want. And later I make the image.

I compose the music and edit it on the computer. That bit of equipment is like a prosthesis. First I play the music and later on I speed it up. The result is melodious, even though that was not my aim at all.

*Do you already know which images will accompany the sound?*

After my time building violins, I was in a crisis. I had spent six years building violins and I had played viola for six years with the Dutch Opera. After that, I had lost my way. I was about twenty-eight and I really wanted to be independent. My mother had been a nurse. She said: 'If you want to disengage, you'd better go work in Santpoort.' That was a madhouse. 'One-way trip to Santpoort' was what we used to call that in Amsterdam. Pavilion 3. I worked there for a year as a male nurse. Just like that! Straight from the opera. That was excellent emotional training for me. My very first day, I had to sit in the coffee corner with a patient. And there I heard Kathleen Ferrier on the radio in the opera *Ephigenie in Taurus* or on like that. Bee-au-ti-fully lyrical scene. I wanted the event to open up and swallow me! I had even played for that opera. Imagine how strange a transition that was.

The head nurse took me on a tour of the women's department and a scene took place there that made an enormous impression on me. She had told me at the door: 'If anyone says anything to you, just keep on walking.' I stepped onto the ward - a whole lot of women walking around in institutional clothing with a mental-home haircut. You could see it right away: serious cases. One woman was leaning against a cupboard and she said to me: 'Hey, stud!' I was really close to her... and she was standing there pissing. I saw a wet stream hitting her hospital jacket - and on the floor a great pattering of drops. And I thought: God damn, this is good!

There was another one, she sat staring at you and then suddenly said: 'I see spirochetes.' With a conviction and a power - you didn't know what was happening to you! I thought the dislocation was very impressive. And now I'm going to put that into the DVD that I'm making.

You see, for instance, a corridor where someone is hanging around. I saw that quite often in that hospital. The person comes up to a door, listens - you hear a piano playing. I

just made that music. You also hear people talking. The person walks on a little further. Then you hear a door slam. Just a couple of examples, you know, as an image. I saw a painting by Hopper and thought: if you were to make a set that refers to that, and you hear that music. And then cursing. After that you hear someone falling downstairs... and that girl is standing under the staircase weeping. You can fill it in any way you want. That really appeals to me.

*In making the DVD you thus delve into your own experiences and emotions.*

Yes, only that. Always. They're the only reference I have. Those emotions are intense. When I had just joined the opera, I couldn't play at all for *La Bohème*, for instance. If I heard *Madame Butterfly*, I just stood there crying. Later on I had students at the school who wanted to make a persiflage of *Madame Butterfly*. They came along with the textbook and that was the first time I read what was actually said. Then there was no stopping me anymore! I don't cry like that now, but the emotional message of someone like Puccini, the composer – he's really impressive. Ravel too and Debussy or Verdi, but he was a bit earlier naturally. Very good music.

*If your experiences are your only reference, that makes me wonder about your background.*

My mother was a nun who deserted. She had become anti-Catholic - those are dyed-in-the-wool Catholics, right? My real name is Franciscus Antonius Maria, but that's because of my father. I went to confirmation classes once, religious education. But after that, it was over for me. My mother thought we had to join 'De Jonge Pieter-Jelle', a sort of Hitler youth, but from the Dutch Labour Party. On a sport day we had to march through Jan Evertsenstraat in Amsterdam to Olympiaplein. Can you imagine? We never, ever went back.

*And your father?*

He was Amsterdam's amateur boxing champion. My mother and he were crazy about each other, but there was a huge difference in erudition. She was an intelligent, incorruptible woman and I think one of the first real feminists. He was a bit of a bruiser from a poor family. His family had

only one white shirt - and they all fought for it on Saturday to go into the city. And why did they go to the city? To fight. He died when he was forty-two. So I was actually brought up without a father for most of my youth.

My mother literally dragged us through the war. We had nothing. No food. I weighed something like ninety pounds while I was just as tall as I am now. I couldn't climb stairs anymore. So I couldn't even go to the soup kitchen for a handout. My mother was the only one who kept her footing. Her six children just lay in bed. My father had worked for the railroad as first signalman, so he had a pension from the railroad company. A labourer's pension. If she hadn't managed to scrape together something to eat, we would all have died.

*There is a great deal of eroticism and there are many distorted power relationships in your films. Do you learn anything about yourself by watching your own films?*

According to Trix, I have never been as clear about myself as I am in my films. But I did not see that at all when I was making them. I didn't interpret those films. Others did, but what they said was often beside the point. I can still remember a screening—Trix and Monique Toebosch were sitting on a bench in the film—and you know what someone said to me: 'Say, I didn't know that your wife was lesbian. How terrible for you!' An adult man said that, a family doctor. I explained: 'We're just making a film, you know.' He acted a bit angry: 'Look, you can see it too... Take a look!' I said: 'I don't see anything. I certainly don't see that.'

Then I can remember *Pentimento* (1978) being screened in Rotterdam. The theatre was full of feminists saying I should be done away with. 'It should be against the law that you ever receive another cent!' And wherever that film was shown, they stormed the projection room in groups of ten, grabbed the projector and pitched it into the street, film and all. That happened a couple of times.

*Does that upset you?*

No, something I like a lot less is when, for instance, I expect a really strong effect from a scene and right at that moment I see people leaving the movie theatre... If you

don't see anything at all, and you stand up... That's... Well, that's not really irritating but it leaves me feeling awfully helpless. It's just like when someone says: 'Well you know that Bach's compositions are just repeating fractions.'

*What is your own favourite film?*

In my opinion *Spare Bedroom* (1970) and *Living* have a peculiar, indefinable atmosphere. That quirky fidgeting and then the whimpering of the music... When I last saw the film, I thought: how did I ever come up with that? I would never be able to do it again now.

**This interview with Frans Zwartjes was conducted and moderated by Anna Abrahams (Eye Filmmuseum) and first appeared in print in the book *mm2—Experimental Film in the Netherlands*.**

**(Abrahams, Anna, Graveland, Mariska, Van 'T Hart, Erwin, Van Hoof, Peter (eds.); *mm2—Experimental Film in the Netherlands Since 1960*; Filmbank / Uitgeverij de Balie; 2004.)**

