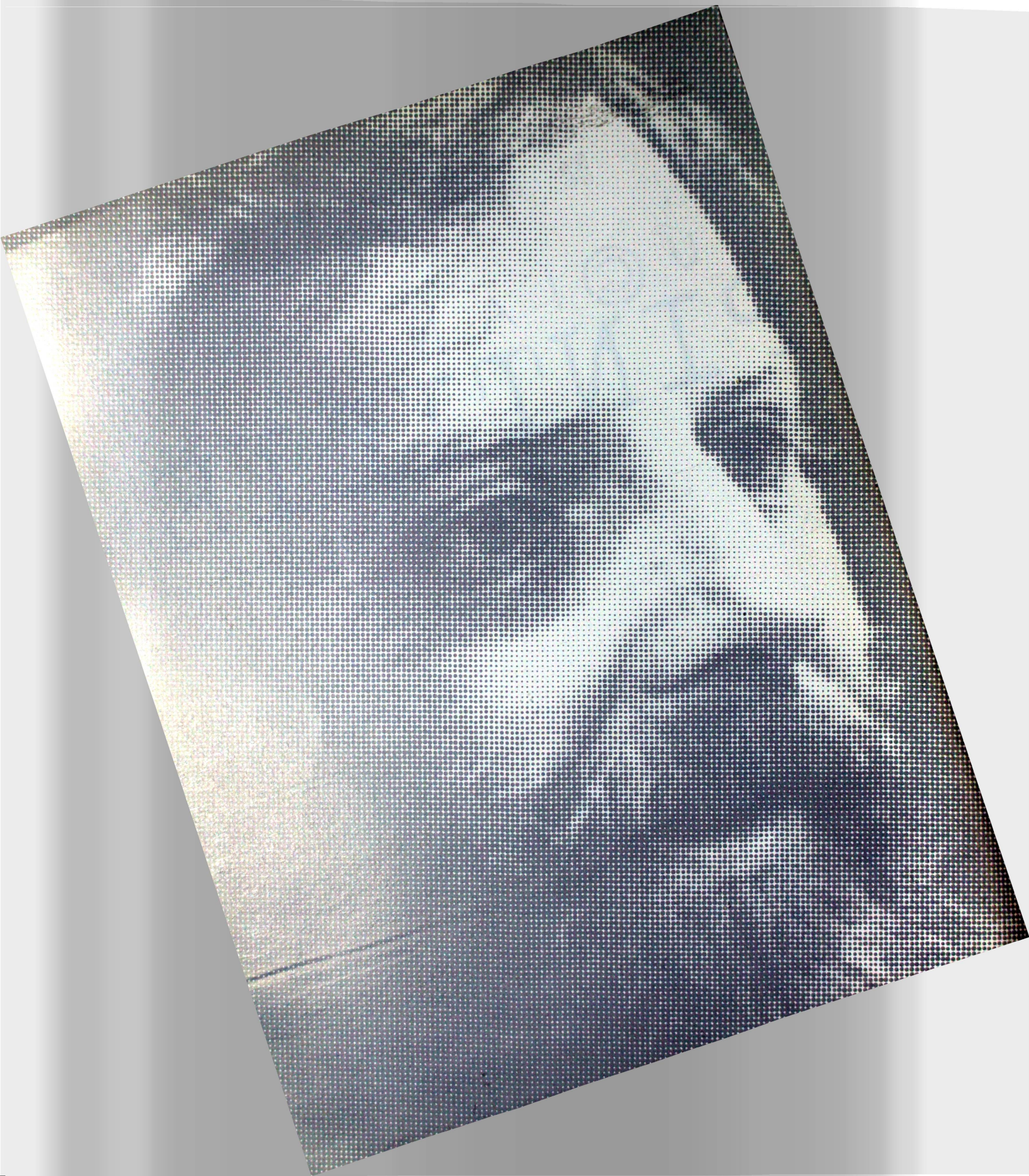
LUCIAN PINTILIE

II-000000001934

LUCIAN PINTILIE

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
LUCIAN PINTILIE



Ένας πληγωμένος Βαλκάνιος

Ο όρος *αντιφρονών* είχε φορτιστεί, στα χρόνια του λεγόμενου «υπαρκτού σοσιαλισμού», με διάφορες ερμηνείες: με τον αντικομμουνισμό, τις σκοπιμότητες του ψυχρού πολέμου, την κριτική και την αντίσταση σ' ένα σύστημα, την προδοσία και την αντίδραση σ' ένα όραμα. Οι *αντιφρονούντες* ήταν ταυτόχρονα «ήρωες» και «προδότες», χαρακτηριστικοί και δραματικοί εκπρόσωποι της μεταπολεμικής πόλωσης και σχιζοφρένειας.
Όμως, από τον Ταρκόφσκι και τον Κούντερα ώς τον Φόρμαν και τον Ζαχάροφ, όλοι, ή σχεδόν, απαρνήθηκαν αυτόν τον σχηματικό, μίζερο και ύποπτο χαρακτηρισμό, και επέμεναν πάντα πως η δική τους στάση ζωής δε χωρούσε στη μικροψυχία της προπαγάνδας της μιας ή της άλλης πλευράς. Αυτή η υπέρβαση καταγραφόταν στο έργο τους – καμιά ταινία του Ταρκόφσκι, κανένα μυθιστόρημα του Κούντερα δε θεωρούνται *αντί*.
Ο ρουμάνος δημιουργός Λουτσιάν Πιντιλίε ήταν κι αυτός θύμα της σκόπιμης παρεξήγησης που καταδίωξε τους «άβολους» δημιουργούς της κομμουνιστικής εποχής. Στη δεκαετία του '60, έγινε γνωστός από την πρώτη κιόλας ταινία του, την *Κυριακή στις 6 η ώρα*, αντιφασιστικό δράμα γυρισμένο το '65, αλλά η μεγάλη του πρώτη στιγμή είναι η *Αναπαράσταση*, που παρουσιάστηκε στις Κάννες στο Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών, το '69, την ίδια χρονιά που, στην Ελλάδα, ο Αγγελόπουλος δημιουργούσε, συμπτωματικά, την ομότιπλη σημαδιακή ταινία του.
Ο Πιντιλίε στηρίζεται στον Γκόγκολ και στον Καρατζιάλε, δημιουργεί πάνω στο ύφος ενός γκροτέσκου ρεαλισμού, προσπαθεί με την αλληγορία και τον κλαυσίγελο ν' αποκαλύψει την αληθινή τραγωδία της χώρας του και του κόσμου, που υπερβαίνει την πολιτική συγκυρία και στιγματίζει, με την ορμητικότητα ενός Γιέρζι Σκολιμόφσκι, τη συλλογική ανευθυνότητα. Όλα αυτά θεωρούνται πολύ βλάσφημα για να είναι ανεκτά, μέσα στην αυταπάτη της «σοσιαλιστικής καθαρότητας».
Υποχρεώνεται, γι' αυτό, στην εξορία. Στη Γιουγκοσλαβία του Τίτο, πιο ανεκτική σε σχέση με τη Ρουμανία του Τσαουσέσκου και της Σεκουριτάτε, θα γυρίσει την *Πτέρυγα 6*, όπου, με τον τρόπο του Τσέχοφ, θα μιλήσει για τον εφιάλτη του σωφρονιστικού συστήματος στην τσαρική Ρωσία, που λίγο απέχει από τις περιγραφές του Σολζενίτσιν. Στο Παρίσι, από το 1974, ανεβάζει στο θέατρο Τσέχοφ, Μαξ Φρις, τον συμπατριώτη του και, επίσης εμιγκρέ, Ιονέσκο, Γκόρκι, Πιραντέλο, Γκόγκολ κ.ά., ενώ, παράλληλα, σκηνοθετεί αξιόλογες παραστάσεις όπερας (*Κάρμεν*, *Ο μαγικός αυλός*, *Ριγκολέτο* κ.ά.)
Το 1981, το καθεστώς Τσαουσέσκου του «επιτρέπει» να γυρίσει τις *Σκηνές Καρναβαλιού*, σε σενάριο που βασίζεται στο ομότιπλο θεατρικό έργο του Ίον Λούκα Καρατζιάλε. Η ταινία προκαλεί τις αντοχές της λογοκρισίας και απαγορεύεται.
Ξανακάνει κινηματογράφο, όταν επιστρέφει στη Ρουμανία, μετά την πτώση του καθεστώτος Τσαουσέσκου. *Η βελανιδιά*, το *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*, το *Πολύ αργά* αποτελούν, μαζί με τις *Σκηνές Καρναβαλιού*, κομμάτια μιας τετραλογίας για τη ρουμανική τραγωδία, απελπισμένη, μαύρη κατάδυση στην Ιστορία και το μύθο της βαλκανικής χώρας με τη λατινική καταγωγή.
Ο Πιντιλίε δουλεύει με υλικά το σκοτεινό χιούμορ, τον αδυσώπητο ρεαλισμό και την απογειωτική ατμόσφαιρα του Καρναβαλιού. Δεν κολακεύει τα θύματα της Ιστορίας, δεν οικτίρει τους θύτες της εξουσίας. Έρχεται από την απαισιόδοξη, μηδενιστική και απόλυτα ειλικρινή παράδοση των μεγάλων ρουμάνων δημιουργών του αιώνα: του Ιονέσκο, του Μπρανκούζι, του Καρατζιάλε, του Σιοράν.
Αυτόν τον ξεχασμένο δημιουργό, τον βαλκάνιο γείτονα, τιμούμε στο 37ο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με την οργάνωση της αναδρομής στο κινηματογραφικό του έργο. Θεωρούμε πως μέσα σ' αυτές τις ταινίες κυριαρχεί το πάθος και το ήθος της ουσιαστικής αγωνίας των ανθρώπων.

Μιχάλης Δημόπουλος

Μαγικός ή ωμός ρεαλισμός;

Un été inoubliable

Ένα ξεχάστο καλοκαίρι

του Νίκου Κολοβού

1 *Un cinéma* ***traumatique*** *et* ***traumatisant***

Ως τραύμα ψυχικό, η ψυχαναλυτική θεωρία θεωρεί «το συμβάν της ζωής ενός ατόμου, το οποίο ορίζεται απ' την έντασή του, απ' την αδυναμία του να το αντιμετωπίσει κατά τρόπο κατάλληλο και απ' τον συγκλονισμό και τις παθογόνες επιπτώσεις διαρκείας που επιφέρει στην ψυχική του οργάνωση». Ο Λουτσιάν Πιντιλίε έζησε ώς τώρα εξήντα τρία χρόνια, σχεδόν έναν «αιώνα» τραυμάτων· από τότε που άρχισε να μαθαίνει τη ζωή ως έφηβος, «αλκοολικός και απολιτικός»· να μυείται στο θέατρο και τον κινηματογράφο στο Ινστιτούτο Κινηματογραφικής και Θεατρικής Τέχνης Ίον Καρατζιάλε του Βουκουρεστίου· να παίζει ώς ακόμα και τον (πραγματικό) ρόλο τού πληροφοριοδότη της Σεκουριτάτε, με τις αθώες «πονηριές» και τις σκοπιμοθηρικές συνδιαλλαγές του με το προσωποπαγές και ολοκληρωτικό καθεστώς Τσαουσέσκου. Μετά, η κατάσταση του «βασιλικού εξορίστου», μεταξύ 1972 και 1990, στη Γαλλία και σ' άλλες χώρες, οι ερωτοτροπίες του με τη ρουμανική μοναρχία, η θριαμβευτική επάνοδος σε μια χώρα «μηδέν», με την τραυματική πάντα αίσθηση ότι υπάρχει μια «ανακύκλωση» των μηχανισμών και των μεθόδων της μυσαρής κομμουνιστικής εξουσίας. Όλα αυτά τα ιστορικά και κοινωνικά συμβάντα, αν τα δούμε κάτω από ψυχαναλυτικούς οικονομικούς όρους, σώρευσαν στην ψυχή του Πιντιλίε τραυματισμούς αλλεπάλληλους, «μια εισροή διεγέρσεων», υπερβολικής έντασης «σε σύγκριση με το βαθμό ανοχής» του ίδιου και με την «ικανότητά του να τις ελέγξει και να τις επεξεργαστεί ψυχικά» (Laplanche et Pontalis 1986:503). Το κινηματογραφικό του έργο είναι ακριβώς, πέρα απ' τα άλλα, μια αγωνιώδης προσπάθειά του να ελέγξει τα αποτελέσματα των τραυματισμών αυτών, να τα εξορκίσει και να τα επεξεργαστεί δημιουργικά πριν τον εξουθενώσουν δια παντός.

«Για μας τους άλλους, καλλιτέχνες των σοσιαλιστικών χωρών, η πραγματικότητα είχε, για πολλά χρόνια, ένα χαρακτήρα ιερό, μυθολογικό. Ο ιερός αυτός και μυθολογικός χαρακτήρας αύξησε μέσα στη σκιά μια μεγάλη ενέργεια άρνησης, αμφιβολίας. Η αποκαθιέρωση αυτής της πραγματικότητας προκάλεσε την απελευθέρωση αυτής της ενέργειας. Πολλοί επίσης καλλιτέχνες των ανατολικών χωρών, τραυματισμένοι απ' αυτή την ειδυλλιακή πραγματικότητα, αντέδρασαν με την πιο ζοφερή έννοια αυτής της άποψης» (Pintilie 1971:54).

Στην ταινία *Κυριακή στις 6 η ώρα* (1965), δύο νέοι που ζουν κάτω απ' το πέλμα της φασιστικής κατοχής του 1940, αμαρτάνουν διπλά και θανάσιμα. Συναντιούνται μέσα στο στενό και κατάφοβο δίκτυο της αντίστασης, και τολμούν ν' αγαπηθούν, νομίζοντας ότι έτσι εξημερώνουν τον τρόμο και αφοπλίζουν τον κίνδυνο. Η τιμωρία τους είναι προδιαγραμμένη απ' το

σκότος, το μίσος, τη διήκουσα απειλή, την άτεγκτη βούληση της αστυνομίας και την εθελοδουλεία των προδοτών. Κανείς απ' όσους είδαν την ταινία αυτή, ρηγματωμένη μορφικά και διάστικτη ψυχολογικά σαν ένας επαναλαμβανόμενος εφιάλτης, δεν πίστεψε ότι ο Πιντιλίε ήθελε να αφηγηθεί μια τόσο τετριμμένη «ιστορία». Οι αναλογίες και οι μεταφορές της παρέπεμπαν απευθείας σχεδόν σ' ένα καθεστώς εσωτερικής κατοχής της Ρουμανίας, που αντέγραψε με διψαλέα μανία τις καταπιεστικές και φονικές μεθόδους του ιταλογερμανικού φασισμού. Η πέτρινη ρουμανική γλώσσα του και η κτηνώδης βωβότητά του καταδήλωναν σχεδόν εμφατικά την πανταχού παρουσία τής σύγχρονης Σεκουριτάτε. Τα τρυφερά ή ανίσχυρα θύματα του αντιφρονούντα αγώνα ήταν τα ίδια.

Pavilijon VI
Πτέρυγα 6

Η *Αναπαράσταση* (1969) τολμά να καταγγείλει την αποσύνθεση, την πολιτική ανεπάρκεια, την κωμική αστυνομικότητα, τη χονδροειδή διδακτικότητα και την ηθική υπανάπτυξη του καθεστώτος Τσαουσέσκου. Η θεσμική του εξουσία (ο Τοπικός Εισαγγελέας, η Αστυνομική Αρχή, τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, κυρίως η νανώδης τηλεόραση κι ο «ραχιτικός» κινηματογράφος, ως κρατικοί ιδεολογικοί μηχανισμοί) γελοιοποιείται με χειρουργική ψυχραιμία απ' τον Πιντιλίε μπροστά στα έξυπνα μάτια μιας κοπέλας και την απάθεια των χωρικών. Αποδοκιμάζονται συμβολικά απ' τις χειμαρρώδεις φωνές ενός πλήθους αόρατου, αλλά συνεχώς υπαρκτού. Η αψίκορη αγανάκτηση του σκηνοθέτη εκχειλίζει απ' τις οπές ενός στυφού και δύσθυμου χιούμορ. Κατά την κατακερματισμένη και υποτυπώδη αφήγηση, προβάλλει, προτρέχει, κινείται ακατάπαυστα το γκροτέσκο στοιχείο του στιλ. Τρόποι αφηγηματικοί, οι οποίοι χρησιμοποιούνται απ' το σκηνοθέτη αντί εκφοβιστικών πυροβολισμών.

«Απ' την άποψη της ιδιοσυγκρασίας, τοποθετούμαι μεταξύ αυτών των καλλιτεχνών οι οποίοι πιστεύουν ότι η πραγματικότητα πρέπει να εξαγνιστεί και να αναζωογονηθεί με την άσκηση του μαύρου χιούμορ και του γκροτέσκου» (Pintilie 1971:54).

Η βελανιδιά (1991), της οποίας η διήγηση ξετυλίγεται λίγο πριν καταρρεύσει ο «μύθος» Τσαουσέσκου, μοιάζει με την οργίλη απόξυση μιας πελώριας πληγής, παρά με «εκκαθάριση λογαριασμών» του σκηνοθέτη με την περίοδο εκείνη που διακόπηκε βίαια, χωρίς να διορθωθεί κι η ιστορία της, βέβαια. Ο «σοσιαλιστικός» στρατός, η κοινωνική πρόνοια του «σοσιαλισμού», η συντροφική αλληλεγγύη, η αποσαθρωμένη γραφειοκρατία του κομματικού κράτους, οι ατελείς και σκουριασμένοι μηχανισμοί συντήρησης και λειτουργίας του καθεστώτος, η περιφρόνηση της ανθρώπινης ζωής, ανεβαίνουν απ' τον βορβορώδη βυθό στην επιφάνεια με εκπληκτική ταχύτητα. Ο Πιντιλίε είναι τόσο οργισμένος στην ταινία αυτή, ώστε ξαναφέρνει στην επικαιρότητά του τη «μηδενιστική», «αναρχική» ανάμνηση της νεότητάς του που «αποκρυσταλλώθηκε» μέσα του (Pintilie 1992d:18). Ο γιατρός Μίτικα κι η ερευνήτρια Νέλα είναι καθισμένοι κάτω απ' τη συμβολική βελανιδιά. Ο πρώτος λέει: «Αν το παιδί μας είναι κανονικό, θα το στραγγαλίσω». Αλίμονο αν η Ρουμανία κι οι άνθρωποί της συνεχίσουν να επιβιώνουν τραυματισμένοι απ' το πρόσφατο παρελθόν.

Η ταινία *Πολύ αργά* (1996) επαναλαμβάνει στο ίδιο επίπεδο την ωμή ρητορική της αγανάκτησης του Πιντιλίε· τώρα, για την τερατωδία του καθεστώτος Τσαουσέσκου, αλλά για την ανεμπόδιστη διολίσθησή του στη νέα –υποτίθεται– εποχή των επανορθώσεων – πολιτικών, κοινωνικών και ιδεολογικών. Η Σεκουριτάτε, οι κομματικοί υποστηρικτές, τα μεταμφιεσμένα στελέχη του παρελθόντος, η παραλυσία των κοινωνικών αρμών, η τρομοκρατία του πολίτη που δεν έχει συνέλθει, η αθλιότητα, η αναλγησία, η εγκληματικότητα, συντηρούν τις πληγές ανοιχτές. Ο Εισαγγελέας που στάλθηκε να ερευνήσει τις δολοφονίες των ανθρακωρύχων, μπαίνει στο τέλος από μια σήραγγα, διακινδυνεύοντας μαζί με τον υπάνθρωπο δολοφόνο. Ίδιοι και όμοιοι, σχεδόν αιώνιοι, αθώοι κι οι δύο. Ο πρώτος επιβίωσε απ' την έκρηξη· ο δεύτερος συνεχίζει τη δράση του, ως τρομοκράτης ίσως.

Μια θεματολογία του τραύματος και μια σειρά αφηγήσεων της τραυματικής εμπειρίας, τα οποία κινδυνεύουν να δώσουν το σχήμα ενός είδους «μανιερισμού, αρνητικής κοκεταρίας, τις οποίες εφαρμόζουν μέτριοι καλλιτέχνες και, στο αποκορύφωμά της, παλιοί οπαδοί της σταλινικής τέχνης» (Pintilie 1971:54). Ο σκηνοθέτης, μ' άλλα λόγια, μέσα απ' τον πληθωρισμό των επικρίσεων και των αποστροφών του, κινδυνεύει ο ίδιος να παγιδευτεί στην πρακτική την οποία καταγγέλλει.

2 *Ο δήμιος και το θύμα*

Μέσα στην οδυνηρή διαδικασία της σώρευσης των τραυματικών συμβάντων, οι ρόλοι του θύματος και του δημίου σχηματίζονται εναλλασσόμενοι. «Οι συνειδήσεις μας του δημίου και του θύματος πήραν μορφή την ίδια εποχή (σ.σ. της ανεύθυνης και μηδενιστικής/αναρχικής εφηβείας), κι εγώ κατάλαβα, σε μια χώρα όπως η δική μας, αντιγραμμένη πάνω στο σχέδιο "ο Κόσμος απ' την ανάστροφη", ότι αυτοί οι ρόλοι μπορούν μερικές φορές να φτάσουν ώς την αντιστροφή» (Pintilie 1992:18). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης ήταν εκούσιο θύμα και πείσμων δήμιος. Όταν, π.χ., υπερασπιζόταν («αθώωνε», όπως λέει ο ίδιος) τον Τσαουσέσκου, μιλώντας στον ραδιοφωνικό σταθμό «Ελεύθερη Ευρώπη», παρά το ότι ο Τσαουσέσκου είχε μόλις απαγορεύσει την ταινία του *Αναπαράσταση* (Pintilie 1992a:18), ήταν στη θέση του θύματος. Όταν, όμως, γύριζε με εκχειλίζοντα δυναμισμό τις *Σκηνές Καρναβαλιού* (1981), έπαιρνε την εκδίκησή του ως οιονεί δήμιος για τον ακρωτηριασμό της παράστασης του *Κυρίου επιθεωρητή* του Γκόγκολ, το 1972. Μέσα στη Ρουμανία την ίδια, μάλιστα, έγινε αυτή η καταφρονητική πράξη από μέρους του, ενώ ζούσε τη γόνιμη «εξορία» του στο Παρίσι. Η ταινία εκείνη βασιζόταν σ' ένα θεατρικό του Ίον Λούκα Καρατζιάλε, από πεποίθηση εναντίον κάθε «καθεστώτος» (ή, ορθότερα, κάθε «καθεστηκυίας τάξης»). Όμως, το θερμό «καρναβαλικό» της ρεύμα ερχόταν απ' την ειρηνική ελευθεριότητα και την ευφυή κοινωνική απειθαρχία του Γκόγκολ.

Στη *Βελανιδιά*, το ρόλο του δημίου αναλαμβάνει αυθόρμητα ο ψευτογιατρός, με μοναδική οπαδό του τη Νέλα, κόρη ενός πρώην αξιωματούχου τής Σεκουριτάτε. Πίσω του κρύβονται, βέβαια, ο χιουμορίστας συγγραφέας Ίον Βαγιέσκου και ο ίδιος ο Πιντίλιε. Ο Μίτικα, όμως, είναι ένα πρώην θύμα που αποσκίρτησε απ' την αγέλη κι ανέλαβε τον εξευτελισμό των συνεργατών και των συναδέλφων του, του στρατού, της δικαιοσύνης, του κλήρου και του χαίνοντος λαού. Περιερχόμενος σε πλήρη παράκρουση, τα αποτολμά όλα αυτά, αδιαφορώντας για τις συνέπειες.

Στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*, τα θύματα είναι οι βούλγαροι χωρικοί, αλλά και ο νεαρός αξιωματικός Πέτρε Ντουμιτρίου. Οι δήμιοι είναι οι βάρβαροι της στρατιωτικής ιεραρχίας και ο πειθήνιος όχλος των στρατιωτών που τους ακολουθεί. Οι ρόλοι, εδώ, είναι αδύνατον να αλλάξουν, παρά μόνο αν συμβεί κάτι τυχαίο και οριακό. Η Μαρί-Τερέζ φον Ντεμπρέτσι, γυναίκα του αξιωματικού, σχεδόν ακούσια γίνεται αιτία να πεθάνει μια χωρική. Παραλίγο να φτάσει στη θέση δημίου, παρά την αθωότητά της και τη βαθιά

Reconstituirea (1969)
Αναπαράσταση (1969)

αποστροφή της για την κατάσταση που την περιβάλλει ασφυκτικά.

Στο *Πολύ αργά*, ο υπάνθρωπος που φυτοζωεί κι εγκλήματεί μέσα στους λαβύρινθους του ορυχείου, είναι θύμα και δήμιος μαζί, ένοχος και αθώος, ζώο και άνθρωπος. Η ισόβια καταδίκη του να επιζεί μέσα στη λάσπη, το νερό και το ατέρμον σκότος, είναι συνέπεια ενός υπερβολικού εξαναγκασμού. Ο εθισμός στη δουλειά και στις απάνθρωπες συνθήκες παροχής της κατέληξαν να τον αφομοιώσουν. Ο χρόνος τής ημέρας και του επάνω κόσμου λησμονήθηκαν. Ο ανθρακωρύχος έγινε το εξουθενωμένο και πλήρες θύμα. Όταν, όμως, οι σπίθες της οργής αναζωπυρώνονταν για λίγο, και το μίσος αναστήλωνε το ρεβώδες σώμα και όπλιζε τα εξαντλημένα χέρια, οι δολοφονίες διαδέχονταν η μία την άλλη, σαν να ήταν οι μοναδικές διέξοδοι διαμαρτυρίας.

Ο εισαγγελέας Κόστα, που έρχεται να διερευνήσει την αιτία των συμβάντων αυτών, αδιάφορος, πονηρός και το ίδιο άφοβος μπροστά στη γελοιότητα και την ευθύνη, είναι το θύμα μιας ολιγόνοης γραφειοκρατίας, μιας μη αποκεντρωμένης και οπισθοδρομικής Αρχής. Σύγχρονα, όμως, με το περίσσευμα του αυταρχισμού που διδάχθηκε, και τη σαρωτική, χωριάτικη, φιλοπαίγμονα και σκωπτική διάθεση που κληρονόμησε, εμφανίζεται κι ως ένας μικρός δυνάστης. Σπεύδει στις κρίσιμες στιγμές και παίρνει το ρόλο του υπευθύνου τον οποίο μόλις είχε ξεχάσει στο κρεβάτι του ύπνου, στην οκνή ώρα του φαγητού και στην αγκάλη τής ξανθής τοπογράφου Αλίνα. Είναι ένας αστείος και γελωτοποιός, ένας τσαρλατάνος «δήμιος». Καταλύτης, καταδότης, καταγγέλτης, καταστροφέας και, κατά βάθος, φιλάνθρωπος. Στο τέλος, προσεγγίζει τον εξουθενωμένο δολοφόνο σαν να θέλει να τον εξημερώσει – δήμιοι και θύματα και οι δύο.

Θύματα και δήμιοι, δήμιοι και θύματα – όλοι αυτοί σε ρόλους εναλλακτικούς και ρυθμιζόμενους ή εξαρτώμενους όχι από μία, αλλά από πολλές εξουσίες. «Φυσικά» λέει ο Πιντιλίε, μιλώντας με αφορμή τη *Βελανιδιά*, «δεν πρόκειται για μία, αλλά για *πολλές* εξουσίες διάφορες. Και πρόκειται γι' αυτή την τρελή σχέση δημίου-θύματος που μπορεί να αναστραφεί σε κάθε στιγμή» (Pintilie 1992:23). Ο ίδιος ο Πιντιλίε κρύβεται πίσω από έναν τσιρκολάνο, καρναβαλικό, χιουμορίστα και γκροτέσκο δήμιο ή θύμα. Ο δήθεν αφελής κινηματογραφιστής κι ο μελαγχολικός θυμόσοφος δάσκαλος της *Αναπαράστασης*, γιατί όχι κι ο Εισαγγελέας, ο ανεκδιήγητος χειρουργός Μίτικα της *Βελανιδιάς*, ο αξιωματικός Πέτρε Ντουμιτρίου του *Αξέχαστου καλοκαιριού*, ο εισαγγελέας του *Πολύ αργά*, είναι οι μεταμορφώσεις του σκηνοθέτη στο πλαίσιο ενός οικείου κάθε φορά περιβάλλοντος. «Ο Μίτικα είμαι εγώ! Ως Μίτικα δεν είμαι ένας "αληθινός" διαφωνών. Δεν έχω παίξει κι εγώ σαν Μίτικα –με πόση ηδονική περιφρόνηση– ή εξαιτίας της ασυδοσίας που μου προσέφερε το καθεστώς απαγόρευσής μου;» (Pintilie 1992α:23). Έτσι, με την «ασυδοσία» και την έξαψη του γκροτέσκου χιούμορ, με την απαξιωτική περιφρόνηση και τον αποπεμπτικό εξωραϊσμό των λειψάνων ή των νέων ενσαρκώσεων του ολοκληρωτισμού, επιστρέφουμε στον τόπο του πολλαπλού τραύματος.

Un été inoubliable
Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

3 *Η* ***χώρα*** *και ο* ***λαός***

Ο Πιντιλίε έκανε θέατρο σε πολλές χώρες τού εξωτερικού. Τον κινηματογράφο τον συνέδεσε γεωγραφικά και τοπικά με το σκηνικό της Ρουμανίας και τους λαούς της· τις πόλεις και την ύπαιθρο· πληγωμένες και τις δυο απ' την εγκατάλειψη και τη ροπή προς την απόλυτη φθορά, προς τα «χρόνια τού μηδενός». Τα τρένα, η αγροτική κοινωνία, το ανθρακωρυχείο, δυνάμεις και μέσα αρχαία. Με τους ανθρώπους των πόλεων και των χωριών να συνθέτουν τις μάζες του τσιμέντου και της λάσπης· εξαθλιωμένους και βυθισμένους στη δυσκίνητη αθυμία· άλλοτε έντρομους, άλλοτε υποταγμένους, άλλοτε αποβλακωμένους, άλλοτε άγριους και βάρβαρους, άλλοτε χαμένους πίσω από ένα παραπέτασμα σιωπής, κόπωσης ή ανεξήγητης ανησυχίας. Μάζες βυθισμένες στο τίποτα, απ' όπου δεν αργούν να ανακύψουν, όταν εκσπάσει το πρόσκαιρο πανηγύρι, η αφορμή του γέλιου, η δυνατότητα της αποδοκιμασίας, ο σπινθηροβόλος διάλογος, η ώρα της μουσικής και του τραγουδιού. Οι κάτοικοι της πολυκατοικίας στο *Κυριακή στις 6 η ώρα*, που παρακολουθούν την αιματηρή κατάληξη της ζωής της κοπέλας, οι νέοι/ες στα βαγόνια του τρένου, οι διαβάτες της πόλης κι οι θαμώνες των καφενείων, είναι αυτός ο λαός που υπομένει τα πάντα ή περιμένει κάτι. Οι χωρικοί-θεατές στην *Αναπαράσταση*, η κοπέλα με το μαγιό και η γριά με τις πάπιες που βλέπουν,

Duminica la ora 6
Κυριακή στις 6 η ώρα

μπλέκουν στα πόδια των δρώντων προσώπων, γελούν και μετέχουν στις περίπλοκες τραγικωμικές καταστάσεις, το πολυάνθρωπο ρεύμα που ξεχύνεται από ένα γήπεδο όπου κραύγαζε βουερά για ώρα πολλή, είναι αυτός ο λαός που δε θα έχανε την ευκαιρία να περιγελάσει ή να χωνέψει τις παραφωνίες, την ηλιθιότητα ή τη βαναυσότητα ανθρώπων που κρατούν τις διάφορες εξουσίες.

Η Ρουμανία των ημιδιεφθαρμένων αστών, των βρόμικων γαιοκτημόνων, των χοντρών μεταπρατών, των φιλάρεσκων «ντιντήδων» και των οικιακών πορνών, των χωρικών με το πηγαίο χιούμορ, την ξέχειλη αγάπη όλων αυτών για το πανηγύρι, το Καρναβάλι και τη χαρά τού χορού και του τραγουδιού, πλημμυρίζει τις *Σκηνές Καρναβαλιού*. Όλα είναι η Ρουμανία και ο λαός της: το καλαμπούρι, η βρισιά, οι χοντράδες, το ξυλοκόπημα, το τραγούδι, η μέθη, η ζωώδης έκλυση και ο παιχνιδιάρικος ερωτικός πειρασμός – ένας κυκεώνας πολιτικού φιλελευθερισμού, προκαπιταλιστικής ευφορίας και υπαίθριας θυμηδίας.

Στη *Βελανιδιά*, οι άνθρωποι της πόλης γίνονται παρατήρητές μιας ατομικής εξέγερσης του Μίτικα και της Νέλα. Έτοιμοι να τους ακολουθήσουν οι περισσότεροι· οι λιγότεροι, διστακτικοί για τη στάση που πρέπει να κρατήσουν απέναντί τους – ένας λαός χωρίς ταξική ταυτότητα, σε απογοήτευση, αμηχανία ή αναμονή.

Στο *Πολύ αργά*, η Ρουμανία είναι μια περιοχή ανθρακωρύχων· σκληρών εργατών, πρόθυμων να εξοργιστούν και να κινήσουν για μιαν ακόμα τρομοκρατική ή καταλυτική «μινεριάδα», κατευθείαν προς την πρωτεύουσα· ανίκανων να καταλάβουν τον παραλογισμό της πολιτιστικής επιμόρφωσής τους, όταν δεν προφταίνουν να πλυθούν για να βάλουν μια μπουκιά ψωμί στο στόμα· άναυδων μπροστά στην ανεπάρκεια της εξουσίας να τους προστατεύσει από ζωή κι από θάνατο. Οι νεαροί μουσικοί που εισβάλλουν από κάποιον γειτονικό πλανήτη στο υγρό και σκοτεινό γκέτο τους, αποβαίνουν οι κωμικοί φορείς ενός αναχρονιστικού πνεύματος· ξένοι σ' έναν τόπο που θα μείνει για πολύ απροσπέλαστος από τον ζεστό ανθρώπινο λόγο και τη μουσική. Κι αυτοί, όλοι, είναι Ρουμανία τού σήμερα, κι ας μοιάζουν να έρχονται απρόσμενοι απ' το χτες.

Στην ταινία *Κυριακή στις 6 η ώρα*, υπάρχει ένα πλάνο που επανέρχεται εμβόλιμα απ' την αρχή του φιλμικού χρόνου ώς το τέλος: ο ανελκυστήρας μιας πολυκατοικίας που κατεβαίνει. Στη διαδρομή, οι ένοικοι φαίνονται να έχουν βγει στους εσωτερικούς εξώστες και να κοιτάζουν κάτω. Στο τέρμα της διαδρομής βρίσκεται το πτώμα της κοπέλας, η αδιάψευστη απόδειξη μιας δολοφονίας. Το πλάνο αυτό είναι η μεταφορά του τραύματος το οποίο επαναφέρει ο Πιντιλίε από ταινία σε ταινία, για να μην ξεχαστεί και να μην πάψει να τραυματίζει. Ο κινηματογράφος του είναι τραυματικός και τραυματίζων.

4 Το **γκροτέσκο**, το **ρεαλιστικό**, και το **καρναβαλικό**, *μαγικό (ή και ωμό), στιλ*

Ο Μιχαήλ Μπαχτίν (στο έργο του *Ο Ραμπελέ και ο κόσμος του*) κάνει λόγο για τον «γκροτέσκο ρεαλισμό». Βασικά γνωρίσματά του, κατ' αυτόν, είναι «η υπερβολή σε όλες τις μορφές, έχοντας όμως θετικό και όχι αρνητικό περιεχόμενο» και «η υποβάθμιση· δηλαδή, η υποστολή κάθε πράγματος το οποίο νοείται υψηλό, πνευματικό, ιδανικό ή αφηρημένο», η προσγείωση στο υλικό επίπεδο, στη γη, διαδικασία στην οποία «το γέλιο συμβάλλει καίρια, κάνοντας τα πράγματα απλά, υλικά και άμεσα» (Τζιόβας 1993:147).

Ο Πιντιλίε πιστεύει ότι το γκροτέσκο, «η παραμόρφωση κι η υπερβολή (χιουμοριστική ή τρομακτική)» (Reed 1986:66) είναι ένα εμφατικό χαρακτηριστικό του ήθους, της ψυχής, της συμπεριφοράς του ρουμανικού λαού. «Κι εγώ σας λέω ότι η ταινία αυτή (σ.σ.: *Η βελανιδιά*) δεν είναι παρά μια χλομή εικόνα ρουμάνικου γκροτέσκου. Είναι την ίδια την ύπαρξη που έχει αγγίξει η πνοή του γκροτέσκου» (Pintilie 1992a:125). Το να περάσει το γκροτέσκο στη ρουμανική τέχνη (θέατρο, κινηματογράφος), δεν είναι παρά μια πράξη γνησιότητας και αυθεντικότητας του στιλ ενός «εθνικού» καλλιτέχνη. Είναι προφανής,

βέβαια, ο κίνδυνος, μέσα στην «παραμόρφωση» και την «υπερβολή» να εισχωρήσουν η αισθητική χυδαιότητα, η αδυναμία οργάνωσης και οικονομίας των υλικών έκφρασης και διήγησης, η αδεξιότητα της σκέψης και η μυωπία του βλέμματος. Οι ισορροπίες ανάμεσα στην αφθονία των σημαινομένων στοιχείων και την ευκρινή εγγραφή του σημαίνοντος είναι λεπτές. Μόνο ένας άκρως ευαίσθητος και ακριβής σκηνοθέτης μπορεί να τις πετύχει, αποφεύγοντας τον κατακλυσμό των πρώτων (σημαινομένων) σε βάρος του δεύτερου (σημαίνοντος).

Ο Πιντιλιέ προσπαθεί να κρατήσει αυτή τη θέση τού παίκτη και ισορροπιστή του γκροτέσκου μέσα στα φιλμικά του κείμενα. «Έτσι, το γκροτέσκο είναι η μοίρα του βλέμματός μου· μ' αυτόν τον τρόπο προσθέτω πάνω του τη χώρα απ' όπου προέρχομαι...» Εξαιρούμε το *Κυριακή στις 6 η ώρα*, όπου το στιλ είναι ψυχρό, αυστηρό, σκληρό και αποψιλωμένο, κατά το πρότυπο ορισμένων ταινιών της γαλλικής Nouvelle Vague (π.χ. *Ασανσέρ για δολοφόνους*, *Πυροβολήστε τον πιανίστα*, *Αλφαβίλ*). Απ' την *Αναπαράσταση*, όμως, και μέχρι το *Πολύ αργά*, το γκροτέσκο εκχειλίζει όπως ένα ποτάμι που αρδεύει μια γη, ή μια καλή εσοδεία που βαραίνει τα φυλλώματα ενός οπωρώνα. Η *Αναπαράσταση*, όπου ο σκηνοθέτης έσπειρε όλα τα στιλιστικά του γνωρίσματα, είναι το μητρικό έργο. Το γκροτέσκο εκδηλώνεται στο διασκεδαστικό χιούμορ και στην καθαρτήρια ειρωνεία του. Ο τοπικός εισαγγελέας, ο κινηματογραφιστής και ο στρατιωτικός που συμπαρίστανται στο γύρισμα, είναι οι φορείς του: ο πρώτος, με την αποχαύνωση, τον σαρκικό όγκο και την ηθική υπνηλία του· ο δεύτερος, με την ανεπάρκεια και τη δουλικότητά του· ο τρίτος, με την κωμική κινητικότητα, την ακατάσχετη λογοδιάρροια και την καλυμμένη βλακεία του: ένα κακέκτυπο της στρατιωτικής εξουσίας, αλλά και ένα κλεψίτυπο της χρυσής εποχής του αμερικανικού μπουρλέσκ. Ανάμεσά τους κινούνται σαν ένα είδος ευήθων αθυρμάτων οι δύο νεαροί «αλήτες» που αναπαριστάνουν μια φιλονικία τους ως αλκοολικών. Λίγο πιο απόμακρα «βλέπει», μυκτηρίζει, αποδοκιμάζει τα συμβαίνοντα μια κοπέλα με μαγιό. Ολιγομελής θίασος όλοι αυτοί, που παίζουν ένα έργο αυτοσχεδιάζοντας στο ύπαιθρο, με πικρό χιούμορ και εκνευριστική αφέλεια. Ανάμεσα σε χωρικούς, το ποτάμι, το δάσος, οι πάπιες, μια διαρκής οχλαλοή, ένα τοπίο στατικό και κινούμενο μαζί προς τα κάτω – πάντα. Απέναντί τους, ο Πιντιλιέ, να τους κατευθύνει απ' το κωμικό προς την περιοχή του ασήμαντου δράματος· να σώζει το πραγματικό απ' την άκρα παραμόρφωση και την ακράτητη υπερβολή· να προετοιμάζει μια κάθαρση· να περιορίζει την έκταση του χαμόγελου στο θεατή, για να μείνει κάτι για τον υποψιασμό του. Άλλωστε, η ταινία που γυρίζει η ομάδα, έχει «διδακτικό» σκοπό: να επισημάνει τις συνέπειες του αλκοολισμού.

Οι *Σκηνές Καρναβαλιού* βρίθουν απ' τα στοιχεία του γκροτέσκου: απ' την πρώτη σκηνή, όπου ο αρχέγονος και βάρβαρος γαιοκτήμονας πνίγει μια γριά κουτσομπόλα με βραχνή και διαπεραστική ομιλία, επειδή τον περιγελούσε, μέχρι την παρατεταμένη ενότητα της νύχτας των μεταμφιεσμένων, ενός ποιμενικού, αλλά και αστικού μαζί, «οργίου», όπου γίνονται τα πάντα: από ξέμπλεκος χορός μέχρι ορθοστατικές συνουσίες, ανηλεείς ξυλοδαρμοί, χορωδιακή εκτέλεση της «Μασσαλιώτιδας», με ενδιάμεσα συνθήματα προερχόμενα απ' τη Γαλλική Επανάσταση, μια παράσταση με κοκορομαχία, γυμνασμένα σκυλιά, απαγγελία πολιτικών στίχων που μιλούν για δικαιώματα και ελευθερία στην αρχαία Δακία (Ρουμανία), κι ένας μακάβριος θάνατος του Μίτικα, του ίδιου του πνεύματος του Καρναβαλιού.

Στη *Βελανιδιά*, όσα στοιχεία είχαν

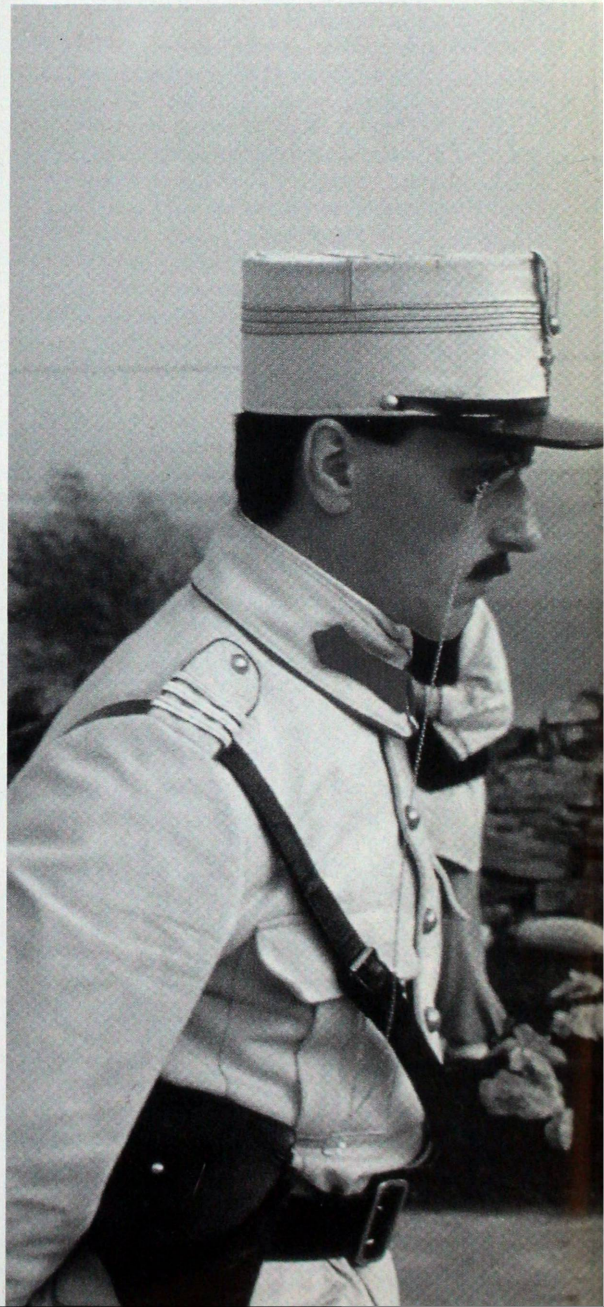
Un été inoubliable

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

σπαρεί στην *Αναπαράσταση*, φυτρώνουν, βλασταίνουν και καρποφορούν ταυτόχρονα. Ο σκηνικός χώρος διευρύνεται και καταλαμβάνει μια πόλη ολόκληρη, την πρωτεύουσα, τη χώρα, τους θεσμούς που την ταλανίζουν, και τους ανίκανους, ηλίθιους ή μοχθηρούς που τους υπηρετούν. Η απεχθής Σεκουριτάτε με τα «τσογλάνια» της, το εργώδες, αλλά σαπρό, σύστημα υγείας, οι μικρές στρατιωτικές δυνάμεις που αρέσκονται μάλλον στο παιχνίδι παρά στον πόλεμο. Πάνω απ' όλους, ο Μίτικα, ο οποίος, αυτόκλητος, αναλαμβάνει μια «επιχείρηση αρετή», χέρι χέρι με την αγανακτημένη Νέλα την οποία συναντά τυχαία και ερωτεύεται σοβαρά. Ένας τύπος ξέφρενου και θυμωμένου διαρκώς «ζαμανφουτίστα», που χρησιμοποιεί γλώσσα σουβλερή, λακτίσματα, φωνές ζώου, χειροδικίες, βλαστήμιες και σκληρές λοιδορίες για να διασχίσει φαυλότητα, ανικανότητα και διαφθορά, και να κατορθώσει να βρει καταφύγιο, μαζί με τη Νέλα, κάτω από τη Βασιλική Βελανιδιά· αισιόδοξος ότι κάτι μπορεί να συμβεί αν σπάσει η πελώρια πληγή και φύγει το πύον, αν όλοι οι επόμενοι άνθρωποι γίνουν λοξοί και ανορθόδοξοι σαν αυτόν και τη Νέλα.

Στο *Πολύ αργά*, το γκροτέσκο του στιλ, στο οποίο ώς τη *Βελανιδιά* κυριαρχούσε το χιουμοριστικό, το σκωπτικό, το καλαμπούρι, το αστείο, αλλάζει χαρακτήρα. Μεταστρέφει στο «τρομακτικό», το αλλόκοτο, το φρικιαστικό. Τα πτώματα πληθαίνουν. Τα τραύματα κι οι διαμελισμοί των σωμάτων προβάλλουν συχνά. Ο χώρος του ανθρακωρυχείου, οι αδιόρατοι κίνδυνοι, οι εξαγριωμένοι και λεκιασμένοι ανθρακωρύχοι, το βάρος του τοπίου επιφάνειας, επικάθονται στην αφήγηση σαν απειλή. Η ελαφρότητα και η ανεμελιά του εισαγγελέα Κόστα και της τοπογράφου ερωμένης του αδυνατούν να διατρήσουν τη βαριά αυτή επιφάνεια. Το ίδιο και η ασταθής ιλαρότητα που σκορπίζει το στρατιωτικό (ή αστυνομικό) προσωπικό που περιφέρεται από μηχανική συνήθεια παρά από ενεργό καθήκον γύρω στα πόδια του. Καθώς, όμως, τελειώνει το φιλμικό κείμενο, και οι καταδηλώσεις του γκροτέσκου συμπληρώνονται με την εμφάνιση και τη μεταμφίεση του δολοφόνου υπανθρώπου των στοών, μια έννοια «μανιερισμού» και «αρνητικής κοκεταρίας», όπως θα αποκαλούσε ο ίδιος ο Πιντιλίε τα εκφυλιστικά αυτά φαινόμενα του γκροτέσκου στιλ, καθώς είδαμε, αναδύονται. Το μέλλον, ενδέχεται να αποκόψει αυτά τα καρκινώματα.[1]

Ο Πιντιλίε έκανε λόγο από πολύ νωρίς (1971) για τον «μαγικό ρεαλισμό». «Όταν λέω ότι στο θέατρο θέλω να ξεπεράσω τα όρια του ρεαλισμού, εισάγω ένα καθαρά σημαντικό (sémantique) ζήτημα. Αποβλέπω σ' έναν μαγικό ρεαλισμό, του οποίου οι συμπερασματικές περικοπές βρίσκονται ίσως μέσα στο *Βυσσινόκηπο*. Μέχρι σήμερα, δεν επιχείρησα ποτέ να μάθω το ρεαλιστικό αλφάβητο» (Pintilie 1971:50). Η κοπέλα της *Αναπαράστασης*, ο κόσμος και τα πτηνά του δάσους, το πλήθος που ξεχύνεται απροσδόκητα στο φιλμικό



1. «Ενώ η ιστορία περιέχει όλα τα στοιχεία ενός στερεού θρίλερ, έξυπνα τοποθετημένου μέσα σε πολιτικά και ηθικά θέματα, ο χειρισμός του Πιντιλίε είναι αδέξιος και χωρίς ζωή» (Rooney 1996). «Το *Πολύ αργά* δεν έχει την ίδια στιλιστική τελειότητα· είναι μάλλον μια ταινία ακατέργαστη, γραμμένη ολόκληρη στο γκροτέσκο, αποφασιστικά δυσάρεστη» (Crespi 1996).

πεδίο, είναι υβριδικά στοιχεία μιας φανταστικής επεξεργασίας του ρεαλισμού. Ο Μπόρχες έγραφε ότι «η αιτιότητα είναι το ουσιώδες πρόβλημα του μυθιστορήματος». Διέκρινε δύο τρόπους χειρισμού και λύσης αυτού του πρόβλήματος. Ο ένας είναι ο ρεαλισμός τού ψυχολογικού μυθιστορήματος, ο οποίος «εφευρίσκει μιαν αλληλουχία θεμάτων, τα οποία προτίθενται να μη διαφέρουν απ' τα θέματα του υπαρκτού κόσμου». Ο άλλος είναι ο ρεαλισμός των φανταστικών αφηγημάτων, τον οποίο προέκρινε ως ανώτερο ο Μπόρχες και ο οποίος ανατρέχει στη μαγεία, αυτό «το αποκορύφωμα ή τον εφιάλτη της αιτιότητας· όχι τον αντίλογό της» (στον Monegal 1987:64). Τον μαγικό ρεαλισμό δεν απασχολεί ο ωμός ρεαλισμός. Θέλει να τον υπερβεί ή να τον διαπεράσει, και προσφεύγει στη «φαντασία σαν απαραίτητη οδό για να φτάσει ώς την αυθεντική πραγματικότητα που έχει παραχαραχθεί από επιφανειακούς νατουραλισμούς» (Andrés Amoros στην Αλεξοπούλου 1989:28). Ο ίδιος ο Πιντιλιε, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη του δήλωση, μιλούσε σαφέστατα για τον δικό του μαγικό ρεαλισμό. «Η πραγματικότητα, θεωρημένη με μια τέτοια ένταση, ώστε να καταλήγει ν' αποκαλύπτει τους ουράνιους μηχανισμούς που την εμψυχώνουν. Το βλέμμα (μας) είναι εκείνο που πετρώνει· η μαγεία αυτή βρίσκεται παντού» (Pintilie 1992d:21).

Un été inoubliable
Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Un été inoubliable
Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Η πρακτική των χρόνων που πέρασαν, έδειξε ότι το βλέμμα του σκηνοθέτη «εκπαιδεύτηκε» στο να παρατηρεί τους αφανείς μηχανισμούς τής πραγματικότητας. Τα αποτελέσματα, όμως, των αποπειρών του δεν υπηρετούν τόσο τον μαγικό ρεαλισμό, όσο την απελευθέρωση της γραφής απ' τις κοινές αφηγηματικές συμβάσεις. Αν εξαιρέσουμε τις *Σκηνές Καρναβαλιού*, των οποίων το διηγηματικό υλικό προσφερόταν για μια ευτυχή σύζευξη με μια ρωμαλέα εισβολή του μαγικού των παγανιστικών εορτών και όχι της «μεταφυσικής» πατρίδας, στα υπόλοιπα φιλμικά κείμενα οι πτήσεις προς τα εκεί ήταν σύντομες. Αφορούσαν κυρίως στις σχέσεις των ζευγών (π.χ. του Μίτικα και της Νέλα στη *Βελανιδιά*, του αξιωματικού και της γυναίκας του στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*, ασθενέστερα του νέου και της κοπέλας στο *Κυριακή στις 6 η ώρα*) – ένας *λυρισμός* υποδόριος, που «υπάρχει στο ταμπεραμέντο» του σκηνοθέτη και «μπορεί να επανέλθει ανά πάσα στιγμή», όπως λέει ο ίδιος (Pintilie 1971:54). Αντίθετα, ένας ωμός –έντονα κριτικός, έστω– ρεαλισμός σφραγίζει ηγεμονικά το στιλ του Πιντιλιε σ' όλες τις ταινίες του. Φτάνει ακόμα και στα όρια του νατουραλισμού, με έντονη την αισθητική αξία του σοκ στον τρόπο σήμανσής του, αυτό που αποκάλεσε shock value η Deborah Young το 1992. Το πρώτο δείγμα αυτού του ωμού ρεαλισμού έχουμε απ' την αρχική επαναλαμβανόμενη κι επικαλυπτόμενη απ' τα γράμματα του ζενερίκ εικόνα του νέου που πέφτει με το πρόσωπο στη λάσπη κι ανασηκώνεται, στην ταινία *Αναπαράσταση*. Το τελευταίο το δεχτήκαμε στην ταινία *Πολύ αργά*, όταν προηγείται μια έκρηξη στο άνοιγμα

μιας στοάς κι επακολουθεί σιγή, η οποία κατατείνει το δολοφόνο υπάνθρωπο και τον εισαγγελέα Κόστα. Άλλωστε, το γκροτέσκο στοιχείο του στιλ, ίσως συγγενεύει περισσότερο με τον ωμό κριτικό ρεαλισμό και το καρναβαλικό, παρά με τον μαγικό ρεαλισμό.

Ο *Γαργαντούας* του Ραμπελέ είναι ένα υποδειγματικό μυθιστόρημα για να ξεκινήσει κανείς μια εύφορη έρευνα για το καρναβαλικό στοιχείο του στιλ

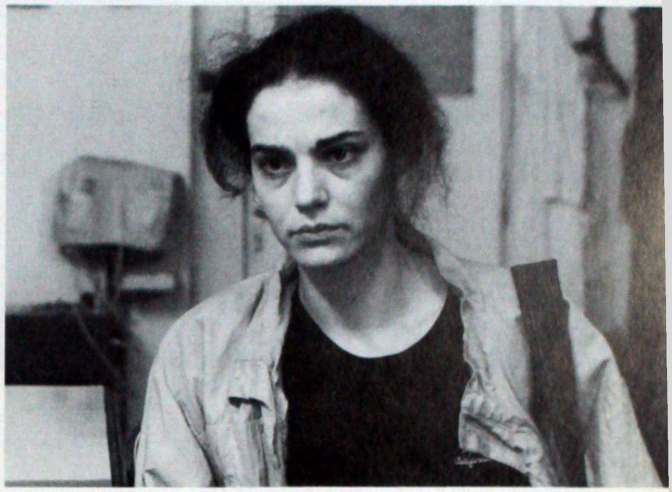
Un été inoubliable
Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

στην τέχνη. Ο Μπαχτίν, αυτό ακριβώς έκανε (στο βιβλίο του *Ο Ραμπελέ και ο κόσμος του*), προκειμένου να μιλήσει όχι μόνο για το καρναβαλικό, αλλά και για το γέλιο και τον γκροτέσκο ρεαλισμό (τι σύμπτωση, αλήθεια!) Στην αναγεννησιακή Γαλλία, «το Καρναβάλι, σε αντίθεση με τις επίσημες γιορτές, αντιπροσώπευε την προσωρινή απελευθέρωση από την καθεστηκυία τάξη και αλήθεια. Μη γνωρίζοντας τα φώτα της ράμπας, δεν παραδέχεται καμιά διάκριση ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές... Το καρναβαλικό γέλιο είναι γιορταστικό, χαρωπό· όχι μια ατομική αντίδραση σε κάποιο μεμονωμένο "κωμικό" γεγονός. Όντας συλλογικό και καθολικό, απευθύνεται σε όλους και στον καθένα ξεχωριστά, ακόμα και σε όσους συμμετέχουν» (Τζιόβας 1993:144). Ο Πιντιλίε, μιλώντας για τη *Βελανιδιά*, είπε: «Αυτή εδώ η ταινία, θα έλεγα ότι είναι ένα είδος μνημείου της χλεύης, προς δόξαν του ρουμάνικου *ντελίριου*... του ντελίριου της "ανέμελης καταφρόνησης" (Gonaille) ή του ντελίριου της ανεύθυνης ύπαρξης – αυτό θέλει να πει η βαθιά, η αιώνια απόλαυση του Ρουμάνου για την καρναβαλική γιορτή και για τη μακάβρια φάρσα· του παθιασμένου ντελίριου (η αδυναμία του Ρουμάνου να βιώσει τα *συναισθήματά* του διαφορετικά παρά κάτω από μια μορφή παροξυσμού)» (Pintilie 1992d:24). Το «Νεκροταφείο της Χαράς» (γνωστό και ως «Κοιμητήριο της Σαπίντα»), με χρώματα, σχέδια, ζωγραφιές, χαριτωμένες και γελαστές επιγραφές στο Βουκουρέστι (αν δεν μας απατά η μνήμη), στήθηκε μέσα στην έξαρση μιας τέτοιας κατάστασης. Το αστικό, αλλά όχι «συντηρητικό», θέατρο του Ίον Λούκα Καρατζιάλε (π.χ. οι *Σκηνές Καρναβαλιού*) και το «παρακμιακό» θέατρο του παραλόγου του Ιονέσκο (π.χ. *Οι καρέκλες, Ο ρινόκερος*) πάσχουν από μετάσταση αυτού του ζωτικού εθνικού μικροβίου. Ο Πιντιλίε πήρε το παραπάνω έργο του Καρατζιάλε, το ανέβασε στο θέατρο (στη Ρουμανία και στο εξωτερικό), αλλά το έφερε και στη μεγάλη οθόνη, αποθεώνοντας ακριβώς αυτό το παροξυστικό καρναβαλικό πνεύμα της Ρουμανίας. Το Καρναβάλι δεν ξετυλίγεται μόνο στην αίθουσα του χορού. Προηγείται η χονδροειδής μεταμφίεση του γαιοκτήμονα σε τρυφερό κι ερωτύλο ζώο, η επικίνδυνη φάρσα σε βάρος του χοντρού εμπόρου, οι παρεξηγημένοι ρόλοι και ταυτότητες των δύο ελεύθερων γυναικών που διεκδικούν την ίδια ανθρώπινη καρδιά, οι απανωτές ζαβολιές τού κουρέα-υπηρέτη, οι φλύαρες και πομπώδεις πολιτικές εσπερίδες των προυχόντων τής επαρχιακής πόλης – ένας περίγυρος ανθηρός και έτοιμος να φιλοξενήσει την καταιγιστική δράση και την κραιπάλη του Καρναβαλιού. *Η βελανιδιά* προκαλεί την ίδια θυμηδία, ανατρέπει την παγιωμένη πραγματικότητα. Το νεκροταφείο όπου θάβεται ο Τίτι, είναι αντίγραφο του «Νεκροταφείου της Χαράς», και ο παπάς, ο βακχικός βρομόστομος ιεροτελεστής του. Όλα όσα συμβαίνουν θορυβωδώς και ανελέγκτως πριν απ' την ταφή και μετά απ' αυτήν, μοιάζουν με ξέφρενο Καρναβάλι. Χωρίς μεταμφιέσεις και φαντασμαγορία. Με μόνη την υπαρξιακή «ζωτικότητα» και την ορμητική αμφισβήτηση ενός ατόμου (του Μίτικα)· ενός strapazzone που θα χαιρόταν να δει όλα τα κακώς κείμενα γύρω του να «στραπατσάρονται», να κατεδαφίζονται, χωρίς να τον ενδιαφέρει τι θα τα διαδεχθεί· κι ενός λαού που τα ξεχνά όλα με το ποτό και τα ρίχνει στη δίνη του χοντρού γέλιου και της υλικής χαράς. Στο *Πολύ αργά*, ο εισαγγελέας, παρά τη φαινομενική του φυγοπονία, τους μαζεύει όλους κουβάρι: Αρχές και συνεργάτες και υπευθύνους και στρατό. Τους γελοιοποιεί και τους αναδιατάσσει συνεχώς. Τους αφήνει άναυδους, εξημερώνοντας το δολοφόνο και φεύγοντας μαζί του. Αλλά και στην *Αναπαράσταση*, το κινηματογραφικό συνεργείο, ο εισαγγελέας, ο δάσκαλος, τα πειραματόζωα του αλκοολισμού, προπαντός ο αστυνομικός, έχουν αποσπαστεί από μια μέρα Καρναβαλιού. Τα καμώματα και τα λόγια τους, μόνο μεταμφιεσμένοι με αναστολή της συνειδησιακής λειτουργίας θα μπορούσαν να αποτολμήσουν. Όλο το εγχείρημά τους εξελίσσεται σε μακάβρια φάρσα, αφού, τελικά, ο ένας απ' τους κινηματογραφούμενους νεαρούς τραυματίζεται θανάσιμα.

5 *Τα **μέσα** της **γραφής** και η **γλώσσα***

Ο Πιντιλίε εργάστηκε απ' το 1956 στο θέατρο και την τηλεόραση. Απ' το 1965 προχώρησε και στον κινηματογράφο. Χωρίς εμμονές στην τεχνική τού τελευταίου, την οποία «έμαθε» βραδύτερα στην πράξη, ούτε την προκατάληψη της φιλμικής γλώσσας. «Δεν τρομοκρατήθηκα ποτέ απ' την ιδέα της γλώσσας. Η γλώσσα, αν υπάρχει, γεννιέται αυθόρμητα» (Pintilie 1971:54). «Το γύρισμα δεν είναι παρά μια απλή τυπικότητα (formalité)... έχει για μένα έναν τεχνικό χαρακτήρα αρκετά απομακρυσμένο απ' την τέχνη. Η τέχνη ξαναρχίζει, πολύ εντατικά, στο μοντάζ. Πιστεύω ότι ο κινηματογράφος αρχίζει εκεί όπου η γλώσσα τελειώνει» συνεχίζει ο Πιντιλίε. «Πραγματικά, η κινηματογραφική γλώσσα είναι ένα είδος αυτόματης γραφής, την οποία χρησιμοποιούμε σαν μια ύπνωση. Δε θέλησα να δημιουργήσω ρυθμούς και φόρμες» (Pintilie 1971:55). «Το μοντάζ είναι για μένα μια επαναγραφή και μια εξαίσια απόλαυση...» (Pintilie 1994:18).

Παρά τις ειλικρινείς όσο και αλλόκοτες αυτές δηλώσεις του σκηνοθέτη, η ταινία *Κυριακή στις 6 η ώρα* είναι μια επιμελώς δομημένη άσκηση ύφους· ένα φορμαλιστικό πείραμα με έντονες τις επιδράσεις τής γαλλικής Nouvelle Vague, όπως γράψαμε κιόλας. Το καδράρισμα των πλάνων και τα μεγέθη τους, οι καθορισμένοι χρόνοι, η στίξη και οι γωνίες λήψης, το μοντάζ και οι αναχρονισμοί στην αφήγηση, οι επαναλήψεις και η κάμερα στημένη ή κινητή, όλη αυτή η διαδικασία της γραφής έγινε με πρόθεση και διάθεση· όχι τυχαία, ούτε αυτοσχεδιαστικά κατά την εξέλιξη του χρόνου. Μια στερεή δομή, αλλά αμελέστερη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας και σύνταξης, συναντούμε στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*. Εδώ, η γραφή γίνεται περισσότερο συμβατική· «ξηρή», όπως την είπε ο Vincent Rémy· και τα περιθώρια της αναμόρφωσής της στην εξέλιξη του κειμένου στενεύουν. Σ' όλα τα άλλα φιλμικά κείμενα, η δομή μένει ανοιχτή και ατημέλητη. Τα υλικά έκφρασης (εικόνα και ήχος και γραφικά σημεία) και οι κώδικες του μοντάζ και των κινήσεων της κάμερας χρησιμοποιούνται για να καταδηλώσουν κυρίως (και να συνδηλώσουν λιγότερο) τα στοιχεία του γκροτέσκου, του ρεαλιστικού και του καρναβαλικού στιλ. Δε θεμελιώνουν, ούτε διαγράφουν μια πρωτοτυπία ή ιδιομορφία φιλμικού λόγου. Εντάσσονται σ' αυτό που αποκάλεσε ο Πιντιλίε «ζωτικότητα» (vitalité)· στην ορμή της άρνησης του πραγματικού και της αμφισβήτησης των καθεστωτικών θεσμών. Ιδιαίτερα η κάμερα είναι ένα όργανο παρατήρησης, ετασμού και στενής παρακολούθησης (στην *Αναπαράσταση* και στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*), προέλασης και φρενήρους διείσδυσης (στις *Σκηνές Καρναβαλιού*, στη *Βελανιδιά* και στο *Πολύ αργά*). Η κίνησή της «έχει δύο πηγές ενέργειας, μια ζώνη της αβύσσου και μια ζώνη τού συνειδητού» (Pintilie 1992d:24). Έχει, επομένως, ένα είδος ηθικής αποστολής, με προεξέχοντα κώδικα το τράβελινγκ προς τα εμπρός: σε δωμάτια, στη φύση,



Le chêne
Η βελανιδιά

στις στοές, πίσω απ' τα δρώντα πρόσωπα, προς τις εστίες ενδιαφέροντος του σημειωτικού πεδίου.

Για ένα σκηνοθέτη σαν τον Πιντιλίε, που ωρίμασε στο θέατρο ως δάσκαλος ηθοποιών, οι ζώντες και πολυσήμαντοι αυτοί παράγοντες ενός φιλμικού κειμένου είναι φορείς και στοιχεία μιας γλώσσας και μιας αφήγησης. Η επεξεργασία των ρόλων που έκανε μαζί τους, ήταν μια αλησμόνητη πρόκληση και μια αναπαλλόμενη εμπειρία. «Για μένα, το γύρισμα της ταινίας (*Η βελανιδιά*) ήταν ένα στοίχημα. Ο Πιντιλίε προσέχει τα πάντα, τις λεπτομέρειες, είναι αυστηρός και, συγχρόνως, τηρεί ό,τι θεωρεί ελευθερία. Μας βάζει να επαναλαμβάνουμε ακατάπαυστα την ίδια σκηνή, μας δείχνει πώς να την αρχίσουμε – είναι ένας πολύ καλός ηθοποιός...» (Morgenstern 1992:36). Η κάθε φορά επίμοχθη αυτή προετοιμασία είχε ως αποτέλεσμα τη συλλογή μιας πολυπρόσωπης πινακοθήκης τύπων, χαρακτήρων, ρόλων, από κοινωνικά στρώματα και εποχές: απ' το λυκόφως τής φεουδαρχίας και το λυκαυγές του αστισμού, απ' τους χωρικούς και το προλεταριακό πλήθος, απ' τους στρατοκράτες και τα εξαρτήματα του ολοκληρωτικού καθεστώτος. Ανάμεσά τους, όμως, ξεχωρίζουν οι

Un été inoubliable

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

ρόλοι του γιατρού και του εισαγγελέα, παιγμένοι απ' τον Ρασβάν Βασιλέσκου (*Η βελανιδιά* και *Πολύ αργά*), χωρίς να υποτιμάται ένας δεύτερος ρόλος του ίδιου ηθοποιού στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*. Ακόμα, η αποκάλυψη του φαινομένου που φέρει το όνομα Μάγια Μόργκενστερν, η οποία έκανε ολόκληρο τον φτωχό ρόλο της Νέλα ένα κατόρθωμα του σώματος και της χειρονομίας της· η ανάδειξη της Κριστίν Σκοτ-Τόμας σε μια ευγενή Μαρί-Τερέζ φον Ντεμπρέτσι στο *Ένα αξέχαστο καλοκαίρι*· τέλος, η καρικατούρα τού στρατιωτικού στην *Αναπαράσταση*.

«Ο κινηματογράφος» λέει ο Πιντιλίε, «πιστεύω εδώ και πολύ καιρό ότι δεν αλλάζει τίποτα. Αν περιμένουμε μια ακτίνα φωτός, αυταπατιόμαστε» (Pintilie 1995:48). Όμως, ο κινηματογράφος αυτού του γεμάτου αντιφάσεις σκηνοθέτη, βασιλόφρονα απ' τη μια («πραγματικά, νομίζω ότι ένας βασιλιάς θα είναι ιδεώδης εδώ για να επανορθώσει την εικόνα τού κηδεμόνα πατέρα...» (Pintilie 1992b:32), και «είναι η βαθιά μου πεποίθηση: ο βασιλιάς είναι η μοντέρνα Ρουμανία» (Pintilie 1992:19)), αναρχίζοντα απ' την άλλη («μα αυτή η φράση (σ.σ.: "Αν το παιδί μας είναι κανονικό κ.λπ." του Μίτικα, στη *Βελανιδιά*, που αναφέρθηκε ήδη) είναι αναρχική πρόκληση· ο "κανονικός" άνθρωπος, σε αντίθεση με τον *εξεγερμένο*, τον *προμηθεϊκό* άνθρωπο, είναι το κλειδί όλων των ρεφορμιστικών ουτοπιών» (Pintilie 1992d:20), απολιτικού τελείως από μια τρίτη άποψη («δεν υπήρξα ποτέ μέλος κανενός πολιτικού κόμματος και πάντοτε αποστράφηκα –με άμετρη βιαιότητα, ίσως– την πολιτική πανίδα» (Pintilie 1992:35)), μαθητής ή θαυμαστής σκηνοθετών με εντελώς διαφορετική παιδεία, πρακτική και αισθητική, όπως ο Καζάν, ο Μπέργκμαν, ο Ρενουάρ, αλλά και ο Γκοντάρ και ο Ταρκόφσκι, αυτός ο σκηνοθέτης έφερε στον ρουμανικό κινηματογράφο μιαν άλλη ρώμη και μιαν άλλη ανάσα, και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο ένα νέο όνομα. Ο δικός του κινηματογράφος, τραυματικός και τραυματίζων, όπως τον χαρακτηρίσαμε, δεν είναι πρωτοφανής, ούτε πολύ «πέραν του κοινού ορίου». Η ιδιαιτερότητά του βρίσκεται στο ότι, μ' ένα είδος βάρβαρης αισθητικής και χωριάτικης αθυροστομίας («dandysme provocateur», θα έλεγε ο ίδιος), αποτυπούμενο στο στιλ και στην ιδεολογία του μέχρι τώρα έργου του, αποκάλυψε πόσο εύθραυστη, αλλά και πόσο ανθεκτική, είναι η ανθρώπινη αξιοπρέπεια· ακόμα και σε καθεστώτα τα οποία κατέβαλαν εντατική προσπάθεια να την εκμηδενίσουν.

Βόλος, Αύγουστος 1996

Un été inoubliable

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αλεξοπούλου Αγγελική 1989
«Μαγικός Ρεαλισμός – Θαυμαστή πραγματικότητα – Μια πρώτη προσέγγιση»
«Διαβάζω», τχ. 223/4.10.1989

Crespii Alberto
«Da Lituania e Romania due interessanti prove di regia...»
«L'Unità», 16.5.1996

Insdorf Annette, 1994
«A Romanian director tells a tale of ethnic madness»
«New York Times», 4.1.1994

Laplanche Jean
Pontalis Jean B., 1986
Λεξιλόγιο Ψυχανάλυσης
(μτφρ.: Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά, Π. Λαούπης)
Κέδρος

Monegal Rodriguez S., 1987
Μπόρχες
(μτφρ.: Βίκτωρ Ιβάνοβιτς)
Θεμέλιο

Morgenstern Maia, 1992
«Entretien avec Camille Nevers»
«Cahiers du Cinéma», τχ. 452/1992

Rémy Vincent, 1995
«Zola dans les Carpates»
«Télérama», τχ. 2388/18.10.1995

Rémy Vincent, 1994
«Une été inoubliable»
«Télérama», τχ. 2318/15.6.1994

Pintilie 1971
«Positif», τχ. 123/Janvier 1971

Pintilie 1992a
«Entretien avec Anne Andreu»
«L'Evenement du Jeudi», 16.9.1992

Pintilie 1992b
«Entretien avec Fabienne Pascaud et Soshka Sehidlow»
«Télérama», τχ. 2227/16.9.1992

Pintilie 1992c
«Entretien écrit avec Camille Nevers»
«Cahiers du Cinéma», τχ. 452/1992

Pintilie 1992d
«Entretien écrit avec Michael Ciment et Yann Tobin
«Positif», τχ. 379/Septembre 1992

Pintilie 1992e
«Entretien avec Armelle Héliot»
«Le Quotidien de Paris», τχ. 3996/21.9.1991

Pintilie 1994
«Entretien avec Michel Ciment»
«Positif», τχ. 401-402/Juillet-Août 1994

Reed Herbert, 1986
Λεξικό εικαστικών τεχνών
(μτφρ.: Ανδρέας Παππάς)
Υποδομή

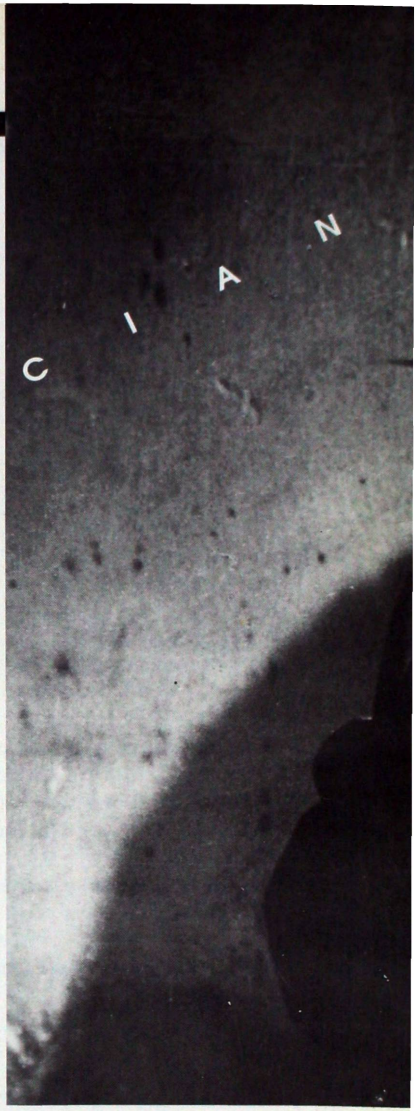
Rooney David, 1996
«Too late»
«Variety», 16.5.1996

Τζόβας Δημήτρης, 1993
Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης – Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα
Οδυσσέας

Young Deborah, 1992
«Le chêne (The Oak)»
«Variety», 22.6.1992

«Το να κάνεις σήμερα **σινεμά στη Ρουμανία, είναι σκέτη τρέλα»**

Δύο συνεντεύξεις του PINTILIE



...Το 1973, μου αφαιρέθηκε η άδεια εργασίας στη Ρουμανία. Καθώς, την εποχή εκείνη, η μανία τού τυράννου ήταν να παρουσιάζει προς τα έξω μια εικόνα ηρωικο-φιλελεύθερη, ήξερα πάρα πολύ καλά πως δεν μπορούσαν να μου απαγορεύσουν το να πάω να δουλέψω στο εξωτερικό. Έτσι ξεκίνησε η βασιλική μου εξορία. Το διαβατήριό μου ανανεωνόταν κάθε χρόνο, μαζί με την παράδοξη απειλή πως θα με καλούσαν να επιστρέψω στη Ρουμανία και να ψάξω εκεί για δουλειά.

Μ' αυτόν τον τρόπο κατόρθωσα να κάνω σκηνοθεσίες στο θέατρο και στην όπερα, λίγο-πολύ παντού στον κόσμο. Αυτοί, από τη δική τους πλευρά, κατάφεραν να μ' εμποδίσουν για περισσότερο από είκοσι χρόνια να κάνω ταινίες –με εξαίρεση μία που έκανα στις αρχές της δεκαετίας του '80– κι αυτό, χάρη σε κάποιους «απαράτσικ» που επιθυμούσαν να κατασκευάσουν για τον εαυτό τους μια εικόνα φιλελεύθερου πνεύματος. Φυσικά, αυτό το φιλμ, οι Σκηνές Καρναβαλιού, *απαγορεύτηκε αμέσως.*

Τελικά, οι πολιτικές ταλαιπωρίες, αντίθετα απ' αυτό που μπορεί κανείς να υποθέσει, δεν υπήρξαν πολύ σημαντικές για την καριέρα μου. Στο θέατρο, ανέβασα ακριβώς τις παραστάσεις που ήθελα ν' ανεβάσω, όπου ακριβώς ήθελα να τις ανεβάσω. Διατηρώ δε μια ιδιαίτερη αγάπη για το Θέατρο της Πόλης του Παρισιού, το οποίο με δέχτηκε τόσο καλά για περίπου είκοσι χρόνια.

«Μα καλά, και οι ταινίες; Κι αυτά τα είκοσι χρόνια που σας απαγόρευσαν να κάνετε ταινίες;» θα με ρωτήσετε. Εδώ, τα πράγματα είναι πολύ απλά. Τις ταινίες που δεν έκανα, θα τις κάνω από δω κι εμπρός. Η πρώτη είναι Η βελανιδιά· *οι υπόλοιπες θ' ακολουθήσουν. Αν δε τα πράγματα δεν γίνουν έτσι, αυτό θα σημαίνει πως η αποστολή μου στη Γη θα είναι πιο περιορισμένη απ' ό,τι φανταζόμουν. Ίσως προσπαθώ να παρηγορήσω τον εαυτό μου για την απώλεια αυτών των είκοσι χρόνων που μου έκλεψαν. Ίσως όντως να είναι έτσι, αλλά, αυτή τη στιγμή, ετοιμάζω ταυτόχρονα δύο ταινίες, κι έτσι η αλλοτινή οργή μου γλιστράει γλυκά προς τη συγκατάβαση.*

Τι σημαίνει το να γυρίζεις σήμερα μια ταινία στη Ρουμανία –κι έτσι να ξαναγίνεσαι ρουμάνος κινηματογραφιστής–, επιστρέφοντας σε μια χώρα η οποία, στη μετα-Τσαουσέσκου εποχή, μοιάζει, κοιτάζοντάς την από δω, μ' ένα no man's land προς αναμόρφωση;

Το να κάνεις σήμερα σινεμά στη Ρουμανία, είναι σκέτη τρέλα. Όλα τα γραφεία παραγωγής επιχορηγούνται από το Κράτος. Το ύψος των επιχορηγήσεων παραμένει στα επίπεδα του 1990, ενώ οι τιμές έχουν δεκαπλασιαστεί.
Έτσι, η μόνη λύση είναι η συμπαραγωγή. Διευθύνω το Δημιουργικό Τμήμα τού Υπουργείου Πολιτισμού. Μέχρι σήμερα, έχουμε παραγάγει τρία φιλμ. Το πρώτο ήταν

ένα ντοκιμαντέρ για την Πλατεία Πανεπιστημίου και το περίφημο έπος των ανθρακωρύχων της 13ης-15ης Ιουνίου 1990. Το φιλμ έμεινε στις αίθουσες επί ένα μήνα, και οι ουρές ήταν τεράστιες όπου προβαλλόταν, αλλά στην επαρχία σαμποταρίστηκε από ανακυκλωμένους ασφαλίτες: οι κινηματογραφικοί κύκλοι χρησιμεύουν παραδοσιακά στη χώρα μας σαν νεκροταφείο ελεφάντων για ασφαλίτες που αλλάζουν επάγγελμα.
Οι άλλες δύο ταινίες είναι συμπαραγωγές: μία με τη Γερμανία, *Η αλεπού κι ο κυνηγός*, σε σκηνοθεσία Στέρε Γκουλέα και σενάριο Έρτα Μίλερ, και μία, *Η βελανιδιά*, με τη Γαλλία. Κατάφερα μ' αυτόν τον τρόπο να διπλασιάσω απλώς το κόστος παραγωγής των ταινιών, αντί να το δεκαπλασιάσω (σε σχέση με τον προϋπολογισμό).
Όσον αφορά στη Ρουμανία, ιδωμένη απ' έξω ή από το εσωτερικό, η αίσθηση καταστροφής είναι η ίδια: ένα πραγματικό no man's land ή, ακόμα, όπως μου αρέσει να λέω, Ρουμανία – Έτος Μηδέν!
Όλα μου τα μελλοντικά σχέδια είναι συμπαραγωγές. Όποιος δεν αντιλαμβάνεται αυτή την αναγκαιότητα, οδηγείται προς την εξαφάνιση.

Γιατί διαλέξατε να μεταφέρετε στην οθόνη το συγκεκριμένο βιβλίο, την «Μπαλάντα» του Ίον Μπαϊέσκου; Η πρόθεσή σας ήταν να κάνετε μια πιστή μεταφορά ή να επιχειρήσετε μια περιπλάνηση έχοντας μια λογοτεχνική αφετηρία;

Ο Μπαϊέσκου είναι ένας διάσημος χιουμοριστικός συγγραφέας. Και τα ολοκληρωτικά καθεστώτα δείχνουν συχνά συμπάθεια και ανεκτικότητα προς τους χιουμοριστικούς συγγραφείς. Ο Λένιν προστάτευε τον Αβερτσένκο, ο Στάλιν τον Μπουλγκάκοφ (αυτό μόνο διέκρινε στον Μπουλγκάκοφ: το χιούμορ!) Στο μυθιστόρημά του, που δημοσιεύτηκε το 1985, ο Μπαϊέσκου χρησιμοποιούσε μια σειρά από γλωσσικά τεχνάσματα, με στόχο, φυσικά, ν' απαλύνει το σαρκασμό. Εγώ, βέβαια, αυτά τα γλωσσικά τεχνάσματα τα αφαίρεσα .
Είχα υποσχεθεί στον εαυτό μου πως, μόλις θ' άλλαζε η κατάσταση, στη Ρουμανία (η κατάσταση· όχι το καθεστώς), το πρώτο φιλμ που θα έκανα, θα ήταν *Η βελανιδιά*. Στην πραγματικότητα, είμαι πολύ πιο συνεπής απ' ό,τι θα άφηναν να εννοηθεί οι ουτοπίες μου...
Όσον αφορά στην πιστότητα προς το μυθιστόρημα, πρέπει να σας πω ότι υπάρχουν δύο παραλλαγές της ταινίας μου: μια εκτενής, η οποία δεν είναι αυτή που θα δει το γαλλικό κοινό, και μια άλλη, πιο σύντομη, στην οποία πήρα αρκετά ουσιώδεις αποστάσεις από το μυθιστόρημα.

Κατά τη γνώμη σας, και στο βαθμό που αυτό σας αφορά προσωπικά, ο κινηματογράφος και το θέατρο λειτουργούν με την ίδια μορφή ενέργειας και την ίδια καλλιτεχνική μέθοδο; Εκφράσατε μέσω του θεάτρου όλα αυτά που δεν μπορέσατε –και που θα μπορέσετε στο μέλλον– ή δε θελήσατε να πείτε μέσω του κινηματογράφου; Ή διαχωρίζετε τελείως αυτούς τους δύο τρόπους έκφρασης μεταξύ τους;

Κατά τη γνώμη μου, ο κινηματογράφος και το θέατρο προκύπτουν χωρίς αμφιβολία από την ίδια βούληση και συχνά –ίσως μάλιστα και με μια δόση κατάχρησης– από την ίδια

De ce trag clopotele, Mitica?

Σκηνές Καρναβαλιού

καλλιτεχνική λογική. Αυτή η αλλόκοτη κατάσταση είναι η ρίζα μιας τεράστιας αποστέρησης.
Ήθελα ανέκαθεν να κάνω ταινίες· ήδη από την πολύ ταραγμένη εφηβεία μου. Κάθε φορά που μου ήταν δυνατόν, δραπέτευα από το θέατρο στον κινηματογράφο, αλλά αυτές οι ευκαιρίες ήταν λίγες, μετρημένες στα δάχτυλα του ενός χεριού. Η περίοδος του καταναγκαστικού θεάτρου για μένα είναι εμφανώς σφραγισμένη απ' αυτό το όνειρο απόδρασης. Φυσικά και εξέφρασα στο θέατρο όλα αυτά που δεν μπορούσα να πω μέσω του κινηματογράφου, αλλά όχι με την έννοια της γραφής – θα ήταν υπερβολικά απλοϊκό. Δεν επρόκειτο για μιαν αντισταθμιστική μεταβίβαση εικόνων. Η αποστέρησή μου ήταν πιο βαθιά. Εξηγούμαι: Ο άνθρωπος του θεάτρου υποβάλλεται σε μια δεοντολογική υποχρέωση: το σεβασμό τού κειμένου, ως προς τον οποίο αναλαμβάνει να παίξει ένα ρόλο διαμεσολαβητή, διερμηνέα. Πρέπει να συγκρατείται από το να αναμιγνύει τις δικές του έμμονες ιδέες και χίμαιρες. Ο αντικειμενικός λόγος του συγγραφέα δεν πρέπει να υπερκαλύπτεται από τις αποστερήσεις συγγραφικής φύσεως του σκηνοθέτη.
Αλλά ποιος μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια τα όρια του λόγου του συγγραφέα και, άρα, και τα όρια της υποταγής σ' αυτόν; Μήπως δεν έχω δει τόσα και τόσα φρικαλέα ανοσιουργήματα που έγιναν ακριβώς στο όνομα της πιστότητας στο κείμενο; Εκμεταλλευόμενος την ασάφεια αυτών των ορίων, αλλά και ωθούμενος από τις αποστερήσεις μου, στις παραστάσεις που ανέβασα, άφησα να εκφραστούν ελεύθερα οι χίμαιρες και οι ιδεοληψίες μου, πολύ περισσότερο απ' όσο επιτρέπει κανονικά ο ορθός νους. Τροποποίησα το αρχικό κείμενο, το αθέτησα και κατέληξα να νομιμοποιήσω αυτό το είδος προδοσίας, το οποίο προκαλούσε από ενθουσιασμό μέχρι αγανάκτηση, αλλά σπάνια αδιαφορία ή ουδέτερες εντυπώσεις. Μετέθεσα καταχρηστικά, μέσα στον θεατρικό χώρο, μια κάποια ελευθερία στη ματιά, που μοιάζει με τη συνολική ματιά του κινηματογραφιστή. Κι αποφάσισα να διαπράξω αυτή την ανοσιότητα σκόπιμα.

Δεν υπάρχει ακριβές σημείο διαχωρισμού ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο τρόπους έκφρασης που είναι το θέατρο και ο κινηματογράφος, είπα στον εαυτό μου, και επέβαλα στο θέατρο τον ηθικό νόμο του κινηματογραφιστή. Αυτό ισχύει και αντιστρόφως; Φυσικά και ισχύει. Το πηγαινέλα απ' το σινεμά στο θέατρο κι απ' το θέατρο στο σινεμά γίνεται μ' έναν φυσικό τρόπο όταν απελευθερωθεί κανείς από τις αναστολές που ενυπάρχουν σε κάθε σύμπλεγμα ειδίκευσης.

Απ' την άλλη μεριά, σ' όλες μου τις ταινίες υπάρχει ένας μεγάλος όγκος θεατρικής μνήμης: ο κλειστός χώρος (ο θεατρικός χώρος στην *Αναπαράσταση*), ο μείζων ρόλος του διαλόγου σ' όλα μου τα φιλμ – με εξαίρεση το πρώτο, το *Κυριακή στις 6 η ώρα*...

Η βελανιδιά, φαίνεται να διαδραματίζεται προς το τέλος της βασιλείας του Τσαουσέσκου. Όμως, αναμφισβήτητα, είναι ένα φιλμ της μετα-Τσαουσέσκου εποχής, ως προς αυτά που λέει, ως προς αυτά που δείχνει με πλήρη ελευθερία. Γιατί, λοιπόν, διαλέξατε να διηγηθείτε μια ιστορία που, υποτίθεται, λαμβάνει χώρα σε μια Ρουμανία η οποία βρίσκεται ακόμα κάτω απ' το ζυγό της Σεκουριτάτε, κι ενός συστήματος που καταρρέει και στο οποίο κανείς δεν προτίθεται να επιστρέψει;

Όχι· δεν είναι αλήθεια πως πρόκειται για ένα σύστημα που καταρρέει και στο οποίο κανείς δεν προτίθεται να επιστρέψει. Αυτή η διατύπωση ανήκει μάλλον σε κυβερνητικά χείλη (προεδρικά, για την ακρίβεια)· είναι η ρητορεία μιας ανακυκλωμένης Σεκουριτάτε. Η νέα ολιγαρχία αρνείται να γίνει η δίκη τού

κομμουνισμού· ή, πιο συγκεκριμένα, θεωρεί πως αυτή η δίκη είναι οριστικά τελειωμένη – τελειωμένη, μετά από μερικές παρωδίες δίκης με τη μορφή τελετουργικών θυσιών, σαν αυτή (που ήταν και η πρώτη) των Τσαουσέσκου, η οποία μας ντρόπιασε στα μάτια ολόκληρου του κόσμου. Η ιστορική αμνησία είναι από τα πρώτα πράγματα που εμπεριέχονται στο πολιτικό πρόγραμμα του σημερινού καθεστώτος, το οποίο στηρίζεται, βέβαια, σ' ένα κλίμα απάθειας, κούρασης και αδιαφορίας – κλίμα, που δεν είναι παρά φαινομενικό και, σε κάθε περίπτωση, προσωρινό. Το καθεστώς καλλιεργεί αυτή την εικόνα –που είναι δυσφημιστική– και τη διαδίδει σ' ολόκληρο τον κόσμο, πράγμα το οποίο είναι κλασικό έργο των υπηρεσιών παραπληροφόρησης. Και η απτή απόδειξη είναι πως κι εσείς η ίδια μου θέτετε ένα ερώτημα αυτού του τύπου.

Όσο για μένα, είμαι πεπεισμένος πως αυτή η ταινία θα βοηθήσει τους Ρουμάνους να περιεργαστούν με διαύγεια το παρελθόν τους, να έχουν μια κριτική ματιά και στη δική τους αντανάκλαση μέσα σ' αυτό και, μερικές φορές, να κοκκινίσουν από ντροπή. Το φιλμ , άλλωστε, παρουσιάστηκε –εν είδει τεστ– σ' ένα φεστιβάλ νεολαίας. Η υποδοχή υπήρξε ενθουσιώδης. Αν δεν είχα την πεποίθηση πως μπορώ να βοηθήσω αποφασιστικά στο ν' αλλάξει ο τρόπος που η ίδια η Ρουμανία κοιτάζει τον εαυτό της, ούτε καν θα έμενα εκεί. Αυτή η μεταβολή της ματιάς δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε μια μεταβολή της Ρουμανίας. Ο μεσσιανισμός μου σας φαίνεται, μήπως, υπερβολικός; Το μέλλον θα μας το δείξει.

Η βελανιδιά, το δέντρο το ίδιο, είναι μια μεταφορά πάνω στην έννοια της ελπίδας και μιας κάποιας αναγέννησης. Και η μεταφορά είναι ένα σχήμα γραφής που ενισχύει την κοινωνικο-πολιτική πλευρά του χαρακτήρα και του λόγου του έργου. Πώς την αντιληφθήκατε αυτή τη χρήση της μεταφοράς; Είναι ένας τρόπος έκφρασης που χρησιμοποιείτε ήδη από το παρελθόν, ή μήπως ταίριαζε ειδικά σ' αυτό που έπρεπε να είναι αυτή η συγκεκριμένη ταινία;

Τόσο στις ταινίες μου όσο και στις θεατρικές μου παραστάσεις, δε θα βρείτε καθόλου μεταφορές. Δεν είναι το στιλ μου. Αλλά στη *Βελανιδιά*, για πρώτη φορά –και κατ' εξαίρεσιν– χρησιμοποιώ στο τέλος του έργου μια μέθοδο που δε μου είναι οικεία: τη βιβλική εικόνα του δέντρου· στοιχειώδη μεταφορά, που εκφράζει –σχεδόν χωρίς καθόλου αποχρώσεις– την παράδοση και την ελπίδα.

Για μια φορά, λοιπόν, αποφάσισα να παραβλέψω τις αισθητικές μου στρυφνότητες και να υιοθετήσω μιαν απλοϊκή και εκτονωτική διατύπωση, που εντάσσεται κι αυτή μέσα στο μεσσιανικό πνεύμα στο οποίο αναφέρθηκα προηγουμένως. Συγκεντρώθηκαν τόσο πολλές δυστυχίες πάνω από τη Ρουμανία, ώστε το διακινδύνευσα ν' αφήσω να βγει από το έδαφος αυτή η εικόνα-έμβλημα του δέντρου, εικόνα προστατευτική και μεταφορική της ελπίδας. Η μιζέρια και η πιο ζοφερή σύγχυση, δεν είναι το έδαφος όπου φυτρώνει η συγγνώμη; Είναι μια μεταφορά που θα άγγιζε επικίνδυνα τα όρια της ρητορικής –το έχω πει–, αν δεν παρενέβαλλα, την τελευταία στιγμή, την αναρχική φράση του Μίτικα –με την οποία τελειώνει η ταινία– που αφαιρεί τη ρομαντική τάση: «Αν το παιδί μας είναι κανονικό, θα το στραγγαλίσω».

Αυτό που είναι το πιο κωμικό στη *Βελανιδιά*, είναι ταυτόχρονα και το πιο τραγικό: η σχέση με το θάνατο. Αυτή η κάπως χιουμοριστική απόσταση σας φάνηκε αναγκαία για να πετύχετε μια αίσθηση του πραγματικού, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα ρυθμό κωμικο-τραγικής ασυνέχειας;

Ο θάνατος είναι, όντως, ένα σύνηθες στοιχείο σ' όλες μου τις ταινίες. Σ' όλες μου τις ταινίες, οι πρωταγωνιστές ή οι σημαντικοί χαρακτήρες πεθαίνουν. Κι ο θάνατός τους συμβαίνει πάντα, χωρίς εξαίρεση, είτε σε κάποιο χώρο

Pavilion VI
Πτέρυγα 6

παράδοξο και απωθητικό (ένα λεβητοστάσιο που πλημμυρίζει από μαζούτ στο *Κυριακή στις 6 η ώρα*, ένα αϊπαίσιο κελί ενός ασύλου λοιμωδών νόσων στο *Πτέρυγα 6*) είτε σ' ένα χώρο όπου η ασέβεια προχωρά ακόμα πιο μακριά και φτάνει σχεδόν μέχρι τη χονδροειδή βλασφημία, συνδυάζοντας μέσα σε μιαν ακατάλυτη και γκροτέσκα ενότητα το θέαμα του θανάτου και τη λαϊκή γιορτή (ένας ποδοσφαιρικός αγώνας στην *Αναπαράσταση*, ένα Καρναβάλι στο *Σκηνές Καρναβαλιού* και, τέλος, στη *Βελανιδιά*, ένα απάνθρωπο γεύμα γύρω από έναν νεκρό, τον Τιτί τον αλαφροΐσκιωτο).

Αυτή η παλινδρόμηση δεν εκφράζει μια αισθητική πρόθεση, ούτε προκύπτει από μια επιθυμία να δημιουργήσει κάποια χιουμοριστική απόσταση ή ένα ρυθμό κωμικοτραγικής ασυνέχειας. Προκύπτει, μάλλον, από έναν προαιώνιο φόβο, μεταφυσικό και συγκρατημένο. Είναι αυτός ο φόβος, για παράδειγμα, που μ' έκανε να το σκάσω από το σπίτι όταν ήμουν δώδεκα χρονών, και να πάω στο σταθμό των τρένων, όπου το διασκεδαστικό θέαμα κι αυτή η έξοχη θρασύτητα των χαμινιών κατεύνασαν τη μεταφυσική μου υστερία. Αυτή η τολστοϊκή απόδραση –θα παρατηρήσετε πως, ήδη από την εφηβεία, δοκίμασα όλες τις θεμελιώδεις εμπειρίες–, ήταν η πρώτη μου άσκηση εξορκισμού του θανάτου μέσω του σαρκασμού.

Ο εξορκισμός του θανάτου –μια και περί αυτού πρόκειται– μέσω της ασέβειας και της διακωμώδησης δεν είναι αισθητική στάση – εκτός, ίσως, όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο αυτή απεικονίζεται. Είναι, κατ' αρχάς, μια υπαρξιακή και προκλητική στάση· είναι, απλώς, μια κραυγή άρνησης του θανάτου που γίνεται με τον πιο κλασικό παραδοσιακό τρόπο της διακωμωδητικής βλασφημίας.

Πώς αλλιώς να γίνει κατανοητή η χειρονομία της Νέλα, η οποία, με το ποτήρι της μπίρας στο χέρι, τσουγκρίζει το μπουκάλι που περιέχει την τέφρα του πατέρα της («Στην υγειά σου, πατέρα!»), αν όχι σαν μια γκροτέσκα βλασφημία, σαν μια κραυγή διαμαρτυρίας που διακωμωδεί την κατάσταση;

Πώς δουλεύετε στο διάστημα που προηγείται, και κατά τη διάρκεια του γυρίσματος; Προτιμάτε να έχετε την απόλυτη κυριαρχία πάνω σε όλα τα συστατικά στοιχεία μιας ταινίας, από το στάδιο που αυτή γράφεται μέχρι το μοντάζ, ή αφήνετε κάποιο περιθώριο για αυτοσχεδιασμό στην πορεία; Επιτρέπετε σε κάποιους συμμετέχοντες –όπως οι ηθοποιοί– ν' αφήσουν ένα δικό τους ίχνος στην ταινία, επανεξετάζοντας και τροποποιώντας κάποια πράγματα στην πορεία;

Η εικόνα ή η ιδιαιτερότητα της γλωσσικής έκφρασης δεν ασκεί καμιά πίεση στην προκαταρκτική μου δουλειά. Αν κάποιος έφτανε ξαφνικά στο μέσον μιας από τις πρόβες μου, θα ορκιζόταν πως βρίσκεται σε πρόβα θεατρικής παράστασης. Για να φτάσει ο ηθοποιός σε μιαν απόλυτη ελευθερία, πρέπει να εγκαταλείψει τη σχετική του

Reconstituirea
Αναπαράσταση

ελευθερία στα δικά μου χέρια. Φυσικά και χρειάζομαι να έχω την απόλυτη κυριαρχία πάνω σε όλα τα συστατικά στοιχεία μιας ταινίας, φυσικά και ο τρόπος μου μυρίζει τυραννία, και φυσικά αυτό με αφήνει παγερά αδιάφορο.
Όσο πιο μεγάλος είναι ένας ηθοποιός, τόσο πιο εύκολα δέχεται τον κανόνα του παιχνιδιού που προτείνω.
Δεν είχα συγκρούσεις, παρά μόνο με μέτριους ηθοποιούς. Όσο για τον αυτοσχεδιασμό, αυτός εγγράφεται στο πιο

ιερό και απαράβατο προσωπικό πεδίο. (Αυτή είναι μιά δήλωση επί της αρχής. Στην πραγματικότητα, το να διώχνει κανείς μια ενδιαφέρουσα ιδέα όταν αυτή προκύπτει –αν προκύπτει–, είναι μια πράξη βαρβαρότητας του πνεύματος. Αλλά μιλάμε με όρους αρχής – έτσι δεν είναι;)

Σε καθεμιά από τις ταινίες μου, υπάρχουν κάποια πλάνα που αφήνουν ένα ανοιχτό πεδίο για αυτοσχεδιασμούς. Η εγγραφή σ' αυτά τα ανοιχτά πεδία, μέσα σ' ένα κλίμα βιασύνης, αποτελεί την πιο βαθιά και

διεστραμμένη μου ευχαρίστηση.
Οι προβολείς είναι αναμμένοι, το τράβελινγκ στη θέση του, οι σκόνες του μακιγιάζ αιωρούνται σαν μια απειλή. Κι εγώ, σε μια γωνιά, γράφω τα κείμενα και τους αυτοσχεδιασμούς μου πάνω στα γόνατά μου – αληθινός αγώνας δρόμου ενάντια στο ρολόι. Τότε είναι που είμαι πλήρως ευτυχισμένος.

Μετά από ένα ξεκίνημα σ' ένα διαμέρισμα στο Βουκουρέστι, η ταινία ακολουθεί τη Νέλα στο ταξίδι της μύησής της, που αποτελείται από συναντήσεις και συμφορές. Τι ήταν αυτό που σας φάνηκε σημαντικό να διακρίνει κανείς μέσα σ' αυτή τη διαδρομή με τόσα σκαμπανεβάσματα, στον κόσμο τον οποίο διασχίζει και ο οποίος, με τη σειρά του, τη διαπερνά;

Το ταξίδι μύησης της Νέλα ξεκινά από το θάνατο του πατέρα της τον οποίο λατρεύει –ενός αγροίκου, αλλά με τάσεις αισθηματία–, και ολοκληρώνεται με μια σκόπιμη σφαγή αθώων. Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο πύλες τού θανάτου, βρίσκεται η διέλευση από τους κύκλους της κολάσεως. Ο κάθε κύκλος είναι εξίσου σημαντικός με τον άλλον: σ' ένα ταξίδι μύησης, η Αποκάλυψη δεν έρχεται σταδιακά, με διαδοχικά βήματα, αλλά με την έκρηξη συσσωρευμένων καταστάσεων. Αυτό, με την εξαίρεση των σκηνών του τέλους: το τράβελινγκ στη σκηνή με τη μητέρα στο άσυλο όταν η Νέλα ανακαλύπτει την κενότητα του μύθου της πατρότητας, και στη σκηνή τής θανάτωσης του παρελθόντος (η Νέλα θάβει την τέφρα του πατέρα της, καίγοντας τη φωτογραφία της αδελφής της). Σ' αυτή τη σκηνή της θανάτωσης, θα το έχετε παρατηρήσει, εγκαταλείπουμε τον φρενήρη ρυθμό της ταινίας – όλα γίνονται τόσο γαλήνια και διάφανα, ώστε ακούμε καθαρά τα πουλιά και τα έντομα. Όλα είναι έτοιμα για την τελική έκρηξη, γιατί όλα είναι έτοιμα για την απόλυτη φρίκη: την έσχατη συνάντηση με το θάνατο και τη σφαγή των αθώων, η οποία θα προκαλέσει την εξαγνιστική τρέλα της Νέλα.

Ενδιαφέρεστε γι' αυτά που συμβαίνουν στον κινηματογράφο, γι' αυτό που ήταν και γίνεται ο κινηματογράφος; Και πώς τοποθετείστε σε σχέση με τους άλλους κινηματογραφιστές, τους αποκαλούμενους ανατολικούς – παλιούς ή νέους; Σας αγγίζουν; Σας ενδιαφέρουν; Και τι γίνεται με τον σύγχρονο κινηματογράφο των άλλων κρατών (αμερικανικό, γαλλικό, ιταλικό);

Ο κινηματογράφος της Ανατολής –ο οποίος έχει παραγάγει τουλάχιστον όσα αριστουργήματα έχει παραγάγει και η Δύση– δεν υπάρχει πια υπό τη μορφή εθνικών σχολών ή ως σύστημα παραγωγής, μετά από την κατάρρευση του Τείχους. Ο κινηματογράφος της Ανατολής δεν υφίσταται παρά μόνο χάριν κάποιων εξαιρετικών προσωπικοτήτων που έχουν επιβιώσει: ο Κισλόφσκι, για παράδειγμα, που τον αγαπώ πολύ.
Η θέση μου στο σινεμά; Σε σας αρμόζει να την προσδιορίσετε· σε μένα είναι όλα συγκεχυμένα, και δεν ξέρω παρά μόνον ένα πράγμα: δε θα ξαναντιμώσουμε παρά μόνο όταν οι έννοιες «σινεμά της Ανατολής» και «σινεμά της Δύσης» θα έχουν εξαφανιστεί οριστικά για ν' αντικατασταθούν από ένα ευρωπαϊκό σινεμά – κυρίως ως αντίληψη οργάνωσης και όχι ως αισθητική αντίληψη. Όσον αφορά στις άλλες εθνικές

κινηματογραφίες (γαλλική, ισπανική, ιταλική, γερμανική κ.λπ.), γνωρίζετε πολύ καλά –καλύτερα από μένα– ότι τις καταβροχθίζει κάθε μέρα και περισσότερο ο αμερικανικός κινηματογράφος. Αυτό δεν θα ήταν σοβαρό, αν οι αμερικανικές ταινίες ήταν αριστουργήματα ή, τουλάχιστον, πρότυπα που να προκαλούν ερεθίσματα.
Δυστυχώς, δεν πρόκειται για αριστουργήματα, και η αληθινή τραγωδία δεν είναι πως το ευρωπαϊκό σινεμά ασφυκτιά κάτω από το αμερικανικό, αλλά το γεγονός ότι οργανώνει την αντεπίθεσή του αντιπαραβάλλοντας σ' αυτό παρόμοια μοντέλα, που βγαίνουν απ' τις ίδιες, βλακώδεις μήτρες. Τώρα πρέπει να σας πω πολύ ειλικρινά, ότι προσποιούμαι πως έχω ένα ενδιαφέρον το οποίο δεν αντιστοιχεί σ' αυτό που πράγματι νιώθω για το θέμα. Προσωπικά, μ' ενδιαφέρουν μόνο τα αριστουργήματα. Μια αριστουργηματική ταινία υπερνικά όλες τις αντιξοότητες και όλους τους κινδύνους αλλοτρίωσης.

Η ιστορία του κινηματογράφου είναι η ιστορία αυτών των αριστουργημάτων. Όταν λέω Αμερική, δεν αναφέρομαι στα εκατομμύρια χιλιόμετρα φιλμ τηλεοπτικής σαβούρας, αλλά στον Ὀλτμαν ή τον Κασσαβέτη, για παράδειγμα.

Σκοπεύετε να κάνετε ταινίες αποκλειστικά στη Ρουμανία; Η Γαλλία (ή, ίσως, ένας άλλος τόπος) είναι μια χώρα στην οποία θα επιθυμούσατε να σκηνοθετήσετε για το σινεμά, έχοντάς το ήδη κάνει για το θέατρο;

Ὀχι· δεν προτίθεμαι να κάνω ταινίες αποκλειστικά στη Ρουμανία. Είναι αλήθεια πως, δυο χρόνια πριν, το σκεφτόμουν. Ήταν ένα τοπικιστικό ανακλαστικό, ένα είδος τοπικού πατριωτισμού. Γιατί να μην εγκαταλείψω για δυο χρόνια τον εφιάλτη της Ρουμανίας, για να κάνω μια ταινία βασισμένη στη *Σωφρονιστική αποικία* του Κάφκα, και μιαν άλλη, βασισμένη στη *Μονομαχία* του Τσέχοφ, που είναι δυο παλιές έμμονες ιδέες μου; Το φιλμ που είναι βασισμένο στον Τσέχοφ, θα το γυρίσω στο μέρος που φαντάστηκε ο ίδιος ο Τσέχοφ: στη Γεωργία, όπου σήμερα σφυρίζουν οι σφαίρες από παντού. Ο Λουτσιάν Πιντιλιε να γυρίζει στη Γεωργία μια γαλλο-ρωσο-ρουμανική συμπαραγωγή – να μια υποδειγματική ευρωπαϊκή εικόνα! Αλλά, ταυτόχρονα, με καταλαμβάνει η επιθυμία να επιστρέψω στον προσφιλή μου εφιάλτη, τη Ρουμανία, όταν διαπιστώνω ὁτι απολύτως κανείς – και καμιά τέτοια προοπτική δε διαγράφεται στον ορίζοντα– δεν έχει κάνει ταινία για την παρωδία της ρουμανικής επανάστασης, αυτό το μοναδικό θέαμα, το υπέροχο και αξιοθρήνητο μαζί. Να με συγχωρείτε, αλλά αναγνωρίζω πως η απάντησή μου σ' αυτή την ερώτηση, όπως και αυτή στην τέταρτη ερώτησή σας, είναι κάπως διφορούμενη. Δεν υπάρχει τίποτα πιο δύσκολο απ' το να τοποθετηθεί κανείς μέσα σ' ένα χώρο ταυτόχρονα ενωμένο και διηρημένο (θέατρο και σινεμά, Ρουμανία και Ευρώπη).

Πώς μπορεί να είναι κανείς πολιτικοποιημένος, κάνοντας σινεμά σήμερα; Και, άραγε, πρέπει να είναι;

Δεν υπήρξα ποτέ μέλος κανενός πολιτικού κόμματος και μισούσα πάντα, ίσως και με υπέρμετρη σφοδρότητα, τον θηριώδη κόσμο των πολιτικών. Όταν κάνω μια ταινία, δε διατυπώνω κανέναν πολιτικό λόγο ή πρόταση.

Μια ταινία γύρω από την αιματηρή γελοιότητα της ρουμανικής επανάστασης, θα ήταν, άραγε, μια πολιτική ταινία; Μια ταινία γύρω απ' τους χίλιους νεκρούς που σφαγιάστηκαν, νέους στην πλειονότητά τους, και γύρω απ' την τελευταία βδελυρή έκθεση της Ρουμανικής Γερουσίας, η οποία αθωώνει τους πάντες και δεν μπορεί να προσδιορίσει την πραγματική προέλευση ούτε μιας από τις εκατοντάδες χιλιάδες σφαίρες που διέσχισαν τον ουρανό, σχηματίζοντας ένα είδος φωσφορίζοντος χάρτη του θανάτου (αυτού του χάρτη που εκατοντάδες εκατομμύρια τηλεθεατές είχαν τη δυνατότητα να παρατηρήσουν απευθείας στις οθόνες τους για ολόκληρες νύχτες – δεν ήταν άλλωστε, η πρώτη live μετάδοση μιας επανάστασης;), αυτή η ταινία θα ήταν, άραγε, μια πολιτική ταινία;

Ὀχι· για μένα, θα ήταν μάλλον μια *θρησκευτική* ταινία. Ο Τσέχοφ –ναι· ο Τσέχοφ– έγραψε συνταρακτικές σελίδες με αξία ντοκουμέντου, για την κόλαση που ζούσαν οι κρατούμενοι της νήσου Σαχαλίνης. Αλλά αυτό το υλικό-ντοκουμέντο, το οποίο θυμίζει απόλυτα τα αρχεία του Σολζενίτσιν, μοιάζει να έχει συγκεντρωθεί μόνο για λίγες σελίδες –που είναι και από τις πιο παράξενες του Τσέχοφ– όπου περιγράφει απλώς το θάνατο του στρατιώτη Γκουσιόφ, του οποίου το πτώμα, τυλιγμένο μέσα σ' έναν πάνινο σάκο, πετάχτηκε στο νερό. Η αργή καταβύθιση του σώματος στον ωκεανό, το πτώμα που περνά μέσα απ' το παραμυθένιο ουράνιο τόξο των χρωμάτων που αντανακλάται στα νερά, κάτω απ' το ψυχρό και περίεργο βλέμμα των ψαριών που ετοιμάζονται για το γεύμα τους...

«Cahiers du cinema», τχ. 459, Σεπτέμβριος 1992 («Γραπτή συνέντευξη στην Camille Nevers»).
Μετάφραση από τα γαλλικά: *Χριστίνα Παπαδοπούλου*

«Με το **Πολύ αργά** κλείνει η τριλογία μου γύρω απ' τον **κομμουνισμό** και τις **καταστροφές** που προξένησε στη Ρουμανία»

Trop tard
Πολύ αργά

Τι ήταν αυτό που σας γοήτευσε στη νουβέλα τού Ράσβαν Ποπέσκου και σας δημιούργησε την επιθυμία να γυρίσετε το *Πολύ αργά*;

Υπάρχει ένας τομέας όπου εμείς, οι Ρουμάνοι, διακριθήκαμε για τη λαμπρότητα των αρνητικών μας επιδόσεων· ένας τομέας, στον οποίο οι άνθρωποι κατατάσσονται σε χαμηλότερο επίπεδο απ' ό,τι τα ζώα: ο τομέας της μνήμης.
Χωρίς τη μνήμη δεν υπάρχει τίποτα, εκτός ίσως απ' το θάνατο ή τη μηχανική απομίμηση τής ζωής – πράγμα που είναι χειρότερο από το θάνατο.
Χωρίς τη μνήμη δεν υπάρχει ούτε Αρχή, ούτε Σκοπός, ούτε Νόημα. Δεν υπάρχουν πια ηθικοί νόμοι, ούτε το Ωραίο, ούτε το Άσχημο. Όλα γίνονται πιθανά – πρόκειται για το προμελετημένο, προσχεδιασμένο χάος. Δε γνωρίζω κανέναν πιο σατανικό πειρασμό, ικανό να καταστρέψει τη ζωή, από την αθώα σύσταση-προτροπή: Ας ξεχάσουμε το παρελθόν. Η συγχώρεση δε γεννιέται ποτέ από την κατάργηση της μνήμης.
Πιστεύω πως η νουβέλα του Ράσβαν Ποπέσκου έχει ως πρώτη αρετή –τουλάχιστον, αυτό ήταν που μου έδωσε την αρχική ώθηση– να εμποδίζει το πάγωμα της μνήμης. Η κύρια προσπάθεια των Αρχών στη Ρουμανία, εδώ και περισσότερο από πέντε χρόνια, είναι ν' αποκρύψουν –με το να την παρουσιάζουν σαν κάτι το τετριμμένο ή με το να τη συγκαλύπτουν απατηλά– το τερατώδες επεισόδιο με την επέμβαση των ανθρακωρύχων, το 1990.
Ήταν μια επαίσχυντη πράξη, που εμπόδισε την είσοδό μας στους ευρωπαϊκούς οργανισμούς στους οποίους, δικαιωματικά και εκ των πραγμάτων, ανήκουμε.
Αυτό που μόλις είπα, δεν ήταν, φυσικά, παρά μόνο η αρχή αυτής της ταινίας. Μια μνήμη που έχει σκοπό την ενοχοποίηση, είναι εξίσου επικίνδυνη με μια προγραμματισμένη αμνησία.

Ανάμεσα στο θρίλερ, στην πολιτική ή στο ήθος, ποιος είναι για σας ο βασικός άξονας του φιλμ;

Δεν υπάρχει βασικός άξονας. Δεν υπάρχει καθαρό θρίλερ. Ο εισαγγελέας Κόστα, ο οποίος κάνει τα πρώτα του βήματα ως ανακριτής και ενώ πλησιάζει τα σαράντα του χρόνια, στην αρχή του φιλμ κλίνει κι αυτός προς την ιδέα ότι πρόκειται για ένα καθαρό θρίλερ. Δε θέλει να παρασυρθεί από την *πολιτική* πλευρά του ζητήματος. Θέλει να πιστεύει στη διάκριση των εξουσιών. Στη συνέχεια, καταλαβαίνει ότι όλα –ηθική, πολιτική και θρίλερ– κολυμπάνε στα ίδια νερά. Αυτό ισχύει τουλάχιστον σε μια κοινωνία σαν την δική μας, που είναι πρωτόγονη και εντελώς εξαρτώμενη από τον κομμουνισμό.

Σε μια κοινωνία όπου η διάκριση των εξουσιών δεν είναι παρά μια χίμαιρα, δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στα είδη: θρίλερ, πολιτική και ηθική είναι αλληλένδετα.
Ένα θρίλερ τύπου «ωμό αίμα» είναι σημάδι μιας εξελιγμένης κοινωνίας, εκλεπτυσμένης, ακόμα και παρακμιακής, όπου αυτή η διάκριση γίνεται έκφραση πολυτέλειας, σνομπισμού.
Δεν είναι έτσι τα πράγματα σε μας. Θρίλερ, ηθική και πολιτική είναι τόσο στενά δεμένα , ώστε δεν μπορούμε εύκολα να πούμε σε ποιο είδος ανήκει μια ταινία.

Γιατί αυτά τα ορυχεία όπου διαδραματίζεται η ταινία, λειτουργούν ακόμα και σήμερα, παρά την κατάσταση προχωρημένης φθοράς τους, και ποιες ήταν οι συνθήκες των γυρισμάτων εκεί, στην κοιλάδα;

Τέσσερις φορές μετά την επανάσταση, οι ανθρακωρύχοι αυτής της κοιλάδας τής αθλιότητας –που επονομάζεται, άλλωστε, Κοιλάδα των Δακρύων– ήρθαν στο Βουκουρέστι για να ρυθμίσουν με τα ρόπαλα τις ιδεολογικές έριδες .
Κλήθηκαν από το απλό πάτημα ενός κουμπιού της Προεδρίας! Την τελευταία φορά, κλήθηκαν ν' ανατρέψουν την κυβέρνηση Πέτρε Ρομάν, που ήταν ύποπτη για υπερβάλλουσες καπιταλιστικές συμπάθειες.
Ήταν αυτή η ίδια κυβέρνηση που, ένα χρόνο πριν, είχε πατήσει το ίδιο μαγικό κουμπί για να ρυθμίσει τη διαμάχη με τους ρουμάνους διανοουμένους.
Αυτά τα ορυχεία συνεχίζουν να λειτουργούν, με χρόνιο έλλειμμα, στο βαθμό που αποτελούν μια παραστρατιωτική ομάδα κρούσης, αναγκαία για τη ρύθμιση με δυναμικό τρόπο των κοινωνικών συγκρούσεων ή ακόμα και των συγκρούσεων μεταξύ προσώπων.
Εξ άλλου, το κλείσιμο αυτών των ορυχείων θα προκαλούσε κοινωνικά κινήματα με ανυπολόγιστες συνέπειες.
Δίνοντας στους ανθρακωρύχους ένα μισθό τρεις φορές υψηλότερο από τον μέσο μισθό, η εξουσία δημιούργησε ένα πολύ ισχυρό πνεύμα συνεργίας (ή συναιτιότητας). Σ όλους τους τοίχους της περιοχής διαβάζουμε την επιγραφή «Όχι στις προσλήψεις». Κι όταν συμβαίνει ένα ατύχημα στο ορυχείο, οι ανθρακωρύχοι τηρούν την ίδια σιωπή με τη Διεύθυνση! Υπερασπίζονται τη μιζέρια τους. Είναι οι αριστοκράτες της ρουμανικής αθλιότητας.

Πώς, λοιπόν, ήταν δυνατόν να γυριστεί αυτή η ταινία;

Θα υποπτεύεστε πως το σενάριό μου διαβάστηκε ξανά και ξανά, από πολλούς αρμοδίους. Αλλά, ειλικρινά, τι θα μπορούσαν να κάνουν; Η προσποίηση ότι πρόκειται για

μια δημοκρατία, έπρεπε να τηρηθεί.
Το να σαμποτάρουν την ταινία, θα ήταν βλακώδες. Κάτι τέτοιο θα είχε γίνει πρόσχημα για ένα διεθνές σκάνδαλο· κατάσταση, στην οποία εγώ θα ήμουν στα νερά μου, κι αυτοί το γνωρίζουν. Αυτοί που δεν εμψυχώνονται από καμιά ιδέα και καμιά ευαισθησία, αυτοί οι γερασμένοι μέσα στη γραφειοκρατική ρουτίνα, συμπεριφέρονται σαν άρρωστοι ελέφαντες.
Θα έλεγα, λοιπόν, πως είχα θαυμάσιες συνθήκες εργασίας στην κοιλάδα (των ορυχείων). Τόσο αυτοί όσο κι εγώ επωφεληθήκαμε από μια εκεχειρία επιβεβλημένη από τη λογική.

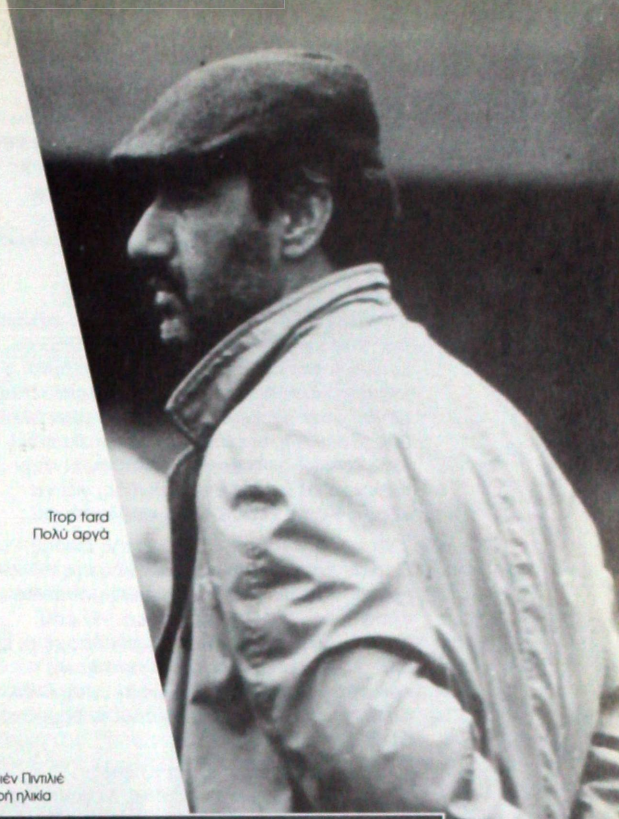
Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο: απ' τη στιγμή που δεν ήταν επαγγελματικά υποχρεωμένοι να εκτελέσουν μιαν άνωθεν διαταγή (και υποθέτω πως ήταν μια πράξη πολιτικής σωφροσύνης το γεγονός ότι δε δόθηκε καμιά διαταγή σαμποταρίσματος), οι υπεύθυνοι των ορυχείων συμπεριφέρθηκαν σαν ελεύθεροι άνθρωποι.

Όσο για τους ανθρακωρύχους, μη όντας συντεταγμένοι σε ομάδα κρούσης αυτή τη φορά, αποδείχθηκαν, στην πλειονότητά τους, εξαιρετικοί. Ακόμα περισσότερο: ήταν οι ηθοποιοί μου.
Το είδαν σαν ένα παιχνίδι που τους καταγοήτευσε. Θα τους δείτε να παίζουν θαυμάσια, με ανθρωπιά και χιούμορ. Το χιούμορ ήταν η –προσωρινή– απελευθέρωσή τους από το σκοτεινό τους συμβόλαιο με την εξουσία.

Πώς εξηγείτε την αποφασιστικότητα του εισαγγελέα να παραδώσει έναν ένοχο, τη στιγμή που κανείς δε φαίνεται να του το ζητάει;

Φαίνεται πως η επανάσταση απελευθέρωσε μια τεράστια εφεδρεία απο λανθάνουσες δυνάμεις. Οι περισσότερες απ' αυτές τις δυνάμεις κατευθύνθηκαν στον παραληρηματικό τομέα της πολιτικής ή στον άγριο τομέα των επιχειρήσεων – κι αυτό, σχεδόν χωρίς εξαιρέσεις.
Ο εισαγγελέας είναι μία απ' αυτές τις εξαιρέσεις. Αηδιασμένος από τη μακρόχρονη υποταγή και ανανδρία του , αποφασίζει να ζήσει αλλιώτικα: ελεύθερος, κυρίαρχα ελεύθερος. Και βάζει όλη του την ενέργεια στην υπηρεσία της αφηρημένης αρχής της Δικαιοσύνης, της Αλήθειας –λευκής, απαθούς και ψυχρής–, της Αλήθειας αυτής καθ' εαυτήν. Fiat lux. Pereat Mundus.

Προς μεγάλη μου έκπληξη, κανείς, απολύτως κανείς, δε θέλει αυτή την αλήθεια: ούτε η Διεύθυνση του ορυχείου, γιατί η αποκάλυψη ενός εγκλήματία θα έβλαπτε την εικόνα τής Ρουμανίας στη Δύση· ούτε οι ανθρακωρύχοι, οι οποίοι δεν έχουν παρά έναν και μοναδικό



Trop tard
Πολύ αργά

Ο Λουσιέν Πιντιλιέ
σε νεαρή ηλικία

φόβο: η αποκάλυψη (του εγκληματία) θα ήταν μια πολύ καλή πρόφαση για το κλείσιμο των ορυχείων· ούτε η Αλίνα που αγαπάει τον Κόστα, γιατί ο εγκληματίας είναι πρώην ερασιτής της· ούτε καν η γυναίκα τού εγκληματία, που λέει ψέματα για να πάρει μια σύνταξη .

Μόνος και γελοιοποιημένος από τις αλλεπάλληλες αποτυχίες, αλλά με ριζωμένη την ιδέα πως πρέπει με κάποιο τρόπο να ξεπληρώσει την αλλοτινή του ανανδρία, ο εισαγγελέας Κόστα δεν εγκαταλείπει, παρά μόνον όταν θα έχει ανακαλύψει μιαν αλήθεια υπερβολικά τρομερή για ν' αποκαλυφθεί. Τότε θα σωπάσει και θα επιστρέψει στην ταπεινωτική άσκηση της σιωπής, για να εξασφαλίσει κι αυτός την επιβίωσή του.

Πώς επεμβαίνει στην ταινία το όραμα της Δύσης;

Σε μιαν απ' τις ερωτικές σκηνές της ταινίας, οι ήρωές μου ανακαλύπτουν πως μαθαίνουν κρυφά, και οι δύο, γερμανικά. «Κι εσύ, Μιτίκα;» αναφωνεί η Αλίνα, ανεβασμένη στα οπίσθια του εισαγγελέα. Ο αυστηρός τιμωρός είναι, λοιπόν, όπως κι αυτή, ένας εν δυνάμει φυγάς· όπως και όλοι οι Ρουμάνοι – ας το πούμε ανοιχτά.

«Ο τελευταίος ας κλείσει το φως», επιβεβαιώνει ο εισαγγελέας, λέγοντας αυτό το αστείο σαν μια έκφραση του συλλογικού ντελίριου, αυτής της μαζικής ψύχωσης που τρέφεται από ένα μύθο: το μύθο της Δύσης, του μόνου δυνατού Παραδείσου. Αυτό το παραδεισιακό όραμα της Δύσης, αυτός ο ομαδικός πυρετός για την έξοδο (την απομάκρυνση) είναι μια καταστροφή για τη Ρουμανία· αν όχι η κύρια, τουλάχιστον αυτή που *ολοκληρώνει* το έργο της κύριας καταστροφής – δηλαδή, του κομμουνισμού μεταλλαγμένου σε άγριο καπιταλισμό.

Για τον εισαγγελέα, η υπόθεση της εξορίας είναι μια επονείδιστη και μέτρια λύση, αλλά δεν την αποκλείει ποτέ. Είναι μια υπόθεση που εξαφανίζεται για όσο διάστημα είναι συνεπαρμένος από την ιδέα τής ανακάλυψης της αλήθειας. Αλλά ακριβώς τη στιγμή που αγγίζει με το δάχτυλο την ανακάλυψη της αλήθειας, ακριβώς τη στιγμή που ζει αυτή την εκστασιακή και επώδυνη εμπειρία (ή, για την ακρίβεια, αμέσως μετά), θ' αναγκαστεί να διαλέξει οριστικά τη μέτρια –και, τελικά, άθλια– λύση: την εξορία· τη μόνη λύση επιβίωσης μετά το πέρασμά του στην απαγορευμένη όχθη της αλήθειας.

Με ποιον τρόπο, όπως είπατε σε μια πρόσφατη συνέντευξή σας, πιστεύετε στα θαύματα;

Με τον πιο απλό τρόπο: πιστεύω στα θαύματα.

Ποιο θα μπορούσε να είναι το ηθικό δίδαγμα της ταινίας;

Τι εννοείτε λέγοντας «το ηθικό δίδαγμα της ταινίας»; Το συμπέρασμά του; Το συμπέρασμα βρίσκεται ολόκληρο μέσα στον τίτλο: ΠΟΛΥ ΑΡΓΑ.

De ce trag clopotele, Mitica?

Σκηνές Καρναβαλιού

Δε φαντάζεστε πόσες φορές ο Μαρέν Καρμίτζ κι εγώ απορρίψαμε αυτόν τον τίτλο, ο οποίος κάθε φορά επέστρεφε, επίμονος και ακαταμάχητος, και επέβαλλε τον εαυτό του σαν τον μόνο κατάλληλο τίτλο.

Με το *Πολύ αργά* κλείνει η τριλογία μου γύρω απ' τον κομμουνισμό και τις καταστροφές που προξένησε στη Ρουμανία. Πρώτη ταινία ήταν η *Αναπαράσταση* (1969), έσχατη ρομαντική ελπίδα, προσκολλημένη στην ουτοπική έννοια του κομμουνισμού με ανθρώπινο πρόσωπο. Ακολούθησαν για μένα 20 χρόνια απαγόρευσης εργασίας στη Ρουμανία. Στη συνέχεια, *Η βελανιδιά* (1992), εικόνα ενός παραπληγικού κομμουνισμού που ψυχορραγεί, και, τελικά, το *Πολύ αργά* (1996), που είναι ίσως η πιο βαριά ταινία μου πάνω στην εξωτερική μεταμόρφωση του κομμουνισμού. Είναι απαισιόδοξος τίτλος; Σίγουρα, αν ξεχάσει κανείς ότι συνεχίζω να πιστεύω στα θαύματα.

Ο έρωτας του εισαγγελέα Κόστα και της Αλίνα είναι ένα απ' αυτά τα θαύματα;

Φυσικά! Φυσικά και γι' αυτούς δεν είναι πολύ αργά. Φυσικά και η Κιβωτός του Νώε είναι ένας αισιόδοξος μύθος. Φυσικά και το χαζο-φυλαχτό που κρέμεται στο στήθος των τριών μου ηρώων (του εισαγγελέα, του εγκληματία και της γυναίκας που αγάπησαν και οι δύο), είναι ένα σύμβολο ελπίδας. Τι είδος ελπίδας; Πολύ απλά: της ελπίδας· της *τελευταίας* ελπίδας.

Από το **Press-Book.** *Παρίσι, Απρίλιος 1996*

Μετάφραση από τα γαλλικά : *Χριστίνα Παπαδοπούλου*

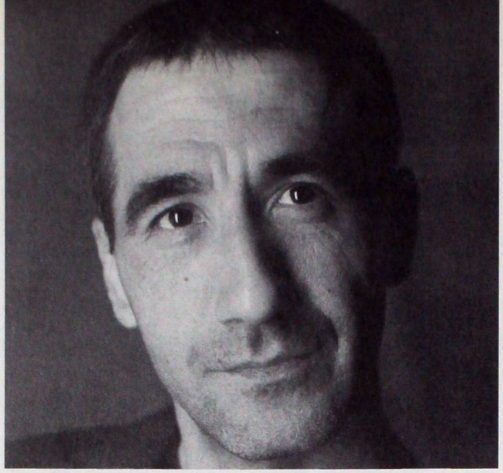
Οι κλέφτες

Από μια συζήτηση με τη **Μάγια Μόργκενστερν** και τον **Ρασβάν Βασιλέσκου**

Ρ. Β. Συνάντησα τον κύριο Λουτσιάν Πιντιλίε πριν από δέκα χρόνια, στο Βουκουρέστι, στα γυρίσματα της ταινίας *Σκηνές Καρναβαλιού*. Την εποχή εκείνη, έπαιζα στο θέατρο, κι ο ρόλος μου στην ταινία δεν ήταν σημαντικός, γνώρισα, όμως, τον Λουτσιάν Πιντιλίε, κι αυτό στάθηκε πολύ χρήσιμο όταν, δέκα χρόνια αργότερα, δούλεψα στη *Βελανιδιά*. Εν τω μεταξύ, ήρθε να με δει στο θέατρο, στο *Amadeus* (ανεβάστηκε μετά την επιτυχία του Πολάνσκι), και μου είπε ότι του άρεσε πολύ. Λίγο αργότερα, όταν έκανα πρόβες για το *Όνειρο θερινής νύχτας*, μου έστειλε το σενάριο της *Βελανιδιάς* και με ρώτησε αν πίστευα ότι έμοιαζα με τον ήρωα της ταινίας, Μίτικα. Ομολογώ πως βρήκα πολλά κοινά σημεία ανάμεσά μας (όπως, άλλωστε, είχα βρει και με τον Μότσαρτ – εκτός από το ότι δεν ξέρω καθόλου πιάνο...) Έτσι έγινε. Το γύρισμα για μένα δεν ήταν δουλειά· ήταν ξεφάντωμα.

Μ. Μ. Κι εγώ συνάντησα τον Πιντιλίε πριν από δέκα χρόνια, όταν έκανα ντουμπλάζ στις *Σκηνές Καρναβαλιού*. Η συμμετοχή μου ήταν πολύ μικρή, είχα όμως εντυπωσιαστεί – εκείνη την εποχή, ήμουν ακόμα φοιτήτρια στο θεατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου. Ο Πιντιλίε έδινε μεγάλη προσοχή στη δουλειά και του τελευταίου ηθοποιού. Τα χρόνια που ακολούθησαν, έπαιξα πολύ στο θέατρο κι εμφανίστηκα σε πολλές ταινίες (*Η βελανιδιά* είναι η ενδέκατη). Όταν ξαναβρεθήκαμε, ο Πιντιλίε δε θυμόταν ότι είχα πάρει

Μάγια Μόργκενστερν



Ρασβάν Βασιλέσκου

μέρος σε μια ταινία του. Είναι ένας άνθρωπος που με επηρεάζει τρομερά, και, συγχρόνως, η δουλειά κοντά του μου δίνει ένα αίσθημα απόλυτης ελευθερίας.

Ρ. Β. Σε ό,τι με αφορά, το κλίμα που επικρατούσε στο γύρισμα, δεν έμοιαζε καθόλου με την κάπως παραληρηματική και τρελή ατμόσφαιρα της ταινίας. Όταν λέω ότι μοιάζω με το πρόσωπο του Μίτικα, εννοώ ότι, κατά τη γνώμη μου, κάθε καλός ηθοποιός μοιάζει με το πρόσωπο που ερμηνεύει.... Όχι; (*γέλια*). Ο Σπένσερ Τρέισι έλεγε ότι δουλειά τού ηθοποιού είναι να μάθει το κείμενό του. Αυτό είν' όλο. Και το κείμενο της *Βελανιδιάς* ήταν πολύ «γραμμένο», πολύ «ψαγμένο». Αυτό που μ' αρέσει στον Πιντιλίε, είναι οτι πρόκειται για κάποιον αληθινά «τελειομανή ερευνητή». Έχει μια εκπληκτική διαίσθηση, μια απίστευτη αίσθηση της λεπτομέρειας, ένα καλλιτεχνικό χάρισμα πέρα από τα κοινά μέτρα.

Μ. Μ. Για μένα, το γύρισμα της ταινίας ήταν ένα στοίχημα. Ο Πιντιλίε προσέχει τα πάντα, κάθε λεπτομέρεια, είναι πολύ αυστηρός και, συγχρόνως, θέλει να αισθανόμαστε ελεύθεροι. Μας βάζει να επαναλαμβάνουμε συνεχώς την ίδια σκηνή, μας δείχνει πώς να παίζουμε – πρόκειται για πολύ καλό ηθοποιό...

Ρ. Β. ...Όμως, αν ένας ηθοποιός τού προτείνει μια ιδέα, τη δέχεται με τρομερή χαρά! Πράγματι μας αφήνει περιθώρια ελευθερίας. Κι αυτό μας είναι χρήσιμο για να ξεφύγουμε από ένα είδος φόβου που μας δημιουργεί όχι τόσο το πρόσωπό του, όσο η «αύρα» που τον περιβάλλει... Άλλωστε, δεν είμαι σίγουρος ότι είναι αναγκαστικά θετικό το να ανταλλάσσονται πολλές ιδέες στη διάρκεια του γυρίσματος: δείχνει μια σχετική αναποφασιστικότητα.

Μ. Μ. Ήξερα πως όλα θα πήγαιναν καλά. Αισθανόμουν προστατευμένη, ήδη από τη στιγμή τού γυρίσματος. Δε γυρίζαμε σύμφωνα με τη χρονική ακολουθία της ταινίας· η μεγάλη πρώτη σκηνή, π.χ., γυρίστηκε τελευταία. Τις στιγμές που έπρεπε να παίζουμε μαζί με τον Ρασβάν, δουλεύαμε και οι τρεις, μαζί με τον Πιντιλίε. Και επέμενε να μου δίνει ο Ρασβάν την ατάκα στα πλάνα που ο ίδιος δεν εμφανιζόταν.

Ρ. Β. Είναι δύσκολο να μιλά ένας ηθοποιός για τη δουλειά του... Αν ήταν να γράψω ένα βιβλίο για τη δουλειά μου, το δεύτερο μέρος θα έπρεπε να γραφτεί από το κοινό. Πιστεύω ότι μια ταινία αποτελεί ένα κομμάτι που συμπληρώνεται από το βλέμμα τού θεατή... Όταν δουλεύει κανείς με τον Πιντιλίε ή με οποιονδήποτε καλό σκηνοθέτη (λέω «καλό» και σκέφτομαι «μεγάλο»), είναι, νομίζω, σημαντικό για τον ηθοποιό να κλέβει κάτι από την προσωπικότητα του σκηνοθέτη –κάποιο βλέμμα, μια κίνηση, μια στάση– και να το μεταφέρει στην ταινία χωρίς να το καλοσκεφτεί. Οι ηθοποιοί το κάνουν αυτό καθημερινά, με όλο τον κόσμο, με τους ανθρώπους που συναντούν... Μ' αυτή την έννοια, οι ηθοποιοί είναι κλέφτες... Από τη Μάγια έκλεψα ένα πακέτο τσιγάρα (*γέλια*)... Σοβαρά: ο ηθοποιός δεν ξέρει ποτέ τίποτα· ανακαλύπτει συνέχεια.

Μ. Μ. Το βασικό στην ταινία ήταν ν' αποφευχθεί η «μελοδραματική» πλευρά των πραγμάτων. Και ο Πιντιλίε μού επαναλάμβανε συνέχεια ότι δεν έπρεπε να παίζω μελοδραματικά· ακόμα κι όταν είχα δάκρυα στα μάτια, δεν έπρεπε να υπερβάλλω. Έπρεπε να είμαι ήρεμη και γεμάτη ενέργεια, αλλά, συγχρόνως, να μη δείχνω τίποτα επιδεικτικά. Τώρα, όταν βλέπω τη *Βελανιδιά*, παρ' όλο που ακόμα δεν έχω αποστασιοποιηθεί, τα πράγματα δεν είναι πολύ διαφορετικά απ' ό,τι τα είχα φανταστεί. Γέλασα κι έκλαψα πολύ, γιατί αυτό που βλέπω στην οθόνη, με αγγίζει ιδιαίτερα· είναι μια πολύ προσωπική εμπειρία... πώς να το πω... το πρόβλημα της επιβίωσης...

Ρ. Β. Ο κόσμος που περιγράφει ο Πιντιλίε στην ταινία, μου είναι γνωστός εδώ και είκοσι χρόνια· δε με ξαφνιάζει· τον έχω συνηθίσει. «Βρισκόμαστε στα σύνορα της Ανατολής, όπου τα πάντα αντιμετωπίζονται με ελαφρότητα», όπως λέμε στη Ρουμανία. Ό,τι ειπώθηκε τα τελευταία χρόνια για τη Ρουμανία, ό,τι παρουσιάστηκε στο εξωτερικό... είναι ψέματα (*γέλια*). Όλοι ψεύδονται. Μα είναι δυνατόν να φαντάζεται κανείς ότι μπορείς να κάνεις στη Ρουμανία μια ταινία όπως το *Pretty Woman*, όπου δύο νέοι άνθρωποι ερωτεύονται, αγοράζουν αυτοκίνητο, ταξιδεύουν σ' όλη τη Ρουμανία και κάνουν έρωτα σ' ένα ξενοδοχείο; Κάθε χώρα έχει τη δική της πραγματικότητα· και μια ταινία, αν είναι καλή, λέει πάντα την αλήθεια.

Μ. Μ. Μέσα στα δέκα χρόνια που ο Πιντιλίε δε γύρισε καμιά ταινία, συσσωρεύσαμε μεγάλη ενέργεια, η οποία προερχόταν από τις στερήσεις που περάσαμε, από την επιθυμία μας για τον κινηματογράφο, και γι' αυτό η συνάντησή μας στη *Βελανιδιά* ήταν απελευθερωτική. Ο Πιντιλίε μού αποκάλυψε μια αίσθηση χιούμορ και πικρής ειρωνείας που είχα μέσα μου, χωρίς να έχω το θάρρος να τις εκφράσω. Πρώτη φορά κατάλαβα τι σημαίνει ρυθμός στον κινηματογράφο. Ο Πιντιλίε μού έλεγε κάθε τόσο να επιταχύνω τους ρυθμούς μου, ενώ ώς τότε έπαιζα με θεατρική βραδύτητα. Ακόμα και τις φορές που αυτοσχεδιάζαμε, επικρατούσε αυστηρή πειθαρχία.

Cahiers du Cinema TX.459 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1992 Μετάφραση από τα γαλλικά: Μαρία Ευσταθιάδη

Duminica la ora 6

Κυριακή στις 6 η ώρα

Reconstituirea

Αναπαράσταση

Paviljon VI

Πτέρυγα 6

De ce trag clopotele, Mitica?

Σκηνές Καρναβαλιού

ι λ μ ο γ ρ α φ ί α

Le chêne

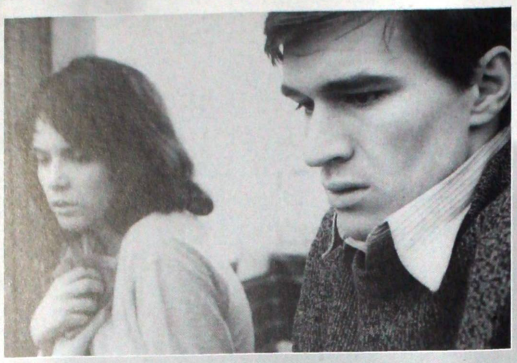
Η βελανιδιά

Un été inoubliable

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Trop tard

Πολύ αργά

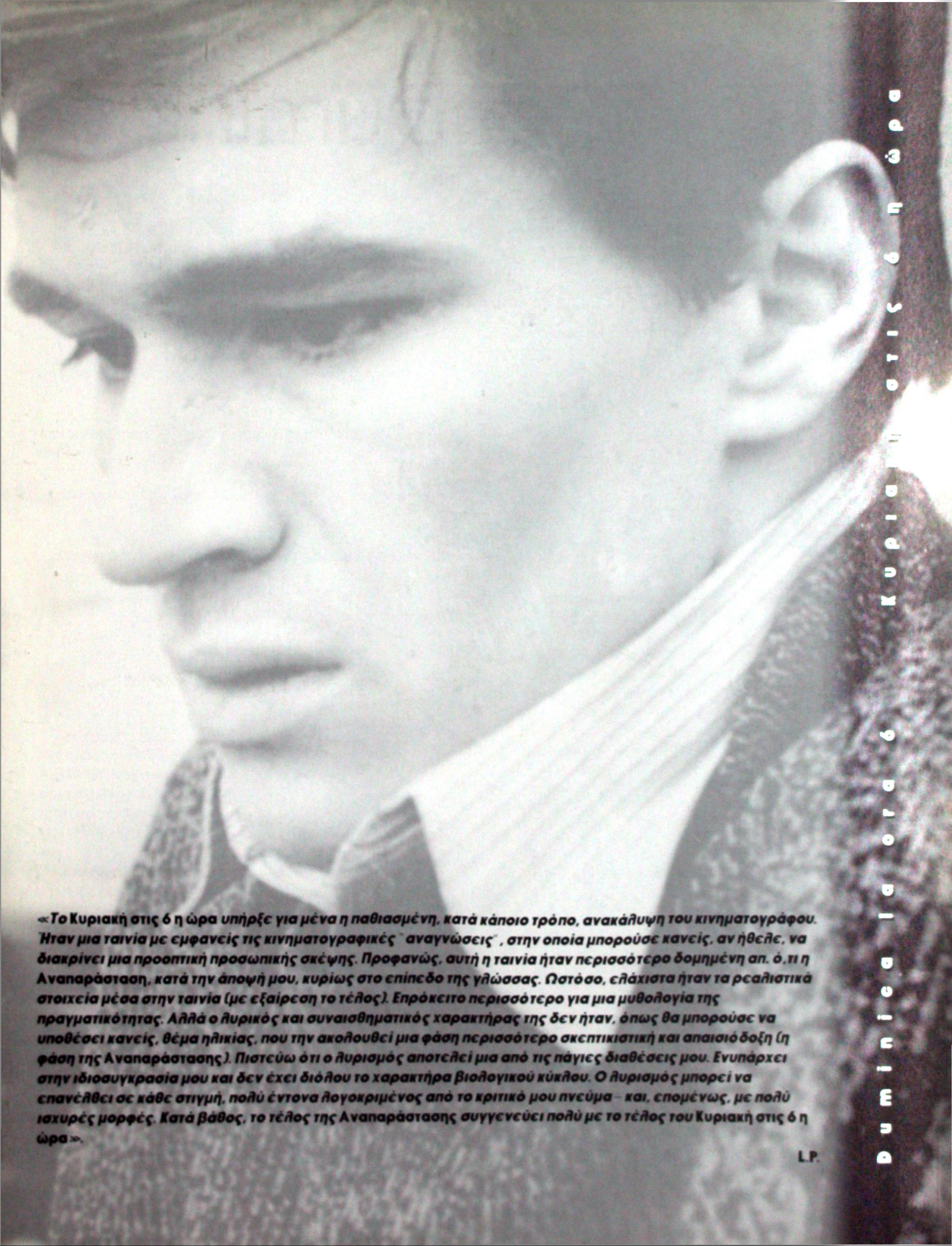


Duminica la ora 6

Κυριακή στις 6 η ώρα

Η ταινία διαδραματίζεται στη Ρουμανία, στο τέλος του 1940, μέσα στη δίνη του φασιστικού καθεστώτος. Δύο νέα παιδιά συναντιούνται για πρώτη φορά σ' ένα χορό, κάτω από παράξενες συνθήκες. Ερωτεύονται, χωρίς όμως να γνωρίζουν τίποτα ο ένας για τον άλλον. Μετά από λίγο καιρό, ανακαλύπτουν το κοινό τους σημείο: είναι και οι δύο μέλη του παράνομου αντιφασιστικού κινήματος. Όμως, η πολιτική τους δραστηριότητα θα έχει επιπτώσεις στην εξέλιξη της σχέσης τους. Μέσα από την απεγνωσμένη προσπάθειά τους να απομονωθούν και να βρουν καταφύγιο στον δικό τους κόσμο, αντιμετωπίζουν μιαν απατηλή πραγματικότητα που αντιτίθεται στην αγάπη τους με τραγικές συνέπειες...

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie, Ion Mihailescu
Φωτογραφία / Cinematography: Sergiu Huzum
Μουσική / Music: Radu Caplescu
Ηθοποιοί / Cast: Irina Petrescu, Dan Nutu, Gratiela Albini, Eugenia Bosinceanu, Constantin Cojocaru, Eugenia Popovici
Παραγωγή / Production: «Bucuresti» Film Studios
35 mm Ασπρόμαυρο / B&W 85'

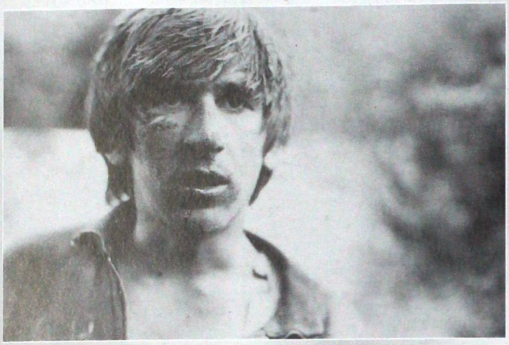


Duminica la ora 6 pe Kuriakí stis 6 η ώρα

«Το Κυριακή στις 6 η ώρα υπήρξε για μένα η παθιασμένη, κατά κάποιο τρόπο, ανακάλυψη του κινηματογράφου. Ήταν μια ταινία με εμφανείς τις κινηματογραφικές "αναγνώσεις", στην οποία μπορούσε κανείς, αν ήθελε, να διακρίνει μια προοπτική προσωπικής σκέψης. Προφανώς, αυτή η ταινία ήταν περισσότερο δομημένη απ. ό,τι η Αναπαράσταση, κατά την άποψή μου, κυρίως στο επίπεδο της γλώσσας. Ωστόσο, ελάχιστα ήταν τα ρεαλιστικά στοιχεία μέσα στην ταινία (με εξαίρεση το τέλος). Επρόκειτο περισσότερο για μια μυθολογία της πραγματικότητας. Αλλά ο λυρικός και συναισθηματικός χαρακτήρας της δεν ήταν, όπως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, θέμα ηλικίας, που την ακολουθεί μια φάση περισσότερο σκεπτικιστική και απαισιόδοξη (η φάση της Αναπαράστασης). Πιστεύω ότι ο λυρισμός αποτελεί μια από τις πάγιες διαθέσεις μου. Ενυπάρχει στην ιδιοσυγκρασία μου και δεν έχει διόλου το χαρακτήρα βιολογικού κύκλου. Ο λυρισμός μπορεί να επανέλθει σε κάθε στιγμή, πολύ έντονα λογοκριμένος από το κριτικό μου πνεύμα – και, επομένως, με πολύ ισχυρές μορφές. Κατά βάθος, το τέλος της Αναπαράστασης συγγενεύει πολύ με το τέλος του Κυριακή στις 6 η ώρα».

L.P.

Reconst
Αναπαράσταση



Δύο μεθυσμένοι νεαροί συλλαμβάνονται από την αστυνομία, επειδή προκάλεσαν υλικές φθορές σε ένα μπαρ και τραυμάτισαν τον ιδιοκτήτη του. Απαλλάσσονται από τις κατηγορίες λόγω προτέρου εντίμου βίου, αλλά αναγκάζονται από τον ανακριτή να αναπαραστήσουν τη συγκεκριμένη σκηνή, προκειμένου αυτή να κινηματογραφηθεί και να χρησιμοποιηθεί για παιδαγωγικούς λόγους. Η «αναπαραγωγή», όμως, των γεγονότων με πρωταγωνιστές τους δύο νεαρούς θα αποδειχθεί πιο τραγική από την αρχική τους πράξη, καθώς η κατάσταση θα ξεφύγει από τα χέρια των «αναμορφωτών» και θα εξελιχθεί σε τραγωδία. Η ταινία διακωμωδεί την ανευθυνότητα και την ανοησία των ιθυνόντων που, στην προσπάθειά τους να εξορκίσουν τη χρήση βίας, καταλήγουν να την προκαλέσουν.

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie, Horia Patrascu
Φωτογραφία / Cinematography: Sergiu Huzum
Μοντάζ / Editing: Eugenia Naghi
Ήχος / Sound: Andrei Papp
Ηθοποιοί / Cast: George Constantin, Emil Botta, George Mihaita, Vladimir Caitan, Ernest Maftei, Ileana Popovici, Stefan Moisescu, Nicolae Volcz, Ion Radulescu
Παραγωγή / Production: «Bucuresti» Film Studios
35mm Ασπρόμαυρο / B&W 97'

i t u i r e a

«Ορισμένοι άνθρωποι έχουν τη φιλοδοξία να αναπαραγάγουν την πραγματικότητα, χωρίς να ξέρουν ότι η πραγματικότητα είναι κάτι ζωντανό, μυστηριώδες, κι ότι δεν μπορούμε τόσο εύκολα να αγνοούμε ή να παρακάμπτουμε τους πολύπλοκους νόμους που τη διέπουν. [...] Γιατί, τότε, η πραγματικότητα, όταν την προσβάλλουν και την εξευτελίζουν, αντιστέκεται, ύστερα εκρήγνυται, και το τραγικό τέλος είναι απόλυτα φυσικό. [...]. Η ταινία πραγματεύεται μια περίπτωση συλλογικής ανευθυνότητας (προκαλείται ένα γεγονός χωρίς να προβλέπονται οι συνέπειες), όπου το πλήθος βρίσκεται μπλεγμένο γιατί έχει κι αυτό, από έλλειψη πληροφόρησης, πλαστές σχέσεις με την πραγματικότητα. [...]

Η δραματική δομή είναι πολύ απλή: πρόκειται για ένα είδος συσσώρευσης, που καταλήγει, αναγκαστικά, στην έκρηξη. [...]

Είναι μια τρυφερή σοσιαλιστική ταινία, που περιγράφει, με πίκρα και χωρίς μίσος, αυτόν τον κόσμο των ασύνειδων τεράτων που είναι θύματα ενός μηχανισμού».

L.P.

«Cinéma 71», τχ. 153, Φεβρουάριος 1971

«Ως προς την ιδιοσυγκρασία, ανήκω σ. αυτούς τους καλλιτέχνες που θεωρούν ότι η πραγματικότητα πρέπει να φιλτραριστεί και να ξαναζωντανέψει με την επέμβαση του μαύρου χιούμορ και του γκροτέσκου. [...] Πιστεύω με πάθος και σε απελπιστικό σημείο σ. αυτή τη συγκλονιστική διάσταση της σάτιρας. [...] Η Αναπαράσταση είναι η ταινία μιας ταινίας, ένας στοχασμόςΕ επομένως, ένα δοκίμιο για το μηχανισμό της σκηνοθεσίας, για τη δυνατότητα της τεχνικής ν. αποκτήσει αξία αποκάλυψης. [...]

Το ενδιαφέρον σ. ένα σκηνοθέτη είναι ο τρόπος που έχει να πλουτίζει την πραγματικότητα με σημασίες. Κατά βάθος, στην ταινία μου αναλύω τον τρόπο που παράγεται ένα τραγικό γεγονός. Η ταινία είναι, βήμα προς βήμα, η ιστορία της γέννησης και της εξέλιξης ενός τραγικού γεγονότος. Για μένα, αυτή η ιστορία του φόνου – ενός τραγικού, δηλαδή, γεγονότος – αποτελεί μια κωμική, ανούσια, θλιβερή, παράλογη, ασήμαντη ιστορία».

L.P.

«Positif», τχ. 123, Ιανουάριος 1971

Reconstituire a Αναπαράσταση

Paviljon VI

Πτέρυγα 6

Διασκευή μιας νουβέλας του Τσέχοφ, η ταινία εξιστορεί τη ζωή ενός γιατρού, σε ένα επαρχιακό νοσοκομείο της Τσαρικής Ρωσίας, που περνάει τις μέρες του άσκοπα, χωρίς να δείχνει κανένα ενδιαφέρον ούτε για την ίδια του τη δουλειά. Μια μέρα, στην Πτέρυγα 6, συναντάει έναν παλιό φοιτητή του με επαναστατικό και ανήσυχο πνεύμα. Ο γιατρός γοητεύεται από τις πρωτότυπες ιδέες του ασθενή του και προσελκύεται από αυτόν, με αποτέλεσμα να περνάει όλο και περισσότερο χρόνο μαζί του και να χάνει σιγά σιγά την επαφή με την πραγματικότητα. Οι συνεργάτες του, στην αρχή τον περιγελούν και τελικά τον απορρίπτουν. Ο γιατρός καταλήγει ο ίδιος στην Πτέρυγα 6, όπου και βρίσκει τραγικό τέλος.

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie
Φωτογραφία / Cinematography: Milorad Jaksic-Fandjo
Ηθοποιοί / Cast: Slobodan Perovic, Zoran Radmilovic, Slavco Simic, Pavle Vujisic, Ljuba Tadic, Stevo Zigon
Παραγωγή / Production: Centar Film, Belgrade
35mm Έγχρωμο / Colour 92'

Pavilion VI πτέρυγα 6

De ce trag

Σκηνές Καρναβαλιού

Βασισμένη στο ομότιτλο θεατρικό έργο του Καρατζιάλε, η ταινία σαρκάζει τον κόσμο της μικροαστικής τάξης· έναν κόσμο συμπαγή και πολύχρωμο, που ταράζεται από μάταια προβλήματα και ερωτοδουλειές· έναν κόσμο αμφίβολης ηθικής, που, όμως, δε διστάζει να αποκαλύπτει με θορυβώδη τρόπο τα πάθη του. Η Ντιντίνα, ερωμένη του Πανπόν, διατηρεί σχέσεις με τον Νάε, κομμωτή και γόη της γειτονιάς. Ο Νάε, όμως, είναι επίσης εραστής της Μίτα, που με τη σειρά της έχει σχέση με τον Κρακανέλ. Ένα σημείωμα που στέλνει η Μίτα στον Νάε, ο οποίος το ξεχνάει στην Ντιντίνα, πέφτει στα χέρια του Πανπόν και μπερδεύει την κατάσταση, δημιουργώντας παρεξηγήσεις και σκάνδαλα. Οι δύο ερωμένες τσακώνονται για χάρη του κοινού εραστή τους, όμως καμιά τους δεν είναι διατεθειμένη να χάσει τον «προστάτη» της. Φόντο της ιστορίας, το Καρναβάλι – το γεγονός της περιοχής.

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie
Φωτογραφία / Cinematography: Florin Mihailescu
Μοντάζ / Editing: Eugenia Naghi
Ήχος / Sound: Andrei Papp
Ηθοποιοί / Cast: Victor Rebenguic, Mariana Mihut, Gheorghe Dinica, Tora Vasilescu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, Mircea Diaconu, Stefan Iordache, Constantin Baltaretu
Παραγωγή / Production: Film Companies 1&5
35mm Έγχρωμο / Colour 132'

clopotele, Mitica?

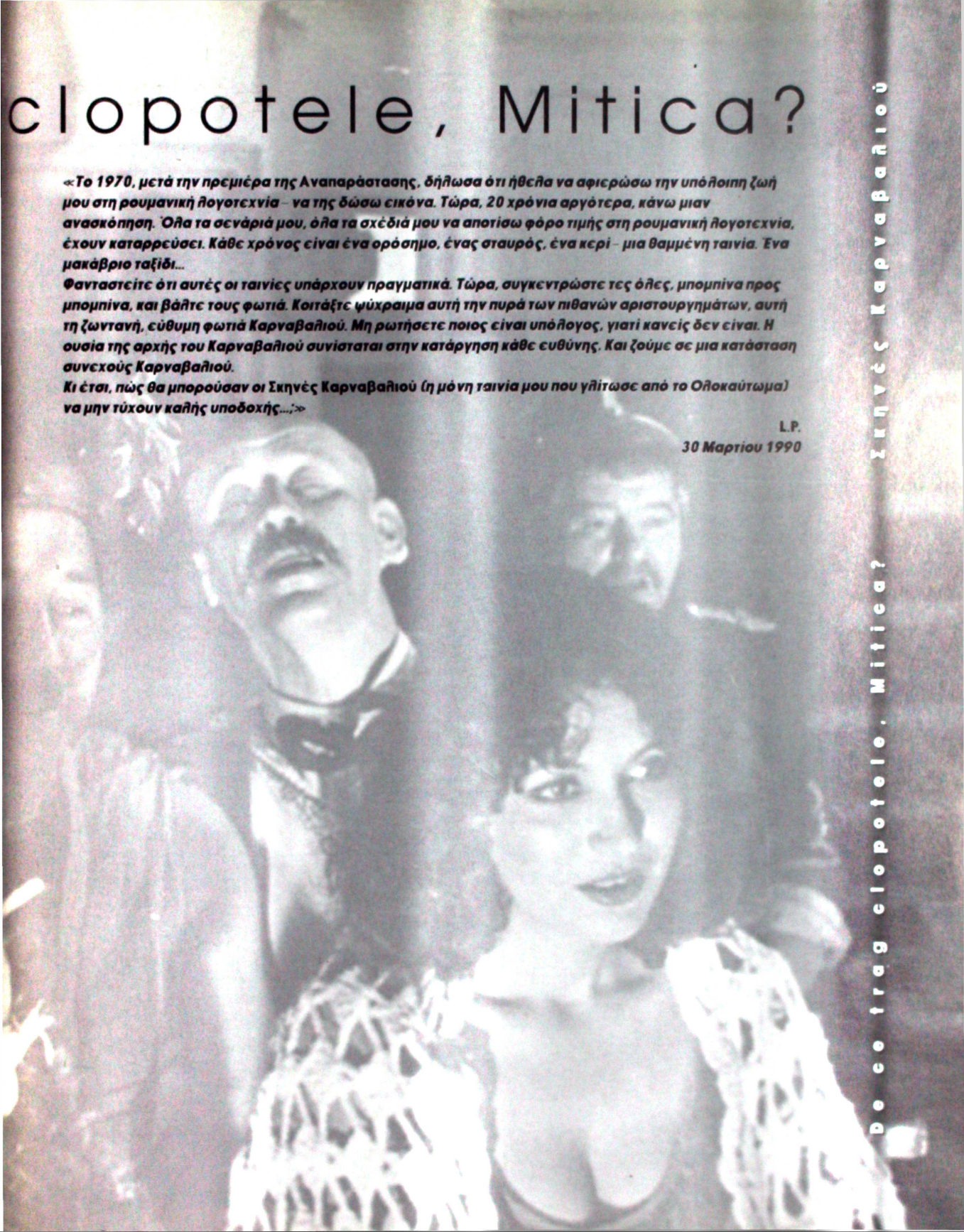
«Το 1970, μετά την πρεμιέρα της Αναπαράστασης, δήλωσα ότι ήθελα να αφιερώσω την υπόλοιπη ζωή μου στη ρουμανική λογοτεχνία – να της δώσω εικόνα. Τώρα, 20 χρόνια αργότερα, κάνω μιαν ανασκόπηση. Όλα τα σενάριά μου, όλα τα σχέδιά μου να αποτίσω φόρο τιμής στη ρουμανική λογοτεχνία, έχουν καταρρεύσει. Κάθε χρόνος είναι ένα ορόσημο, ένας σταυρός, ένα κερί – μια θαμμένη ταινία. Ένα μακάβριο ταξίδι...

Φανταστείτε ότι αυτές οι ταινίες υπάρχουν πραγματικά. Τώρα, συγκεντρώστε τες όλες, μπομπίνα προς μπομπίνα, και βάλτε τους φωτιά. Κοιτάξτε ψύχραιμα αυτή την πυρά των πιθανών αριστουργημάτων, αυτή τη ζωντανή, εύθυμη φωτιά Καρναβαλιού. Μη ρωτήσετε ποιος είναι υπόλογος, γιατί κανείς δεν είναι. Η ουσία της αρχής του Καρναβαλιού συνίσταται στην κατάργηση κάθε ευθύνης. Και ζούμε σε μια κατάσταση συνεχούς Καρναβαλιού.

Κι έτσι, πώς θα μπορούσαν οι Σκηνές Καρναβαλιού (η μόνη ταινία μου που γλίτωσε από το Ολοκαύτωμα) να μην τύχουν καλής υποδοχής...;»

L.P.

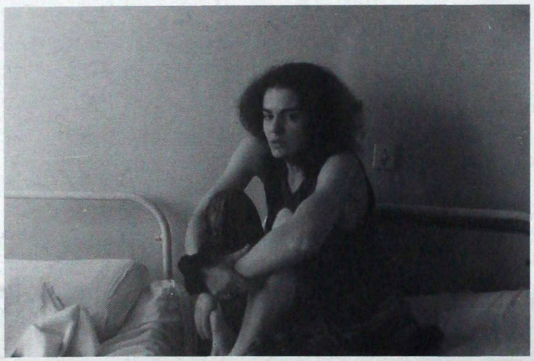
30 Μαρτίου 1990



De ce trag clopotele, Mitica? — Σκηνές Καρναβαλιού

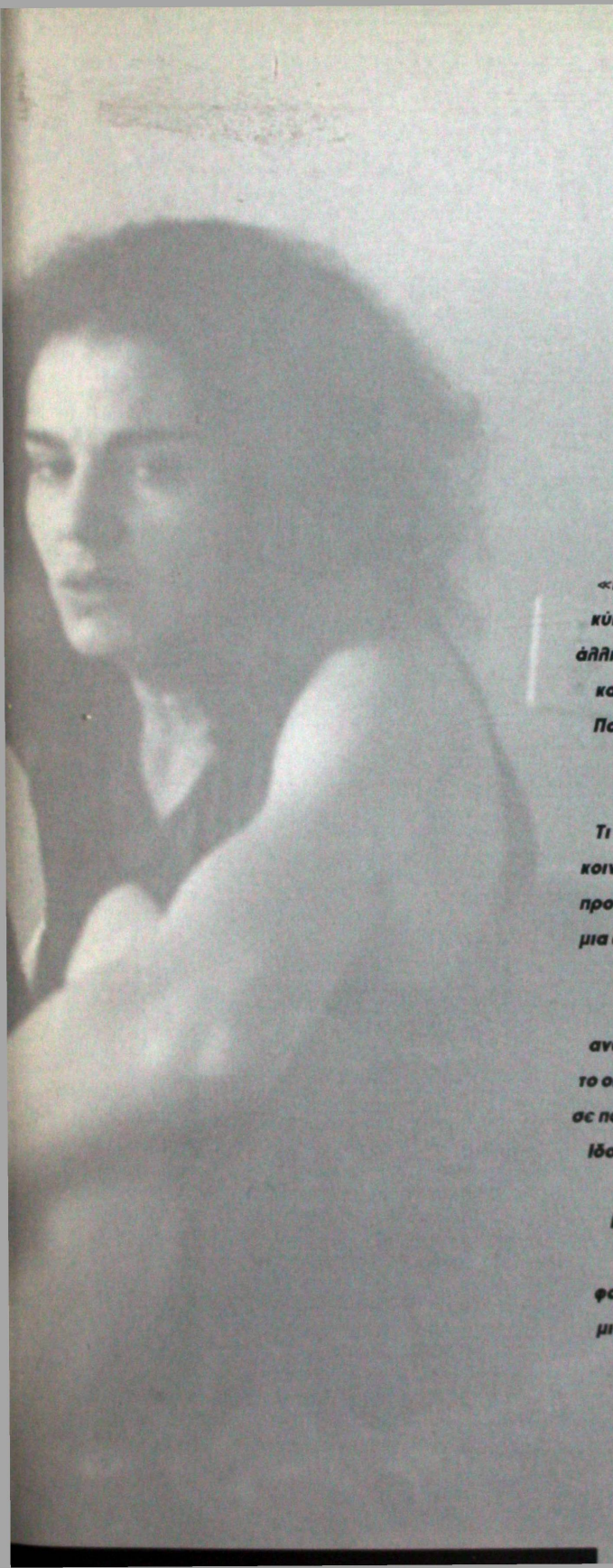
Le chêne

Η βελανιδιά



Βουκουρέστι, 1988. Η Νέλα παραστέκεται στον πατέρα της, συνταγματάρχη της Σεκουριτάτε και πιστού στις αρχές του καθεστώτος, την ώρα του θανάτου του. Ο πατέρας της είχε αποφασίσει να δωρήσει το σώμα του στην επιστήμη, αλλά, δυστυχώς, κανείς δεν το θέλει (ούτε το Ιατροδικαστικό Ινστιτούτο ούτε η Ιατρική Σχολή), επειδή τα ψυγεία δεν λειτουργούν! Αδιάφορη προς το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα που επικρατεί, η Νέλα πηγαίνει να διδάξει σε μια επαρχιακή πόλη. Αντικονφορμίστρια, γεμάτη όνειρα και αισιοδοξία, συναντάει έναν άνθρωπο σαν κι αυτήν, τον Μίτικα, γιατρό σε νοσοκομείο. Το ζευγάρι αψηφά τα πάντα και δημιουργεί προβλήματα. Παρ΄ όλα αυτά, οι δυο τους συνεχίζουν την πορεία τους μέσα από φυσικές καταστροφές, πολιτική τρομοκρατία, στρατιωτική δράση. Στο τέλος, αντιμέτωποι πλέον με τη φρίκη, θα νιώσουν την αγάπη τους να δυναμώνει, πλάι σε μια βελανιδιά, σύμβολο της παράδοσης, της αιωνιότητας και της αισιοδοξίας για τη μελλοντική Ρουμανία.

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie
Φωτογραφία / Cinematography: Doru Mitran
Μοντάζ / Editing: Victorita Nae
Ήχος / Sound: Andrei Papp
Σκηνικά / Sets: Calin Papura
Κοστούμια / Costumes: Svetlana Mihailescu
Ηθοποιοί/Cast: Maia Morgenstern, Razvan Vasilescu, Victor Rebengiuc, Dorel Visan, Mariana Mihut, Dan Condurache, Virgil Andriescu, Leopoldina Balanuta, Matei Alexandru, Gheorghe Visu, Magda Catone, Ionel Mahailescu
Παραγωγός / Producer: Constantin Popescu
Παραγωγή / Production: The Romanian Cinema Creation Studio, Parnasse Production (France)
35mm Έγχρωμο / Colour 100'



Le chéne et la vie

«Η ταινία αποτελεί μια διαδρομή μέσα σε φαύλους κύκλους και καταστροφές που διαδέχονται η μία την άλλη. Μια καταστροφή δίνει τη θέση της σε μιαν άλλη, και η τελευταία θα ονομάζεται Η σφαγή των αθώων. Ποια στρατηγική επιβίωσης μπορεί να ακολουθήσει μιαν ανθρώπινη κοινότητα σε συνθήκες αέναης καταστροφής, αλλεπάλληλων καταστροφών; Τι είναι εκείνο που ακόμα μπορεί να σταθεί από μια κοινότητα, από ένα ανθρώπινο ον, όταν κοιτάζουν να προσαρμοστούν στην Αποκάλυψη, προσδίδοντάς της μια επίφαση κανονικότητας, και το ανέλεγκτο γίνεται κοινό, καθημερινό;

Και, γενικότερα, ο χαριεντισμός – η δηλωμένη ανευθυνότητα, η μακάβρια αίσθηση του χιούμορ για το οποίο εμείς οι Ρουμάνοι είμαστε τόσο περήφανοι– σε ποια στιγμή παύει ν. αποτελεί απρόσβλητη ασπίδα; Ιδού το πρωταρχικό ερώτημα της ταινίας μου και, αν θέλετε, όλων των ταινιών μου.

Και τι συμβαίνει όταν, πολύ γρήγορα, μετά από τη συλλογική ευφορία που προκαλείται από τη φαινομενικά οριστική αναστολή των καταστροφών, μια νέα κόλαση αναβιώνει, αυτόματα, μέσα από τα υπολείμματα της προηγούμενης;»

L.P.

1992

Un été ino

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Ρουμανία, δεκαετία του '20. Σε μια συνοριακή πόλη, στην αριστερή όχθη του Δούναβη, το μέγαρο της Μαντάμ Βορβορεάνου, μιας από τις μεγάλες κυρίες της παλιάς ρουμανικής αριστοκρατίας, αστράφτει κάτω από τα φώτα του χορού όπου διασκεδάζουν οι προύχοντες της περιοχής. Το νεαρό ζευγάρι των Ντουμιτρίου είναι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος: αυτός είναι λοχαγός στον ρουμανικό στρατό, προϊόν της πρωσσικής στρατιωτικής αχολής, ενώ αυτή, η Μαρία Τερέζα Φον Ντεμπρέτσι, έξοχης ευρωπαϊκής ομορφιάς, είναι ουγγρικής καταγωγής από την πλευρά τού πατέρα της. Η νεαρή γυναίκα, που αγαπάει τον άντρα της και τα παιδιά της με πάθος, περιφρονεί.τις ερωτικές προτάσεις του στρατηγού Υψηλάντη, με αποτέλεσμα να πάρει μετάθεση η οικογένεια Ντουμιτρίου σε ένα απομονωμένο φυλάκιο στην άλλη άκρη του Δούναβη, στην περιοχή Ντοβρούτζα...

ubliable

Un été inoubliable ▶ Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie
Φωτογραφία / Cinematography: Calin Ghibu
Μοντάζ / Editing: Victorita Nae
Μουσική / Music: Anton Suteu
Ήχος / Sound: Andrei Papp
Ηθοποιοί / Cast: Kristin Scott-Thomas, Claudiu Bleont,
Olga Tudorache, George Constantin, Ion Pavlescu,
Marcel Iures, Razvan Vasilescu,
Cornel Scripcaru, Tamara Cretulescu, Mihai Constantin
Παραγωγός / Producer: Constantin Popescu
Παραγωγή / Production: The Romanian Cinema
Creation Studio, MK2 Production SA, La Sept Cinéma
35mm Έγχρωμο / Colour 82'

Un été inoubliable

Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

«Ποιο είναι το πιο αποτελεσματικό μέσο για να καθυποτάξεις τους ανθρώπους και να τους κάνεις να πολεμούν μεταξύ τους, κυρίως όταν η πολιτική τρομοκρατία εγκαταλείπεται προσωρινά, ή όταν αμφισβητείται η κρατική νομιμότητα;
Είναι το ξύπνημα των πιο σκοτεινών φυλετικών ενστίκτων, η εξύμνηση των ιδιαιτεροτήτων, η κατάργηση του δικαιώματος της διαφορετικότητας, η αποκατάσταση της έννοιας της εθνικής καθαρότητας που πιστέψαμε ότι έχει δια παντός ενταφιαστεί.

Με τι μεθοδικότητα υποδαυλίζονται τα εθνικά μίση σε αρκετές πρώην κομμουνιστικές χώρες!
Μέσα σε ελάχιστο χρόνο, ο νέος φασισμός κατόρθωσε να ξυπνήσει, με την έξαρση του εθνικού παραληρήματος, τη νοσταλγία για το κομμουνιστικό γκουλάγκ, εκείνη τη "χρυσή εποχή", στη διάρκεια της οποίας δε συντάραζαν την Ευρώπη αυτοί οι εθνικοί σπασμοί.

Όμως, το εθνικό παραλήρημα είναι η μόνη εναλλακτική λύση στο κομμουνιστικό γκουλάγκ;

Πρόκειται για μια φυσική προδιάθεση του ανθρώπου ή είναι δημιούργημα, επινόηση, επιδέξια ενορχήστρωση; Μια από τις ελάχιστες πεποιθήσεις μου είναι ότι, πάντοτε, η έξαρση του εθνικισμού κατασκευάζεται και προκαλείται· ότι πάντοτε αναπτύσσεται εκεί όπου τίθεται σε αμφισβήτηση η νομιμότητα της εξουσίας, εκεί όπου περισσότερες εξουσίες διεκδικούν την ίδια νομιμότητα...

Είμαι Ρουμάνος. Γεννήθηκα σε μια μοναρχική Ρουμανία, στο νότο της Βεσσαραβίας (ανήκει σήμερα στην Ουκρανία), σ' ένα γερμανικό χωριό. Την περιοχή εκείνη την κατοικούσε ένα πραγματικά εθνικό μωσαϊκό: Ρουμάνοι, Τούρκοι, Τάταροι, Εβραίοι και, βέβαια, Ουκρανοί και Ρώσοι.

Ούτε ίχνος από κάποια ανάμνηση εθνικής έντασης δε θολώνει την αρμονική εικόνα που έχω εκείνης της εποχής. Οι άνθρωποι –ίσως λίγο λιγότερο οι Γερμανοί, οφείλω να το αναγνωρίσω– ζούσαν χωρίς να έχουν συνείδηση των διαφορών τους.
Ζούσαν –για ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα,

Un été inoubliable Ένα αξέχαστο καλοκαίρι

εἰν' αλήθεια– στη σκιά της Ιστορίας, σ' ένα παραδείσιο κενό.

Παιδί, ακόμα, έφυγα από τη Βεσσαραβία· μιλούσα μια καταπληκτική γλώσσα, λίγο απ' όλα, κάτι σαν εσπεράντο, προς απελπισία και ενθουσιασμό των πάντων. Ήρθε ο πόλεμος, ξέχασα γρήγορα τις εξωτικές λέξεις· ο παράδεισος είχε εξαφανιστεί και, μαζί μ' αυτόν, τα αλαμπουρνέζικα εσπεράντο μου, όταν, μια νύχτα, χτύπησαν την πόρτα μας, πανικόβλητοι, σαν βαρυποινίτες δραπέτες, κάτι Γερμανοί, καθηγητές Λυκείου, συνάδελφοι του πατέρα μου. Ήδη, στο νότο της Βεσσαραβίας, φυσούσε ο τρελός άνεμος της Ιστορίας. Μέσα σε μια νύχτα, οι άνθρωποι απέκτησαν συνείδηση των διαφορών τους. Κι αυτή η συνείδηση της διαφορετικότητας αποτελεί το πρώτο βήμα προς την εθνική καθαρότητα.

Τι ειρωνεία της τύχης! Τα πρώτα θύματα της εθνικής κάθαρσης που γνώρισα, ήταν Γερμανοί!
Αυτά τα πρόσωπα των Γερμανών συνδέονται μέσα μου με τα πρόσωπα των Εβραίων που, ένα χρόνο αργότερα, φορούσαν το κίτρινο αστέρι στους δρόμους του Βουκουρεστίου. Από το βαθύ μίσος που έτρεφα για κάθε διάκριση (ήμουν, τότε, επτά χρονών), γεννήθηκαν, συγχωνεύτηκαν κι έμειναν για πάντα μπερδεμένες οι εικόνες εκείνων των Γερμανών κι εκείνων των Εβραίων.

Από τότε παρέμεινα απέναντι σε κάθε εθνικιστικό ξεσήκωμα απόλυτα παγερός, πράγμα που σκανδάλισε, σε όλη τη διάρκεια της ζωής μου, αρκετούς ανθρώπους, τους οποίους δεν τολμώ να κατονομάσω.
Από τότε απέκτησα κατ' εξοχήν κριτικό βλέμμα απέναντι στον εαυτό μου κι απέναντι στο λαό στον / οποίο ανήκω. Μέσα σ' αυτό το κριτικό βλέμμα, ελάχιστοι μπόρεσαν να διαβάσουν τη σχεδόν αρρωστημένη αγάπη που τρέφω για το λαό από τον οποίο προέρχομαι.

L.P.

Trop tard
Πολύ αργά

Ο Ντουμίτρου Κόστα, εκπαιδευόμενος εισαγγελέας στη σημερινή Ρουμανία, αναλαμβάνει να εξιχνιάσει την πρώτη του υπόθεση: τον μυστηριώδη θάνατο ενός ανθρακωρύχου. Πρόκειται για ατύχημα ή για δολοφονία; Ο Κόστα διεξάγει τις έρευνες με τη συνδρομή της Αλίνα, μιας όμορφης νέας τοπογράφου. Οι δυο τους ερωτεύονται τρελά. Στο μεταξύ, άλλοι δύο ανθρακωρύχοι βρίσκονται δολοφονημένοι, και η εκτεταμένη έρευνα του Κόστα προκαλεί ανησυχία στις τοπικές Αρχές. Οι διευθυντές του ανθρακωρυχείου φοβούνται μήπως ξεσηκωθούν οι ανθρακωρύχοι, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν μια πολιτική δύναμη που η κυβέρνηση επιθυμεί να κρατάει υπό τον έλεγχό της. Οι Αρχές κάνουν ό,τι μπορούν για να αποσιωπήσουν το γεγονός. Ο Κόστα και η Αλίνα δέχονται απειλητικά τηλεφωνήματα... Καθώς η αλήθεια αποκαλύπτεται, ο Κόστα συνειδητοποιεί πως κανείς δεν ενδιαφέρεται να μάθει τι πραγματικά έχει συμβεί.

Σκηνοθεσία / Direction: Lucian Pintilie
Σενάριο / Screenplay: Lucian Pintilie, Rasvan Popescu
Φωτογραφία / Cinematography: Calin Ghibu
Μοντάζ / Editing: Victorita Nae
Σκηνικά / Sets: Calin Papura
Κοστούμια / Costumes: Catalina Ghibu
Ηθοποιοί / Cast: Rasvan Vasilescu, Cecilia Barbora, Victor Rebengiuc, Dorel Visan
Παραγωγός / Producer: Marin Karmitz, Véronique Cayla
Παραγωγή / Production: The Romanian Cinema Creation Studio, MK2 Productions, La Sept Cinéma
35mm Έγχρωμο / Colour 101'

«Κι όταν, στη νέα αυτή κόλαση, δεν μπορούμε πια ν. αντιτάξουμε ούτε καν την παλιά ασπίδα μας, το μαύρο χιούμορ; Τι γίνεται, όταν το Κακό –ανακυκλωμένο, ανανεωμένο– με την εκπληκτική δημιουργική δύναμή του και την ικανότητα προσαρμογής του γεννά –πάραυτα– μια κοινωνία πιο άγρια ακόμα κι από εκείνην που, για να επιβιώσει, προσποιήθηκε ότι πέθανε;
Όταν η κομμουνιστική νομενκλατούρα μετατρέπεται σε τάξη νεόπλουτων, όταν η μαφία αντικαθιστά το Κόμμα, όταν η τύχη που επιφυλάσσεται στους ανέκαθεν "αθλίους", είναι ν. αποτελέσουν τη φυσική εφεδρεία πιθήκων που κατευθύνονται προς την κατανάλωση...;
Όταν δεν υπάρχει πια καμιά αντίσταση...;
Όταν δεν υπάρχει πια άλλο τίποτα από την εξορία...;
Τότε, για όλα είναι πολύ αργά».

L.P.

Τροφτάρ δηλαδή

Βιοφιλμογραφία

Duminica la ora 6
Κυριακή στις 6 η ώρα

ΣΤΗ ΡΟΥΜΑΝΙΑ ΩΣ ΤΟ 1972

Γεννήθηκε στις 9 Νοεμβρίου 1933, στο Ταρούτινο (σήμερα ανήκει στην Ουκρανία).
Πτυχιούχος του Ινστιτούτου Κινηματογραφίας και Θεάτρου (I.A.C.T.) Ασχολείται με το θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

Τηλεόραση

•Από το 1956 ώς το 1959, αναλαμβάνει την παραγωγή δεκάδων ρεπορτάζ, απευθείας μεταδόσεων, θεατρικών εκπομπών.

Κινηματογράφος

•**1965:** Γυρίζει την πρώτη ταινία του, *Κυριακή στις 6 η ώρα*, που προβάλλεται στη γαλλική τηλεόραση και αποσπά 9 βραβεία σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ.
•**1969:** Η *Αναπαράσταση*, που απαγορεύτηκε για ένα χρόνο, προβάλλεται στις Κάννες, στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών.
•**1973:** Η *Πτέρυγα 6*, διασκευή νουβέλας του Τσέχοφ, προβάλλεται στις Κάννες, στο Τμήμα «Un certain regard», και κερδίζει το βραβείο του Office Catholique.
•**1979:** γυρίζει την τέταρτη ταινία του, *Σκηνές Καρναβαλιού*. Απαγορευμένη για δέκα χρόνια, προβάλλεται το 1991.

Θέατρο

•Από το **1956** ώς το **1972**, ανεβάζει τριάντα περίπου έργα κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων: Μπρεχτ, Σο, Γκόρκι, Τσέχοφ, Καρατζιάλε, Φρις, Σάρογιαν, Αρμπούζοφ, Άλμπι. Γκόγκολ κ.ά.
Πολλά από αυτά παρουσιάζονται σε διεθνή φεστιβάλ: Παρίσι, Θέατρο των Εθνών (1969), Φεστιβάλ Εδιμβούργου (1971), Φεστιβάλ Βερολίνου (1972) κ.λπ.
•Το **1972,** μετά από αλλεπάλληλες προειδοποιήσεις, η παράσταση του έργου *Ο κύριος επιθεωρητής* απαγορεύεται με κυβερνητική απόφαση. Στο εξής, ο Λουτσιάν Πιντιλίε θα εργαστεί μόνον εκτός Ρουμανίας.

ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ

1973: Γυρίζει για την αμερικανική τηλεόραση (Channel 13) το έργο του Ευγένιου Ιονέσκο *Ο πίνακας* και, για τη γιουγκοσλαβική, την *Πτέρυγα 6*.

Μετά, στη Γαλλία. Το Théâtre de la Ville de Paris είναι ένας σημαντικός σταθμός.

1974: Με πρόσκληση του Ζακ Λανγκ, ο Λουτσιάν Πιντιλίε ανεβάζει στο Théâtre National de Chaillot την *Τουραντό* των Γκότσι και Πουτσίνι, με την Αντρεά Φερεόλ στον ομώνυμο ρόλο, περιστοιχισμένη αποκλειστικά από νάνους και λιλιπούτειους.
Από την επόμενη περίοδο προσλαμβάνεται ως μόνιμος συνεργάτης στο Théâtre de la Ville de Paris και σκηνοθετεί τα εξής:

1975: *Ο γλάρος* (Τσέχοφ)
1976: *Ο κύριος Μπίντερμαν και οι εμπρηστές* (Φρις)
1977: *Ιάκωβος ή Η υποταγή* και *Το μέλλον βρίσκεται στα αβγά* (Ιονέσκο)
1978: *Οι τελευταίοι* (Γκόρκι)
1979: *Οι τρεις αδελφές* (Τσέχοφ)
1981: *Η αγριόπαπια* (Ίψεν)
1983: *Στο βυθό* (Γκόρκι)
1984: *Ο Άρντεν του Φέιβερσαμ* (Ανωνύμου Άγγλου, 1580)
1987: *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (Πιραντέλο)
1988: *Πρέπει να περάσουμε απ' τα σύννεφα* (Μπιγιεντού)
1990: *Ο χορός του θανάτου* (Στρίντμπεργκ)

Τον Οκτώβριο του 1990, ανεβάζει τον *Κύριο επιθεωρητή* του Γκόγκολ στην Comédie Française. Στη Γαλλία, επίσης, δοκιμάζει το μουσικό θέατρο, με τις *Χοηφόρους* του Ορέλ Στο (Φεστιβάλ Αβινιόν, 1979), και την όπερα, με τον *Μαγικό αυλό* του Μότσαρτ (Φεστιβάλ του Εξ, Όπερα της Λιόν, Όπερα της Νίκαιας και Teatro Reggio στο Τορίνο).

Στη Μεγάλη Βρετανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες, ήδη από το 1983, κριτική και κοινό επιφύλαξαν στον Πιντιλίε ενθουσιώδη υποδοχή.

• Στο θέατρο
Ο γλάρος, Guthrie Theater, Μινεάπολις
Ταρτούφος του Μολιέρου, Guthrie Theater, Μινεάπολις, Arena Stage, Ουάσινγκτον
Η αγριόπαπια του Ίψεν, Guthrie Theater, Μινεάπολις, Arena Stage, Ουάσινγκτον
Ο βυσσινόκηπος του Τσέχοφ, Arena Stage, Ουάσινγκτον

• Στο λυρικό θέατρο
Κάρμεν του Μπιζέ, Εθνική Ουαλική Όπερα του Κάρντιφ, Όπερα του Βανκούβερ.
Ριγκολέτο του Βέρντι, Εθνική Ουαλική Όπερα του Κάρντιφ.

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΡΟΥΜΑΝΙΑ
1990: Μετά την επανάσταση του Δεκεμβρίου 1989, ο Λουτσιάν Πιντιλίε γυρίζει στη Ρουμανία και διορίζεται διευθυντής της Κινηματογραφικής Εταιρείας του ρουμανικού Υπουργείου Πολιτισμού. Προωθεί μια πολιτική συμπαραγωγών με Δυτικούς, πιστεύοντας ότι αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να βγει ο ρουμανικός κινηματογράφος από την κρίση.
1991: Γυρίζει τη μεγάλου μήκους ταινία του *Η βελανιδιά*. (Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών.)
1994: Γυρίζει τη μεγάλου μήκους ταινία του *Ενα αξέχαστο καλοκαίρι*. (Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών.)
1996: Γυρίζει τη μεγάλου μήκους ταινία του *Πολύ αργά*. (Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών.)
Η καινούργια του σκηνοθετική δουλειά είναι μια διασκευή της *Σωφρονιστικής αποικίας* του Κάφκα.

Επιμέλεια: Μαρία Ευσταθιάδη

Le chêne
Η βελανιδιά

Εκδίδεται με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Λουτσιάν Πιντιλίε,
που οργανώθηκε από το 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
(8-17 Νοεμβρίου 1996), στα πλαίσια του προγράμματος «Ματιές στα Βαλκάνια»,
το συντονισμό του οποίου είχαν ο Θρασύβουλος Γιάτσιος και η Μαρία Ρούσση.

Την επιμέλεια της έκδοσης είχε ο Μιχάλης Δημόπουλος.
Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν η Σώτη Τριανταφύλλου,
η Μαρία Ευσταθιάδου και η Χριστίνα Παπαδοπούλου.

Τις διορθώσεις έκανε ο Αχιλλέας Κυριακίδης.

Ευχαριστούμε τις Διευθύνσεις και τα στελέχη των οργανισμών και εταιρειών
που μας διέθεσαν τις ταινίες του αφιερώματος:
CENTRUL NATIONAL AL CINEMATOGRAFIEI (Alina Salcudeanu),
FILMEX, Βουκουρέστι (Constantin Popesco),
CENTAR FILM, Βελιγράδι (Djordje Milojevic, Ljiljana Cpajac),
MK2, Παρίσι (Eléonore Gachet)
και Rosebud, Αθήνα (Ζήνος Παναγιωτίδης).
Ευχαριστούμε, επίσης, ιδιαίτερα τον κ. Πέτρο Μινώπετρο για τις πολύτιμες
πληροφορίες του σχετικά με τη ρουμανική κινηματογραφία.

Το αφιέρωμα στον Λουτσιάν Πιντιλίε τυπώθηκε σε 1.200 αντίτυπα, στο τυπογραφείο TYPICON Ο.Ε.
Την καλλιτεχνική επιμέλεια είχε ο Δημήτρης Χριστόπουλος σε συνεργασία με τη Δάνια Τσαμούταλη.
Η ηλεκτρονική στοιχειοθεσία και η φιλμογράφιση έγιναν στο ΑΡΧΕΤΥΠΟ Α.Ε.Β.Ε.

37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης