



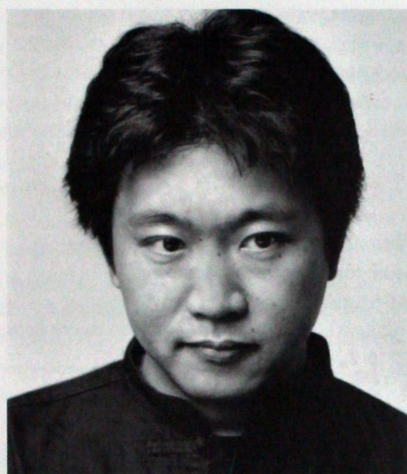
ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ
HIROKAZU
KORE-EDA



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

II-000000001991



HIROKAZU
KORE-EDA

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία
του αφιερώματος των Νέων Οριζόντων

Hirokazu Kore-eda - Ανθολογία

που διοργανώθηκε στο πλαίσιο

του 45^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, από 19-28 Νοεμβρίου 2004.

Καλλιτεχνική Διεύθυνση Δημήτρης Ειπίδης

Συντονισμός αφιερώματος Κατερίνα Κακλαμάνη

Επιμέλεια έκδοσης Δημήτρης Κερκινός

Επιμέλεια κειμένων Ζωή - Μυρτώ Ρηγοπούλου, Δημήτρης Κερκινός

Μεταφράσεις Δημήτρης Μέλλος.

Συνοψεις ταινιών Μαίρη Κιτρορέφ

Σχεδίαση εξωφύλλου Δάμων Βλάχος, Αθανάσιος Ντόβας

Παραγωγή εντύπου Βιβλιοσυνεργατική ΑΕΠΕΕ

Θερμές ευχαριστίες στην Asako Nishikawa



© 2004, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα

Τηλ.: 210-8706000 Fax: 210- 6448163

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη

Τηλ.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

e-mail: info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Η πρώτη μας επαφή έγινε το 1995 με μια ταινία που ονομαζόταν *Μαμπορόσι*. Σπάνια – και πραγματικά το εννοώ- συναντά κανείς κινηματογραφικά ένα τόσο μεστό και ολοκληρωμένο κινηματογραφικό ντεμπούτο. Το *Μαμπορόσι* και ο μόλις 33χρονος τότε σκηνοθέτης του, Hirokazu Kore-eda, ήταν μια πραγματική αποκάλυψη για μένα, όπως και για το κοινό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης την ίδια χρονιά και από τότε δεν έχει πάψει στιγμή να μας εκπλήσσει.

Οι ταινίες του Kore-eda εμφανίζονται στα μεγάλα Φεστιβάλ κάθε τρία χρόνια. Έτσι, βρισκόμαστε και εμείς, οι παραιοκούντες των Φεστιβάλ, αντιμέτωποι με ένα ταλέντο τόσο σύνθετο και εντυπωσιακό όσο και η ικανότητα ενός σκηνοβάρτη να υποτάξει τον κίνδυνο της πτώσης με την πειθαρχεία και, προ πάντων, την ακρίβεια. Από που όμως αντίει ένας σκηνοθέτης τέτοια οξεία αίσθηση της κινηματογραφικής ακρίβειας;

Πιθανώς από τις καταβολές του στο ντοκυμαντέρ. Όπως κάθε καλός ντοκυμενταρίστας, έτσι και ο Kore-eda είναι πάνω απ' όλα ένας προσεκτικός παρατηρητής της ανθρώπινης συμπεριφοράς και όχι ο παντοδύναμος σκηνοθέτης της. Στο σινεμά του, όμως, η παρατήρηση δεν γίνεται συνώνυμη με την αποστασιοποίηση αλλά την διαχειρίζεται με συμπόνια και ευαισθησία τα θέματά του. Οι ηθοποιοί του δεν ερμηνεύουν την πρόζα του σεναρίου αλλά, κουβαλώντας τα εφόδια του χαρακτήρα (βιογραφικό και αναμνήσεις), αφήνονται να αυτοσχεδιάσουν, με την κάμερα του Kore-eda να καταγράφει σαν σύντροφος και κοινωνός.

Ίσως πάλι να τις αντίει είναι από τη μεγάλη παράδοση του ιαπωνικού πολιτισμού στην λιτότητα και στην αξία της λεπτομέρειας. Οι ταινίες του Kore-eda μπορεί να αφηγούνται μεγάλα δράματα (μια γυναίκα χάνει τον άντρα της από ανεξήγητη αυτοκτονία, νεκροί προσπαθούν να επιλέξουν τη μοναδική ανάμνηση που θα τους συντροφεύει στην άλλη ζωή, τέσσερα παιδιά μεγαλώνουν στην εγκατάλειψη της μεγαλούπολης) αλλά το μεγάλο δράμα απουσιάζει πάντα από το κάδρο. Μια νευρική κίνηση του ποδιού, ένα σπασμένο αντικείμενο, μισές κουβέντες, λεπτομέρειες από το περιβάλλον της αφήγησης, δοσμένες ελλειπτικά σαν αλληπάλληλα οπτικά χαϊκού: αυτά είναι τα στοιχεία που μας προσφέρει ο Kore-eda, για να οδηγηθούμε στο δράμα και στον πυρήνα της αφήγησης.

Η ίσως, τέλος, η ακρίβεια του μπορεί να πηγάζει από τη μεγάλη παράδοση του ιαπωνικού σινεμά. Ο Kore-eda βαδίζει συνειδητά στο δρόμο που άνοιξαν ο Ozu και ο Mizoguchi, χωρίς να επιδιώκει συγκρίσεις μαζί τους αλλά συγκρατώντας τη συνέπεια σε ένα κινηματογράφο συναισθηματικής καλλιγραφίας.

Η τελευταία επαφή με τον Kore-eda έγινε φέτος στις Κάννες. Η τέταρτή του ταινία, *Κανείς δεν ξέρει*, ήταν και πάλι μια σπάνια κινηματογραφική έκπληξη, ακόμα και γι' αυτούς που τον παρακολουθούν εδώ και χρόνια. Είναι, λοιπόν, μεγάλη μου τιμή που οι Νέοι Ορίζοντες συγκέντρωσαν τις τέσσερις ταινίες του νέου Ιάπωνα σκηνοθέτη για μια πρώτη γνωριμία με το ελληνικό κοινό, που ελπίζω να σταθεί εξίσου θερμή με τη δική μας.

Δημήτρης Εϊνίδης
Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Ο ψυχογράφος της μνήμης

του Δημήτρη Κερκινού

Γεννημένος το 1962 στο Τόκιο, ο Hirokazu Kore-eda θεωρείται ήδη μία από τις νέες και πιο σημαντικές ανανεωτικές δυνάμεις του ιαπωνικού κινηματογράφου. Έχοντας σπουδάσει λογοτεχνία, ο Kore-eda έμαθε κινηματογράφο μέσα από την πρακτική, γυρνώντας ντοκιμαντέρ για μια ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα της σύγχρονης ιαπωνικής πραγματικότητας. Τα ντοκιμαντέρ αυτά (*But-in the name of Government Aid cuts, Lessons from a calf, This is how I'm living – One year of coming out with Aids by Yutaka Hirata, August without him, κ. α*), έκαναν τον Kore-eda γνωστό στην Ιαπωνία, τον βοήθησαν να ωριμάσει ως σκηνοθέτης και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τις μετέπειτα μυθοπλαστικές του ταινίες, οδηγώντας τον από την συγκεκριμένη θεματική που του επέβαλλε το είδος του ντοκιμαντέρ σε περισσότερο αφηρημένες αναζητήσεις που αφορούν την ανθρώπινη φύση και την διερεύνηση της ανθρώπινης μνήμης.

Το ενδιαφέρον του Kore-eda για την ανθρώπινη φύση, σε συνδυασμό με την ενασχόλησή του με το ντοκιμαντέρ θα διαμορφώσουν το προσωπικό του κινηματογραφικό ύφος το οποίο χαρακτηρίζεται από την γόνιμη υπέρβαση των ορίων μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας. Μέσα από την διαλεκτική σύνδεση τους αλλά και την εκτεταμένη χρήση των συμβάσεων του κινηματογράφου τεκμηριώσης ο Kore-eda προσπαθεί να διειδικήσει στην βαθύτερη αλήθεια των χαρακτήρων του. Έτσι, παρατηρεί και καταγράφει με ακρίβεια κάθε λεπτομέρεια της καθημερινότητας και του περιβάλλοντος τους, καταφεύγει στη χρήση πραγματικού χρόνου, αποστασιοποιείται από τους χαρακτήρες του χρησιμοποιώντας μακρινά πλάνα και ευρυγώνιους φακούς, αποφεύγει να δραματοποιεί και αφήνει τους – πολλές φορές ερασιτέχνες – ηθοποιούς του να εκφράσουν τα δικά τους συναισθήματα σε σχέση με την ιστορία ή να αυτοσχεδιάσουν τα λόγια τους αντί να ακολουθήσουν ένα σενάριο, προσδίδοντας μ' αυτόν τον τρόπο αυθορμητισμό και αυθεντικότητα στα έργα του.

Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Μαμπορόσι* (1995), αποτέλεσε μια αποκάλυψη για τον κινηματογραφικό κόσμο. Η οπτική της εκφραστικότητα σε συνδυασμό με την απλότητα και την στοχαστικότητα του κινηματογραφικού της ύφους εντυπώσασε τους κριτικούς και έστρεψε πάνω του το διεθνές ενδιαφέρον. Η ταινία επικεντρώνεται στα συναισθήματα μιας γυναίκας που ζει με την αγωνία ότι προκαλεί το θάνατο των κοντινών της προσώπων και προσπαθεί να συνέλθει από τον θάνατο της γιαγιάς της και κυρίως από την αδικαιολόγητη αυτοκτονία του άνδρα της. Επηρεασμένος από σκηνοθέτες όπως οι Yasujiro Ozou, Hou Hsiao-Hsien, Víctor Erice, Eric Rohmer και Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Kore-eda προσπαθεί να ανακαλύψει και να επικοινωνήσει τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας, Γιουμίκι, αιχμαλωτίζοντας την συναισθηματική της διάθεση μέσα από την λεπτομερή παρατήρηση της καθημερινής της ζωής και την απεικόνιση του προσωπικού της χώρου, δίνοντας μας την αίσθηση πως παρακολουθούμε μια ταινία ντοκιμαντέρ πάνω στη ζωή της ηρωίδας: με στατική κάμερα, μακρινές ευρυγώνιες λήψεις και μονόπλάνα, ο Kore-eda αποστασιοποιείται από την Γιουμίκι σε μια προσπάθεια να διειδικήσει στο ψυχικό είναι της και να τονίσει την εσωτερική της απομόνωση. Οι αλλαγές των συναισθημάτων της αποδίδονται μέσα από την συμβολική χρήση του φυσικού φωτός και των χρωμάτων, δημιουργώντας μια ονειρική ατμόσφαιρα που επιβάλλει στον θεατή την στοχαστική και συναισθηματική του εμπλοκή.

Με το *Μαμπορόσι*, ο Kore-eda αρχίζει να εντρυφεί όλο και περισσότερο στην διερεύνηση της ανθρώπινης μνήμης, μια θεματική που χαρακτηρίζει τις πρώτες του τρεις ταινίες μυθοπλασίας. Η σημασία που αποδίδει ο Kore-eda στην μνήμη πηγάζει από την θεώρηση της ως αναπόσπαστο στοιχείο της ατομικής ταυτότητας και των ανθρώπινων σχέσεων, με αποτέλεσμα να ενδιαφέρεται για κάθε της έκφραση, είτε αυτή αφορά τις οδυνηρές συνέπειές της (*Μαμπορόσι*), είτε τον τρόπο λειτουργίας της (*Μετά θάνατον ζωή, Απόσταση*) είτε την απουσία της (*Χωρίς μνήμη*).

Στην *Μετά θάνατον ζωή*, αυτό που απασχολεί τον Kore-eda είναι η σημασία της μνήμης για τους ανθρώπους, η δυνατότητα του ατόμου να μοιραστεί τις αναμνήσεις του, και το τι συμβαίνει όταν κάποιος ξαναζει μια ανάμνηση. Εδώ, η μνήμη προσεγγίζεται ως κάτι που αλλάζει συνεχώς, ως μια σχέση συμβίωσης με την μεταβαλλόμενη αντίληψη, συνιστώντας έναν συνδυασμό πραγματικού γεγονότος και φαντασίας, δίνοντας στον Kore-eda την ευκαιρία να διερευνήσει παράλληλα την σχέση μεταξύ του ντοκυμαντέρ και της μυθοπλασίας. Έτσι, χρησιμοποιεί την μυθοπλασία ως αφηγηματικό πλαίσιο στο οποίο ενσωματώνει αληθινούς ανθρώπους που αφηγούνται αληθινές ιστορίες, αφήνοντας τον θεατή να ξεδιαλύνει το αληθινό από το μυθοπλαστικό.

Στην *Απόσταση*, το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη εστιάζεται στους τρόπους με τους οποίους η μνήμη διαφωτίζει το παρελθόν και διαμορφώνει το παρόν, σε μια προσπάθεια να ανακαλύψει την βαθύτερη συναισθηματική αλήθεια που ενυπάρχει μέσα στους χαρακτήρες του. Για να το επιτύχει, καταφεύγει και πάλι στις τεχνικές του ντοκυμαντέρ, κάνοντας χρήση πραγματικού χρόνου, ακολουθώντας τους χαρακτήρες με την κάμερα στο χέρι, αποφεύγοντας κάθε προσπάθεια επεξήγησης της πλοκής ή την χρήση μουσικής καθώς δεν θέλει να χειραγωγήσει με κανένα τρόπο τα συναισθήματα του θεατή.

Εμπνευσμένη από ένα πραγματικό γεγονός, η τελευταία του ταινία, *Κανείς δεν ξέρει*, επικεντρώνεται στον αγώνα επιβίωσης και στην πρόωρη ενηλικίωση τεσσάρων παιδιών τα οποία εγκαταλείφθηκαν από την μητέρα τους, καταγράφοντας παράλληλα την αποξένωση της σύγχρονης πόλης, όπου κανείς δεν αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει δίπλα του. Γυρισμένη με το γνώριμο πια ντοκυμενταριστικό ύφος του, το *Κανείς δεν ξέρει* μας παρέχει κάθε λεπτομέρεια για την ζωή των παιδιών μέσα στο διαμέρισμα που ζουν, χωρίς να δραματοποιεί ή να προκαλεί ταυτίσεις, μεταφέροντας την άποψη των παιδιών για την κατάσταση που βιώνουν, θολώνοντας τα όρια του αληθινού και του προσποιητού, της ερμηνείας ενός χαρακτήρα ή της προσωπικότητας του ίδιου του ερμηνευτή.

Ο Kore-eda στις ταινίες μυθοπλασίας του καταγράφει την αναμέτρηση του ανθρώπου με τις αναμνήσεις του, εξερευνεί τον συναισθηματικό κόσμο που απορρέει από αυτές - την θλίψη, την αποξένωση, την απώλεια - , καθώς και το πως οι άνθρωποι διαπραγματεύονται τις μνήμες που δεν μοιράζονται πια με κάποιον άλλον. Σ' αυτήν την διερεύνηση του ανθρώπινου ψυχισμού ο Kore-eda ενσωματώνει τις συμβάσεις του ντοκυμαντέρ, προσδίδοντας αυθορμητισμό και αμεσότητα, και συνάμα επαναπροσδιορίζοντας τις δημιουργικές δυνατότητες της συνύπαρξης του ντοκυμαντέρ με την μυθοπλασία, καταφέροντας παράλληλα να εμπλέκει διανοητικά τους θεατές. Προτερήματα που αναδεικνύουν την απουδαιότητα του έργου του και καθιερώνουν τον Kore-eda ως έναν από τους σημαντικότερους νέους Ιάπωνες σκηνοθέτες.



■ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- 1991** Lessons from a calf / Μαθήματα από ένα μοσχάρι [ντοκιμαντέρ – video]
- 1992** But – in the name of Government Aid cuts / Αλλά - στο όνομα των κυβερνητικών περικοπών [ντοκιμαντέρ – video]
I wanted to be Japanese / Ήθελα να είμαι Ιάπωνας [ντοκιμαντέρ – video]
- 1993** When cinema reflects the times – Hou Hsiao-Hsien and Edward Yang / Όταν ο κινηματογράφος αντανακλά τους καιρούς - Hou Hsiao-Hsien και Edward Yang [ντοκιμαντέρ – video]
Four times of death / Οι τέσσερις φορές του θανάτου [ντοκιμαντέρ – video]
This is how I'm living – One year of coming out with Aids by Yutaka Hirata / Να πως ζω – Ένας χρόνος με το Aids [ντοκιμαντέρ – video]
Soul sketches – Every person's Kenji Miyazawa / Ιχνογραφώντας την ψυχή – Ο Kenji Miyazawa του καθενός μας [ντοκιμαντέρ – video]
- 1994** August without him – Two years of living with Aids by Yutaka Hirata / Αύγουστος χωρίς αυτόν – Δύο χρόνια με Aids [ντοκιμαντέρ – video]
- 1995** Maborosi / Μαμπορόσι
- 1996** Without memory / Χωρίς μνήμη [ντοκιμαντέρ – video]
- 1998** After Life / Μετά θάνατον ζωή
- 2001** Distance / Απόσταση
- 2004** Nobody knows / Κανείς δεν ξέρει



ΜΑΜΠΟΡΟΣΙ [1995] Maborosi no hikari

Σκηνοθεσία: Hirokazu Kore-Eda. **Σενάριο:** Yoshihisa Ogita, βασ. στο διήγημα του Teru Miyamoto. **Φωτογραφία:** Masao Nakabori. **Μουσική:** Chen Ming-chan. **Σκηνικά:** Kyoko Heya. **Κοστούμια:** Michiko Kitamura. **Ηθοποιοί:** Makiko Esumi, Takashi Naito, Tadanobu Asano, Midori Kiuchi, Akira Emoto, Mutsuko Sakura. **Παραγωγός:** Naoe Gozu. **Παραγωγή:** TV Man Union, Inc. 35mm Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 110'

Βραβεία

Βραβείο Golden Osella: Φεστιβάλ Βενετίας 1995, Βραβείο Dragons and Tigers: Φεστιβάλ Βανκούβερ, Βραβείο καλύτερης μουσικής: Mainichi Film Concours 1995, Βραβείο καλύτερης πρωτοεμφανιζόμενης ηθοποιού: Blue Ribbon Awards 1996.

Η Γιουμίκο ζει με το βάρος της γνώσης ότι προκαλεί το θάνατο των κοντινών της προσώπων. Έχοντας ήδη τύψεις από τα δώδεκά της χρόνια, όταν πέθανε η γιαγιά της, η Γιουμίκο υφίσταται άλλο ένα φοβερό πλήγμα όταν ο σύζυγός της αυτοκτονεί χωρίς, απ' ό,τι φαίνεται, να υπάρχει λόγος. Ύστερα από μερικά χρόνια απομόνωσης, η Γιουμίκο ξαναπαντρεύεται. Μοιάζει να έχει ξαναβρεί την ευτυχία, όταν επιστρέφει στο πατρικό της για το γάμο του αδελφού της. Αρχίζει να βασανίζεται από εφιαλτικές αναμνήσεις...

Κινηματογράφοντας τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου

του Mark Sinker

(...) Αυτή η σκοτεινή, πανέμορφη, σχεδόν ακίνητη ταινία θα μπορούσε να παρερμηνευθεί, αν την προσέγγιζε κανείς με λάθος διάθεση, ως μια εξωφρενική παρωδία του μη-χολλυουντιανού κινηματογράφου- τόσο ανελέητα εστιάζει σε αντι-θεαματικά σινεφιλ μοτίβα και προσεγγίσεις. Πρώτη μεγάλου μήκους σκηνοθετική απόπειρα του Hirokazu Kore-eda – ο οποίος έχει επανειλημμένα βραβευτεί στην Ιαπωνία για τη δουλειά του στην τηλεόραση –, πρόκειται για μια ταινία τόσο εξεζητημένη και εικαστική όσο και ένα έργο του Peter Greenaway, και ψυχολογικά τόσο σφοδρά θέντα παραδείγματα – και ταυτόχρονα πολύ πιο αβίαστα και ευχάριστα ρεαλιστικά σε μικρές αλλά ισχυρές δόσεις.

Η «δράση» τοποθετείται σε στιγμές και χώρους που οι περισσότερες ταινίες πετάνε στα σκουπίδια κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Και αυτό γιατί η ιστορία της Γιουμικό διαμορφώνεται από γεγονότα που λαμβάνουν χώρα εκτός οθόνης, από πράγματα που δεν συμβαίνουν ποτέ, ενώ το ύφος της κινηματογράφησης – η πλάνια, έμμεση αφηγηματικότητα, η ουδετερότητα που κυριαρχεί, η επιβλητική φυσική παρουσία πραγμάτων που σε άλλες ταινίες θα ήταν απλά μέρος του σκηνικού – μας κάνει να ξεχάσουμε τους συνηθισμένους διαχωρισμούς μεταξύ μορφής και φόντου, η ακόμη και μεταξύ ανθρώπινων μορφής και τοπίου. Όσο περισσότερο επιτρέπει η Γιουμικό στο τοπίο, εντός του οποίου εντάσσεται, να εκφράζει την ψυχική της διάθεση για λογαριασμό της, σαστισμένη καθώς είναι από την αυτοκτονία του φαινομενικά ευτυχισμένου συζύγου της, τόσο περισσότερο διατρέχει τον κίνδυνο να καταληφθεί και εκείνη από την ίδια ακριβώς σαγήνη των μη-ζώντων πραγμάτων, της οποίας θύμα υπήρξε και ο άντρας της. Και παρότι αυτός ο μη-ζώντανος εξωτερικός κόσμος είναι κινηματογραφημένος με τέτοιο εκπληκτικό τρόπο, αν τον αντιληφθούμε ως έκφραση των εσωτερικών καταστάσεων της Γιουμικό απλώς συναισθανόμαστε την σύγχυση στην οποία έχει περιέλθει η ίδια σχετικά με το καλό και το κακό, όπου αμφότερα διαπλέκονται με την ομορφιά (το εκτυλισσόμενο δράμα δεν είναι τίποτε άλλο από το ξεδιάλυμα αυτής της σύγχυσης).

Ελάχιστες ταινίες έχουν υπάρξει τόσο ανυποχώρητα υποφωτισμένες. Ακόμη και στις σκηνές που εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια της ημέρας, το φως του *Μαμπορόσι* είναι «μαλακό», πέφτει συνήθως τόσο πλάγιως όσο και η μινιμαλιστική παράθεση της δήληξης: μεγάλες λίμνες σκιάς καταπίνουν την οθόνη· συχνά βλέπουμε μόνο τη σιλουέτα των χαρακτήρων· αρκετές νυκτερινές σκηνές λαμβάνουν χώρα σε απόλυτο μαύρο (που υπογραμμίζεται από την απόλυτη σιωπή). Η κάμερα κινείται σπάνια, ωστόσο συναντάμε εδώ κάποιες από τις πιο εντυπωσιακά όμορφες εικόνες που έχετε δει ποτέ, και άλλες εξίσου ευχάριστα ζωντανές: όπως για παράδειγμα η εικόνα της κίνησης των μαλλιών της Γιουμικό ως παιδί, το περίγραμμα των οποίων διαγράφεται στη σκιά καθώς εκείνη διασχίζει τρέχοντας ένα διάδρομο κατευθυνόμενη προς το φως της ημέρας. Σε μακρινά πλάνα, που συχνά διαρκούν πολύ περισσότερο απ' όσο θα τολμούσε οποιοσδήποτε άλλος σκηνοθέτης, μικροσκοπικές φιγούρες περπατούν αργά σε μακρινούς ορίζοντες, φαντάζοντας ακόμη περισσότερο μικροσκοπικές σε αντιδιαστολή με τον ουρανό ή τα βουνά: οι καιρικές συνθήκες δεν δίνουν τόσο την εντύπωση προϊόντος καλλιτεχνικής διεύθυνσης, όσο ότι και ο ίδιος ο καιρός δεν είναι παρά ένας τέλειος κατατερισμός στον ιδανικό ρόλο, ο οποίος αυτοσχεδιάζει ευφύεστατα (σε ένα βαθύ μακρινό πλάνο μιας νεκρικής πομπής χωρικών, όπου ξαφνικά, από το πουθενά, ξεσπά μια «αποκαλυπτική» χιονόπτωση). Η Οσάκα, όπως έχει εδώ κινηματογραφηθεί, είναι μια πόλη ανθρώπων σε απομακρυσμένα δωμάτια – είτε αυτά βρίσκονται στην γωνία του δρόμου, είτε σε κάποιον άλλο. Σιωπηλή για εκτεταμένα διαστήματα, η ηχητική μπάντα επικεντρώνεται εξίσου σε ένα μπερδεμένο μουρμουρητό φωνών και ήχων εκτός κάδρου – το δυνατόν ραδιοφωνο κάποιου γείτονα, ένα δωμάτιο γεμάτο ανθρώπους που γλετώνε στην άλλη άκρη του σπιτιού – όσο και στην παρουσίαση του επί της οθόνης διαλόγου.

Όπως οτιδήποτε άλλο τόσο φανατικό, διαστροφικό, και τολμηρό σε σημείο γελοιοτήτας, έτσι και το *Μαμπορόσι* σύντομα καθίσταται απόλυτα συναρπαστικό: στην αρχή περιμένει κανείς ότι ένα προϊόν τέτοιων ακραίων στρατηγικών σύντομα θα ανατραπεί· στη συνέχεια οι στρατηγικές αυτές μετατρέπονται σε κάτι σαν τεράστιο αστέιο που σκηνοθέτης και θεατές μοιράζονται α-



ΜΑΜΠΟΡΟΣΙ
Maborosi
no hikari

πό κοινού (καθώς η μαυρίλα και η παγωμάρα φτάνουν το zenith τους, ο Kore-eda φαίνεται να διασκεδάζει τόσο σκανταλιάρικα με μια σκηνή σε μια στάση λεωφορείου που αισθάνεται την επιθυμία να σκάσει στα γέλια). Παρ' ότι το πνεύμα που θα μπορούσε να συνοψιστεί στη φράση «και ξαφνικά – δεν συνέβη τίποτε» συντηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας σχεδόν υπερβολικά επιτυχημένα, η δεξιοτεχνική υπομονή που θα αισθανθείτε ότι καταβάλλετε ανταμείβεται επαρκώς από μικροσκοπικές αλλά πολύ συμπυκνωμένες μπουκίτσες παρατηρηθείσας καθημερινής συμπεριφοράς (ο Kore-eda είναι το ίδιο άτεγκτα φειδωλός με αυτές όσο και με το φως). Μπορεί η όλη σκηνοθεσία να παραπέμπει συνεχώς στη ζωή όπως απεικονίζονταν σε ένα πίνακα του Rothko – ο κόσμος ολόκληρος υιοθετεί την ακινησία ενός σπιτιού την ημέρα της κηδείας κάποιου που έζησε σε αυτό το σπίτι – αλλά η ζωή που ζουν οι κάτοικοι αυτού του κόσμου απέχει έτη φωτός από την βαρύγδουπη ευρωπαϊκή σινεφιλική προσέγγιση του ανιαρού, πολυφορεμένου μοτίβου Έρωτας-και-Θάνατος. Η καυστική θρησκευτικότητα των χειρότερων χαρακτήρων του Robert Bresson απουσιάζει εντελώς, όπως και ο φλύαρος αυτοβασιάνισμός εκείνων του Ingmar Bergman: είναι σαν το φυσικό περιβάλλον να επωμίζεται μια καταθλιπτική εκφραστικότητα, απελευθερώνοντας έτσι όσους βαδίζουν εντός του από την κουραστική υποχρέωση να είναι «στοχαστικοί». Έτσι λοιπόν τα παιδιά, άγαρμπα, ανεπιτήδευτα, απορροφημένα από τον εαυτό τους, χοροπηδούν τριγύρω στο μισολιωμένο χιόνι, ή τρέχουν – σε μια υπέροχη στιγμή – μέσα από το στόμιο ενός ζοφερού αγωγού υδάτων προς έναν κλοερό παράδεισο σε μικρογραφία, χωρίς να δίνουν σημασία στην επικίνδυνη, απρόσωπη ομορφιά που τα περιβάλλει. Οι ηλικιωμένοι, από την άλλη, είναι πρακτικοί, χαλαροί, μέχρι και παινιδιάρηδες: γι' αυτούς, αυτού του είδους η ομορφιά αποτελεί έναν παλιό εκθρό, ο οποίος μπορεί να υπερνικηθεί (αν και πάντοτε επιστρέφει).

Η πρωταγωνίστρια Makiko Esumi (η οποία παλαιότερα ήταν μοντέλο) διαθέτει ένα σκανταλιάρικο χαμόγελο και μπήρι στην κίνηση, ποιότητες που, όταν της δίνεται η ευκαιρία, αναδεικνύονται δεόντως. Η έμφυτη επιθυμία της Esumi να κινείται και να γελάει, να είναι φυσιολογική και να διασκεδάζει, μετατρέπεται σε μία απόλαυση που εμείς ως θεατές αποζητούμε ολοένα και περισσότερο. Αρχίζουμε όμως να συνειδητοποιούμε ότι αυτή θα είναι και η σωτηρία της Γιουμίκο, απ' τη στιγμή που θα πάψει να έχει την ανάγκη να καταπνίγει αυτή την πλευρά του εαυτού της, να κάθεται ακίνητη, να αντιμετωπίζει την καταστροφή πετρωμένη. Τα στεριανά και θαλασσινά τοπία, η σαν φτιαγμένη από νέον πόλη, η ετοιμόρροπη παραθαλάσσια κωμόπολη, όλα είναι συγκλονιστικά όμορφα με τον τρόπο που έχουν κινηματογραφηθεί εδώ. Αντιπροσωπεύουν όμως επίσης και την έννοια του *maborosi* από την οποία έχει πάρει τον τίτλο της η ταινία, αυτή την πλασματική, απατηλή ανταύγεια που προβάλλεται από τον ταραγμένο εσωτερικό κόσμο πάνω στον εξωτερικό. Και αυτό που βλέπουμε να προβάλλεται δεν αποτελεί μόνο κίνδυνο για τους ανυποψίαστους: στις αρχικές σκηνές στην Οσάκα, ο ψίθυρος του τρένου που περνά αντιπροσωπεύει τον σαγηνευτικό μη-ζωντανό κίνδυνο, εντός του οποίου κάθε ζωντανός μπορεί να κατακυλήσει· αργότερα, στο χωριό, τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο ατέρμονος ανασταναγμός των κυμάτων. Όταν η Γιουμίκο πρωτοβλέπει τη θάλασσα, λέει στον Ταμίο: «Η θάλασσα είναι τρομερή, προκαλεί δέος». «Ναι. Ίσως σε υπερβολικό βαθμό», αποκρίνεται εκείνος. Έως ότου η Γιουμίκο μπορέσει να κατανικήσει την ισχυρή γοητεία που ασκεί ο κόσμος των αντικειμένων – η ιερή αυτή παγίδα ομορφιάς – η ακανής, ανελέητη, ανεπαίσθητα σαγηνευτική απάνθρωπη εμπραγματοσύνη αυτού του κόσμου θα αποτελεί μια τέλεια απειλητική, αντικειμενική συνέχεια του εσωτερικού της ελλείμματος, των σκοτεινών, άδειων πόνων της, των ενοχών και ανησυχιών που δεν γνωρίζουν αυτοί που μένουν πίσω.

Sight and Sound, 1995

Η απεικόνιση της Γιουμικό

του Naofumi Higuchi

Θα ήταν αδύνατον για οποιονδήποτε εκτός του Hirokazu Kore-eda να απεικονίσει τη Γιουμικό χρησιμοποιώντας συνήθεις τεχνικές κινηματογράφησης. Η Γιουμικό είναι ιδιαίτερα δύσκολος χαρακτήρας, δεδομένου ότι η ζωή της περιστρέφεται γύρω από ζητήματα σχετικά με το θάνατο και γύρω από τον φόβο της ότι κάποιο αγαπημένο της πρόσωπο ενδέχεται ανά πάσα στιγμή να πεθάνει.

Ο Kore-eda κατάφερε να δημιουργήσει μια εικόνα της ταραγμένης ψυχής της Γιουμικό απορρίπτοντας έναν αμφίβολο νατουραλιστικό ρεαλισμό και υιοθετώντας μια πολύ πιο συγκινητική άμεση τεχνική.

Όλοι οι πραγματικοί κινηματογράφοφιλοι θα αναγνωρίσουν στη στιγμή την επιρροή του Hou Hsiao-Hsien, του Θόδωρου Αγγελόπουλου και του Yasujiro Ozu. Ο Kore-eda, χωρίς να βασίζεται απλώς σε ένα συνδυασμό καλών ερμηνειών και όμορφων τοπιών, επιχειρεί να επιβάλει στην ταινία μια αντισυμβατική μέθοδο εξαιρετικής σφοδρότητας. Μιας σφοδρότητας η οποία αντικατοπτρίζεται στον τρόπο που η Γιουμικό πασχίζει ψηλαφώντας να αδράξει τη ζωή.

Ο Kore-eda αποτιεί φόρο τιμής (αναγνωρίζοντας την οφειλή του) στους δίδασκούς αυτούς σκηνοθέτες όχι απλώς υιοθετώντας τις καλλιτεχνικές τους μεθόδους, αλλά εμπλουτίζοντας την ταινία με τον δικό του δυναμισμό και ένταση.

Ο Kore-eda δεν επέβαλλε στη Γιουμικό έναν τελεισίδικο χαρακτήρα. Με τη βοήθεια των ζεστών συναισθημάτων του και μιας εκπληκτικής διορατικότητας, ο Kore-eda απεικονίζει τη Γιουμικό ως τον περίπλοκο χαρακτήρα που πραγματικά είναι. Οπτικά η ταινία είναι εκθαμβωτική, και αποκτά βάθος από τον συνδυασμό σταθερών και μακρινών πλάνων. Στην προσπάθειά του να κατανοήσει καλύτερα το μέσον του, ο Kore-eda άγγιξε τα ίδια τα όρια της κινηματογραφικής τέχνης.

Μέσω μιας ψηλαφιστής αναζήτησης της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, μας προσφέρεται μια εξαίσια, λεπτοδουλεμένη θεώρηση η οποία περιλαμβάνει τόσο τη ζωή όσο και το θάνατο.

Kinema Junpo, 20.7.1995

Ο Hirokazu Kore-eda μιλά για τη δημιουργία της ταινίας *Μαμπορόσι*

«Λατρεύω τα μυθιστορήματα του Teru Miyamoto και μου αρέσει να βλέπω το *Muddy River* του Kohei Oguri (διασκευή ενός μυθιστορήματος του Miyamoto) ως απλός θεατής. Ωστόσο, δεν ήθελα να γυρίσω το *Μαμπορόσι* στο ίδιο ύφος με την ταινία *Muddy River*, η οποία βασιζόταν σε μια ιστορία για τη μεζέρια και τα προβλήματα της μεταπολεμικής Ιαπωνίας, με αποτέλεσμα και η ταινία να υιοθετεί μια τέτοια οπτική. Στη δική μου ταινία ήθελα να κάνω κάτι λίγο διαφορετικό – ήθελα να διερευνήσω την αίσθηση απώλειας που κουβαλούσε μέσα της μια γυναίκα, ανεξάρτητα από την ένδειξη των καιρών ή ακόμη και από τη δική της προσωπική φτώχεια. Θεώρησα ότι κατ' αυτό τον τρόπο θα μπορούσα να πετύχω μια αμιγή απεικόνιση αυτής της απώλειας. Τόσο στη δική μου γενιά όσο και στη γενιά της Makiko Esumi υπάρχει μια αίσθηση έλλειψης βεβαιότητας για το κάθε τι – μια καθολική, απροσδιόριστη αίσθηση απώλειας. Και αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με την εποχή μας, αλλά είναι κάτι που όλοι μας κουβαλάμε μέσα μας καθώς προχωράμε στις ζωές μας. Θεώρησα ότι θα μου ήταν πιο εύκολο να αποδώσω αυτή την ιδέα και την αίσθηση της απώλειας ως κάτι τοποθετημένο χρονικά στο σήμερα, στο πλαίσιο της δικής μας γενιάς, αντί ως μια ιστορία του παρελθόντος.

Όταν άρχισα να κουβεντιάζω την ταινία με την ενδυματολόγο Michiko Kitamura διαπίστωσα ότι οι ιδέες της σχετικά με το χρώμα και τα κοστούμια ήταν αποκομμένες από την πραγματικότητα, με την έννοια ότι δεν απέδιδαν κανένα είδος ένδειας. Όταν όμως το συζήτησα με τον

ΜΑΜΠΟΡΟΣΙ
Maborosi
no hikari

διευθυντή φωτογραφίας μου Masao Nakabori και τους υπόλοιπους συντελεστές, συνειδητοποιήσα ότι χρησιμοποιώντας τα κοστούμια αυτά θα μπορούσα να διηγηθώ καλύτερα την ιστορία. Δεν εννοώ ότι πρόκειται για παραμύθι, αλλά ότι η ίδια η ιστορία δεν βασίζεται ακριβώς στο ρεαλισμό. Έτσι, θα είχε νόημα να τη διηγηθώ ως ένα είδος παραμυθιού, μέσω του οποίου θα μπορούσα να αποδώσω άμεσα το εσωτερικό τοπίο της θλίψης που κουβαλάει μέσα της η γυναίκα. Ήθελα επίσης να γυρίσω ολόκληρη την ταινία κάτω από γκρίζους συννεφιασμένους ουρανόους – να επικεντρωθώ στο πώς εμφανίζεται η ανθρώπινη παρουσία και τα χρώματα υπό αυτές τις συνθήκες. Ήθελα οπωσδήποτε να αποφυγώ τον τεχνητό φωτισμό, και επιθυμούσα να δομηθεί την ταινία με άξονα την κινηματογράφηση στο σκοτάδι, σε μέρη που φυσιολογικά είναι σκοτεινά, αφουγκραζόμενος τους ήχους που αναδύονται μέσα από το σκοτάδι.

Ήξερα ότι ήταν απαραίτητο να καταλήξω στο ποιός θα υποδύονταν τον κεντρικό χαρακτήρα, εκείνον της Γιουμίκω, πριν διανείμω τους υπόλοιπους ρόλους, και έτσι υπήρξε μια περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας αμφιπαλαντευόμουν μεταξύ αρκετών ηθοποιών. Η παραγωγός μου έτυχε να συζητάει με ένα φίλο της φωτογράφου για το είδος της ταινίας που ήθελε να κάνει, και εκείνος της σύστησε τη Μακίκο. Ο φωτογράφος είχε τραβήξει μερικές φωτογραφίες της, και όταν τις είδα με εντυπωσίασε η δύναμη των ματιών της. Ένωσα μια έντονη θέληση στη λάμψη τους. Όταν μιλήσαμε πρόσωπο με πρόσωπο – κοιτάζοντας ο ένας μέσα στα μάτια του άλλου, ξεχνώντας τα γεγονότα ότι εκείνη ήταν ηθοποιός ή μοντέλο – ένιωσα ότι κρύβει μέσα της μια πολύ έντονη θέληση ως γυναίκα. Ένωσα ότι ήταν ένας άνθρωπος που ενεργούσε βάσει μιας ισχυρής προσωπικής φιλοσοφίας και πίστης. Όχι απλώς ήταν σε θέση να αντιμετωπίσει τους άλλους ανθρώπους, άλλα ήταν σε θέση να αντιμετωπίσει και τον ίδιο της τον εαυτό – την εσώατη, μύκια ατομικότητά της. Ευθύς εξαρχής, δεν είχα την παραμικρή πρόθεση να της λέω πράγματα του τύπου «Η Γιουμίκω δεν θα το έκανε αυτό» ή «η Γιουμίκω δεν θα έκανε τέτοιες κινήσεις». Το μόνο που ήθελα να κάνει ήταν να στοχάζεται και να εστιάζει στο «Τι ύψη έχω όταν έρχομαι αντιμέτωπη με μία τεράστια απώλεια; Πώς θα αντιδρούσα αν με είχε κυριεύσει η θλίψη;» Όταν μίλησα στη Μακίκο για την ταινία, της είπα να μην προσπαθήσει να κατανοήσει την απώλεια της Γιουμίκω, αλλά να ανακαλύψει την απώλεια εντός της – τη δική της απώλεια.

Όσον αφορά τις σκηνές μεταξύ του Ικούο και της Γιουμίκω, η πρωταρχική μου ιδέα ήταν να δημιουργήσω ένα χώρο που να ανήκε μόνο στους δυό τους τοποθετώντας τους συνεχώς πλάι-πλάι. Ήθελα να διασώσω τη στιγμή που αντίκριζαν ο ένας τον άλλο ως μια σημαντική και ιδιαίτερη περίπτωση. Το μοναδικό σημείο όπου έχουμε μεσαίο πλάνο είναι εκεί που η Γιουμίκω πηγαίνει να τον συναντήσει στο εργοστάσιο – εκείνη κοιτάζει μέσα από το παράθυρο, και εκείνος στρέφεται προς το μέρος της από εκεί όπου βρίσκεται. Έχουμε συνεχή εναλασσόμενα πλάνα, μεσαίες λήψεις του καθενός από τους δυό τους, έτσι ώστε η ταινία τους προσεγγίζει *εκ των έσω*, *εντός* της σχέσης τους. Ήθελα πραγματικά να κάνω τη σκηνή αυτή αληγομόνητη, και για το λόγο αυτό ήθελα να χρησιμοποιήσω το συγκεκριμένο στήσιμο της κάμερας αποκλειστικά για τη σκηνή αυτή. Απέφυγα εσοκεμμένα να χρησιμοποιήσω αυτή την τεχνική σε οποιοδήποτε άλλο σημείο αυτής της ταινίας, και αντ' αυτής χρησιμοποίησα μακρινά πλάνα, ή τους έβαζα να κοιτάζουν προς την ίδια κατεύθυνση προκειμένου να καταδείξω ότι μοιράζονταν κάποιο συναίσθημα. Στο *Νότο* του Victor Erice υπάρχει μια σκηνή που λατρεύω. Είναι η σκηνή όπου η κόρη, που βρίσκεται έξω από το παράθυρο, αντικρίζει τον πατέρα της ο οποίος είναι μέσα στο *café*. Μου είναι αδύνατον να ξεχάσω το συναίσθημα που τόσο πετυχημένα αποδίδεται στη σκηνή εκείνη – την αγάπη που πατέρας και κόρη ένοιωθαν ο ένας για τον άλλο, και, ταυτόχρονα, την απόσταση που τους χώριζε και η οποία ποτέ δεν θα γεφυρωνόταν. Βλέποντας την σκηνή αυτή σκέφτηκα, «Κάποια μέρα θα ήθελα να απεικονίσω την μελαγχολία των ανθρώπων που αντικρίζουν ο ένας τον άλλο μέσα από ένα τζάμι».

Η σκηνή της εκδρομής των παιδιών αποτελεί ένα από τα λίγα σημεία της ταινίας όπου υπάρχει πολλή κίνηση, αλλά δεν την είχα φανταστεί εξ αρχής έτσι. Αρχικά, σκοπός μου ήταν απλώς να την κάνω πιο εύκολη για τα παιδιά, γιατί έχουν την τάση να αισθάνονται άβολα όταν τα περιορίζεις κανείς. Έτσι λοιπόν τους είπα να κινούνται όπως τους κάνει κέφι. Στόχος μου ήταν αφ' ενός να ακολουθήσω τη φυσική τους κίνηση, ήθελα όμως επίσης και να δημιουργήσω μια αντίθεση μεταξύ της σκηνής αυτής και των σκηνών που γυρίστηκαν στην Οσάκα, οι οποίες επέπνεαν μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, μια αίσθηση κλειστού χώρου. Εκείνες οι σκηνές παρουσιάζονται

ως ένας χώρος τυλιγμένος στο σκοτάδι. Όταν όμως η Γιουμίκο πηγαίνει στο χωριό Νότο και βγαίνει έξω, οι ήχοι και το φως που συναντάει αποτελούν αφητηρία μιας αλλαγής διάθεσης και ατμόσφαιρας. Η εξωτερική σεκάνς των παιδιών αποτελεί επίσης ένα «άνοιγμα», μια διέυρυνση του χώρου, και το τράβελινγκ στο δεύτερο μισό της σεκάνς εισάγει ένα φως το οποίο φαντάζει περισσότερο ανοιξιάτικο. Με άλλα λόγια, δίνοντας για πρώτη φορά κίνηση στην κάμερα, στόχος μου ήταν να συλλάβω τη μεταβολή του σκηνικού – να δείξω ότι το φως γύρω απ' τη Γιουμίκο έχει αλλάξει, και ότι ο νέος, πλατύς χώρος γύρω της την επηρεάζει. Ήθελα να μεταδώσω ένα είδος απελευθέρωσης των συναισθημάτων της. Χρησιμοποιώντας στο σημείο αυτό κινούμενη κάμερα, μπόρεσα να απεικονίσω τα παιδιά σα να την συμπαρέσυραν μαζί τους στον ανοιχτό χώρο.

Σε μια μετέπειτα σκηνή όπου τα παιδιά τρέχουν κατά μήκος της όχθης μιας λιμνούλας, υπάρχει λίγο χιόνι που δεν έχει λιώσει, ξερά δέντρα και κλαδιά διασκορπισμένα στο έδαφος, παλιά αυτοκίνητα και παρατημένες παλιές βάρκες, μια σήραγγα, ένα βουδιστικό άγαλμα – πρόκειται κυριολεκτικά για μια δίοδο προς τον άλλο κόσμο. Να βλέπεις τα παιδιά να τρέχουν όλο ζωή μέσα σε έναν τόπο θανάτου – η σκηνή αυτή είναι δυνατόν να ειπωθεί με πολλούς τρόπους. Ορισμένοι λένε απλώς ότι τα παιδιά είναι αξιαγάπητα. Άλλοι λένε ότι πρόκειται για μια πανέμορφη σκηνή – όλες οι απόψεις είναι απολύτως αποδεκτές. Αυτό όμως που εγώ είχα κατά νου ήταν να αισθάνεται ο θεατής λίγο κίνδυνο στη σκηνή αυτή – να μυρίζει λίγο θάνατος. Αυτή λοιπόν η σκηνή με τα παιδιά και τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ζωής και θανάτου, αντικατοπτρίζει όσον αφορά τη σύνθεσή της την τελευταία σκηνή στην παραλία με τη Γιουμίκο και τον Ταμίο.

Πραγματικά δεν νομίζω ότι είναι κακό να ελκύεται κανείς από την ιδέα του θανάτου ή της απώλειας, ή να την απεικονίζει, ή να την προσεγγίζει, ή να μετράει την απόσταση που τον χωρίζει από αυτήν. Έχω την αίσθηση πως κάνοντας κάτι τέτοιο επανεξετάζει την ιδέα της ζωής, του να είσαι ζωντανός. Κάθε φορά που σκέφτεσαι το θάνατο και την απώλεια είσαι σε θέση να επανεπιβεβαιώσεις τη ζωή, και μπορείς να επαναλαμβάνεις συνεχώς μια τέτοια παλινδρομική κίνηση.

Πρωτόκουσα τη μουσική του Chen Ming-Chang στην ταινία *Dust in the Wind* του Hou Hsiao-Hsien. Μου άρεσε πάρα πολύ η κιθάρα. Ήταν πολύ συναισθηματική χωρίς να είναι γλυκερή. Όταν άρχισα να δουλεύω πάνω στο *Μαμπορόσι* έφτασε σε κάποια στιγμή ο καιρός να ζητήσω από κάποιον να κάνει τη μουσική. Αρχικά δίσταζα λίγο να απευθυνθώ στον Chen Ming-Chang. Σκεφτόμουν ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως εξόφθαλμος φόρος τιμής στον Hou. Και το να δώσω την εντύπωση ότι η ταινία αυτή θα έπρεπε να ειπωθεί ως μία ταινία-αναφορά στον Hou Hsiao-Hsien δεν μου φαινόταν απαραίτητα σκόπιμο. Από την άλλη, το να χρησιμοποιήσω τον Chen Ming-Chang θα αποτελούσε και ένα είδος δήλωσης για το ότι αυτή δεν ήταν απλώς μια γαπωνέζικη παραγωγή – μια γαπωνέζικη ταινία. Έτσι λοιπόν μάζεψα όσο κουράγιο μπορούσα και ζήτησα από τον Hou να μου τον συστήσει. Όταν πρωτοέγραφα στον Chen, δεν του είπα ποιά ήταν το θέμα ή η ατμόσφαιρα της ταινίας – του είπα μόνο ότι επρόκειτο για μια ταινία οπτική σκοτεινή. Θεματικά, πρόκειται για μια πολύ ήσυχη ταινία, ήθελα όμως η μουσική να είναι σαν μια ακτίδα φωτός που θα φώτιζε το σκοτάδι. Πραγματικά κατάλαβε τι προσπαθούσα να του πω. Μετά από όλα τα δοκιμαστικά από το γύρισμα του έστειλα και το βίντεο. Δεν ξέρει να γράφει νότες, και έτσι συνθέτει ενόσω βλέπει την ταινία ηχογραφώντας ταυτόχρονα το αποτέλεσμα.

Φτιάχνοντας το *Μαμπορόσι*, με απασχόλησε ιδιαίτερα το πώς θα κατάφερα να κάνω τον κόσμο να δει την ταινία ακριβώς ως τέτοια – ως μια ταινία και τίποτε άλλο. Με απασχόλησε ιδιαίτερα το πού να την προβάλλω – το τι είδους διαδρομή θα έπρεπε να ακολουθήσω – και το πώς θα μπορούσα να κάνω μια ταινία που να μπορεί να δικαιώσει αυτό το επίτευγμα. Το ζήτημα είναι πώς να συνεχίσω στον ίδιο δρόμο, ιδιαίτερα τώρα, δεδομένου ότι το έργο σκηνοθετών όπως ο Ozu, ο Naruse και ο Mizoguchi προβάλλεται συνεχώς σε ολόκληρο τον κόσμο και αυτό είναι κάτι ιδιαίτερα σημαντικό. Αυτό όμως που είναι ακόμη πιο σημαντικό για μένα είναι να βρω τον τρόπο να ακολουθήσουν στα βήματά τους και να συνεχίσουν την πορεία αυτή οι ταινίες νέων, σύγχρονων Ιαπώνων σκηνοθετών. Το ζήτημα αυτό έχει για μένα ιδιαίτερη σημασία – και, φυσικά, ελπίζω να καταφέρω το ίδιο με τη δεύτερη ταινία μου».

**Αποσπάσματα από την συνέντευξη που παραχώρησε στον Kenichi Okubo
Από το Press kit της ταινίας.**

ΜΑΜΠΟΡΟΣΙ
Maborosi
no hikari



ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟ ΖΩΗ [1998] Wandafuru Rafu

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: Hirokazu Kore-Eda. **Φωτογραφία:** Yutaka Yamazaki. **Ήχος:** Osamu Takizawa. **Μουσική:** Yasuhiro Kasamatsu. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Toshihiro Isomi, Hideo Gunji. **Ηθοποιοί:** Arata, Erika Oda, Susumu Terajima, Takashi Naito, Kei Tani, Toru Yuri. **Παραγωγοί:** Shiho Sato, Masayuki Akieda. **Παραγωγή:** TV Man Union, Inc. & Engine Film, Inc., 35mm, Εγχρωμο. **Διάρκεια:** 118'

Βραβεία

Βραβείο FIPRESCI: Φεστιβάλ Σαν Σεμπάστιαν 1998, Βραβείο Holden καλύτερου σεναρίου, Φεστιβάλ Τορίνο 1998, Καλύτερη καλλιτεχνική διεύθυνση: Mainichi Film Concours 1999, Καλύτερη ταινία & καλύτερο σενάριο: Φεστιβάλ Μπουένος Άιρες 1999.

Σ' έναν ενδιάμεσο σταθμό, κάπου ανάμεσα στη γη και τον ουρανό, ειδικοί οδηγοί υποδέχονται αυτούς που έχουν μόλις πεθάνει. Για τις τρεις επόμενες μέρες, οι οδηγοί αυτοί θα βοηθήσουν τους νεκρούς να ανατρέξουν στις αναμνήσεις τους και να βρουν τη μία και καθοριστική στιγμή της ζωής τους. Η στιγμή που θα επιλέξουν θα αποτυπωθεί σε φιλμ το οποίο θα πάρουν μαζί τους όταν πάνε στον ουρανό... Μια σοβαρή αλλά και πανέμορφη ταινία που αποκαλύπτει τις απρόσμενες και διφορούμενες συνέπειες της ανθρώπινης μνήμης.

Μια ταινία ιδεών

του James Berardinelli

Η κυκλοφορία της ταινίας *Μαμπορόσι* το 1995 αποτέλεσε την αφορμή της γνωριμίας της παγκόσμιας κοινότητας με έναν σημαντικότερο νέο Ιάπωνα κινηματογραφιστή. Ο Hirokazu Kore-eda κατέπληξε το κοινό με την παραστατική, συναισθηματικά ουσιασθή απεικόνιση του αγώνα μιας νεαρής χήρας να ξανασυναρμολογήσει τη ζωή της μετά την ανεξήγητη αυτοκτονία του άντρα της. Το *Μαμπορόσι* δεν έτυχε ευρείας διανομής, κυκλοφορεί ωστόσο σε Βίντεο, και η σχεδόν τέλεια σύνθεσή του έκανε τον κριτικό Roger Ebert να το συμπεριλάβει στο πρώτο Φεστιβάλ Παραγνωρισμένων Ταινιών που διοργάνωσε.

Η *Μετά Θάνατον ζωή*, επόμενη ταινία του Kore-eda μετά το *Μαμπορόσι*, συνιστά μια πολύ διαφορετική πρόταση. Στη βάση της συλλογιστικής της βρίσκεται ένα ερώτημα που έχει εξάψει την περιέργεια των ανθρώπων από την αρχή της ιστορίας μας: τι συμβαίνει μετά θάνατον. Η απάντηση που δίνει στο ερώτημα αυτό ο Kore-eda, ωστόσο, διακρίνεται από το γεγονός ότι είναι εντελώς μοναδική – και αυτή είναι μια ποιότητα που σπανίζει σε ταινίες οποιουδήποτε είδους, εφόσον δε ιδιαίτερα ασυνήθιστη για μια ταινία που κινείται σε αυτό το πεδίο. Το όραμα του σκηνοθέτη έχει ως άξονα την ιδέα ότι όταν κάποιος πεθαίνει πηγαίνει σε ένα είδος πνευματικού μεταβατικού ξενώνα, που παρεμπιπτόντως μοιάζει με εξοχικό περίπτερο. Δεν υπάρχει παράδεισος ή κόλαση, θεός ή θηροκεία. Οι νεκροί παραμένουν στο μέρος αυτό για ακριβώς μία εβδομάδα. Κατά τη διάρκεια της παραμονής τους, πρέπει να επιλέξουν μία και μοναδική ανάμνηση από τη ζωή τους την οποία επιθυμούν να κρατήσουν – όλες οι υπόλοιπες πρόκειται να διαγραφούν. Στη συνέχεια, η ανάμνηση αυτή αναπαρίσταται και κινηματογραφείται, και γίνεται η σταθερή και μοναδική συντροφιά τους καθώς περνούν στην μετά θάνατον ζωή.

Στην καρδιά της *Μετά θάνατον ζωής* βρίσκεται εκείνο το είδος προκλητικής και διανοητικά γαργαλιστικής σύλληψης που οδηγεί τον θεατή στο να εξετάσει την δική του ζωή. Μια ταινία σαν αυτή απαιτεί ένα βαθμό εμπλοκής που εξακολουθεί και μετά τους τίτλους του τέλους – σε αντίθετη περίπτωση, έχει αποτύχει σε έναν από τους πρωταρχικούς της στόχους. Ο Kore-eda χρησιμοποιεί την κεντρική προκείμενη του συλλογισμού του ως εφαλτήριο για μια πληθώρα αλληλοδιαπλεκόμενων ιστοριών, αφηγούμενες ιστορίες που έχουν να κάνουν τόσο μ' εκείνους που διέρχονται από τον ενδιάμεσο σταθμό καθ' οδόν για το γλυκό επέκεινα, όσο και με εκείνους που «ζουν» και εργάζονται εκεί. Υπάρχει μία απλή προϋπόθεση για να γίνει κανείς σύμβουλος στον ενδιάμεσο σταθμό: να αρνηθεί να επιλέξει κάποια ανάμνηση. Κανείς δεν μπορεί να συνεχίσει την πορεία του αν δεν καταλήξει σε μία επιλογή.

Η πλουσιοπάροχη οπτική παλέτα του *Μαμπορόσι* απουσιάζει από την *Μετά θάνατον ζωή*. Δεν υπάρχουν τόσο πολλές σπουδαίες εικαστικές συνθέσεις, αν και ο Kore-eda παρουσιάζει και εδώ αρκετές εικόνες που μένουν χαραγμένες στο νου. Σε μια από αυτές, μια χειμωνιάτικη θύελλα μετατρέπεται σε μπαλέτο των νιφάδων του χιονιού, και σε μία άλλη βλέπουμε τον ατμό να ανεβαίνει τεμπέλικα προς τα πάνω από δυο κούπες φρεσκοσεβριρισμένου τσαγιού. Όπως και στο *Μαμπορόσι*, κάθε σκηνή έχει οργανωθεί με μεγάλη προσοχή, με την κάμερα να αφιερώνει συχνά πολύ χρόνο σε άψυχα αντικείμενα. Υπάρχουν μακριά πλάνα άδειων διαδρόμων, ελεύθερων δωματίων, και ανοικτών εκτάσεων όπου τίποτε δεν κινείται. Η τεχνική αυτή, αν και χρησιμοποιείται κάπως υπόγεια, δίνει στη *Μετά θάνατον ζωή* μια πολύ διαφορετική αίσθηση από τις συνθηματικές σινεφιλ ταινίες του συρμού.

Ένα στοιχείο που απουσιάζει από την *Μετά θάνατον ζωή* είναι η συναισθηματική σύνδεση που αποτελούσε ακρογωνιαίο λίθο του *Μαμπορόσι*. Η *Μετά θάνατον ζωή* προσφέρει διανοητική ικανοποίηση αλλά είναι συναισθηματικά ψυχρή. Υπάρχουν υπερβολικά πολλοί χαρακτήρες, με αποτέλεσμα να μην δίνεται πολύς χρόνος σε κανέναν από αυτούς. Οι μόνοι χαρακτήρες στους οποίους αφιερώνεται κάπως περισσότερος χρόνος είναι ο Ιοίρο Γουσανάμπε (τον οποίο υποδύεται ο Taketoshi Naito), ένας 70χρονος επιχειρηματίας που πέθανε μετά από μια άκαρη ζωή σκληρής δουλειάς, και οι δύο υπάλληλοι που έχουν αναλάβει την μεταθανάτια περίπτωση του, οι Τακάσι Μοσιζούκι (Arata) και Σιόρι Σατονάκα (Erika Oda). Ενόσω ο Γουσανάμπε βλέπει βιντεοκασέτες με τη ζωή του προκειμένου να επιλέξει μία ανάμνηση, το δράμα του απορροφά τους Τακάσι και Σιόρι, οι οποίοι παραβαίνουν κατ' αυτό τον τρόπο τον θεμελιώδη κανόνα, ο



META
ΘΑΝΑΤΟ ΖΩΗ
Wandafuru Rafu

οποίος απαγορεύει τη συναισθηματική εμπλοκή. Όταν ο Τακάσι συνειδητοποιεί ότι μοιράζεται ένα κοινό παρελθόν με το γέρο, αποφασίζει να αποσυρθεί από την υπόθεση. Η επακόλουθη απόφασή του προκαλεί κρίση εμπιστοσύνης στον Σιόρι.

Έχει ενδιαφέρον να δούμε κάποιες από τις πιο αγαπημένες αναμνήσεις των χαρακτήρων. Ένας άντρας, ο οποίος φλυαρεί ακατάπαυστα για τις σεξουαλικές του κατακτήσεις, επιλέγει εντέλει την ημέρα του γάμου της κόρης του. Μια έφηβη υπερεκθειάζει ένα ταξίδι που έκανε στη Disneyland, κατόπιν όμως, όταν πληροφορείται ότι η επιλογή της συγκεκριμένης ανάμνησης είναι πολύ συνηθισμένη για παιδιά της ηλικίας της, καταλήγει σε κάτι πιο προσωπικό. Ένας άντρας ανακαλεί μια φορά όταν ήταν βρέφος και αισθάνθηκε τη φθινοπωρινή λιακάδα να του ζεσταίνει το πρόσωπο. Ένας άλλος επιλέγει μια βόλτα με το λεωφορείο την πρώτη μέρα του καλοκαιριού. Κάποιοι θυμούνται την αγάπη, κάποιοι τις ανέσεις, και άλλοι την σαρωτική ηδονή. Υπάρχουν τόσες αναμνήσεις όσοι και άνθρωποι – αναμνήσεις για τον καθένα, εκτός από τους ελάχιστους που σκοπίμως τις αποφεύγουν.

Η ταινία του Kore-eda αφιερώνει επίσης χρόνο στην εξερεύνηση του κόσμου όπου κατοικούν οι σύμβουλοι, και στη διερεύνηση του τι είδος ύπαρξης διάγουν. Ο μεταβατικός σταθμός είναι κατ' ουσίαν πανομοιότυπος με ένα οποιοδήποτε κομμάτι της σύγχρονης Ιαπωνίας, απ' όπου δεν απουσιάζει ακόμη και μια ολόκληρη πόλη όπου οι άνθρωποι τρέχουν βιαστικά στον προορισμό τους, επικρατεί μοτιλιόρισμα κατά την ώρα αιχμής, και τα μαγαζιά στολίζουν τις βιτρίνες τους για την περίοδο των Χριστουγέννων. Από πολλές απόψεις, ακριβώς αυτή η κοινότητα, η καθημερινότητα και κανονικότητα του καθηγητή του Kore-eda και όσων το κατοικούν είναι το στοιχείο εκείνο που καθιστά αυτή τη σύλληψη για τη μετά θάνατον ζωή τόσο συναρπαστική.

Το *Μαμπορόσι* ήταν η ταινία που γνώρισε τον Kore-eda στη διεθνή κινηματογραφική κοινότητα, αλλά το *Μετά θάνατον ζωή* τον καθιερώνει πλέον ως ένα ταλέντο κάθε νέα ταινία του οποίου θα γίνεται δεκτή με μεγάλη ανυπομονασία. Στη διεθνή σκηνή, ελάχιστοι είναι τελευταία οι νέοι σκηνοθέτες που εμφανίζουν τέτοιες προοπτικές χωρίς να συνδέονται εμφανώς με κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος ή ύφος (όπως π.χ. ο Quentin Tarantino). Ακόμη και αν δεν διέθετε τόσο εξυπνο σενάριο, η *Μετά θάνατον ζωή* θα παρουσίαζε μεγάλο ενδιαφέρον στη βάση της κεντρικής της ιδέας και μόνο. Ωστόσο, με το επιδέξιο χέρι του Kore-eda πίσω από την κάμερα αλλά και την πένα, το τελικό αποτέλεσμα είναι μια πραγματικά απολαυστική κινηματογραφική εμπειρία.

http://movie-reviews.colossus.net/movies/a/after_life.html

Ο θάνατος, μια τρυφερή αναζήτηση του χαμένου χρόνου

του Stephen Holden

Όταν λέμε ότι «θυμώμαστε» κάτι, τι ακριβώς είναι αυτό που ανακαλούμε; Ένα συναίσθημα; Μια μυρωδιά; Κάποια λόγια; Εκφράσεις του προσώπου; Αν μας ζητούσαν να αναβιώσουμε μια ιδιαίτερα ευτυχή ανάμνηση, πόσοι από εμάς θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε πέρα από την ανάκληση του πώς αισθανθήκαμε, και να περιγράψουμε λεπτομερώς και με ακρίβεια το πλαίσιο και τις συνθήκες της στιγμής εκείνης; Ακόμη και όταν είμαστε σε θέση να φέρουμε στη σκέψη μας έντονες νοητικές εικόνες γεγονότων του παρελθόντος, πόσο ακριβείς είναι στην πραγματικότητα;

Αυτά και άλλα βαθυστόχαστα ερωτήματα αποτελούν την ουσία της πανέξυπνης, χιουμοριστικής, ανυπέρβλητα συμπνεητικής ταινίας, *Μετά θάνατον ζωή* του Hirokazu Kore-eda. Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης κέρδισε πριν μερικά χρόνια την διεθνή αναγνώριση με την ταινία *Μαμπορόσι*, μια εξαιρετική κινηματογραφημένη ιστορία μιας νέας γυναίκας που προσπαθεί να συμφιλιωθεί με το γεγονός της ανεξήγητης αυτοκτονίας του άντρα της.

Ενώ η ταινία εκείνη μπόρεσε να ανακαλύψει την ίδια την ουσία της θλίψης στο χρώμα, το φως και τις σκιές των ιαπωνικών τοπίων, και σε εικόνες ενός κόσμου ειδικά από απόσταση μέσω ενός πέπλου βουβού πόνου, η *Μετά θάνατον ζωή* είναι μια ταινία ιδεών, η οπτική επι-

φάνεια της οποίας είναι εσκεμμένα κοινότοπη.

(...) Είναι προφανές ποιά είναι η ερώτηση που φέρνει αμέσως στο νου η *Μετά θάνατον ζωή*: ποιά ανάμνηση θα διαλέγατε εσείς; Θα ήταν κάποια ερωτική, γαστριμαργική, καλλιτεχνική ή ενισχυμένη από ναρκωτικές ουσίες στιγμή έκστασης; Ή κάτι πιο καθημερινό και κοινότοπο όπως η ανάμνηση του να γέρνετε το κεφάλι σας στην αγκαλιά της μητέρας σας; Ή η ευφρόσυνη αίσθηση ενός δροσερού, ανέφελου καλοκαιρινού πρωινού;

Καθώς οι πελάτες του σταθμού μετακομίδης ξεδιαλέγουν και ταξινομούν τις αναμνήσεις τους, η *Μετά θάνατον ζωή* μετατρέπεται σταδιακά σε έναν διακριτικό, απίστευτα συγκινητικό και καμιά φορά αστέιο διαλογισμό πάνω στο νόημα και την αξία της ζωής. Αυτό που υπαινίσσεται είναι ότι η μοναδική ευτυχία που μπορούμε να βρούμε στη ζωή προέρχεται από μέσα μας, είναι αυτοδημιούργητη.

(...) Η *Μετά θάνατον ζωή* έχει να κάνει με τον ίδιο τον κινηματογράφο όσο έχει να κάνει και με τη μνήμη. Γιατί τι είναι οι ταινίες, σε τελική ανάλυση, παρά ονειρικές εικόνες μεγάλης κλίμακας οι οποίες προβάλλονται πάνω στο κινηματογραφικό φιλμ; Ο συνεσταλμένος, απέρριπτος τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει την ικανότητα των ταινιών να αναπαράγουν τα όνειρα, καθιστά τη *Μετά θάνατον ζωή* το άκρο αντίθετο μεγαλόστομων και kitsch κολλυγουντιανών ταινιών όπως το *What Dreams May Come*.

Η ταινία υπαινίσσεται ότι, όσον αφορά την ικανότητά του να συλλαμβάνει την βαθύτερη ουσία της εμπειρίας, ο κινηματογράφος είναι εξίσου ατελής και δονκιχωτικός όσο και η ίδια η μνήμη. Όταν ξεδιαλέγουμε τις αναμνήσεις μας προκειμένου να ανασύρουμε κάποια κομμάτια του παρελθόντος, το καλύτερο στο οποίο μπορούμε να προσβλέπουμε είναι το νοητικό ισοδύναμο μιας χοντροκομμένης, παλιές βιντεοταινίας. Ακόμη όμως κι αν οι ταινίες δεν μπορούν να κατακτήσουν πλήρως τη μαγική δύναμη των ονείρων, η δημιουργία τους δεν παύει να αποτελεί μια πολύτιμη, καθαρτήρια δραστηριότητα. Και όταν φτάνει η στιγμή να φτιάξουν οι υπάλληλοι και οι πελάτες του μεταβατικού σταθμού τις ταινιούλες τους, το *Μετά θάνατον ζωή* δονείται από την ευχάριστη έξαψη ενός καλλιτεχνικού εργαστηρίου.

Μια εντυπωσιακή πτυχή της *Μετά θάνατον ζωής* είναι η απόλυτη έλλειψη οποιασδήποτε μεγαλειώδους διάθεσης. Εικαστικά, η ταινία δεν επιδιώκει να κάνει τις αναμνήσεις «ποιοτικές», μέσω γυαλιστερών εικόνων βασισμένων στην αισθητική των διαφημιστικών φυλλαδίων ή με τη χρήση ρομαντικής μουσικής: μπορεί μεν η ζωή και ο θάνατος να είναι σοβαρά ζητήματα, αλλά δεν αποτελούν και τίποτε το εξαιρετικό. Ωστόσο, η *Μετά θάνατον ζωή* έχει τη δική της αυστηρή ομορφιά, σε υπέροχα πλάνα μορφών που το περίγραμμά τους διαγράφεται με φόντο μια πόρτα λουσμένη στο φως, και άλλες εικόνες που με πολύ λεπτό τρόπο απεικονίζουν το γραφείο μετακομίδης ως μεταφυσική πύλη.

Δεν υπάρχουν «ήρωες» και «κακοί», απλώς υπάλληλοι και ιδιότροποι πελάτες οι οποίοι δουλεύουν από κοινού προκειμένου να συναρμολογήσουν τις ενδείξεις που θα τους οδηγήσουν στο παρελθόν, και μέσω αυτής της διαδικασίας ανακαλύπτουν το νόημα και την αξία της ζωής. Αυτό που έχει τελικά σημασία έχει πολύ μικρή σχέση με τα υλικά επιτεύγματα, και τεράστια σχέση με το να έχει κανείς την αίσθηση ότι ζει τη στιγμή, ότι αποτελεί μέρος του κόσμου και αισθάνεται αληθινά και απόλυτα ζωντανός.

The New York Times, 12.5.1999

Στα μισά του δρόμου για τον παράδεισο

Συνέντευξη του Kore-eda στον Tony Rayns

Η ταινία προσπαθεί συνειδητά να αποφύγει τους θρησκευτικούς υπαινιγμούς, αλλά ορισμένοι κριτικοί και θεατές φαίνεται να θέλουν να τη διαβάσουν ως θρησκευτική ταινία. Ο Donald Richie, για παράδειγμα, την περιέγραψε ως βουδιστική. Ποιά είναι η γνώμη σας γι' αυτό;

Σκοπίμως απέβαλλα τους ιαπωνικούς (ή οποιοσδήποτε άλλους) θρησκευτικούς υπαινιγ-

META
ΘΑΝΑΤΟ ΖΩΗ
Wandafuru Rafu

μούς από την ταινία. Αυτό αποτελούσε μέρος της αρχικής μου σύλληψης. Ξέρετε, λατρεύω αυτό που έκανε ο Lubitsch στο *Ο Παράδεισος μπορεί να περιμένει*, όπου κατάφερε να εκμεταλλευθεί όλες τις κωμικές δυνατότητες που ενυπάρχουν στο θέμα του θανάτου. Δεν είμαι βέβαια χριστιανός, αλλά η ταινία εκείνη δεν μου φάνηκε να έχει να κάνει με τον Χριστιανισμό. Επρόκειτο απλώς για ένα κωμικό πλαίσιο, και αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που επέλεξα το γεγονός του θανάτου ως αφηγηματικό πλαίσιο και της δικής μου ταινίας. Δεν θα έφτανα στο σημείο να περιγράψω τη *Μετά θάνατον ζωή* ως μία ελαφριά κομεντί, αλλά δεν έχω υπ' όψη μου καμία άλλη ιαπωνική ταινία που να έχει προσεγγίσει το ζήτημα του θανάτου κατ' αυτόν τον ήπια κωμικό τρόπο. Όποτε με ρωτούν, πάντοτε λέω ότι δεν πρόκειται για θρησκευτική ταινία, αν όμως κάποιος είναι θρήσκος και αποφασίσει να προσεγγίσει την ταινία μέσω της θρησκείας του, αυτό είναι δική του υπόθεση. Δεν έχω εγώ το δικαίωμα να τους πω ότι κάνουν λάθος.

Υπάρχει κάτι το ιδιαιτέρως ιαπωνικό στην ιδέα του να έρχεται κανείς αντιμέτωπος με τη ζωή εντός του πλαισίου του θανάτου;

Απ' όσο γνωρίζω όχι. Έχω την εντύπωση ότι είναι πιο πιθανό να αντικατοπτρίζει την δική μου προσωπική προσέγγιση: τον τρόπο που σκέφτομαι, τον τρόπο που κινηματογραφώ, τον τρόπο που ζω τη ζωή μου. Στην πραγματικότητα μάλιστα, είχα μεγαλύτερη συνείδηση του γεγονότος ότι χρησιμοποιούσα τη μυθοπλασία ως πλαίσιο επανεξέτασης του ντοκυμαντέρ, παρά του ότι χρησιμοποιούσα το θάνατο ως πλαίσιο επανεξέτασης της ζωής. Αυτό που με ενδιέφερε πάνω απ' όλα ήταν να καταφέρω να βάλω τη μυθοπλασία και το ντοκυμαντέρ πλάι-πλάι.

Η ταινία είναι σε πολλά σημεία αρκετά αστεία, αλλά οι σκηνές που βγάζουν το περισσότερο γέλιο είναι εκείνες στο στούντιο όπου αναπαρίστανται και κινηματογραφούνται οι αναμνήσεις. Τονίζετε τον αυτοσχέδιο, ερασιτεχνικό τρόπο που το προσωπικό δημιουργεί τα οπτικά εφέ σε αυτές τις αναπαραστάσεις. Το βλέπετε αυτό ως μια σάτιρα του «κινηματογράφου της ψευδαισθήσης» εν γένει;

Οπωσδήποτε υπάρχει μια κάποια αμφιθυμία πίσω από αυτές τις σκηνές, αλλά σκοπός μου δεν ήταν να επιδοθεί σε μια σάτιρα της κινηματογραφικής τέχνης. Η ευτέλεια των εφέ ήταν προφανώς εσκεμμένη, αλλά για μένα αυτό είχε να κάνει με μια έκφραση ζεστασιάς και συμπάθειας προς αυτό που συνέβαινε. Με σημείο εκκίνησης το «Γεια σας, είστε νεκρός...» καταφέραμε να εκμαιεύσουμε τις ιστορίες αυτές από αυτούς τους ανθρώπους. Γνώριζα όμως ότι κάτι θα παρέμενε θαμμένο, δεν θα αποκαλυπτόταν, αν οι άνθρωποι απλώς μίλαγαν για το παρελθόν. Ήξερα ότι παντρεύοντας τις φτηνές αυτές αναπαραστάσεις με την αφήγηση των αναμνήσεων θα προέκυπταν άλματα και σε άλλες περιοχές. Και είχα δίκιο: μπορείτε να δείτε τον τρόπο που οι άνθρωποι αναθεωρούν τις αναμνήσεις τους, προσθέτουν λεπτομέρειες, εισάγουν ξεχασμένα συναισθήματα. Είναι εν τούτοις αστείο να βλέπει κανείς το προσωπικό του κινηματογραφικού στούντιο να αντιμετωπίζει με τέτοια σοβαρότητα τις μπάλες από βαμβάκι, και να αναρωτιέται αν θα αποτελέσουν πιστή απομίμηση των συνэфων ή όχι. Αισθάνομαι άπιστευτη ευτυχία όταν οι θεατές γελάνε με αυτές τις σκηνές.

Οι αναπαραστάσεις των αναμνήσεων στο στούντιο εγείρουν επίσης το ζήτημα των ορίων του κινηματογράφου. Οι αναμνήσεις των ανθρώπων έχουν να κάνουν με την μυρωδιά, τη γεύση, την αφή, πράγματα που δεν μπορεί να αναπαράγει μία ταινία...

Η εντύπωσή μου ότι θυμόμαστε και με τις πέντε αισθήσεις επαναβεβαιώθηκε ατελείωτες φορές καθώς καταγράφαμε τις 500 συνεντεύξεις. Οι άνθρωποι θυμούνται ένα άγγιγμα, μια γεύση, κάτι που ακούμπησε ανάλαφρα το δέρμα τους. Έχω την αίσθηση ότι εδώ και 100 χρόνια που υπάρχει, ο κινηματογράφος αγωνίζεται αδιάκοπα κατά του περιορισμού του να είναι ένα κατά κύριο λόγο οπτικό μέσο· υπάρχει κάτι στον τρόπο που βλέπουμε ταινίες που είναι σα να σπρώχνει αυτό το όριο. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στη *Μετά θάνατον ζωή* οι αναμνήσεις που αναπαρίστανται ως ταινίες δεν είναι ο τελικός προορισμός. Αυτό που έχει πραγματικά σημασία είναι το τι συμβαίνει μέσα στους ανθρώπους όταν αναβιώνουν την ανάμνηση, και η κινηματογραφική αναπαράσταση δεν είναι παρά ένα βοήθημα.

Όταν ο Μοτσιζούκι δέχεται να προσδιορίσει μία δική του ανάμνηση, δίνεται η ε-

ντύωση ότι οι συνάδελφοί του που τον κινηματογραφούν αποτελούν μέρος της μνήμης του. Είναι πράγματι έτσι; Και αν ναι, τι συνεπάγεται αυτό για την όλη διαδικασία;

Αυτός ακριβώς είναι ο πυρήνας της ταινίας, αλλά είναι η πρώτη φορά που μου κάνουν αυτή την ερώτηση! Ναι, είναι αλήθεια: η μνήμη του Μοτσιοζούκι δεν περιλαμβάνει μόνο τα 20 χρόνια που ήταν ζωντανός, αλλά και τα 50 χρόνια υπηρεσίας σε αυτό τον τόπο μεταξύ ζωής και θανάτου. Η «μνήμη» του αποτελεί αποδοχή και επιβεβαίωση και του χρονικού διαστήματος που πέρασε στον ενδιάμεσο σταθμό.

Η αλήθεια είναι ότι είχα μεγαλεπήβολα σχέδια για τη συγκεκριμένη σεκάνς. Δεδομένων των κυρίαρχων μεταφορών που δίδουν την ταινία, αντιλαμβάνομαι την εικόνα του Μοτσιοζούκι για τον εαυτό του – την ανάμνηση που επιλέγει για να κινηματογραφηθεί – ως ισοδύναμη του ντοκυμαντέρ, και την εικόνα του συνεργείου που τον κινηματογραφεί ως ισοδύναμη της μυθοπλασίας. Πιστεύω ότι λίγο-πολύ κάπως έτσι λειτουργεί και η πραγματική μνήμη: πρόκειται για ένα συνδυασμό πραγματικών γεγονότων και αποκνημάτων της φαντασίας. Το άλλο πράγμα που ήλπιζα να μεταδώσω ήταν ο αντίκτυπος που θα είχε πάνω στα υπόλοιπα μέλη του προσωπικού το να δουν μια αντανάκλαση του εαυτού τους μέσα στη μνήμη κάποιου άλλου. Ο παραγωγός μου Sato Shiho και εγώ είχαμε ακριβώς μία τέτοια εμπειρία κάποτε καθώς γυρίζαμε ένα ντοκυμαντέρ για την τηλεόραση. Το να συνειδητοποιήσεις ότι αποτελεις μέρος της εμπειρίας κάποιου άλλου έχει πολύ ευεργετικές συνέπειες.

Στην μία εβδομάδα κινηματογραφικού χρόνου που καλύπτει η ταινία, οι σύμβουλοι πρέπει να «δικεπραιώσουν» 22 ανθρώπους. Βάσει του νόμου των πιθανοτήτων, θα περίμενε κανείς ένας ή δύο από αυτούς να είναι ομοφυλόφιλοι – δεν φαίνεται όμως να συμβαίνει κάτι τέτοιο. Υπάρχει κάποιος λόγος γι' αυτό;

Η τελική επιλογή των 22 αυτών ανθρώπων με απασχόλησε πάρα πολύ έντονα. Ασφαλώς και υπήρχαν ομοφυλόφιλοι μεταξύ των 500 από τους οποίους πήραμε συνέντευξη- υπήρχε επίσης ένας Ιαπωνο-κορεάτης. Κανείς τους όμως δεν έφτασε στην τελική επιλογή. Η αρχική μου ιδέα ήταν ότι οι 22 αυτοί άνθρωποι, με όλα τα θραύσματα της εμπειρίας τους, θα μας έδιναν μια «ιστορία» της σύγχρονης Ιαπωνίας ξεκινώντας από το σεισμό του Κάντο στα 1923, περνώντας μέσα από τον πόλεμο και το μεταπολεμικό «οικονομικό θαύμα», και καταλήγοντας στη σύγχρονη εποχή και το μεταναστευτικό κύμα από το Ιράν και την Ασία. Η επιλογή εκείνη θα περιελάμβανε φυσικά ομοφυλόφιλους, Ιαπωνο-κορεάτες, και άλλες μειονότητες. Καθώς όμως έκανα την έρευνά μου, συνειδητοποίησα ότι αυτό το είδος ενός εσκεμμένα ισορροπημένου εννοιολογικού πλαισίου δεν θα λειτουργούσε – ή τουλάχιστον δεν θα είχε τόσο ενδιαφέρον. Έτσι λοιπόν στράφηκα από μια επιλογή ανθρώπων βάσει εννοιών σε μία επιλογή βάσει χαρακτήρων.

Είχα την αίσθηση ότι, από ορισμένες απόψεις, ο Μοτσιοζούκι ήταν κατά κάποιο τρόπο η αυτοπροσωπογραφία σας. Ισχύει κάτι τέτοιο;

Ναι, αλλά η προσωπικότητά μου δεν αντανακλάται μόνο στο χαρακτήρα του Μοτσιοζούκι. Κομμάτια μου υπάρχουν και στους άλλους συμβούλους – όλοι τους είναι φορτωμένοι με κάποιο κομμάτι μου! Και φυσικά και στη δική μου βιογραφία υπάρχουν στοιχεία που αποτελούν προϊόν «μυθοπλασίας».

Είστε ένας από τους λίγους σκηνοθέτες στον κόσμο που κάνουν τόσο κινηματογραφικές ταινίες μεγάλου μήκους όσο και τηλεοπτικά ντοκυμαντέρ που σχετίζονται στενά μεταξύ τους. Το *Χωρίς μνήμη*, το οποίο ολοκληρώσατε για την τηλεόραση το 1996, φαίνεται να ανατρέπει στο *Μαμπορόσι* αλλά και να προσιωνίζεται αυτήν εδώ την ταινία. Πρόκειται να είναι αυτό ένα κυρίαρχο μοτίβο στην μελλοντική δουλειά σας;

Η μνήμη είναι ένα ζήτημα το οποίο με συναρπάζει εδώ και δέκα χρόνια. Είμαι βέβαιος ότι θα εξακολουθήσει να με ενδιαφέρει, αλλά πιστεύω ότι ανοίγονται μπροστά μου και πολλές άλλες κινηματογραφικές προκλήσεις. Όπως έχω πει, στη *Μετά θάνατον ζωή* ήθελα να διερευνήσω τη σχέση μεταξύ ντοκυμαντέρ και μυθοπλασίας και να δω με ποιό τρόπο θα μπορούσαν να συνυπάρξουν- με ενδιέφερε επίσης πολύ η διερεύνηση των λέξεων, του προφορικού λόγου που χρησιμοποιούμε για να διηγηθούμε ιστορίες. Υπάρχουν όμως και άλλα πεδία στα οποία θέλω

να επικεντρωθώ – θέλω, επί παραδείγματι, να δω πώς θα μπορούσε να αρθρωθεί μια ιστορία μέσω μιας συσσώρευσης ανθρώπινων πράξεων. Αυτή είναι μία πρόκληση την οποία δεν έχω επιβάλλει μέχρι στιγμής στον εαυτό μου. Αν επιστρέψουμε σε κάποιες θεμελιώδεις αρχές και θεωρήσουμε ότι ο κόσμος μοιράζεται μεταξύ Έρωτα και Θανάτου, είναι προφανές ότι στη μέχρι τώρα δουλειά μου δέσποζε ο Θάνατος. Νομίζω πως τώρα θα ήθελα να ασχοληθώ με ανθρώπους που αρπάζονται πεισματικά απ' τη ζωή, έτσι λοιπόν σκοπεύω να αλλάξω κατεύθυνση. Τα δύο πράγματα στα οποία εστιάζεται πλέον το ενδιαφέρον μου είναι ο Έρωτας και το νόημα των ανθρώπινων πράξεων.

Να μην περιμένουμε λοιπόν κάποια τηλεοπτική δουλειά στο άμεσο μέλλον;

Το τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ αποτελεί μία καταπληκτική φόρμα για να διερευνά κανείς νέα πεδία και να πειραματίζεται. Σχεδιάζω όμως ήδη τρεις ή τέσσερις νέες δουλειές, και βρίσκομαι σε κατάσταση αναβρασμού· δεν βλέπω την ώρα να γυρίσω αυτές τις ταινίες, και όλες τους είναι ταινίες μυθοπλασίας – ή, τουλάχιστον, όχι τηλεοπτικά ντοκυμαντέρ. Πιστεύω λοιπόν ότι για τα επόμενα πέντε ή έξι χρόνια θα είμαι απασχολημένος με αυτές.

Sight & Sound, τόμ. 9, τχ. 3, Μάρτιος 1999





ΑΠΟΣΤΑΣΗ [2004] Distance

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: Hirokazu Kore-Eda. **Φωτογραφία:** Yutaka Yamazaki. **Ήχος:** Eiji Mori. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Toshihiro Isomi. **Ηθοποιοί:** Tadanobu Asano, Arata, Yusuke Iseya, Yui Natsukawa, Susumu Terajima. **Παραγωγός:** Masayuki Akieda. **Παραγωγή:** Distance Project Team, c/o TV Man Union, Inc, 35mm. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 132'

Βραβεία

Υποψήφιο για τον Χρυσό Φοίνικα: Φεστιβάλ Καννών 2001.

Τέσσερις γνωστοί πηγαίνουν κάθε χρόνο σε μια απομονωμένη λίμνη για να τιμήσουν τους νεκρούς συγγενείς τους, θύματα –αλλά ίσως και αυτουργοί– μιας σφαγής των μελών μιας θρησκευτικής αίρεσης, της Κίβωτού της Αλήθειας. Την τρίτη επέτειο της τραγωδίας, συναντούν έναν νεαρό ο οποίος ήταν μέλος της αίρεσης και ήταν παρών μέχρι που άρχισε η σφαγή. Όταν κάποιος κλέβει το αυτοκίνητό τους, η παρέα αναγκάζεται να περάσει στις εγκαταστάσεις της αίρεσης μια άπνη νύχτα που, όμως, θα τους αλλάξει τη ζωή...

Μια ταινία χωρίς απαντήσεις

του Acquarello

(...) Στην ταινία *Απόσταση*, ο Hirokazu Kore-eda παρουσιάζει ένα στοχαστικό και αντικειμενικό, αλλά ταυτοχρόνως συμπνευτικό, πορτραίτο της απώλειας, της θλίψης, και της επακόλουθης διαδικασίας επώλωσης. Αναμειγνύοντας αναμνήσεις και ασύνδετα flashback με το τωρινό μνημόσυνο στη λίμνη, ο Kore-eda καταφέρνει να αποδώσει τον καμβά της αποξένωσης και της συναισθηματικής απομόνωσης των δραστών από τις οικογένειές τους, καθώς απορροφώνται και αναλίσκονται ολοένα και περισσότερο από την συλλογική ιδεολογία της αίρεσης στην οποία ανήκαν: η μοναχική επίσκεψη του Σακάτα στην προβλήτα πριν την άφιξη των συγγενών· η προαναγγελλόμενη εικόνα του κατηφή Μινόρου σε ένα εστιατόριο· ο αναπάντεχος αποχαιρετισμός του αδελφού του Μασάρου (τον οποίο υποδύεται ο Kanji Tsuda) στο τέλος της επετείου του θανάτου του πατέρα τους. Επιπλέον, καθιστώντας ανάγλυφη την ολοένα εντεινόμενη εμπιστοσύνη του πολιτισμού μας στην τεχνολογία (και την εξάρτησή του από αυτήν), ο Kore-eda στοχάζεται πάνω στις αποξενωτικές της επιπτώσεις: τα εκτός δικτύου κινητά τα οποία αποσυνδέουν μεταφορικά τους ταξιδιώτες από τον υπόλοιπο κόσμο· η ανώνυμη και απρόσωπη διάδοση του συνθετικού ισού μέσω των υδροταμειωτήρων· ο κοντόφθαλμος φιλιππικός του Ταμάκι (Kenichi Endo), συζύγου της Κιγιάκι, πάνω στα περιβαλλοντολογικά δεινά του σύγχρονου πολιτισμού. Εν τέλει ωστόσο, παρά τις προσπάθειες των πενθώντων να κατανοήσουν την αδίστακτη πράξη των αγαπημένων τους προσώπων και να συμφιλιωθούν με αυτήν, οι απαντήσεις παραμένουν ακατανόητες, αινιγματικές, αβάσιμες, και, σε τελική ανάλυση, άπιστες.



<http://www.filmref.com/directors/dirpages/koreeda.html>

Η διερεύνηση της μνήμης

του Mark Shilling

Συχνά λέγεται ότι οι σκηνοθέτες στην ουσία γυρίζουν την ίδια ταινία ξανά και ξανά, αν και αυτό είναι περισσότερο εμφανές στην περίπτωση ορισμένων απ' ό,τι στους υπόλοιπους. Ο Akira Kurosawa υπήρξε ένας από τους πιο πολυδιάστατους σκηνοθέτες της γενιάς του, γυρίζοντας σχεδόν τα πάντα, από σαϊζηνρικές τραγωδίες (*Ο Θρόνος του Αίματος*) μέχρι καθαρά ψυχαγωγικές ταινίες (*Το κρυμμένο φρούριο*), πάντα ωστόσο επανερχόταν στο πρόβλημα του να είναι κανείς ήρωας στο πλαίσιο ενός αντι-ηρωικού κόσμου.

Ο Hirokazu Kore-eda, ο οποίος γύριζε ντοκυμαντέρ που είχαν αποσπάσει πολλά εγκώμια πριν στραφεί στη μυθοπλασία με την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Μαμπορόσι* το 1995, έχει τοποθετήσει τη μνήμη, από τις πιο ανάλαφρες μέχρι τις πιο σκοτεινές εκφάνσεις της, στο επίκεντρο του έργου του. Στο *Μαμπορόσι* μια νεαρή γυναίκα κάνει τον άντρα της εξ αιτίας μιας ανεξήγητης αυτοκτονίας – και χρειάζεται μήνες και χρόνια που φαντάζουν ατελείωτα προκειμένου να επεξεργαστεί και να αντιμετωπίσει τον πόνο και τις ενοχές της. Στη δεύτερη ταινία του, την *Μετά θάνατον ζωή* (1998), οι πρόσφατα απεβιώσαντες επιλέγουν την πιο πολύτιμη ανάμνησή τους για να την πάρουν μαζί τους στην αιωνιότητα.

Στην τελευταία του μέχρι στιγμής ταινία, με τίτλο *Απόσταση*, το μοτίβο της μνήμης προσεγγίζεται μέσα από ένα πιο τοπικιστικό, επίκαιρο πρίσμα, καθώς τέσσερις άνθρωποι των οποίων κάποιο αγαπημένο πρόσωπο ήταν μέλος μιας φονικής αίρεσης – και πέθανε δολοφονημένο από τους ίδιους τους συντρόφους του – συγκεντρώνονται την ημέρα της επετείου του θανάτου των αγαπημένων τους. Υπάρχει ένας προφανής παραλληλισμός με την αίρεση Aum Shinrikyo, η οποία πριν λίγα χρόνια απελευθέρωσε ένα τοξικό αέριο στο σύστημα του υπογείου σιδηροδρόμου του Τόκιο στο πλαίσιο μιας παρανοϊκής σκευωρίας με στόχο να προκαλέσει τη συντέλεια του κόσμου. Η προσέγγιση του Kore-eda, ωστόσο, μόνο σκανδαλοθηρική δεν είναι. Με τον γνώριμο πιά τρόπο του, χρησιμοποιεί τεχνικές δανεισμένες από το ντοκυμαντέρ προκειμένου να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της αμεσότητας, ενώ ταυτοχρόνα διερευνά το πώς η μνήμη φωτίζει το παρελθόν και διαμορφώνει το παρόν.

ΑΠΟΣΤΑΣΗ
Distance

Όπως και οι μεγάλοι σκηνοθέτες που θαυμάζει – ο Andrei Tarkovsky, ο Robert Bresson, ο Hou Hsiao-Hsien – έτσι και ο Kore-eda απορρίπτει τις συμβατικές μεθόδους κινηματογραφικής αφήγησης: δεν υπάρχει κάποιος αφηγητής εκτός κάδρου που να επεξηγεί την υπόθεση, ούτε μουσική για να χειραγωγεί τα συναισθήματα. Μια τέτοια προσέγγιση ενέχει τον κίνδυνο της υπερβολικής διανοητικοποίησης: να καταλήξει κανείς με μία ταινία που είναι ολόκληρη ένα κεφάλι που θεωρητικολογεί, χωρίς καρδιά που αισθάνεται. Ένας άλλος κίνδυνος είναι το να ενδώσει ο σκηνοθέτης υπερβολικά στις επιθυμίες του, έτσι ώστε, προκειμένου να δηλώσει αυτά που θέλει, με όση ειλικρίνεια και αν γίνεται αυτό, κλείνει απ' έξω το κοινό.

Κατά τη γνώμη μου, αδίκως ο Kore-eda έχει κατηγορηθεί και για τα δύο αυτά αποπήματα. Είναι ένας σκηνοθέτης με εξαιρετικό ταλέντο, ευφυΐα και ακεραιότητα, ο οποίος δεν επιδίδεται σε διανοητικά παιχνίδια αλλά μάλλον αφαιρεί κάθε περιττό περιβλήμα μέχρι να αποκαλύψει την πραγματική ουσία της ιστορίας του και να φτάσει στην συναισθηματική της αλήθεια. Και, ως καλός ντοκυμαντερίστας που είναι, θέλει να δείξει και όχι να πει με λόγια: να είναι η μύγα στον τόφο, όχι ο ερμηνευτής τον οποίο λούζει το φως τον προβολέων.

Το *Απόσταση* ξεκινά αργά, με μια διάχυτη, διασκορπισμένη αφηγηματική προσέγγιση. Επιπλέον, υποθέτει εκ προοιμίου μια γνώση της τοπικής, ειδοσιογραφικής του αναφορικότητας, η οποία στην περίπτωση μη-ιαπωνών θεατών ενδέχεται και να απουσιάζει. Τέλος, σε κάποια σημεία θυμίζει υπερβολικά ντοκυμαντέρ γυρισμένο σε πραγματικό χρόνο, με την κάμερα να καταγράφει ψιλοκουβεντούλες και βλέμματα να στενίζουν μελοδραματικά το κενό, πράγμα που δεν φαίνεται να εξυπηρετεί κάποιο συγκεκριμένο σκοπό. Είναι εμφανές ότι ο Kore-eda άφησε τους ηθοποιούς του να αυτοσχεδιάσουν σε μεγάλο βαθμό τους διαλόγους τους, εξ ου και αυτή η ατμόσφαιρα της ζωής όπως είναι στην πραγματικότητα, συμπεριλαμβανομένης της κοινοτοπίας της.

Παρ' όλα αυτά, καθώς οι αποκαλύψεις διαδέχονται η μία την άλλη, τόσο όσον αφορά το παρελθόν όσο και το παρόν, φτάνουμε σε μία κατανόηση των χαρακτήρων με μια αμεσότητα που σπανίως επιτυγχάνεται στον κινηματογράφο. Πάνω απ' όλα αντιλαμβανόμαστε την απομόνωσή τους, με μια διαύγεια που παγώνει το αίμα. Παρά την αμοιβαιότητα της εμπειρίας τους και παρά τους δεσμούς που αναπτύσσονται μεταξύ τους, στην ουσία είναι μόνοι με τις αναμνήσεις τους, καθρέφτες που αντανακλούν μόνο την προσωπική τους πραγματικότητα.

Οι τέσσερις επιζώντες – ένας ευαίσθητος δάσκαλος (Yui Natsukawa), ένας απότομος, κακοδιάθετος μισθώτης (Susumu Terajima), ένας λίγο αληθίριος ελεύθερος επαγγελματίας (Yusuke Iseya) και ένας συναισθηματικός φοιτητής (Arata) – ηγούνται μαζί σε μια απόμερη λίμνη όπου τα αγαπημένα τους πρόσωπα ζούσαν κάποτε σε μια καλύβα της αίρεσης. Εκεί συναντούν έναν συνεσταλμένο, γλυκομίλητο πρώην οπαδό της αίρεσης (Tadanobu Asano), ο οποίος γλύτωσε παρά τρία το ολοκαύτωμα στο οποίο αφανίστηκαν οι πρώην σύντροφοί του.

Όταν, εξ αιτίας μιας αναπάντεχης τροπής, ξεμένουν παγιδευμένοι σε αυτή την ερημιά, αναγκάζονται να περάσουν το βράδυ στην καλύβα, η οποία έχει παραμείνει εγκαταλελειμμένη εδώ και τρία χρόνια, την στοιχειώνουν όμως ακόμα τα φαντάσματα του παρελθόντος. Με το πρώην μέλος της αίρεσης να αναλαμβάνει ακούσια το ρόλο του καταλύτη, αρχίζουν να έρχονται αντιμέτωποι με τα φαντάσματα αυτά. Κάποιες απ' τις αποκαλύψεις που ακολουθούν είναι αυτό που θα περίμενε κανείς από μια ταινία αυτού του τύπου, όπως για παράδειγμα ότι ο φοιτητής δεν είναι ακριβώς αυτό που φαίνεται. Αλλά τις περισσότερες φορές οι συνειδητοποιήσεις έχουν πιο εσωτερικό χαρακτήρα, καθώς οι πρωταγωνιστές αναβιώνουν σκηνές από το παρελθόν, στις οποίες συγκυαλούνται βίαιες αντιπαραθέσεις και πολύ οδυνηροί αποχωρισμοί. Βλέπουμε ότι επιχειρούν να απαντήσουν το μοναδικό ερώτημα που δεν επιδέχεται απάντηση: Γιατί; Στην προσπάθειά τους αυτή, καταλήγουν σε ένα είδος λειψής συμβιβαστικής λύσης, η οποία περιγράφεται, τετριμμένα, ως «κλείσιμο». Επίσης, με έναν κατ' εξοχήν γιαπωνέζικο τρόπο, φθάνουν σε ένα είδος αμοιβαίας κατανόησης η οποία όμως δεν ταυτίζεται με την εγγύτητα. Στο τέλος, ο καθένας τους παίρνει, αναπόφευκτα, το δρόμο του.

Όλα αυτά εκτυλίσσονται σχεδόν όπως θα συνέβαιναν και στην πραγματικότητα – πολύ λίγα πράγματα φαντάζουν στημένα ή τραβηγμένα. Όταν έπεσε και το τελευταίο καρέ αισθανόμουν σα να βρισκόμουν και εγώ στο τρένο που μετέφερε το παράταιρο αυτό κουϊντέτο προς το σπίτι, μόνος με τις αναμνήσεις μου.

The Japan Times, 30.5.2001

Ο Kore-eda για την ταινία του

Απόσπασμα από την συνέντευξη του Kore-eda στον Gabriel M. Paletz

(...) Όταν ζητώ από τους ερμηνευτές να εκφράσουν κάτι, εκείνοι έχουν την τάση να επεξηγούν. Όταν κάνεις ντοκουμαντέρ, δεν ζητάς από τους ανθρώπους να εκφράσουν κάτι. Έτσι και εγώ δεν το ζητώ από τους ηθοποιούς στις ταινίες μυθοπλασίας. Τους εξηγώ τις συνθήκες οι οποίες διέπουν τη ζωή των χαρακτήρων, καθώς και το τι προηγήθηκε της τρέχουσας κατάστασης και οδήγησε σε αυτήν: όπως για παράδειγμα στη σκηνή μεταξύ του δασκάλου και της γυναίκας του πάω στο μπαλκόνι στην ταινία *Απόσταση*.

Μιλάνε για δέκα λεπτά περίπου. Και όταν γύρισα αυτό το μονοπλάνο των δέκα λεπτών, ενήμερος τους ηθοποιούς για το υπόβαθρο, την προϊστορία των χαρακτήρων: ότι δηλαδή το ζευγάρι γνωρίστηκε στο πανεπιστήμιο κ.τ.λ. Είπα στον ηθοποιό που υποδυόταν το σύζυγο να ζητήσει από τη γυναίκα του να γίνει μέλος της αίρεσης. Και είπα στην ηθοποιό που έπαιζε τη σύζυγο να του απαντήσει ότι ήθελε να εξακολουθήσει να ζει όπως ζούσε μέχρι τότε. Ζήτησα επίσης από τον ηθοποιό, χωρίς να ενημερώσω την ηθοποιό γι' αυτό, να χρησιμοποιήσει τη φράση: «Εxeis αλλάξει». Ήταν ελεύθερος να τη χρησιμοποιήσει σε οποιοδήποτε σημείο του διαλόγου, και με οποιοδήποτε τρόπο. Θα έπρεπε όμως να ξεστομίσει τη φράση αυτή στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να την μεταπεισει, έτσι ώστε, μετά την αναχώρησή του, τα λόγια αυτά να την κατατρέχουν. Αυτές ήταν οι οδηγίες μου. Δεν έχω την αίσθηση ότι τα μονοπλάνα ενθαρρύνουν την ταύτιση και τη συμπάθεια. Στην *Απόσταση* τη χρησιμοποίησα επειδή ο διάλογος ήταν ελάχιστα καθορισμένος εκ των προτέρων. Η μεγάλη λήψη ήταν ένας τρόπος να παρατηρήσω τον τρόπο που θα δημιουργούσαν οι ερμηνευτές. Παρέχω πληροφορίες στους ηθοποιούς, αλλά δεν τους ζητώ να απεικονίσουν τα αισθήματα των χαρακτήρων. Η παραγωγή συναισθήματος εναπόκειται σε εκείνους.

(...) Βασικός στόχος μου ήταν να κάνω μια αφηγηματική ταινία με αφετηρία μια ντοκουμαντερίστικη προσέγγιση. Στο ντοκουμαντέρ, σημείο εκκίνησης είναι κάποιο επίκαιρο κοινωνικό πρόβλημα ή ζήτημα... Κατά δεύτερον, πάντοτε απέφευγα τα flashback, με την έννοια των αναμνήσεων που παρουσιάζονται με πραγματικές εικόνες. Στο παρελθόν κατέδειξα τις αναμνήσεις ως λόγο, είτε με λέξεις ή μέσω των αναπαραστάσεων της *Μετά θάνατον ζωής*. Η αιτία της αποφυγής συγκεκριμένων απτών εικόνων από το παρελθόν είναι ότι προκειμένου να κάνω ένα ντοκουμαντέρ, η βασική μου θέση είναι να μην προσπαθήσω να εκφράσω το τι βρίσκεται εντός του υποκειμένου. Τα ντοκουμαντέρ θα πρέπει να επιδιώκουν να αποκαλύπτουν το μέσο δείχνοντας το έξω. Η πρόσφατη ταινία *Memento* πραγματεύεται το είδος μνημονικής νόσου από την οποία υποφέρει και ο Σεκίνε (σ.ε: στο *Χωρίς Μνήμη*). Επιχειρεί να αναπαραστήσει την κατάσταση του Σεκίνε κάνοντας χρήση μιας αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο. Κατά την άποψή μου, ένα ντοκουμαντέρ δεν θα πρέπει να χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο. Ωστόσο, σκέφτηκα ότι στο πλαίσιο της αφηγηματικής αυτής ταινίας θα μπορούσα να προκαλέσω τον εαυτό μου να δείξει εσωτερικές εικόνες από το παρελθόν, να εκφράσει τα συναισθήματα των ανθρώπων. Αυτά είναι τα δύο μοτίβα που αισθάνθηκα να με καθοδηγούν κατά τη δημιουργία της *Απόστασης*, παρ' όλο που μπορεί να ακούγονται αντιφατικά.

(...) Αυτό που ήθελα να κάνω ήταν να χρησιμοποιήσω τα flashback κατά τέτοιο τρόπο ώστε, αν και βλέπουμε το τι θυμούνται οι χαρακτήρες, δεν παύουμε να αισθανόμαστε αποστασιοποίηση από αυτούς. Μπορούσα να τα δεχτώ μόνο με την προϋπόθεση να μην εκβιάζουν τη συμπάθεια, όπως συμβαίνει με τη συμβατική χρήση αναμνήσεων σε πρώτο πρόσωπο. Κανένας από τους χαρακτήρες της ταινίας δεν ταυτίζεται με τους υπόλοιπους. Τα flashback είναι οι μνήμες εκείνες που δεν είναι διαθεσιμείς να αντιμετωπιστούν.

CineAction, τχ. 60, 2003.

ΑΠΟΣΤΑΣΗ
Distance



ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΞΕΡΕΙ [2004] Dare mo shiranai

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: Hirokazu Kore-Eda. **Φωτογραφία:** Yutaka Yamazaki. **Ήχος:** Yutaka Tsurumaki. **Μουσική:** Gontiti. **Καλλιτεχνική Διεύθυνση:** Toshihiro Isomi, Keiko Mitsumatsu. **Ηθοποιοί:** Yuya Yagira, Ayu Kitaura, Hiei Kimura, Momok Shimizu, Yu. **Παραγωγός:** Hirokazu Kore-Eda. **Παραγωγή:** TV Man Union, Inc. & Bandai Visual Co. Ltd. & Engine Film, Inc. 35mm. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 141'

Βραβεία

Βραβείο καλύτερου ηθοποιού (Yuya Yagira), Υποψήφιο για τον Χρυσό Φοίνικα: Φεστιβάλ Καννών 2004.

Τέσσερα αδέρφια ζουν ευτυχισμένα με τη μητέρα τους σ' ένα μικρό διαμέρισμα στο Τόκιο. Το καθένα είναι από διαφορετικό πατέρα και δεν έχουν πάει ποτέ σχολείο. Ο σπιτονοικοκύρης τους αγνοεί την ύπαρξη των τριών από τα τέσσερα. Μια μέρα, η μητέρα αφήνει λίγα χρήματα κι ένα σημείωμα όπου ζητάει από τον 12χρονο γιο της να φροντίσει τ' αδέρφια του. Κι έτσι ξεκινά η οδύσσειά τους. Τα παιδιά βάζουν τα δυνατά τους να επιβιώσουν μέσα στο μικρό τους κόσμο, επινοώντας και ακολουθώντας ένα δικό τους σύστημα κανόνων. Αλλά όταν υποχρεώνονται να έρθουν σε επαφή με τον έξω κόσμο, το κουκούλι μέσα στο οποίο ζούσαν και η λεπτή ισορροπία που τα συντηρούσε ξαφνικά καταρρέει...

Μια νεορεαλιστική ωδή στην παιδική ηλικία

του Allan Hunter

Ένα εφιαλτικό σενάριο γονεϊκής αμέλειας αποδίδεται ως μια σπαρακτική νεορεαλιστική ωδή στην παιδική ηλικία σε αυτή την ταινία (ηρωϊόν μακράς κυσοφορίας) που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Hirokazu Kore-eda. Εμπνευσμένο από ένα αληθινό περιστατικό από τα τέλη της δεκαετίας του '80, το *Κανείς δεν ξέρει* παρουσιάζει ένα λεπτομερές πορτραίτο τεσσάρων παιδιών που πασχίζουν να διατηρήσουν μια επίφαση ομαλότητας στη ζωή τους όταν η μητέρα τους τα εγκαταλείπει.

Την ταινία κοσμούν ορισμένες λυρικές και διαπεραστικά συγκινητικές στιγμές, αλλά η υπονομείη η υπερβολική της διάρκεια για μια τόσο ισχνή ιστορία, καθώς και ένα αόριστο, ανοιχτό τέλος, το οποίο απλώς επιτρέπει την αδιόρατα ληθαργική αίσθηση που αποπνέει η ταινία.

(...) Ο Kore-eda συνέλαβε και έγραψε το πρώτο προσχέδιο της ταινίας 15 χρόνια πριν τελικά τη γυρίσει. Το *Κανείς δεν ξέρει* αποτελεί μια απόπειρα αποστασιοποίησης από τα βιαστικά συμπεράσματα και τις σκανδαλοθηρικές επικεφαλίδες που αναπόφευκτα έπονται μιας τέτοιας υπόθεσης. Αντ' αυτών, προσκαλεί τον θεατή να παρατηρήσει την εμπειρία αυτή εκ των έσω, και να αποκομίσει μια αίσθηση του πώς τη βίωσαν εκείνοι που την έζησαν.

(...) Το *Κανείς δεν ξέρει* είναι μια ταινία που χτίζεται πάνω σε εντυπώσεις και παρατηρήσεις, παρά πάνω σε μία αφηγηματικότητα που κινείται ορμητικά προς τα εμπρός. Η δύναμή της έγκειται στην ακρίβεια και την αλήθεια αυτών των παρατηρήσεων – αποκομίζουμε μια αίσθηση μεγάλου εσωτερικού αναβρασμού από ένα πόδι που χτυπάει νευρικά το πάτωμα, μια σφιγμένη γροθιά, ένα κόμπο στο λαιμό, ένα σιωπηλό δάκρυ. Η μουσική καϊδεύει τις ευαίσθητες χορδές μας, αλλά η ταινία δεν είναι υπερβολικά συναισθηματική – τα πάντα δίνονται με έμμεσο τρόπο. «Πότε θα μας αφήσεις να πάμε στο σχολείο;» ρωτάει ένα από τα παιδιά, υπογραμμίζοντας έτσι μια λαχτάρα για τα πράγματα που οι περισσότεροί θεωρούν δεδομένα.

Η ταινία καταφέρει επίσης να μεταδώσει την αίσθηση μιας πόλης όπου οι άνθρωποι χάνονται μέσα στην ανωνυμία – κανείς δεν ξέρει τι συμβαίνει στον πλησίον του ή ακόμη και σε ανθρώπους που συναντά καθημερινά. Κανείς ενήλικας δεν τυχαίνει να παρέμβει, τα παιδιά εμφανίζουν μια εντυπωσιακή απουσία περιέργειας σχετικά με τον έξω κόσμο, και, ακόμη και όταν το νοίκι μένει απλήρωτο και τους κόβουν το ρεύμα και το νερό, ακόμη και τότε δεν πέφτουν σε κανενός την αντίληψη και κανείς δεν ενδιαφέρεται. Η διόλου ευκαταφρόνητη διάρκεια της ταινίας αφήνει ίσως υπερβολικό χρόνο για να αναλογιστεί κανείς τέτοια κοινότητα ζητήματα.

Δεδομένου ότι ο χαρακτήρας τον οποίο υποδύεται αναλαμβάνει την ευθύνη των αδελφών του, ο Yuya Yagira καλείται να επωμισθεί το μεγαλύτερο βάρος της ταινίας. Η άνεση που έχει μπροστά στην κάμερα είναι μεγάλο χάρισμα, και τα εκφραστικά μάτια του αποδίδουν μεγάλο μέρος της αγωνίας, της όλο και μεγαλύτερης απελπισίας, και της στωικότητας του χαρακτήρα που υποδύεται. Εν τέλει, καθώς περιφέρεται στους δρόμους του Τόκιο, η μορφή του Ακίρα είναι εξίσου συγκινητική όσο και ο Jackie Coogan στο *Χαμίνι* ή ο χαρακτήρας του Αντουάν Ντουανέλ που υποδύεται ο Jean-Pierre Leaud στα *400 Χτυπήματα* του Τρουφώ. Η Yu αφήνει μια εξίσου ισοχυρή εντύπωση στις λίγες σκηνές που έχει ως μητέρα, καταφέρνοντας να δημιουργήσει μια σχεδόν συμπαθητική παρουσία από μια γυναίκα η θεαματική ανευθυνότητα της οποίας θέτει τέσσερις μικρές ζωές σε τέτοιο κίνδυνο. Τα υπόλοιπα παιδιά δημιουργούν μια πιστευτή αίσθηση οικογένειας, ενώ ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας πολλών από τις σκηνές του διαμερίσματος παράγει εκείνο το είδος κλεμμένων στιγμών που κάνουν το κοινό να αναστενάζει από συμπάθεια.

Στο *Κανείς δεν ξέρει* υπάρχουν ήσυχες, υπαινικτικά αποκαλυπτικές εικόνες ομορφιάς και ελπίδας, η ταινία όμως είναι τόσο μακροσκελής και εύθραυστη που τελικά εξαντλεί τα όριά της και εκτρέπεται της πορείας της τη στιγμή που θα έπρεπε να ασκεί καλύτερο έλεγχο στο συναίσθημα.

Screen, 14.5.2004



KANEIS
DEN ΞΕΡΕΙ
Dare
mo shiranai

Μια ανακεφαλαίωση κινηματογραφικών εμπειριών

Συνέντευξη του Kore-eda στον Kuriko Sato

Στην ταινία *Απόσταση* χρησιμοποιήσατε ένα πολύ συγκεκριμένο σκηνοθετικό ύφος και έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο δουλειάς με τους ηθοποιούς. Επηρέασε αυτό τον τρόπο που εργαστήκατε στο *Κανείς δεν ξέρει*;

Ναι, με θετικό τρόπο. Η εμπειρία της *Απόστασης* μου πρόσφερε μια ευρύτερη προοπτική σχετικά με το πώς μπορεί να γυριστεί μια ταινία. Όσον αφορά το *Κανείς δεν ξέρει* επιδίωξα συνειδητά να κάνω μια ταινία μυθοπλασίας, πράγμα που διαφοροποιεί την προσέγγισή μου από εκείνη της *Απόστασης*, αλλά παρ' όλα αυτά εφάρμοσα πολλά από όσα έμαθα γυρίζοντας την *Απόσταση*. Για παράδειγμα το πώς να χρησιμοποιώ την κάμερα σε σχέση με τα παιδιά, και πώς να δημιουργώ την κατάλληλη ατμόσφαιρα στο πλάτω. Αλλά κάποια από τα πράγματα που εφάρμοσα στην δημιουργία της ταινίας αυτής ανάγονται επίσης στην εποχή που γύρισα την *Μετά θάνατον ζωή*.

Όταν κάνεις ένα ντοκυμαντέρ είσαι υποχρεωμένος να προσαρμόζεσαι σε ότι σου επιβάλλει η πραγματικότητα. Πρέπει επίσης να έχεις την ικανότητα να παίρνεις γρήγορες αποφάσεις. Όσον αφορά τις ταινίες μυθοπλασίας, παλαιότερα νόμιζα ότι είναι αδύνατον να χρησιμοποιήσει κανείς ένα ντοκυμαντερίστικο τρόπο κινηματογράφησης, δεδομένου ότι τα πάντα είναι ήδη προσδιορισμένα με ακρίβεια στο σενάριο και τα storyboards. Στην *Απόσταση* ήθελα να καταφέρω να συλλάβω ό,τι θα εξέπεμπαν από μέσα τους οι ηθοποιοί, πράγμα που σημαίνει ότι κατήργησα τα storyboards και χρησιμοποίησα μόνο κάμερα στο χέρι. Δεδομένου ότι κατάφερα να γυρίσω επιτυχώς μια ταινία κατ' αυτό τον τρόπο, στο *Κανείς δεν ξέρει* ήμουν πιο σίγουρος ότι δεν θα είχα δυσκολία να προσαρμόσω την προσέγγισή μου στις νέες συνθήκες, παρά το γεγονός ότι στην περίπτωση αυτή χρησιμοποίησα σενάριο και storyboard.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι υφίσταται για σας μία προ-*Απόσταση* και μία μετά-*Απόσταση* εποχή;

Τρόπον τινά, ναι. Ήθελα να κάνω το *Κανείς δεν ξέρει* σαν ένα είδος ανακεφαλαίωσης των εμπειριών που αποκόμισα από τις τρεις πρώτες ταινίες μου, τόσο των καλών όσο και των κακών εμπειριών μου.

Χρειάστηκε να αναπροσαρμόσετε τις μεθόδους σας λόγω του ότι δουλεύατε με παιδιά;

Δεν κάναμε καθόλου πρόβες, αλλά αφιερώσαμε πάρα πολύ χρόνο στην προετοιμασία. Πέρασαμε πολύ χρόνο με τα παιδιά και καταγράψαμε τα πάντα σε βίντεο, έτσι ώστε να εξοικειωθούν με την παρουσία μας αλλά και με την παρουσία της κάμερας. Επίσης τα παρατηρήσαμε διεξοδικά προκειμένου να διαμορφώσουμε μια εντύπωση για την προσωπικότητα του καθενός τους. Επινοήσαμε διάφορες υποθετικές καταστάσεις, για παράδειγμα έναν υποτιθέμενο καβγά μεταξύ τους. Έτσι συλλέξαμε παρατηρήσεις για το πώς θα αντιδρούσε το κάθε παιδί σε μια τέτοια περίπτωση. Αυτό μας επέτρεψε να αντιληφθούμε πώς εξελίσσονταν μετά από πολλαπλές λήψεις. Το ένα παιδί μπορεί να ήταν καταπληκτικό απ' την πρώτη λήψη, ένα άλλο μπορεί να χρειαζόταν τρεις ή τέσσερις μέχρι να μπορέσει να δώσει την καλύτερη ερμηνεία του.

Δουλεύοντας με τέσσερα διαφορετικά παιδιά, που το καθένα τους είχε τη δική του προσωπικότητα και ρυθμό, πώς προσαρμόσατε τη μέθοδό σας; Θα πρέπει να ήταν δύσκολο να επιλέξετε τη σωστή λήψη.

Οι διαφορές που υπήρχαν μεταξύ τους και μεταξύ των ερμηνειών τους με μία έννοια μας υπαγόρευαν το πώς έπρεπε να μοντάρουμε την ταινία. Έπρεπε να δομήσουμε την ταινία με άξονα τις ερμηνείες τους. Ο Yuya Yagira βελτιωνόταν μετά από αρκετές λήψεις, ενώ η ερμηνεία της Ayu Kitaura παρέμενε πολύ σταθερή από τη μια λήψη στην άλλη, και τα δύο μικρότερα παιδιά έδιναν την καλύτερη ερμηνεία τους στην πρώτη λήψη. Αυτό σήμαινε ότι, για παράδειγμα σε μια σκηνή μεταξύ του Yuya και των δύο μικρότερων, βάζαμε και τα τρία να παίξουν, αλλά επικεντρώναμε την κάμερα στα δύο μικρά παιδιά κατά την πρώτη λήψη, αφήνοντας τον Yuya εκτός κάδρου. Κατόπιν, στις επόμενες

λήψεις της ίδιας σκηνής, καθιέρωσα στον Υγυα και αφήσαμε τα δύο άλλα παιδιά εκτός οθόνης.

Έτσι λοιπόν, μολονότι η ταινία δίνει την αίσθηση ντοκυμαντέρ, περιέχει μεγάλο αριθμό cut, επειδή ήμασταν υποχρεωμένοι να μοντάρουμε με όξονα τα παιδιά. Κάναμε επίσης συχνή χρήση σταθερά τοποθετημένων κάμερας.

Χρησιμοποιήσατε επίσης και πολλά κοντινά πλάνα. Ήταν αυτό κάτι προσχεδιασμένο, ή ήταν και αυτό αποτέλεσμα της προσαρμογής της προσέγγισής σας στο τι παίριάζει καλύτερα στα παιδιά;

Είχα σχεδιάσει εκ των προτέρων τα κοντινά πλάνα σε χέρια, δάκτυλα ποδιών, κραγιόνια ζωγραφικής πεταμένα στα πάτωμα, κ.τ.λ., προκειμένου να τα χρησιμοποιήσω ως «σφήνες». Τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπά τους, όμως, συνέβησαν πιο ενστικτωδώς. Δεν μπορούσα να αντισταθώ στον πειρασμό να κινηματογραφήσω τα πρόσωπά τους, γιατί ήταν τόσο χαριτωμένα (γέλια).

Τι αποκομίσατε από την εμπειρία του να εργαστείτε με παιδιά;

Η όλη διαδικασία κατασκευής της ταινίας μας πήρε ένα χρόνο, είχαμε λοιπόν να κάνουμε με μια μάλλον ασυνήθιστη κατάσταση. Κάθε εποχή γυρίζαμε και κάποιο συγκεκριμένο επεισόδιο. Στη συνέχεια μοντάριζα εκείνο το τμήμα της ταινίας, και βάσει του τελικού αποτελέσματος έγραφα το κομμάτι που θα γυρίζαμε την επόμενη εποχή. Επανάλαβα λοιπόν τη διαδικασία αυτή τέσσερις φορές, και αυτό είχε ως συνέπεια το να βυθιστώ πολύ βαθύτερα σε αυτή την ταινία απ' ό,τι σε οποιαδήποτε από τις προηγούμενες.

Δεν είχατε αποφασίσει την τροπή της ιστορίας εκ των προτέρων;

Εκτός από το τέλος, η ιστορία είχε διαμορφωθεί πριν αρχίσω γυρίσματα. Σχετικά με τις επιμέρους λεπτομέρειες, όμως, κατέληγα σε μία απόφαση στο μεσοδιάστημα μεταξύ εποχών γυρισμάτων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ότι, όταν ξανασυναντιόμουν με το συνεργείο και τους ηθοποιούς την επόμενη εποχή, όλοι εκπλήσσονταν από τις καινούργιες ιδέες μου. Αυτός ο τρόπος εργασίας ήταν πολύ απολαυστικός.

Πώς καταλήξατε στη διανομή των ρόλων; Εκτός από την Hanae Kan, η οποία είχε παίξει στο *Pistol Opera*, έχω την εντύπωση ότι οι περισσότεροι ηθοποιοί είναι πρωτοεμφανιζόμενοι.

Είδα πάρα πολλά παιδιά για τους τέσσερις αυτούς ρόλους, και κατά σύμπτωση όλα όσα επέλεξα δεν είχαν προηγούμενη εμπειρία ως ηθοποιοί. Ήθελα πρώτα να διανείμω τους ρόλους των παιδιών, και μετά να επιλέξω την ηθοποιό που θα έπαιζε τη μητέρα βάσει των παιδιών, δεδομένου ότι το να παίζει με τέσσερα ανεκπαιδευτα παιδιά θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο για εκείνη. Θα έπρεπε να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει απρόβλεπτες αντιδράσεις.

Ήθελα επίσης να αποφύγω να δώσω στο κοινό την εντύπωση ότι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας ήταν κακή μητέρα και ότι ευθύνεται για όλα όσα συμβαίνουν. Αν το κοινό σχημάτιζε μια τέτοια εντύπωση, τότε το αποτέλεσμα δεν θα διέφερε σε τίποτε από τον τρόπο που τα ΜΜΕ κάλυψαν την υπόθεση η οποία ενέπνευσε την ταινία. Η μητέρα υπήρξε θύμα των συγκεκριμένων περιστάσεων της ζωής της, και είναι πιθανόν να αγαπούσε τα παιδιά της με τον τρόπο της.

Μια μέρα έβλεπα ένα σώου στην τηλεόραση όπου έτυχε να δω τη Υυ, και σκέφτηκα ότι ενδεχομένως θα ήταν σε θέση να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του ρόλου της μητέρας. Ήταν εξαιρετικά οξυδερκής και δεν παρίστανε την καλή. Την επομένη της τηλεφώνησα και συναντηθήκαμε για καφέ. Αυτοπροσώπως ήταν ακριβώς ίδια όπως και στην τηλεόραση. Ήταν ωστόσο διαστακτική, και μου είπε ότι θα ήταν καλύτερα να μην της δώσω τον ρόλο και ότι δυσκολευόταν να απομνημονεύσει διαλόγους. Της είπα ότι κάτι τέτοιο δεν θα ήταν απαραίτητο, και ότι αυτό που σχεδίαζα ήταν να δίνω στους ηθοποιούς τα λόγια τους κάθε πρωί, και στη συνέχεια θα αναπτύσσαμε την εκάστοτε σκηνή από αυτή την αφηγηρία. Μετά από αυτό ενέδωσε και δέχτηκε την πρότασή μου, και οφείλω να ομολογήσω ότι ποτέ δεν περίμενα να είναι τόσο καλή όσο τελικά είναι στην ταινία. Πραγματικά με εξέπληξε.

Τι σας προσέλκυσε στην συγκεκριμένη ιστορία; Έχει να κάνει με το ότι γενικά σας αρέσουν τα παιδιά, ή με το ότι εντοπίσατε κάτι που σας θύμιζε τη δική σας νεότητα;

KANEIS
ΔΕΝ ΞΕΡΕΙ
Dare
mo shiranai

Ενδεχομένως και με τα δύο. Καμιά φορά όταν κανείς παρατηρεί τα παιδιά, αισθάνεται ότι εκδηλώνουν συναισθήματα με τα οποία ένας ενήλικας μπορεί να σχετιστεί. Όσον αφορά αυτή την ταινία, η επιθυμία μου να κατανοήσω τα παιδιά αυτά ήταν πολύ έντονη, ιδιαίτερα τις πράξεις τους από τη στιγμή που αναγκάστηκαν να τα βγάλουν πέρα μόνα τους.

Δεν δείχνετε πουθενά τον Yuga Yagira να κλαίει, παρά το γεγονός ότι ο χαρακτήρας που υποδύεται βρίσκεται στην δυσκολότερη θέση απ' όλα τα παιδιά.

Δεν είναι σε θέση να κλάψει. Τα κλάματα είναι ανώφελα γι' αυτόν. Επιπλέον, δεν ήθελα να γίνει η ταινία μελοδραματική. Αυτό ήταν το τελικό μου κριτήριο, γιατί σκοπός μου δεν ήταν απλώς να διηγηθώ μια θλιβερή ιστορία. Μπορεί να είναι θλιβερή, αλλά, εν τέλει, για μένα ήταν πάνω απ' όλα μια ιστορία για ένα αγόρι που καταφέρνει να ωριμάσει. Είχε λοιπόν και μια θετική πλευρά.

Έχετε δηλώσει ότι σκεφτόσασταν να διασκευάσετε την ιστορία αυτή και να τη γυρίσετε σε ταινία επί δεκαπέντε χρόνια. Με ποιό τρόπο άλλαξε η άποψή σας για την συγκεκριμένη ιστορία στη διάρκεια αυτής της περιόδου;

Στην αρχή οραματιζόμουν μια προσέγγιση που έμοιαζε περισσότερο με μονόλογο, μια θεώρηση σε πρώτο πρόσωπο από την οπτική γωνία του χαρακτήρα που υποδύεται ο Yagira. Αισθανόμουν μια πολύ άμεση σχέση μαζί του. Ωστόσο, με την πάροδο των χρόνων μεγάλωσα, και τελικά έφτασα σε μεγαλύτερη ηλικία απ' ότι η μητέρα τον καιρό που έλαβε χώρα το συμβάν. Αυτό είχε ως συνέπεια να αλλάξει και η αντίληψή μου, έτσι ώστε αισθάνθηκα ότι βρισκόμουν στη θέση κάποιου ο οποίος στέκεται πλάι σε αυτό το αγόρι, και ίσως πού και πού το ενθαρρύνει λίγο, του δίνει ένα φιλικό χτύπημα στην πλάτη. Όχι μια φιλική αγκαλιά, γιατί όταν αγκαλιάζεις κάποιον, δεν είσαι σε θέση να δεις αυτό που εκείνος βλέπει. Ούτε ένα πιο έντονο αγκάλιασμα, γιατί κάτι τέτοιο προϋποθέτει υπερβολική οικειότητα. Είχα την αίσθηση ότι ήταν αναγκαίο να τηρήσω κάποια απόσταση, τόσο όσον αφορά εμένα όσο και την κάμερα, προκειμένου να μπορέσω να δω αυτά που έβλεπε εκείνο το αγόρι.

Εδώ και καιρό αναφέρετε ότι επιθυμείτε να γυρίσετε μια ταινία εποχής (jidai geki). Εξακολουθεί αυτό να συμπεριλαμβάνεται στα μελλοντικά σας σχέδια;

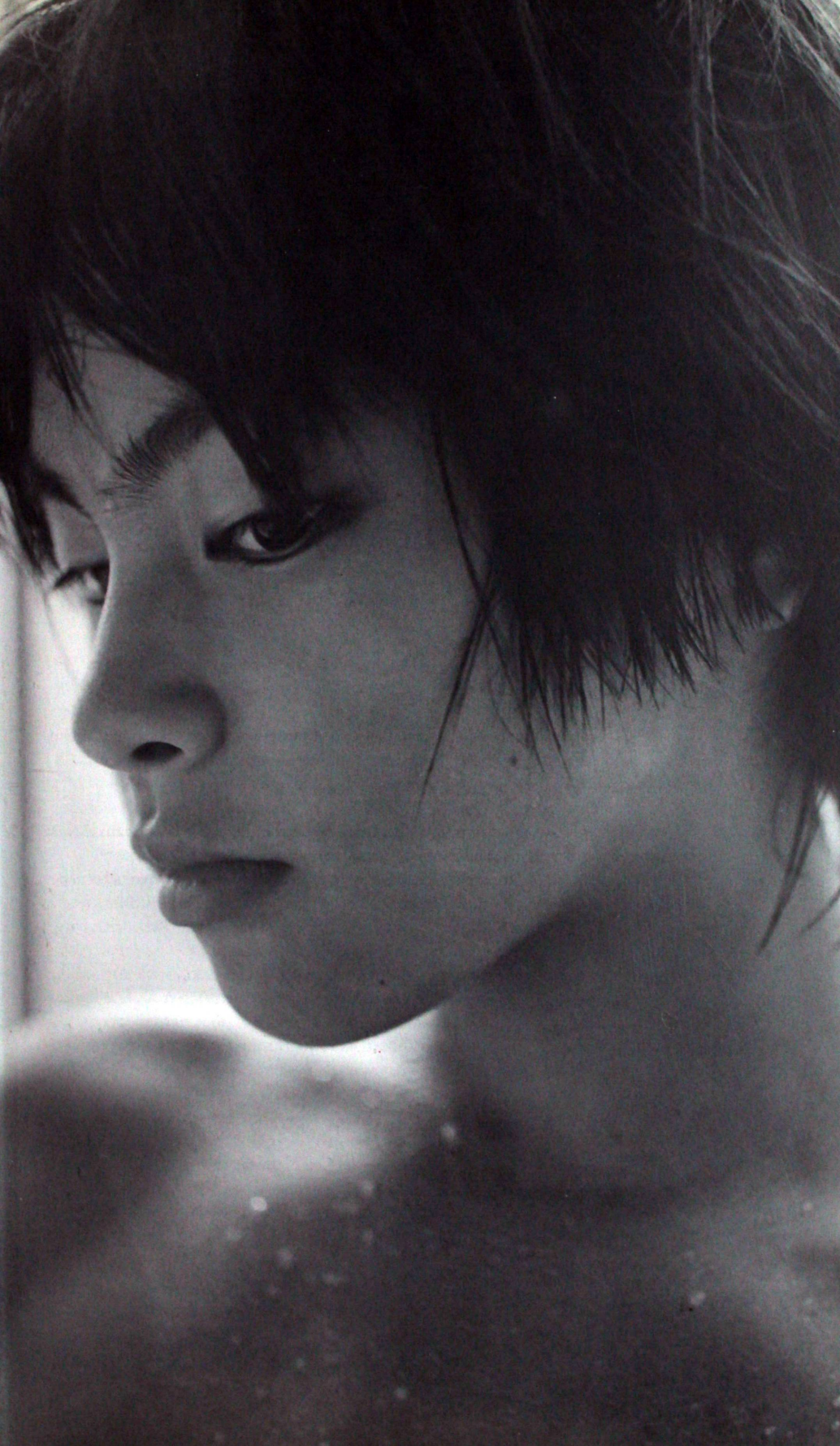
Βεβαίως. Και μάλιστα η ακριβώς επόμενη ταινία μου θα είναι jidai geki.

Θεωρείτε καλλιτέχνης που ασχολείται με τρέχοντα ζητήματα της εποχής μας. Τι είναι λοιπόν αυτό που σας τραβά το ενδιαφέρον στις ταινίες εποχής;

Το *Kanais den zerei* αποτελεί μια επισκόπηση του είδους ταινίας που έκανα μέχρι τώρα. Προς το παρόν λοιπόν δεν πιστεύω ότι μπορώ να κάνω μια καλύτερη ταινία αυτού του είδους απ' ότι το *Kanais den zerei*. Είναι προτιμότερο να κάνω ένα πολύ διαφορετικό είδος ταινίας και να διευρύνω τις ικανότητές μου ως κινηματογραφιστής. Ήθελα να δημιουργήσω ένα μεγάλο ψέμα, εννοώντας με αυτό το ακριβώς αντίθετο των σε ύφος ντοκυμαντέρ, νατουραλιστικών, σύγχρονων ταινιών που μέχρι τώρα γύριζα. Ένα jidai geki ήταν η προφανής επιλογή. Αλλά το να είναι κάτι νατουραλιστικό δεν σημαίνει αυτομάτως ότι είναι και αληθινό. Μέχρι στιγμής προσπαθούσα να χρησιμοποιήσω τον νατουραλισμό προκειμένου να αναζητήσω την πραγματικότητα, τώρα όμως θα δοκιμάσω να αναζητήσω την πραγματικότητα αυτή μέσω της απόλυτης μυθοπλασίας. Αισθάνθηκα ότι τώρα είναι η στιγμή να το κάνω. Αν δεν το κάνω τώρα, νομίζω ότι δεν θα μπορέσω να το κάνω ποτέ. Έτσι λοιπόν η επόμενη ταινία μου θα είναι μια ταινία εποχής βασισμένη σε μια ιστορία *takugo*¹ με κεντρικό μοτίβο την εκδίκηση. Ήθελα να κάνω ένα jidai geki όπως εκείνα που γύριζε ο Sadao Nakajima, να μην είναι και τόσο macho και να μην έχει να κάνει με ατελείωτους σκοτωμούς. Θέλω να δείξω πόσο δύσκολο είναι να σκοτώνεις κάποιον. Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από έναν αδύναμο τυπάκο ο οποίος αποφασίζει να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του, αλλά το κάνει πολύ απρόθυμα γιατί θα προτιμούσε να ζήσει περισσότερο.

¹ Σύντομη και κομική ή σατυρική ιστορία που αφηγείται ένας επαγγελματίας παραμυθάς.

http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu_kore-eda.shtml





■ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γεννήθηκε στο Τόκιο το 1962. Σπούδασε λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο της Waseda. Μόλις αποφοίτησε, το 1987, άρχισε να συνεργάζεται με την ανεξάρτητη τηλεοπτική εταιρεία παραγωγής TV Man Union, όπου διετέλεσε παραγωγός και σκηνοθέτης σε πολλά βραβευμένα ντοκιμαντέρ. Μεταξύ αυτών, το *But - in the name of Government Aid cuts* (Διάκριση, Διαγωνισμός Galaxy, Ιαπωνία), μια ταινία που διερευνά την αυτοκτονία ενός ανώτατου κυβερνητικού

αξιωματούχου, εξαιτίας της κυβερνητικής αμέλειας στην περίθαλψη των θυμάτων δηλητηρίασης από υδράργυρο στην Minamata, την δεκαετία του '60. Το *Lessons from a calf*, (Βραβείο ATP, Ιαπωνία), γύρω από μια τάξη του δημοτικού στην επαρχία, όπου η εκπαίδευση των παιδιών επικεντρώνεται στην εκτροφή ενός μοσχαριού. Το *August without him* (Βραβείο Ταινία του Μήνα, Διαγωνισμός Galaxy, Ιαπωνία), το πορτραίτο του πρώτου γιαπωνέζου ομοφυλόφιλου που ανακοίνωσε δημόσια πως πάσχει από Aids. Το *Without memory* (Κρατικό Βραβείο Ντοκιμαντέρ) το πορτραίτο ενός άνδρα που εξ αιτίας μιας εγκεφαλικής βλάβης σε συνδυασμό με την νοσοκομειακή αμέλεια δεν μπορεί να θυμηθεί γεγονότα περισσότερο από μία ώρα.

Έχει κάνει επίσης την παραγωγή δύο ταινιών νέων Γιαπωνέζων σκηνοθετών, το *Kakuto* του Iseya Yusuke που παρουσιάστηκε το 2003 στο Φεστιβάλ του Ρόπερνταμ και *Wild Berries* του Nishikawa Miwa που πρωτοπαρουσιάστηκε το 2003 στη Νέα Υόρκη στο Φεστιβάλ New Directors/ New Films.

Τέλος, έχει γράψει ένα μυθιστόρημα, το «But... A Welfare Bureaucrat: A trace to death».

