

ΚΡΙΣΤΟΦ ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ

Kieślowski

Krzysztof

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ου ΑΙΩΝΑ
IMAGES OF THE 21st CENTURY

II-000000001997

Κριστόφ Κισλόφσκι
Krzysztof Kieślowski



12-21 ΜΑΡΤΙΟΥ / 12-21 MARCH 2010

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



Πρεσβεία της Πολωνίας στην Ελλάδα
Embassy of the Republic of Poland in Greece



FILMOTEKA NARODOWA



TELEWIZJA POLSKA





Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον **Krzysztof Kieslowski** που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 12ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου αιώνα, το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 12-21 Μαρτίου 2010.

The publication was compiled on the occasion of the tribute to **Krzysztof Kieslowski** that was organized by the 12th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century which took place in Thessaloniki from March 12-21, 2010.

Καλλιτεχνική διεύθυνση / Artistic Director: Δημήτρης Ειπίδης / Dimitri Eipides

Επιμέλεια αφιερώματος / Tribute selector: Aleksandra Biernacka

Συντονισμός αφιερώματος / Tribute Coordination: Θάνος Σταυρόπουλος / Thanos Stavropoulos, Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια έκδοσης - κειμένων / Editor: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Μεταφράσεις / Translations: Maria Teresa von Hildebrand, Άρης Μαραγκόπουλος / Aris Maragoroulous, Έλενα Χρηστοπούλου / Elena Christoroulou

Συντονισμός εκδόσεων / Festival publications co-ordinator: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special Thanks to: Vincent Armiel, Λίλυ Παπαγιάννη / Lilly Papagianni, Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris

Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού για τις «ταινίες του αφιερώματος» (ζενερίκ, συνόψεις, σχόλια σκηνοθέτη) προέρχεται από το βιβλίο *Kieslowski on Kieslowski*, επιμ. Danusia Stok (Faber and Faber, 1993) / Most of the material used in the section "The Films of the Tribute" (credits, synopses, director's comments) was taken from the book *Kieslowski on Kieslowski*, ed. Danusia Stok (Faber and Faber, 1993) © Copyright Krzysztof Kieslowski, 1993, Danusia Stock, 1993

Σχεδιαση εξωφύλλου / Cover Design: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis

Καλλιτεχνική επιμέλεια - Παραγωγή εντύπου / Design - Production: Z-AXIS



Copyright © 2010, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης /
Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη / 10, Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

Τηλ. / Tel.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens

Τηλ. / Tel.: 210-8706000 Fax: 210- 6448163

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

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM

Το 12ο Θεσπιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης προτείνει φέτος την άγνωστη κινηματογραφική πλευρά ενός αναγνωρισμένου δεινού μυθολογιστή. Αν το έργο του Κριστόφ Κιολόφσκι άνοιξε το δικό του καθοριστικό κεφάλαιο στο ευρωπαϊκό σινεμά στις δεκαετίες του '80 και του '90, η πρώτη περίοδός του, αποκλειστικά αφιερωμένη στα ντοκιμαντέρ, σκιαγράφησε με τα πιο ειλικρινή χρώματα το πολωνικό ανθρώπινο, κοινωνικό και πολιτικό τοπίο του '60 και του '70.

Οι ήρωες του Κιολόφσκι, πρωταγωνιστές της ίδιας της ζωής, μοιάζουν να μοιράζονται τις αγωνίες του ίδιου του δημιουργού. Ηθική προβληματική, υπαρξιακή ανασήληση, ο φαταλισμός του αναπόφευκτου, όλα συνυφαίνονται σε έναν κινηματογραφικό ιστό που μαρτυρά μια εποχή και την ίδια στιγμή την αποκρυπτογραφεί, την διερευνά σε βάθος, την αποφαλοώνει, ανιχνεύοντας τα ουσιαστικά. Τα ντοκιμαντέρ του Κριστόφ Κιολόφσκι δεν κραυγάζουν. Ψιθυρίζουν στις αισθήσεις του θεατή παράδοξες, καταδικασμένες, αφανείς πτυχές της πραγματικότητας. Με τρόπο ρεαλιστικό και άμεσο, που σφύζει από εσωτερική δύναμη, διατρέχουν την άορατη γραμμή που ενώνει το ατομικό με το συλλογικό, το ορατό με το άορατο. Είτε επιχειρεί να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα του κομμουνιστικού καθεστώτος, είτε σχολιάζει την καθημερινή ζωή, αλλά και το θάνατο, με μακάβριο, καφκικό χιούμορ, ο Κιολόφσκι διαγράφει στο είδος μια πορεία που διεκδικεί με κάθε βήμα την ιδιαίτερη καλλιτεχνική της αξία.

Αν' τους βασικούς εκπροσώπους του νέου κύματος του πολωνικού ντοκιμαντέρ, ο σκηνοθέτης δεν ακολούθησε νόρμες και κανόνες. Μπορεί η ρεαλιστική του ματιά να συγγενεύει υφολογικά με το σινεμά του Κεν Λόουτς, μπορεί οι ταινίες του να βρήκαν φορμαλιστικές συνάψεις με τον κινηματογράφο του Ρομπέρτ Μπρεσόν, ο Κιολόφσκι όμως κατέθεσε ένα έργο έντονα προσωπικό, που σφραγίστηκε με την ιδιότυπη γραφή του. Ένα έργο έντονων συγκρούσεων και αντιθέσεων, σμιλεμένο σε ένα περιβάλλον καθολικής αντροφής και καλλιτεχνικής ανησυχίας, σ' ένα ραγδαία εξελισσόμενο ιστορικοπολιτικό γίνεσθαι. Αυτά άλλωστε συνέθεσαν το κουκούλι μέσα στο οποίο εκκολάφθηκε το ορμητικό, διαυγές σινεμά του Κριστόφ Κιολόφσκι.

Δημήτρης Εϊπίδης

Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Θεσπιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

The 12th Thessaloniki Documentary presents the unknown cinematic facet of a distinguished master of the fiction film. If the oeuvre of Krzysztof Kieslowski opened its own distinct chapter in European cinema of the eighties and nineties, then his early period, devoted exclusively to the documentary, portrayed in the most earnest colors the human, social and political landscape of sixties and seventies Poland.

Kieslowski's heroes, the protagonists of life itself, seem to share the concerns of their creator. Moral dilemmas, existential angst, fatalism in the face of the inevitable — all are woven together in a cinematic tapestry that witnesses an age, while at the same time decoding it, laying it bare, seeking out its essentials.

The documentaries of Krzysztof Kieslowski do not shout. They whisper to the viewer's senses, conveying strange, doomed, unseen aspects of reality. In ways both realistic and direct, pulsating with an inner strength, they move along the invisible line that separates the individual from the collective; the visible from the invisible. Whether satirizing what's wrong with the communist system or commenting on everyday life — and death — with dark, Kafkaesque humor, Kieslowski charts a new course within the documentary genre, affirming his artistic worth at every turn.

One of the leading representatives of Polish documentary's new wave, he never followed norms or rules. And though his realistic way of seeing is stylistically reminiscent of the cinema of Ken Loach, though his films might share formal characteristics with the cinema of Robert Bresson, Kieslowski produced an intensely personal body of work, which bore the mark of his distinctive écriture. His was an oeuvre of powerful conflicts and contrasts, shaped by his Catholic upbringing and his artistic restlessness, against the backdrop of a rapidly changing historical and political landscape. All these elements made up the chrysalis that gave forth the forceful, lucid cinema of Krzysztof Kieslowski.

Dimitri Eipides

Artistic Director

Thessaloniki Documentary Festival

Στην παγίδα του ντοκιμαντέρ

του Νίκου Σαββάτη

Σε μια σκηνή από το καλύτερο ντοκιμαντέρ του Κιολόφσκι *Πρώτη αγάπη* (1974), ο Ράμεκ και η Γιάτζα, τα πραγματικά ζευγάρια των νέων που παντρεύονται και αποκτούν το πρώτο τους παιδί μπροστά από τη μηχανή στο χέρι του Γιάτσεκ Πετρίτσκι, βάζουν ένα δωμάτιο μωβ. Προσπαθούν να μετατρέψουν μια παλιά κουζίνα στο σπίτι της γιαγιάς της κοπέλας σε καταφύγιο του έρωτά τους, που δοκιμάζεται περνώντας από τις συμπληγάδες της κοινωνικής προκατάληψης και της γραφειοκρατίας. Ενώ οι πρωταγωνιστές δυσκολεύονται να υπολογίσουν πώς αυτό το σπριτόκουτ 3Χ3 θα χωρέσει το κρεβάτι τους και την κόνινα του μωρού, ξαφνικά χτυπάει η πόρτα κι εμφανίζεται ένας νέος αστυφύλακας. Με πονηρό ύφος παντογνώστη τους υποβάλλει σε μίαν ανεπίσημη *ανάκριση*, υπογραμμίζοντας ότι η πρόωγη εγκυμοσύνη της Γιάτζας (πριν τελειώσει το λύκειο) είναι σκανδαλώδης για τον περίγυρο και η απόφασή τους να εγκατασταθούν στον μικρό αυτό χώρο –και μάλιστα χωρίς να το έχουν δηλώσει στις αρχές– καθαρή τρέλα. Οι αντιδράσεις της Γιάτζας στη βάρβαρη εισβολή στην ιδιωτική ζωή της, η έκπληξη και η κοντρολιωμένη αγανάκτησή της έχουν τη μοναδική ειλικρίνεια του ερασιτέχνη που δεν θα μπορούσε να την επιτύχει κανείς επαγγελματίας ηθοποιός. Ωστόσο, όπως ο ίδιος ο Κιολόφσκι αποκαλύπτει στην κριτική αυτοβιογραφία του¹, η σκηνή είναι προϊόν σκηνοθετικού χειρισμού: ρισκάροντας ακόμα κι έναν πρόωρο τοκέτι από το σοκ της αναπάντεχης επίσκεψης, αφού ο φόβος της αστυνομίας παρέλυε τους πάντες στην Πολωνία της δεκαετίας του '70, είχε κανονίσει μ' έναν αστυφύλακα «που δε θα δημιουργούσε προβλήματα» να παίζει το ρόλο κρυφά από τους πρωταγωνιστές του. Περισσότερο λοιπόν από μια ξερή ντοκιμαντερίστικη καταγραφή στιγμών από

οκτώ μήνες ζωής των αληθινών ηρώων της, η ταινία –ήδη από τη σύλληψη και κυρίως λόγω της κατασκευής της– αποτελεί μια ολοκληρωμένη «μυθολογία της πραγματικότητας». Η αυθεντικότητα του τόνου, η οικειότητα της κινηματογράφησης, η οξύτητα του κοινωνικού σχολίου και η σχεδόν θρησκευτική συστολή της σκηνοθεσίας μπροστά στα συναισθήματα ενός καθημερινού δράματος της ωρίμανσης τοποθετούν την *Πρώτη αγάπη* στον ισθμερινό ανάμεσα στον κριτικό ρεαλισμό του Κεν Λούτς και τον υπερβατικό φορμαλισμό του Μπρεσόν.

Η αντίληψη ότι το κυκλικό και εξαιρετικά συνεκτικό έργο του Κιολόφσκι χωρίζεται σε «πριν» και «μετά» –μία τάξη άγνωστων ντοκιμαντέρ και μια τάξη διάσημων μυθολογικών– παραγνωρίζει το γεγονός ότι δεν υπάρχει τομή ανάμεσα στα είδη και το τελευταίο καθαρόαιμο ντοκιμαντέρ του δημιουργού (*Επτά μέρες τη βδομάδα*, 1988) γυρίστηκε λίγο πριν το αριστούργημα *Μικρή ιστορία για ένα φόντο* που ούτως ή άλλως είναι κράμα μυθολογίας και ντοκιμαντέρ. Ο ίδιος ο Κιολόφσκι συντηρεί αυτή την ψευδαίσθηση. Το ντοκιμαντέρ «...ήταν μια παγίδα... απ' όπου απέδρασα» ισχυρίζεται με την ίδια δυσαρέσκεια με την οποία κριτικάρει το υπερβολικά «κοπιώδες» και «δωπανηρό» επάγγελμα του σκηνοθέτη του κινηματογράφου. Όμως η σχεδόν αποκλειστική αφοσίωσή του στο είδος για μια δεκαετία, από το πρώτο, εξάλεπτο ντοκιμαντέρ του *Γραφείο* (1966) ως την πρώτη μεγάλη μήκους κινηματογραφική μυθολογία του *Η ουλή* (1976), ήταν όχι μόνο συνειδητή επαγγελματική επιλογή αλλά και απάντηση σε μια γόνιμη καλλιτεχνική πρόκληση. Αντιμετωπίζοντας το ντοκιμαντέρ ως ανεξάντλητη δεξαμενή αληθινών ιστοριών που αξίζει να επιωθούν και πεδίο δημιουργικού πειραματισμού με θεωρητικά άπειρες δυνατότητες, ο Κιολόφσκι

μορφοποιεί την αισθητική και την ηθική της κινηματογραφικής ματιάς του, το ανεπανάλητο μείγμα ρεαλιστικής οικειότητας και εξπρεσιονιστικής απαισιοδοξίας που γοητεύει στις μυθολογίες του. Σε είκοσι τρία ντοκιμαντέρ, τα οποία καλύπτουν όλη την γκάμα από το πολιτικό ως το ποιητικό κι από το δραματοποιημένο ως το παιγνιώδες, επιχείρησε να αποτυπώσει το ανθρώπινο πρόσωπο κόντρα στο «σεισμικό», κοινωνικοπολιτικό τοπίο της χώρας του. Και να παρουσιάσει την όλο και μεγαλύτερη επιθυμία της «τότε άρχουσας» εργατικής τάξης για εκδημοκρατισμό και την όλο και βαθύτερη απογοήτευσή της από τα προβλήματα που σουσάρει η σοβιετικού τύπου διακυβέρνηση.

Αναπόφευκτα η ποίηση του κιολόφσκιού βλέμματος απειλούσε τη διαίονιση του κομματικού ψέματος. Η «αύρα» μιας εποχής στηνής καταπίεσης, ατέλειωτων συνωμοσιών και απειλημένων εξεγέρσεων την οποία συλλαμβάνει η ευαίσθητη και ταυτόχρονα δυναμική κινηματογράφηση στα φιλμ *Εργάτες 71: τίποτα για εμάς χωρίς εμάς* (1972) και *Βιογραφικοί σημείωμα* (1975), είναι σκοτεινή και βαριά, ποτισμένη από αίμα, ιδρώτα και νικωτίνη. Το πρώτο, το πιο πολιτικό και συλλογικό ντοκιμαντέρ του Κιολόφσκι (συν-σκηνοθετημένο με τον Τόμας Ζυγκάντλο) αποτυπώνει τη νοστορπία και τις προδοσίες των εργατών μετά από την πτώση του Γκομούλκα διαφορετικά από ό,τι η κρατική προπαγάνδα. Έτσι έμελλε να συγκρουστεί σφοδρά με την ιδεολογική απολυταρχία του Κόμματος: κόπηκε αισχρά από τη λογοκρισία και προβλήθηκε από την πολωνική τηλεόραση μονταρισμένο αλλιώς αρκετά χρόνια αργότερα. Επί πλέον το βρώμικο παιχνίδι που παίζεται γύρω από σκοτεινούς μηχανισμούς –το αχρησιμοποίητο ρηχτικό υλικό κλάπηκε– και ο Κιολόφσκι κατηγορήθηκε ότι πούλησε τις μαγνητοταινίες στον

In the documentary trap

by Nikos Savvatis

In a scene of Kiesłowski's best documentary, *First Love* (1974), Romek and Jadzia, the couple of youngsters who in real life get married and have their first child in front of Jacek Petrycki's hand-held camera, are painting a room in mauve. They are trying to transform an old kitchen in the girl's grandmother's house into a refuge for their love, which is struggling to survive the clashing Gynaeian rocks of social prejudice and bureaucracy. Just as the couple is wondering how to fit into this 3X3 «matchbox» their own bed and the baby's cradle, there is a knock on the door and a young policeman walks in. With the sly attitude of the man who knows too much he puts them through an unofficial *interrogation*, stressing that Jadzia's early pregnancy (she is still in her teens and school) is seen as a scandal in the neighbourhood and that their decision to live together in this small place – about which they haven't yet informed the authorities – is sheer madness. The girl's reaction to this barbarous invasion into her privacy, her surprise and controlled indignation, impresses with an authenticity of feeling that no professional actor could achieve. Yet, as Kiesłowski revealed in his critical autobiography¹, the scene is a product of pure 'directorial manipulation': he had previously arranged with a policeman 'who wouldn't create any problems' to play the role unbeknown to the film's protagonists; this meant taking the risk of provoking an early labour in the young woman from the shock of an unexpected visit since the fear of the police paralysed everyone in Poland in the seventies. More than just a dry documentary report on eight months in the lives of his real characters, the film – already from its conception and mainly due to its directorial method – rep-

resents an accomplished 'fiction of reality'. An authentic tone, an intimacy in filming, a sharp social comment and the almost religious constraint with which Kiesłowski records the emotions of an early coming-of-age quotidian drama, place *First Love* half-way between Ken Loach's critical realism and Bresson's transcendental formalism.

The idea that Kiesłowski's cyclic and extremely complex work can be divided into 'before' and 'after' – a series of unknown documentaries followed by a series of famous feature films – ignores the fact that there is no rupture between the two genres, and that the last genuine documentary *Seven Days of The Week* (1988) was shot a little time before Kiesłowski's masterpiece *A Short Film About Killing* – itself a blend of fiction and documentary. The director himself maintains this illusion. Documentary "... was a trap... from which I managed to escape" he declared with the same vexation with which he criticised the overwhelmingly 'strenuous' and 'costly' profession of filmmaking. Yet his practically exclusive devotion to the genre for a decade, from his first, six-minute long documentary *Office* (1966) to his first feature fiction film *The Scar* (1976), was not only a conscious professional choice but also the answer to a mature artistic challenge. Approaching the documentary as an inexhaustible source of true stories which are worth telling and also a field for creative experimentation with – theoretically – an infinity of possibilities, Kiesłowski shaped the aesthetics and ethics of his cinematic gaze into the inimitable mixture of realistic intimacy and expressionistic pessimism that charms us in his fiction films. In twenty-three documentaries covering the whole spectrum from the political

to the poetic and from the dramatized to the jocular, he undertook to portray the human face against the 'seismic' socio-political background of his country; and to present the ever-growing wish of the 'then ruling' working class for democratisation and its ever-deeper discontent in the accumulation of problems by the communist régime.

Inevitably Kiesłowski's poetic gaze put the Party's lies in jeopardy. The 'aura' of a period of harsh oppression, endless conspiracies and desperate rebellions, captured with sensitivity – yet also powerfully – in films like *Workers '71: Nothing About Us Without Us* (1972) and *Curriculum Vitae* (1975) is dark and heavy, steeped in blood, sweat and nicotine. The former, Kiesłowski's most political documentary (co-directed with Tomasz Żygadło), presents the workers' state of mind and their aspirations after Gomułka's fall in a different light from that of the prevailing state propaganda. This concluded in serious clashes with the totalitarian autocracy of the Party: the documentary was ruthlessly cut and it was only screened on Polish television, in a drastically re-edited version, years later. Furthermore, the dirty game played around the film by shady mechanisms – the unused sound rolls were stolen and Kiesłowski was accused of having sold them to the Munich radio station 'Free Europe' – led to the director's first big disappointment with documentaries. To reach beyond the limitations of the genre, Kiesłowski attempted an increasingly radical fusion of documentary and fiction. An individual who had fallen in disgrace with the Party interprets the role of a Party member threatened with expulsion: he is being interrogated on all his life by a real Party Control Committee in the impeccably formalistic, almost ex-

ραδιοφωνικό σταθμό του Μονάχου «Ελευθέρη Ευρώπη» σηματοδοτεί την πρώτη μεγάλη απογοήτευση του δημιουργού από το ντοκιμαντέρ. Για να ξεπεράσει τους περιορισμούς του είδους, ο Κιολόφσκι προχώρησε σε μια όλο και πιο ριζοσπαστική ανάμειξη του με τεχνικές της μυθοπλασίας. Ένας άνθρωπος που είχε βιώσει τη δυσμείνεια του Κόσμου, ερμηνεύει το ρόλο ενός μέλους του που ανακρίνεται εφ' όλης της ύλης από μια αληθινή Επιτροπή Κομμουνιστικού Ελέγχου στο δραματοποιημένο, μορφικά άψογο και εξαιρετιστικό φιλομαρισμένο σχεδόν αποκλειστικά σε γκρο πλαν («κεκλεισμένων των θυρών») *Βιογραφικό σημείωμα*. Γυρισμένο αμέσως μετά από την *Πρώτη αγάπη* του φίλμ, που γέννησε το μοναδικό θεατρικό έργο του δημιουργού, αποδεικνύει ότι το κιολοφσκικό ντοκιμαντέρ, αυτή η ολοζώντανη πινακοθήκη από «ομιλούσες κεφαλές» που αποκαλύπτουν την αρρώστια του κοινωνικού σώματος, αποσκοπούσε εξ αρχής σε κάτι βαθύτερο.

Ήδη από τις ελλειπτικές εικόνες της διπλωματικής εργασίας του σκηνοθέτη, *Από την πόλη του Λοτζ* (1969), αναδύεται μια γκριζιά, ομοίμορφη, βαθιά υπαρξιακή μελαγχολία. Η κάμερα σταχυολογεί στιγμές ζωής χωρίς χαρά από την παρακμασμένη εικονογραφία της πόλης: το μονότονο τελετουργικό της εργασίας των γυναικών στα εργοστάσια, την σκοπική περιπλάνηση των ανδρών στους δρόμους, άχρωμες διασκεδάσεις της αγέλης με την παλιομοδίτικη ορχήστρα των εργατών ή σουρεαλιστικά ηλεκτροσόκ σε τολμηρούς διαβάτες από έναν γυρολόγο που μοιάζει με καρικοτούρα βασανιστή. Στην κλειστοφοβική σπουδή των προσώπων-ερεπίπων κάποιων *τυφλών* βετεράνων του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, *Ημουν στρατιώτης* (1970), που κορυφώνεται με μια σπάνιας ειλικρίνειας φιλερηνική επιφώτση των πρώην πολεμιστών, αυτό το συναισθήμα της γενικευμένης θλίψης αγγίζει τα όρια του εφιάλτη. Και μετατρέπεται σε ναυτία στην ασφυκτική *Επωδό* (1972), που παρά την απατηλά μοιαστικότητα δομής της, συνοψίζει την αποπροσωποποίηση των κορυφαίων γεγονότων της ζωής - του θανάτου και της γέννησης - σε έγγραφα, αριθμούς και χρώμα από τον εαυτό των γραφειοκρατών και των εκμεταλλευτών. Τοποθετώντας τη γραφειοκρατία σε ένα πιο συγκεκριμένο σκηνικό, τη διαλεγειουργική βιομηχανία

αγορτικών μηχανημάτων Ursus (*Εργοστάσιο του 1970*), αντιπαραθέτοντας μια μέρα μόχθου των εργατών που πασχίζουν να υλοποιήσουν το πρόγραμμα της παραγωγής σε ατελείωτα, αδιέξοδα συμβούλια της διοίκησης, ο Κιολόφσκι βάζει στο στόμα ενός στελέχους της επιχείρησης το πιο απαισιόδοχο συμπέρασμα εκείνης της περιόδου: «Σ' αυτή τη χώρα η γραφειοκρατία εμποδίζει οποιαδήποτε λύση». Η μόνη αχτίδα αισιοδοξίας, η ελπίδα ότι η προκατασκευασμένη από το σύστημα ζωή μπορεί να εγγυηθεί το μέλλον της απλής επιβίωσης σ' έναν επίγειο σοσιαλιστικό «παράδεισο», φωτίζει την αδιότακτη προπαγάνδα του *Μεταξύ Βρόσταλβ και Σελάνο Κούρα* (1972), της χώρας από τις δύο ταινίες που έγιναν κατά παραγγελία από τα μεταλλεία του Λούμπιν. Ωστόσο ακόμα κι αυτό, το λιγότερο προσωπικό φιλικό του δημιουργού στηρίζεται, όπως όλα τα ντοκιμαντέρ του (εκτός από το νευρωτικά ασταίσι *Κλακέτα* του 1976), σε μια δομή λανθάνουσας μυθοπλασίας που αναδύεται από το οπτικοακουστικό υλικό. Μέσα από τα γράμματα ενός νέου εργατή στην οικογένειά του, αφηγείται το πως η πρόληψη του στα μεταλλεία συνεπάγεται την ως δια μαγείας λύση όλων των ζωτικών προβλημάτων του. Το ρεπορταζιακό - σχεδόν νουβελβαγικό - σφρίγος της κινηματογράφησης εκπλήσσει τον ντίοντα ακόμα περισσότερο την υπερβολή αυτού του ύμνου στην πανάκεια της εργασίας. Έτσι σε δεύτερο επίπεδο η ταινία δείχνει κάτι πολύ πιο ουσιαστικό: το πόσο ευάλωτη είναι η αλήθεια από την ψεύτικη αισιοδοξία της διαφήμισης, που έμελλε να γίνει το καύσιμο για την τηλεόραση, τον πιο τεραστίως μηχανισμένο ελέγχου της επιθυμίας στον εικοστό αιώνα.

Παράδοξα στις συνεργασίες του με την τηλεόραση, ο Κιολόφσκι δε νιώθει ότι η δημιουργικότητά του στραγγαλίζεται από το πειστικό της πλαίσιο. Η *Πρώτη αγάπη* ήταν μια φιλόδοξη, σχεδόν πειραματική στη σύλληψή της τηλεοπτική παραγωγή, γυρισμένη σε φιλμ 16χλ. Ένα χρόνο αργότερα το παραγνωρισμένο ντοκιμαντέρ *Θρύλος* (1975), μέρος της ημιτελούς τηλεοπτικής σειράς *Η γη του Ζερόμσκι*, είναι άλλη μια επίδειξη δημιουργικής ελευθερίας. Ακολουθώντας την περιπλάνηση μιας μικρής ομάδας μαθητών του γυμνασίου Στέφαν Ζερόμσκι στην καταπράσινη εξοχή όπου έζησε στη νιότη του ο μεγάλος

πολωνός συγγραφέας, το όνομα του οποίου φέρει περήφανα το σχολείο των παιδιών, ο τριαντατετράχρονος Κιολόφσκι γλιστράει σ' έναν χαλαρό, ποιητικό στοχασμό περί λογοτεχνίας και πραγματικότητας. Άραγε οι ιστορίες που αποθανάτισε στα βιβλία του ο συγγραφέας συνεβήσαν πραγματικά; - η ταϊνία διερωτάται. «Σίγουρα ναι, *αφού τις έγραψε*» διατείνεται πεπεισμένη ακράδαντα μια ηλικιωμένη αγρότισσα και για να το επιβεβαιώσει συνοψίζει σε τρεις φράσεις το μυθιστόρημα *Το πιστό ποτάμι*. Αλλά και οι μοιραίες μοιάζουν να υιοθετούν αυτή την υπόθεση, όταν πιστοποιούν την ακρίβεια του «χαρτογράφησης» της περιοχής από τον Ζερόμσκι. Από σκηνή σε σκηνή η ομορφιά του τοπίου, που είναι διπλά στοιχειωμένο από το θρύλο και την πρόξα του συγγραφέα, καταλαμβάνει τη σκηνόθεα. Οι χώροι και οι ντόπιοι, φιλομαρισμένοι με τη μηχανή στο χέρι και με τα γωνιώδη πρόσωπά τους παραμορφωμένα από τον ευρυγμόνιο, «αυτονομούνται» από τη φιλοσοφική προβληματική της ταϊνίας. Καθισμένοι σ' ένα πάγκο δυο γέροι λαϊκοί ποιητές, ζευγάρι στη ζωή, μιλούν και κοντρονούνται για την τέχνη τους. Η γυναικα συνθέτι αποϊκόει ρίμες, ο άνδρας, παρότι αναφάβητος, αυτοσχεδιάζει ολόκληρα ιστορικά έπη. Ένας γιατρός και δύο φίλακες περπατούν στο μαγεμένο από τις αχτίνες του ήλιου δάσος μιλώντας για τα δέντρα με τις ποιοτικές φόρμουλες του Ζερόμσκι και αναπαράγοντας τις φωνές των πουλιών. Ύστερα ένα αγόρι μαζί με τη μητέρα του μαζεύει τα αγριόχορτα που θα κοούν, κλείνοντας μια μέρα δουλειάς στα χωράφια. Στο τελευταίο πλάνο χάνεται μέσα στην αγλή του δειλινού και τον καπνό που ανεβαίνει στον ουρανό από τη γη όπου φύτευσε η «λογοτεχνική» συνείδηση της Πολωνίας.»

Από τη μια το ντοκιμαντέρ - κάθε άλλο παρά παγίδα - ήταν η τροφοός της μυθοπλασίας ιδεών στην οποία ο ώριμος Κιολόφσκι αφιερώθηκε από τον *Εραστήχη κινηματογραφιστή* (1979) ως την τριλογία *Τρία Χρώματα* (1993/94). Από την άλλη η σταδιακή σύντηξη των δύο ειδών, στην οποία αποσκοπούσε ο σκηνοθέτης ολοκληρώθηκε στην τηλεόραση δέκα τρία χρόνια πριν από τον αριστουργηματικό κύκλο τηλεταινιών *Δεκάλογος* (1988) με την τηλεταινία *Το προσωπικό* (1975), μια τυπικά κιολοφσκή ιστορία απομάγευσής

pressionistic, 'Huis Clos' of *Curriculum Vitae*, a film shot almost exclusively in close-ups. Made immediately after *First Love*, this film which is the only one to have been adapted to the theatre, points to the fact that Kiesłowski's documentaries – a lively gallery of 'talking heads' that put into words the disease of the social body- aimed from the beginning at something deeper.

Already from the elliptical images of his graduating film, *From the City of Łódź* (1969), emanates a grey, uniform, deeply existentialist melancholy. The camera gleans joyless moments of life in the decaying city: the monotonous ritual of women working in factories, men aimlessly wandering in the streets, hollow spare time entertainment with the old-fashioned workers' music band or surrealistic electroshocks inflicted on courageous passers-by by a peddler who looks like the caricature of a torturer. In the claustrophobic study of the devastated faces of Second World War blind veterans in *I was a Soldier* (1970) – a film that climaxes with a rare epiphany of the ex-soldiers wishing for peace- this feeling of all-embracing sadness turns almost into a nightmare. And it becomes downright nauseous in the asphyxiating *Refrain* (1972) which, despite its deceptive music- like structure, sums up the depersonalisation of crucial life events – death and birth- turned into documents, figures and money at the hands of a bunch of bureaucrats and exploiters. Giving bureaucracy a more specific setting in the dysfunctional Ursus farming equipment factory (*Factory*, 1970), Kiesłowski highlights a day of harsh labour in which scenes of the workers striving to keep up with the production quota are juxtaposed to the administration's endless, dead end meetings. Summing up the crushing pessimism of the period the director has a board member declare: "In this country bureaucracy hampers any solution". The only ray of light, the hope that a prefabricated life guarantees the possibility of simple survival in an earthly socialist 'paradise', surfaces in the unscrupulous propaganda of *Between Wrocław and Zielona Góra* (1972), one of the two films commissioned by the Lubin mines. On the other hand, even this



small film, the filmmaker's least personal one, is based like all his documentaries (with the exception of the neurotically funny *Slate*, 1976) on a latent fiction which emerges out of the audiovisual material. The letters of a young worker to his family tell us how his being hired to work in the mines concurred, as if by magic, with the solution to all his life problems. The energetic –almost nouvelle vague-ish filming- surprises in this bombastic celebration of the panacea of employment. On a second level the film shows something much more essential: the vulnerability of truth pitted against the deceptive optimism of publicity, which was to fuel television, the most monstrous manipulating mechanism of desire in the twentieth century.

Paradoxically, when working for television, Kiesłowski does not feel his creativity stifled by the pressure of the medium. *First Love*, almost experimental in its concept, was an ambitious television project shot in 16mm. A year later the underestimated documentary *Legend* (1975), part of the half-finished TV series *Zeromski's Land*, is another example of directorial freedom. Following the wanderings of a small group of students from the Stefan Żeromski High School in the emerald green landscape where the great Polish writer spent a part of his youth –his name proudly born by their own school-,

thirty-four year-old Kiesłowski lets himself be engulfed in a poetic meditation on literature and reality. Could it be that the stories immortalised in the author's books actually took place, the film wonders. "Certainly, since he wrote them", an elderly farmer insists totally convinced, and to prove it she summarises the novel *The Faithful River* in three sentences. The school students also seem to believe it when they verify the exactness of Żeromski's 'charting' of the area. From one scene to the next the beauty of the landscape, haunted by the author's myth and prose, takes over. The places and the locals, filmed with a hand-held camera and with their angular faces distorted by the wide-angle lens, become more important than the philosophical concerns of the film. A couple of two old country poets are sitting on a bench talking and arguing about their art. The woman makes up simple rhymes; the man, though illiterate, comes up with complete historical epics. A doctor and two guards walk about a forest magically lit by slanted sunrays, and talk about the trees using Żeromski's poetic language and reproducing the birds' songs. A boy and his mother gather the weeds which will be burnt at the end of a day's work in the fields. In the last shot, the smoke that rises into the sky from the land where 'Poland's literary conscience' was born

Ένας ευαίσθητος στη μαγεία της τέχνης νέος ράφτης προλαμβάνεται στην όπερα, αυτή την ευανάγνωστη «μεταφορά της ζωής», και γνωρίζει από τα μέσα τη βρώμικη πραγματικότητα: τη μικρότητα των καλλιτεχνών και τις ευτελείς ιντροπικές του παρασκηνίου. Κινηματογραφώντας ένα μιμηλιστικό, αυτοβιογραφικό σενάριο που σχολιάζει έμμεσα τη δυσκολία των Πολωνών να βρουν τη θέση τους στην πραγματικότητα, ο Κισλόφσκι δε γιορτάζει την απελευθέρωσή του από τα δεσμά του ντοκιμαντέρ με τη μυθολογία. Αντίθετα δοκιμάζει προσεκτικά μια καινούρια ισορροπία: ένα μυθολογικό υβρίδιο ή μάλλον ένα αντί-ντοκιμαντέρ, όπου η δομική στο ντοκιμαντέρ ιδέα ακολουθεί τη δραματική εξέλιξη μιας αφήγησης διανθισμένης από σκηνές αυτοσχέδιασμών και «ατιμωρίας», που το είδος, εξ ορισμού, τις αποκλείει. Στο αληθινό σκηνικό, κινεί ένα μωσαϊκό από πραγματικά πρόσωπα, δύο σκηνοθέτες, του κινηματογράφου, ερασιτέχνες και επαγγελματίες ηθοποιοί. Ο τόνος της ερημνείας μπορεί να μην έχει την αυστηρή ενότητα της *Πρώτης αγάπης*, αλλά η μελέτη των χαρακτήρων είναι πιο πλούσια, άμεση και λεπτομερειακή από εκείνη στα ντοκιμαντέρ *Ο Χίτλερ* (1973), *Η άποψη ενός νυχτοφύλακα* και *Δεν ξέρω* (και τα δύο του 1977) τρεις διαφορετικές σπουδές της σύγκρουσης του ατόμου με ισχυρότερους, τερατώδεις, ιδεολογικούς μηχανισμούς και της τελικής ήττας του από αυτούς.

Ο Χίτλερ κινηματογραφεί απλά την καθημερινότητα ενός πρώην σταλινικού οικοδόμου που ζυμνάει, τρώει πρωινό με την οικογένειά του και πηγαίνει στη συγκέντρωση της Πρωτομανιάς. Όπως κόντρα στη ζεστασιά, τη συντροφικότητα και τους υψηλούς τόνους της γιορτής ένας ουδέτερος εσωτερικός μονόλογος του πρωταγωνιστή ξετυλίγει τη θλιβερή ιστορία του. Στη δεκαετία του '50 το Κόμμα τον ανέδειξε σε πρότυπο κομμουνιστή, ανταμείβοντας τον με αξιώματα και μια πινελιά θείας προφείας αλλά η κατάρρευση του σταλινισμού το 1956 τον βύθισε σε τέτοια απόγνωση που ο ίδιος επιδίωξε την πώση του από τη Χάρη: κατάφερε να επιστρέψει στο μηδέν μιας θέσης στην παραγωγή. Πιο διαφορούμενη και σίγουρα πολύ λιγότερο «ηρωική» είναι η περίπτωση του (σοσιαλ)φασίστα και μαβιακού με τον έλεγχο νυχτοφύλακα σε εργοστά-

σιο, ο οποίος δεν παύει να παρενοχλεί τους πάντες, ιδίως τους ερασιτέχνες ψαράδες, επισείοντας τη δαμόκλεια σπάθη του Νόμου στη βραβευμένη στο Θεατρίβλ της Κρακοβίας *Άποψη ενός νυχτοφύλακα*. Έχοντας μόλις ολοκληρώσει δύο μυθολογικές, την κινηματογραφική *Ουλή* και την τηλεταινία *Ηρεμα* (1976), ο Κισλόφσκι καταφέρνει να προσεγγίσει αυτό το αντιπαθητικό πρόσωπο, ακόμα κι όταν παραληρεί υπέρ των δημοσίων εκτελέσεων για παραδειγματισμό, με ψυχραιμία και κατανόηση. Όμως επειδή βλέπει το μέγεθος της ανοησίας του, θέλει να το προστάξει από την εύκολη καταδίκη της κοινής γνώμης και αποφασίζει να μπλοκάρει την τηλεοπτική μετάδοση της ταινίας. Το πρόβλημα γίνεται ακόμα πιο σύνθετο στο *Δεν ξέρω*, την εκρηκτική εξομολόγηση ενός πρώην διευθυντή εργοστασίου που καταστράφηκε επειδή, αν και μέλος του Κόμματος, εναντιώθηκε στην κομματική «Μαφία» και τις διεφθαρμένες πρακτικές μιας κλίμακας που δρούσε μέσα στην επιχείρηση αγνοώντας τις διασυνδέσεις της με τα υψηλά κλιμάκια. Για να προφυλάξει τον πρωταγωνιστή του από ενδεχόμενα κομματικά αντίποινα, ο Κισλόφσκι αποφασίζει να αλλοιώσει την ηχητική μπάντα καλύπτοντας με τεχνητούς θορύβους τα ονόματα των ενόχων. Αλλά ακόμα κι αυτή η απάλειψη της καταγγελίας από τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ δεν ήταν αρκετή. Μυστηριώδεις, αν και δεσμευμένος με συμβόλαιο, ο πρωταγωνιστής της υπαναχώρησε και στράφηκε εναντίον της ταινίας που δεν προβλήθηκε ποτέ.

Τι νόημα έχει η κινηματογράφιση της πραγματικότητας, αφού όχι μόνο μια ταινία αδυνατεί να δείξει *όλη* την *εικόνα* της αλλά και η ανάληψη εξουσία μπορεί ανά πάσα στιγμή να τη *χειριστεί* προς ίδιον όφελος; Η περιπέτεια του κλεμμένου ηχητικού υλικού του *Εργάτες '71* επαναλήφθηκε σαν φόρος με τον *Σταθμό* (1980) ένα από τα τελευταία ντοκιμαντέρ του Κισλόφσκι, κυριοσμένο όταν η όλο και μεγαλύτερη δυσασέκειά του για το είδος τον προανατόλιζε σχεδόν αποκλειστικά στη μυθολογία. Η αστυνομία κατάσχισε το οπτικό υλικό της ταινίας, φιλμαρισμένο με (μιο)κρυμμένες κάμερες στον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό της Βαρσοβίας, επειδή αναζητούσε μια δολοφόνο που είχε κρύψει το τεμαχισμένο πτώμα της μητέρας της στις θυρίδες των αποσκευών. Ευτυχώς για τη συνείδηση του Κισ-

λόφσκι, το πρόσωπο της μητροκτόνου δεν είχε αποτυπωθεί κατά τύχη στο αρνητικό του, ανάμεσα στους επιβάτες που πηγαίνονταν, βγάζουν εισιτήρια, προσπαθούν να μάθουν πώς λειτουργούν οι θυρίδες και τελικά υψίστανται καρτερικά τις στέλετες καθυστερήσεις ή ματαιώσεις των δρομολογίων κάτω από την άγρινη παρακολούθηση των καμερών ασφαλείας του σταθμού. Όπως στο *Νοσοκομείο* (1976), που κινηματογραφούσε μια μαραθωνία εφημερία κάποιων ορθοπαιδικών γιατρών με πιο δυνατή και πλούσια σε εκπλήξεις και χιούμορ αφηγηματική γραμμή, το διακύβευμα του *Σταθμού* ήταν να συμπυκνώσει μιαν εικόνα κοινωνικής δυσλειτουργίας και αποτελμάτωσης σε ειρυνικό κοντράστο με ένα μεγαλόστομο τηλεοπτικό δελτίο ειδήσεων για τα άλματα της πολωνικής οικονομίας. Εγκαταλείποντας την ιδέα της αφηγηματικής γραμμής το προτελευταίο ντοκιμαντέρ του Κισλόφσκι *Ομιλούσες κεφαλές* (1980) υιοθετεί τη σκληρή μέθοδο μιας δημοσιογραφικής (βλέπε τηλεοπτικής) έρευνας. Εβδομήντα εννέα Πολωνοί από επτά έως εκατό ετών απαντούν στο σταθερό ερωτηματολόγιο «Πότε γεννήθηκες; Τι είσαι; Τι επιθυμείς περισσότερο;» σε μια γυνική καταγραφή της προσηνής μιας καλύτερης ζωής κι έναν αφηρημένο στοχασμό για το χρόνο που τελειώνει. Ταξινομώντας τις απαντήσεις αυστηρά, σύμφωνα με τη χρονολογία της γέννησης των προσώπων, το μοντάζ δίνει στην ταινία την αίσθηση μιας αναποδογυρισμένης κλειψίδας. Η ηλικία των προσώπων, το παρελθόν, μεγαλώνει με ιλιγγιώδη ταχύτητα σε σχέση με το σταματημένο παρόν της κινηματογράφησης και όταν η αδυσώπητη παράκληση από «ομιλούσες κεφαλές» ολοκληρώνεται, μένει μόνο η πεμπτοσμία του πόθου ολοκλήρωσης της ανθρωπότητας. Στην τελευταία εικόνα μια *σιωνίστρια* γυναίκα με πρόσωπο ερειπωμένο από το χρόνο απαντά απλά και χωρίς περιστροφές στην τρίτη και πιο κρίσιμη ερώτηση ποια είναι η μεγαλύτερη επιθυμία της: «Θέλω να ζήσω».

Φεβρουάριος 2010

1. *Kieslowski on Kieslowski*, επιμ. Danusia Stok, Faber and Faber, Λονδίνο, 1993.

dissolves in the evening haze.

On the one hand, the documentary – quite the opposite of a trap- stimulated and nourished the fiction to which a mature Kieślowski devoted himself from the filming of *Camera Buff* (1979) to his trilogy *Three Colours* (1993–94). On the other hand, the filmmaker reached his goal of achieving a gradual fusion of both genres – thirteen years before the masterful *Decalogue* TV series – with a television film, *Personnel* (1975). In this typical Kieślowski story of demystification a young tailor, sensitive to the magic of art, gets a job at the opera, a legible 'metaphor for life'. He gets to see from the inside a dirty reality of artists' baseness and endless backstage intrigues. Filming a minimalist autobiographical script as an indirect comment on the difficulty of Poles to find their place in real life, Kieślowski doesn't celebrate his release from the limits of the documentary in fiction. On the contrary he carefully tries to invent a new balance: a fictional hybrid or rather an anti-documentary, in which the structural idea of a documentary follows the dramatic development of a narrative interspersed with improvisations and 'ambiance' scenes that by definition are excluded from the documentary genre. On stage he directs a mosaic of real people, two filmmakers, and actors, both professional and amateur. The general performance tone may not have the austere unity we find in *First Love* (1974), but the character study is richer, more direct and detailed than in documentaries such as *Bricklayer* (1973), *From the Point of View of a Night Porter* and *I Don't Know* (both made in 1977), three different studies of an individual clashing – until his final defeat – against powerful, monstrous, ideological mechanisms.

Bricklayer is a simple account of a day in the life of a former Stalinist builder who wakes up, has breakfast with his family and goes to attend the First of May parade. In harsh contrast to the warm camaraderie and high spirits of the celebration, the protagonist unfolds his sad story in a neutral interior monologue. In the fifties the Party had made him a model communist, bestowing medals on him and granting him a job in a stuffy office, but the fall of Stalinism in 1956

threw him into such despair that he decided to fall out of grace and managed to get a job back in production, starting from scratch. More ambitious, and certainly far less 'heroic' is the Krakow Festival award-winning *From the Point of View of a Night Porter* in which a (social) fascist and control maniac night porter at a factory, never stops harassing everybody, in particular the Sunday anglers, waving the Damoclean sword of the Law above their heads. Having just completed two fiction films, *The Scar* for the big screen and *Calm* (1976) for television, Kieślowski managed to approach this unpleasant character with discreetness and understanding, even when he goes into raptures over public execution for the sake of setting a good example. Yet, realising the scale of his foolishness, Kieślowski wanted to protect his character from being too easily stigmatized by public opinion and decided to block the TV broadcast of the film. The problem becomes even more complex in *I Don't Know*, the explosive confession of a former factory director who was destroyed, because, though a Party member, he opposed the party 'mafia' and the corruption practices of a clique operating inside the company, ignoring its links with the Party higher echelons. In order to protect his protagonist from their eventual reprisals, Kieślowski decided to blur the names of the suspects covering with artificial noise in the soundtrack. But even this erasing of the denunciation from the documentary was not enough. Mysteriously, though under contract, the protagonist turned against the film, kicked up a fuss in the Ministry of Culture and the finished film was never screened.

Why film reality? Not only is it impossible to show *all its facets* in a film, but the content is constantly exposed to *manipulation* by the callous authorities and for their own profit. The tragedy of the stolen sound rolls of *Workers '71* was repeated, as a farce, in *Station* (1980), one of Kieślowski's last documentaries, shot at a time when his growing discontent with the genre made him decidedly turn to fiction. The police confiscated the visual material of the film which had been shot with (half) hidden cameras at the Warsaw Central Railway Station, because they

were looking for a murderer who had hidden her mother's body – cut into pieces – in the station lockers. Fortunately for Kieślowski and his artistic conscience, the face of the murderer had not been captured by chance in the negative of his film, among the travellers who came and went, buying their tickets, trying to understand how the lockers worked and finally patiently putting up with the endless delays or cancellations of the trains under the vigilant scrutiny of the station security cameras. As in *Hospital* (1976) where he shows a marathon 32-hour shift of orthopaedic surgeons with a stronger and richer in surprising twists and humour narrative line, in *Station* Kieślowski conjures a condensed image of social dysfunction and stagnation in ironic contrast to a loud TV news broadcast that advertised the leaps and bounds in Polish finances. Abandoning the idea of a narrative line Kieślowski's last documentary, *Talking Heads* (1980), adopts a ruthless (TV) survey method. Seventy-nine Poles aged seven to a hundred years old answer the same questionnaire: 'When were you born?/ Who are you?/ What is your deepest wish?' in a film which works as a bare recording of expectations for a better life and an abstract reflection on the unrelenting passing of time. By classifying the answers rigorously according to the individuals' birth dates, the editing of the film gives a feeling of a water clock countdown. The ages of the individuals, the past, begin to increase at breakneck speed in contrast to the stopped present time of the filming, and when the inexorable procession of 'talking heads' is over, all we are left with is the epitome of mankind's desire. In the last image a centenarian, her face worn out by time, answers simply and directly to the final and most crucial question, what her greatest wish is: "I want to live".

February 2010

Translated into English
Maria Teresa von Hildebrand

1. Danusia Stok (ed.), *Kieślowski on Kieślowski*, Faber and Faber, London 1993.

Η εθνογραφική διάσταση των ντοκιμαντέρ του Κισλόφσκι

του Δημήτρη Κερκινού



Μύθος/The Legend

Μέρος της παράδοσης της πολωνικής σχολής ντοκιμαντέρ που αναπτύχθηκε μετά το τέλος του 2^{ου} ΠΠ αλλά και του κινηματογράφου του δημιουργού, τα ντοκιμαντέρ του Κριστόφ Κισλόφσκι (1941-1996), αποτελούν έκφραση τόσο της προσωπικής ανάγκης του σκηνοθέτη όσο και της γενιάς του, να περιγράψει με ειλικρίνεια την διαστρεβλωμένη – από την κομμουνιστική προπαγάνδα – εικόνα της ζωής τους. Πρόκειται λοιπόν για ντοκιμαντέρ που αφορούν πρωτίστως την πολωνική κοινωνία και απεικονίζονται στην εργατική της τάξη, μεταφέροντας την προσωπική ματιά του σκηνοθέτη για τις συνθήκες ζωής στη χώρα του. Συνιστούν μικρά πορτρέτα της καθημερινής ζωής τα οποία εξετάζουν την κοινωνική, οικονομική και πολιτική κατάσταση της χώρας, διατρέχοντας και αντανάκλιντας το κλίμα μιας περιόδου από τα τέλη του '60 μέχρι και τη δεκαετία του '80.

Η επιθυμία του Κισλόφσκι να απεικονίσει τον κόσμο που ζούσε σε συνδυασμό με την θεωρήσή του πως «δεν υπάρχει λόγος να επινόεις ιστορίες τη στιγμή που η ίδια η ζωή μας τις προσφέρει απλόχερα» και πως «μόνο όταν περιγράφεις κάτι, μπορείς μετά να αρχίσεις να το μελετάς», συνιστούν τις βάσεις της μεθοδολογίας του η οποία πολύ συχνά βρίσκεται κοντά στους στόχους της εθνογραφικής

παραγωγής ντοκιμαντέρ. Κι αυτό γιατί, στρέφεται στον πραγματικό κόσμο με μια κάμερα στο χέρι και προσπαθεί να τον καταγράψει με αποστασιοποιημένη οπτική, αφού πρώτα τον ερευνήσει και τον κατανοήσει, πιστεύοντας πως «πρέπει να ξέρεις καλά το θέμα σου ή τους ανθρώπους που κινηματογραφείς για να μπορέσεις να συλλάβεις κάτι σημαντικό σε μια δεδομένη στιγμή»¹. Έτσι ακούει πρώτα τους ανθρώπους, αποκτά την εμπιστοσύνη τους, σέβεται και 'τρέμει' να παρέμβει στη προσωπική τους ζωή. Αυτή η ηθική του αγωνία αναφορικά με τα υποκείμενα που κινηματογραφεί αποτελεί το δεύτερο κεφαλαιώδες συστατικό ενός ασυναιθθητού ανθρωπολογικού προσανατολισμού που διατρέχει τα ντοκιμαντέρ του.

Έχοντας ως στόχο την όσο το δυνατόν πιστότερη προσέγγιση της 'αλήθειας', ο Κισλόφσκι καταφεύγει σε διαφορετικές κινηματογραφικές μεθόδους, όπως την αυστηρή και χωρίς σχολασμό παρατήρηση – με συχνή χρήση των κοντινών πλάνων προκειμένου να συλλάβει «χειρονομίες και στιγμές», την χρήση συνεντεύξεων μπροστά στην κάμερα, την πρόκληση καταστάσεων, την σκηνοθεσία σκηνών. Ενδεικτικό παράδειγμα της προσπάθειάς του να καταγράψει μια πραγματική κατάσταση με δραματουργική δυναμική είναι η *Πρώτη αγάπη* (1974). Σ' αυτήν γίνεται μάρτυρας της ζωής μιας ανήλικης που μένει έγκυος, ακο-

λουθώντας την κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της και της γέννησης του παιδιού της. Προκειμένου να αποδώσει μια ειλικρινή εικόνα των συνθηκών που βίαιε μια οικογένεια στην Πολωνία τη δεκαετία του '70, ο Κισλόφσκι καταφεύγει στην πρόκληση και στην σκηνοθεσία, τεχνικές που υιοθέτησαν διακεκριμένοι σκηνοθέτες που συνδεθηκαν με το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, όπως ο σκαπανέας του είδους, Ρόμπερτ Φλάερτι και ο ανθρωπολόγος Ζαν Ρους. Έτσι, όπως ο Φλάερτι στον *Μανούκ του Βορρά* (1922) ενθαρρύνει τους χαρακτήρες του να παρουσιάσουν συνειδητά στιγμιότυπα από την καθημερινότητά τους, έτσι κι εδώ ο Κισλόφσκι κινηματογραφεί ένα ζευγάρι που παίζει τους εαυτούς τους στην πραγματικότητα του ζωής. Η σκηνοθετική κατασκευή και η πρόκληση κάποιων καταστάσεων (στο πρότυπο του Ζαν Ρους) αντί να παραμορφώνουν την πραγματικότητα την ενδυναμώνουν καθώς εξυπηρετούν την επιβεβαίωση μιας αλήθειας, για παράδειγμα, η εμφάνιση ενός αστυνομικού στο σπίτι του ζευγαριού μετά από παρέμβαση του σκηνοθέτη, είχε ως στόχο να δείξει τον φόβο που ένιωθαν οι άνθρωποι απέναντι στην αστυνομία αν δεν ήταν εγγεγραμμένοι στο δόγμα της περιοχής που ζούσαν.

Ο Κισλόφσκι προσπαθεί να συνθέσει την εικόνα της πολωνικής πραγματικότητας μέσα από την απεικόνιση διαφορετικών μικρόκοσμων, όπως ενός γραφείου συντάξεων (*Το γραφείο*, 1966) ή κηδεϊών (*Επιδόσεις*, 1972), ενός εργοστασίου (*Εργοστάσιο*, 1970) ή ενός νοσοκομείου (*Νοσοκομείο*, 1977), ενός σταθμού (*Σταθμός*, 1980). Οι μικρόκοσμοι αυτοί αντανακλούν τον τρόπο λειτουργίας του κομμουνιστικού καθεστώτος και παρουσιάζουν σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, «ένα κοινό πορτρέτο της νοητικής μας κατάστασης»². Ανεπαφεικτα, μετατρέπονται συχνά σε αλληγορίες για την δυσλειειτουργική κατάσταση της χώρας: στο *Εργοστάσιο* οι εικόνες των εργατών που εκτελούν τη μηχανική τους εργασία και ρουτίνα αντιπαράθετονται με τις ατέρμονες και αδιέξοδες συζη-

The ethnographic dimension of Kieślowski's documentaries

by Dimitris Kerkinos

Forming part of the traditional Polish school of documentaries that evolved after WW2 but also part of the auteur cinema of the time, the documentaries of Kieślowski (1941–1996) are the expression of a personal need, as well as a need of his generation itself, to explicitly describe the distorted image of their lives as presented by Communist propaganda. These are first and foremost documentaries that deal with social issues in Poland and refer to (as well as address) the working class, expressing Kieślowski's personal viewpoint on his country's living conditions. They form small portraits of daily life that examine the social, financial and political situation in the country, reflecting the climate of a period that runs from the end of the sixties to the eighties.

Kieślowski's aspiration to represent the world he lived in, in conjunction to his belief that "there is no need to invent stories since life itself offers them freely" and that "only when you describe something you can start reflecting on it," formed the basis of his methodology, which quite often has similar goals to those of ethnographic documentary production. That is because he turned to the real world with a handheld camera, trying to record it with a detached point of view, after first having explored it and understood it, since he believed that "you have to get to know your subject or the people you're filming in order to capture something which is important at a given time"¹. He initially listened to people, gained their confidence and was respectful and 'fearful' of violating their privacy. This moral anxiety in connection to the subjects he filmed constitutes the second most fundamental element in an unconscious anthropological orientation that runs throughout his documentaries.

Striving for the most accurate possible representation of the 'truth', Kieślowski used various filming methods: a sombre observation without

comments—with a frequent use of close-ups in order to capture 'gestures and moments'—; interviews in front of the camera; provoking situations and directing scenes. *First Love* (1974) is a good example of how he tried to record a real situation using the dynamics of dramaturgy. In this film he becomes an eyewitness to the life of an underage pregnant girl, following her during her pregnancy and during the first days of her baby's life. In order to present a genuine image of the living conditions of a Polish family in the seventies, Kieślowski triggers situations and stages scenes, techniques previously adopted by eminent filmmakers in ethnographic documentaries, among them the pioneer Robert Flaherty and the anthropologist Jean Rouch. Just as Flaherty in *Nanook of the North* (1922) encourages his characters to consciously re-enact moments from their daily lives, Kieślowski films a couple playing themselves in real life. Scene construction and the instigating of situations (as in the Jean Rouch paradigm) don't distort reality, but make it richer and reinforce it by substantiating a truth: for instance, the staged appearance of a policeman at the young couple's home aims at showing the fear that people felt towards the police when they were living in a municipality where they were not registered.

Kieślowski tries to render the image of Polish reality through the representation of a series of microcosms: a pensions office (*The Office*, 1966), a funeral parlour (*Refrain*, 1972), a factory (*Factory*, 1970), a hospital (*Hospital*, 1977), a railway station (*Station*, 1980). These worlds reflect the way the communist regime functions and present, according to the filmmaker, "a common portrait of our mental condition"². Inevitably these reflections often become allegories for the country's general dysfunction: in *Factory* the images of workers carrying out their daily routine

is set against the endless and fruitless discussions of the men in the administration sector arguing about the factory's production programme; in *Before the rally* (1971) we see Polish drivers fighting bureaucracy and indifference, without ever reaching their ends; in *Hospital*, though the elevator is out of order and a hammer breaks during an operation, the clinic manages to function because of the sacrifices and dedication of the doctors to their work.

These representations of daily routine in various institutions, without jumping to conclusions, highlight social discrepancies and demystify what was extensively being broadcast by state propaganda, rendering apparent the existence of two different worlds: that of the privileged and that of the underprivileged. The significant inconsistency between communist ideology and real life is often shown in an ironic light, as in Kieślowski's graduation film, *From the City of Łódź* (1969). In it, he shoots with sensitivity and affection the dilapidated buildings and the weary workers of the grey industrial town where he lived as a student, using a 'dissonantly' optimistic narrative. In *I was a Soldier* (1970), WW II veterans who have lost their eyesight and can only see the world in their dreams, present an image of the war that is totally different from that of the Communist propaganda. In *Workers '71* (1972), the workers' views accentuate the chasm separating the official Communist discourse from the actual interests of the working class. In *Bricklayer* (1973), the joyful celebrations for the First of May go hand in hand with an off-frame, voiceover confession of a disillusioned ex Party activist. In *Station*, two different worlds confront one another: an optimistic world, i.e. the creation of a TV news broadcast and the real world, the one at the Warsaw Central Railway Station where cameras monitor the weary, aimlessly-wandering people.

τήσης των ανδρών της διοίκησης σχετικά με το πρόγραμμα της παραγωγής του εργοστασίου¹ στο *Πριν από το ράλι* (1971) βλέπουμε τους πολινούς οδηγούς να αγωνίζονται ενάντια στην γραφειοκρατία και την απάθεια, χωρίς τελικά να καταφέρουν ν' αντεπεξέλθουν και να τερματίσουν² το *Νοσοκομείο*, στο οποίο δεν δουλεύει το ασανσέρ ή όπου σπάει το σφυρί στη διάρκεια μιας εγχείρισης, καταφέρνει να λειτουργεί χωρίς στις θυσίες και στην αφοσίωση των γιατρών στη δουλειά τους.

Οι αναπαραστάσεις της καθημερινής ρουτίνας διαφορετικών θεσμών, χωρίς να καταφεύγουν ποτέ σε εύκολα συμπεράσματα, αναδεικνύουν τις κοινωνικές αντιφάσεις και απομυθοποιούν ευρέως διαδοσμένες από την κρατική προπαγάνδα θέσεις, καθιστώντας σαφή την ύπαρξη δύο διαφορετικών κόσμων – των προνομioύχων και των μη προνομioύχων. Η μεγάλη ασυμφωνία μεταξύ των ιδεωδών του κομμουνισμού και της πραγματικής ζωής παρουσιάζεται πολλές φορές με ειρωνεία, όπως στην πυκνική του ταινία, *Από τη πόλη του Λοτζ* (1969). Σ' αυτή καταγράφει με ευαισθησία και αγάπη τα ερειπωμένα κτίρια και τους καταπονημένους εργάτες της γκρίζας βιομηχανικής πόλης στην οποία έζησε ως φοιτητής, χρησιμοποιώντας μια «παράφωλη» αφήγηση αιοδοξίας. Στο *Ήμιον στρατώνες* (1970), τυφλοί βετεράνοι του ΣΤΠ που βλέπουν τον κόσμο μόνο στα όνειρά τους, παρουσιάζουν μια τελείως διαφορετική εικόνα για τον πόλεμο από εκείνη της κομμουνιστικής προπαγάνδας. Στους *Εργάτες* '71 (1972), οι απόψεις των εργατών αναδεικνύουν το χάσμα μεταξύ του επίσημου κομμουνιστικού λόγου και των αληθινών ενδιαφερόντων της εργατικής τάξης. Στον *Χίστη* (1973), ο λαμπρός εορτασμός της Πρωτομαγιάς συνοδεύεται από την εκτός κάδρου εξομολόγηση ενός απογοητευμένου πρώην κομματικού ακτιβιστή. Στον *Σταθμό*, αντιπαραθέτονται δύο διαφορετικοί κόσμοι, ένας αισιόδοξος, δημιογρημα των τηλεοπτικών ειδώσεων κι ένα πραγματικό, αυτός του σιδηροδρομικού σταθμού της Βαρσοβίας, όπου οι κάμερες επιπνούν τους κουρασμένους και άσκοπα περιφερόμενους ανθρώπους.

Ο Κιολόφσκι παίρνει το μέρος των απλών ανθρώπων, όλων εκείνων που προσπαθούν να αντεπεξέλθουν σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο, και παρουσιάζει την υπαρξιακή αβεβαιότητα που νιώθουν για τους εαυτούς τους και

τον κόσμο που ζουν. Είτε επικεντρώνεται σε εργαζόμενους ανθρώπους (οι οποίοι, μέσα στα συμφραζόμενα του κόσμου τους μετατρέπονται συχνά σε σύμβολα μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας, όπως ο εργάτης ή το μέλος του κόμματος), είτε σε άτομα που έχουν αποκλειστεί από την εργασία (*Ήμιον στρατώνες* και *Ακτινογραφία*, 1974), είτε σε εκείνους που επέλεξαν να παραιτηθούν από μια λαμπρή κομματική σταδιοδρομία μην θέλοντας να ταυτιστούν με ένα σύστημα που τους απογοητεύσει και δεν τους εκφράζει πια (*Ο χίστης*), οι αφηγήσεις τους αναδεικνύουν το χάσμα μεταξύ της άχρωμης πραγματικότητας τους και του λαμπρού μέλλοντος που υπόσχεται η κυβερνητική προπαγάνδα. Στις *Ομιλούσες κεφαλές* (1980), η επιθυμία για κοινωνικές αλλαγές κι ένα διαφορετικό τρόπο ζωής παρουσιάζεται ξεκάθαρα μέσα από τις απόψεις Πολωνών κάθε ηλικίας, αντανάκλωντας την συλλογική συνείδηση της κοινωνίας τους την εποχή εκείνη. Η μοναδική ταινία που προβάλλει απόψεις «φιλικές» προς το καθεστώς, είναι η *Άποψη ενός νυχτοφύλακα* (1977). Προϊόν του κοινωνικού του συστήματος, οι θέσεις του νυχτοφύλακα γύρω από την αναγκαιότητα της πειθαρχίας, ενσρκώνουν την ελεγκτική, γραφειοκρατική νοστορία του καθεστώτος, καθιστώντας την ταινία μια μεταφορά για τον ολοκληρωτισμό και την αφομοιωτική ιδεολογική δύναμη του συστήματος.

Τα ντοκιμαντέρ του Κιολόφσκι υπερβαίνουν την καλλιτεχνική τους αξία και λειτουργούν πολιτικά, με αποτέλεσμα να διαδραματίζουν στην εποχή τους ένα σημαντικό κοινωνικό ρόλο. Όπως έχει επισημάνει η Stock, στις δεκαετίες του '60 και '70 ο κινηματογράφος στην Πολωνία λειτουργήσε ως ένα σημαντικό μέσο επικοινωνίας καθώς κι ως ένα είδος κοινωνικής συνείδησης, απεικονίζοντας προσεκτικά και υπαινικτικά (έτσι ώστε να αποφεύγει την κυβερνητική λογοκρισία) ένα τρόπο ζωής που τους είχε αρνηθεί το κομμουνιστικό καθεστώς. Οι θεατές προτιμούσαν να πηγαίνουν σε ταινίες ντοκιμαντέρ αντί μυθοπλασίας, καθώς γνώριζαν πως θα έβλεπαν τον κόσμο της καθημερινής τους εμπειρίας³. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης στο *Ήμιον So-So*, αναφέρει: «οι άνθρωποι παρακολουθούσαν ανεμά και αισθανότουσαν πως λέγαμε την ιστορία τους ... έβλεπαν τους εαυτούς τους στην οθόνη». Δεν είναι δύσκολο λοιπόν να

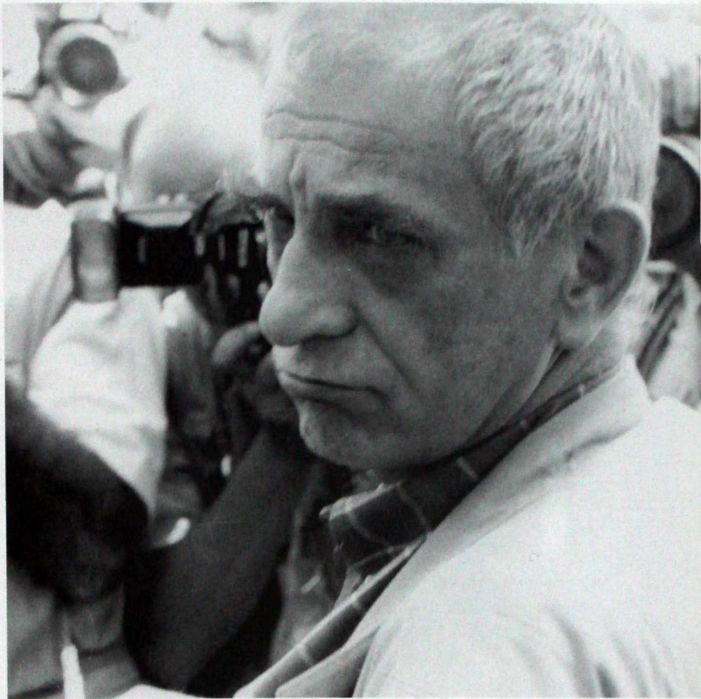
αναλογιστούμε τον αντίκτυπο που είχαν τότε ντοκιμαντέρ αυτά για το εγχώριο κοινό, δίνοντά του τη δυνατότητα να δει αναπαραστάσεις της καθημερινότητάς του οι οποίες δεν ελέγχονταν από την κυβερνητική προπαγάνδα. Εδώ, ο κινηματογράφος αποκτά έναν έντονα καθοριστικό ρόλο λειτουργώντας, αν κρίνουμε από την περίπτωση του κοινού της Αβάνας στην σοσιαλιστική Κούβα ως μια αρένα διαπραγμάτευσης της στομικής και συλλογικής ταυτότητας⁴. Στις μέρες μας, τα ντοκιμαντέρ του Κιολόφσκι αποκτούν και μια επιπρόσθετη λειτουργία, καθώς συνιστούν ιστορικά εθνογραφικά τεκμήρια μιας κοινωνίας σε μια δεδομένη εποχή. Μας παρέχουν την δυνατότητα, να δούμε μέσα από τα μάτια ενός αυτόχθονα καλλιτέχνη ένα κόσμο που βρισκόταν πίσω από το παραπετάσμα και τον οποίο εμείς οι Δυτικοί γνωρίσαμε μόνο μέσα από τις προπαγανδιστικές αναπαραστάσεις - απ' όποια πλευρά κι αν προέρχονταν αυτές.

Φεβρουάριος 2016

1. Στο Stock, D. (επιμ.), 1993, *Kieslowski on Kieslowski*, Faber and Faber, Νοβόντιο 1993, σ. 58-69.
2. Από το ντοκιμαντέρ του Krzysztof Wierzbicki για τον Κιολόφσκι, *Ήμιον So-So* (1995).
3. Στο Stock, D. (επιμ.), 1993, σ. xvii.
4. Οι θεατές στην Αβάνα, συνέδεαν ανελλιπώς τις αναπαραστάσεις του εθνικού τους κινηματογράφου με την ίδια τους την ζωή. Βιώνοντας το χάσμα μεταξύ καθεστωτικής ρητορικής και πραγματικής, ενδιαφέρονταν για μια «αληθινή» αντανάκλαση της ταυτότητάς τους και της απεικόνισης των καθημερινών τους προβλημάτων. Αναπτύσσοντας μια ενεργητική κινηματογραφική συμμετοχή απέδωσαν στον κινηματογράφο τους μια λειτουργία καθάρσης, η οποία ήταν συνάρτηση της απόλαυσης που αντλούσαν από την άμεση ή έμμεση κριτική που αυτός ασκούσε σε ζητήματα που άπτονταν της πολιτικής και κοινωνικής τους πραγματικότητας, καθώς επίσης και του τρόπου διαχείρισης της συλλογικής και στομικής τους ταυτότητας. Κερκινός, Δ., 2003. *Κινηματογράφος και κοινωνία στην Κούβα*. Διδακτορική διατριβή.

Kieślowski sides with the simple people, all those who try to cope in an individual and social level and he presents the existentialist uncertainty they feel for themselves and the world they live in. Whether he focuses on workers (who, in the context of their society, frequently become symbols for a more extended social group, such as the worker or the Party member) or on individuals who have been excluded from the world of work (*I was a Soldier and X-ray*, 1974), or on those who have chosen to give up a brilliant career within the Party refusing to be identified with a system that has disappointed them and doesn't represent them anymore (*Bricklayer*), his narratives indicate the gap between a colourless reality and the brilliant future that state propaganda promises. In *Talking Heads* (1980) the desire for social change and a different way of life is clearly shown through the opinion of Poles of various ages, reflecting the collective social conscience of the time. His only film to reflect a 'friendly' stance towards the regime is *From the Point of View of a Night Porter* (1977). A product of his social system, the night porter's opinions on the need for discipline embody the controlling and bureaucratic attitude of the regime, turning this film into a metaphor for totalitarianism and for the assimilating ideological power of the system.

Kieślowski's documentaries go beyond their artistic value and have a political function; they played an important social role at the time they were made. As noted by Stock, in the sixties and seventies cinema in Poland was an important means of communication and also a tool for social awareness; it represented - using many careful hints to avoid state censorship - a way of life that the Communist regime denied. The viewers preferred watching documentaries to fiction films, knowing that they would be shown the world they experienced daily³. The filmmaker himself in *I'm So-So*, comments: "People watched the screen and felt we told their story ... people saw themselves on the screen". It is not difficult to evaluate the impact that these documentaries had on Polish audiences since it gave them the possibility to see representations of their daily



lives that were not monitored by state propaganda. Here cinema acquires a cathartic role, and, if we are to judge by the reaction of the Havana audiences in socialist Cuba, it becomes an arena in which individual and collective identities are negotiated⁴. Today Kieślowski's documentaries have an additional value as ethnographic historical documents of a given period. They give us the chance to see through the eyes of a native artist a world behind the Iron Curtain which was known to us in the West only through propaganda - whichever side it came from.

February 2010

3. Stock, D. (edit.), 1993, p. xvii.

4. Cinema goes in Havana unfailingly linked the representations of their national cinema with their own lives. Experiencing the chasm between state rhetoric and practice, they wanted to see in a 'truthful' reflection of their identities and the representation of their daily problems. Through a dynamic participation, they bestowed on cinema a cathartic role related to the enjoyment they derived from the direct or indirect criticism it made on issues of political and social reality, as well as to the way in which it dealt with collective and individual identities. Kerkinos, D., 2003. *Cinema and society in Cuba*. Doctoral Dissertation (PhD).

Translated into English
Maria Teresa von Hildebrand

1. Stock, D. (edit.), 1993, *Kieślowski on Kieślowski*, Faber and Faber, London 1993, pp. 58-69.

2. From Krzysztof Wierzbicki's documentary on Kieślowski, *I'm So-So* (1995).

Κριστόφ Κισλόφσκι: πέρα από την εικόνα

του Λευτέρη Αδαμίου

«**Ο**ταν συνειδητοποιήσα ότι το ντοκιμαντέρ ήταν επικίνδυνο, πως επρόκειτο για κάποιο είδος παιγίδας, το εγκατέλειψα». Τα υπόλοιπα είναι ιστορία όπως λένε, η καλύτερα μυθολογία εν προκειμένω. Ποιος είναι ο κίνδυνος όμως και ποια η παιγίδα; Για τον σπουδαίο Πολωνό η απάντηση δεν θα μπορούσε να είναι παρά η ηθική και ο ρεαλισμός, αντίστοιχα. Και όμως ο Κισλόφσκι μέσα από την καταγραφή του ντοκιμαντέρ και την, φαινομενικά μόνο, ανθρωπολογική του προσέγγιση ξεκινάει ένα κινηματογραφικό ταξίδι με τελική κατεύθυνση και προορισμό αυτό που βρίσκεται πέρα από την απασπαστή εικόνα.

Στη μέση περίπου της *Πρώτης αγάπης* (1974), μια από τις πιο ολοκληρωμένες πρώιμες δουλειές του που φέρνει στο μυαλό τα πρώτα βήματα ενός άλλου σπουδαίου ρεαλιστή, του Κεν Λούις και πιο συγκεκριμένα το *Cathy Come Home* (1966), σε μια αναντίθετη χειρωνακία ελκυστικής ο Κισλόφσκι, ενώ κινηματογραφεί το νεαρό ζευγάρι της ιστορίας που έρχεται αντιμέτωπο με μια αναντίθετη εγκυμοσύνη, αποκαλύπτει ξεκάθαρα στον αναποφασιστό θεατή το μικρόφωνο που γρήγορτα του. Μια πρώτη σήραγγα όπτι. Αυτό που παρακολουθούμε ανεξάρτητα αν πρόκειται για μυθολογία ή ντοκιμαντέρ είναι έτσι και αλλιώς μια κινηματογραφική κατασκευή θα μπορούσε να είναι η πρώτη διαπίστωση. Η μήπως αντίθετα η παρουσία του κινηματογραφικού συνεργείου αποτελεί εδώ την «εγγύηση» του πραγματικού; Μάλλον και τα δύο. Παρεμπιπτόντως, μια ανάλογη σκηνη αποκαλύψης του συνεργείου του υπήρχε ήδη στους *Εργάτες '71: τίποτα για εμάς χωρίς εμάς* (1972), δικαιολογημένη θα μπορούσε να πει κανείς ίσως λόγω του ρεπορταζιακού χαρακτήρα της ταινίας. Εδώ όμως ο Κισλόφσκι είχε παραδεχτεί άλλωστε ότι ένα μέρος από τις σκηνές της *Πρώτης Αγάπης* έπρεπε να το πυροδοτήσει ο ίδιος βάζοντας σε κίνηση το διατακτικό πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Στο *Βιογραφικό σημείωμα* (1975) προχωρά ακόμη ένα βήμα και πλέον στην κατάληξη κάθε ορίου ανάμεσα σε μυθολογία και ντοκιμαντέρ. Χρησιμοποιώντας ως κεντρικό χαρακτήρα έναν μηχανικό που κάποτε είχε απειληθεί με διαγραφή από το Κόμμα «στήναι» μια νέα ανάλογη ιστορία κατορθώνοντας μάλιστα να χρησιμοποιήσει μια κανονική Κομμunistική Επιτροπή. Η βιωμένη εμπειρία του «πρωταγωνιστή» του μετατρέπεται εδώ σε όχημα για μια όσο πιο πιστή γίνεται αναπαράσταση του πραγματικού. Στο εξαιρετικό

σκηνοτ. πορτρέτο *Η Αποψη ενός νυχτοφύλακα* (1977), ταινία που θα εδραιώσει το όνομά του, ξεκινά με αφηγία την ηχογραφημένη αφήγηση του πραγματικού ήρωα και χαρακτήρα της ταινίας ως εκτός κάδρου αφήγηση οι εικόνες όμως ανήκουν στην κινηματογράφηση ενός άλλου νυχτοφύλακα με ανάλογη ρουτίνα.

Όλες αυτές οι «παραβάσεις», οι παρακάμψεις και οι ανατροπές στην περίπτωση του Κισλόφσκι δεν γίνονται στο όνομα κάποιων μεταμοντέρνων αποδόμησης, αλλά για να εξυμνηρηθεί η βαθύτερη αλήθεια της ταινίας του. Οι τεχνικές αυτές συναντιούνται αρκετά χρόνια αργότερα στο έργο ενός άλλου σπουδαίου δημιουργού, που ξεκίνησε και αυτός από τη ρεαλιστική γραφή και το ντοκιμαντέρ για να ανοιχτεί και αυτός σιγά-σιγά στη μυθολογία και τη μεταφυσική, διαγράφοντας μια ανάλογη σχεδόν παράλληλη τροχιά. Φθίνει να θυμίσουμε το πολυσυζητημένο φινάλε της *Γένιους του κερασιού* (1997) όπου ο Κισρόσκι αποκάλυπτε το συνεργείο που κινηματογραφεί την τελική πράξη του μοναχικού του αυτοχαρα. Αρκεί να σκεφτούμε την παρουσία του σκηνοθετικού του alter ego στο συγκλονιστικό οδοιπορικό του στα καταστραμμένα από σεισμό χωριά στο Βόρειο Ιράν στο *Και η ζωή συνεχίζεται* (1991) ή να ανατρέξουμε στο *Close-Up* (1990) όπου ο Κισρόσκι ξαναφάνηκε πιστό(!) μια πραγματική ιστορία με τους αληθινούς πρωταγωνιστές της.

Η διαδρομή και οι προβληματισμοί του Κισλόφσκι, ανεξάρτητα διαχρονικοί, επανέρχονται διαρκώς επίκαιροι σε ένα τοπίο όπου η εικόνα κυριαρχεί πια απόλυτα. Μια εποχή όπου η ψηφιακή τεχνολογία έχει καταστήσει τη δυνατότητα της παρακολούθησης της ζωής, δημόσιας και ιδιωτικής, σε πραγματικό χρόνο τεχνικά εφικτή και όμως η αληθινή ουσία της παραμένει τόσο φυγαλέα. Ο Κισλόφσκι εξάντλησε σχεδόν τα όρια του *close up* ζουμάροντας σε λεπτομέρειες και μικρές χειρονομίες, αναισιώστες κινήσεις και φυγαλέα χαμόγελα παλεύοντας να διεκδικήσει στις ζωές και τις ψυχές των ανθρώπων. Και όμως όπως εξομολογείται «κάθε φορά που γυρίζω ένα ντοκιμαντέρ, όσο πιο πολύ προσπαθώ να πληρώσω ένα άτομο, όσο περισσότερο με ενδιέφερε, τόσο πιο πολύ ξεμυκνάρω και χανόταν στο δικό του κόσμο». Αν η οδοντία της παρατήρησης να περάσει πίσω από ορατή επιφάνεια των πραγμάτων ήταν το «τεχνικό» εμπόδιο, η ηθική αγωνία του Κισλόφσκι προτάσσει την προστασία των

ανθρώπων που καταγράφει και της προσωπικότητάς τους, το σημαντικότερο διακύβευμα ακόμη και στην σύλληψη της αλήθειας. Είναι γνωστό ότι μια από τις μεγαλύτερες ανησυχίες του ήταν μήπως οι εικόνες και οι μαρτυρίες που έχει καταγράψει χρησιμοποιηθούν από το τότε κομμουνιστικό καθεστώς ως στοιχεία για να κατηγορηθούν οι άνθρωποι που κινηματογράφησαν. Αυτή ακριβώς η διαρκής ηθική ανησυχία βρίσκεται στο κέντρο του μυθολογικού του αριστουργηματικού *Ερασιτέχνη κινηματογραφιστή* (1979). Στην περίπτωση του *Σταθμού*, χρονικό μιας σειράς από περιστατικά στον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό της Βαρσοβίας οι αρχές θα του κατόχουσαν το φιλμ ανασυντάσσοντας σε αυτό στοιχεία για μια γυναίκα που σκότωσε και στη συνέχεια τεμάχισε τη μητέρα της. Η κοπέλα είχε τοποθετήσει τα κομμάτια σε δύο βαλίτσες σε μια θύρα του σταθμού. Τίποτε δεν θα βρεθεί στις εικόνες του Κισλόφσκι. Πολύ πιθανά κάποιος σκηνοθέτης σήμερα να παρακαλούσε να είχαν αποκαλυφθεί οι βαλίτσες στο πλαίσιο του προσδιορισμένου αστυνομικού και κυρίως εθνοορογραφικού αξία στο έργο του. Η ταινία ειρωνικά κλείνει μέσα στο κουβούκλιο του υπέλευθου για τη ασφαλεία του σταθμού, ενός άλλου «κρυφτητή» που παρακολουθεί μέσα από τα μόνιτα την κίνηση του σταθμού. Για να θυμίσουμε και πάλι τον Κισρόσκι οι CCTV κάμερες αποτελούν το απόλυτο ντοκιμαντέρ, το «καθαρό» ντοκιμαντέρ. Για να πλησιάσουμε την αλήθεια χρειάζεται λίγο ψέμα όπως και η τέχνη χρειάζεται ένα ποσοστό μυθολογίας. Με τα λόγια του ίδιου του Κισλόφσκι «αυτό που μπορείς να φωτογραφάρεις στα αλήθεια είναι μόνο τα πράγματα. Μπορείς να περιγράψεις την ψυχή, αλλά δεν μπορείς να τη φωτογραφάρεις. Πρέπει να βρεις ένα ισοδύναμο, αλλά δεν υπάρχει κάτι τέτοιο στα αλήθεια. Το φιλμ μοιάζει οδονόμο όταν καλείται να καταγράψει την ψυχή ή μια κατάσταση της συνείδησης. Πρέπει να βρεις μεθόδους, κόλπα που θα καταφέρουν περισσότερο η λήγότερο να γίνει κατανοητό η ακριβής πραγματικότητα της ταινίας». Ο Σταθμός πράγματι ήταν ένα από τα τελευταία ντοκιμαντέρ που γύρισε.

Φεβρουάριος 2011

1. Geoff Andrew, *The Three Colours Trilogy*, London British Film Institute, 1998.

Krzysztof Kieślowski: beyond image

by Lefteris Adamidis

"When I realised that documentaries were dangerous, in some sense a trap, I gave up the genre. The rest is history, as they say, or rather, in this case, fiction. But what danger and what trap? For the eminent Polish filmmaker the answer could only be ethics and realism, respectively. However, Kieślowski through his documentary films and his seemingly anthropological approach, launched a journey into cinema whose final direction and destination was what lies beyond the deceptively tangible image.

Approximately half way through *First Love* (1974) – one of his more complete early films reminiscent of the early career of another famous filmmaker, Ken Loach, and more specifically *Cathy Come Home* (1966) – Kieślowski, while filming the young couple who have to face an unexpected pregnancy clearly exposes the boom to the unsuspecting viewer. Evidently a gesture with a double meaning. A first reading could be that what we are looking at, whether it is fiction or a documentary, is in any case a cinematic creation. Or on the contrary perhaps, exposing the film equipment is a way to 'guarantee' the real. Probably both readings are correct. Incidentally, there is a similar exposure of the filming procedure in *Workers '71: Nothing About us Without us* (1972), that, one could argue, is justified by the quality of news coverage in the film. But here? Kieślowski in fact admitted that he had had to trigger off part of the scenes in *First Love* to get the hesitant couple to act. In *Curriculum Vitae* (1975) he goes a step further blurring the distinction between fiction and documentary. Using mechanic who at some point had been threatened with exclusion from the Party as the central character, he restages a similar story in which he actually manages to film an ordinary meeting of a real Party Control Committee. The real experience of his 'protagonist' is transformed into a vehicle that represents reality as faithfully as possible. In *Night Porter's Point of View* (1977), an extraordinarily dark portrait – the film that made his reputation –, he starts out with a voiceover off camera narration by the film's actual hero and character, though the images come from the filming of another night porter with a similar routine.

All these 'breaches', twists and turns in Kieślowski's case are not made in the name of some post-modern deconstruction, but are put to the service of his films'

deeper truth. A number of years later, we find these techniques in the work of another noteworthy artist who also started out with realistic filming of documentaries, and who, step by step, opened himself up to fiction and metaphysics, completing a similar, almost parallel, cinematic path. We only need to remember the much-discussed finale in *Taste of Cherry* (1997) in which Kiarostami reveals the crew who is filming the lonely hero's suicide act. We only need to recall the presence of his alter ego film director in the shattering journey to the villages that the earthquake destroyed in North Iran in *And Life Goes On* (1991) or *Close-up* (1990) in which Kiarostami faithfully (?) rebuilds a true story with its original protagonists.

Kieślowski's themes and concerns, inexhaustibly timeless and yet also timely, keep returning to a landscape in which the image now totally predominates. This is a time when digital technology has made it possible to observe life – both public and private – in real time, yet its true essence remains as intangible as ever. Kieślowski has almost exhausted the limits of close-ups, zooming in on details and small gestures, imperceptible movements and fleeting smiles in an effort to penetrate the lives and souls of his characters. And yet, as he himself admits, 'every time I filmed a documentary, the more I tried to approach an individual, the more he interested me, the more he moved away, getting lost in his own world'. If the difficulty of reaching behind the visible surface of things by observation is the 'technical' problem he has to face, his moral anxiety sets the protection of the individuals he films – and of their personalities – as his greatest priority, even greater than capturing the truth. It is well-known that one of his greatest worries was that the images and evidence he had recorded would be used by the then communist régime as evidence against the individuals he had filmed. It is precisely this recurrent moral anxiety that lies at the heart of his masterpiece fiction *Camera Buff* (1979). In *Station* (1980), a chronicle of a series of events taking place at the Warsaw Central Railway Station, the authorities confiscate his film looking in it for clues of a woman who first killed her mother and then cut her to pieces. The girl had placed the pieces in two suitcases which she left in a baggage locker at the station. Kieślowski's images won't reveal anything. It is quite possible that a film-

maker today would have preferred to see the suitcases revealed in the shots in order to lend his work an element of crime and news reportage. The film ironically ends in the cubicle of the person in charge of station security, who like another 'film director' checks the comings and goings inside the railway station on his monitor. To evoke Kiarostami once again, only CCTV cameras provide a 'true' document, ensure the 'pure' quality of a documentary. But just as art requires a fraction of fiction, a little lying is required to get closer to the truth. In Kieślowski's own words: "All you can photograph, most of the time, is things. You can describe a soul, but you can't photograph it; you have to find an equivalent. But there isn't really an equivalent. Film is helpless when it comes to describing the soul, just as it is in describing many other things, like a state of consciousness. You have to find methods, tricks, which may be more or less successful in making it understood that this is what your film is about"¹. The *Station* was in fact one of the last documentaries he made.

February 2010

Translated into English by
Maria Teresa von Hildebrand

1. Geoff Andrew, *The Three Colours Trilogy*, London, British Film Institute, 1998.

Ένας κόσμος μη αναπαραστάσιμος...

του Vincent Amiel

Αν υπάρχει κινηματογραφική θηκή, πέρα απ' τις ανησίες με τις οποίες βομβαρδίζμαστε πανταχόθεν, με το επιχείρημα ότι θηκή και αισθητική είναι ένα και το αυτό (πράγμα που, προφανώς, υποβαθμίζει αμφότερες), αν, λοιπόν, υπάρχει θηκή πέρα από το απλό τράβελινγκ, ο Kieslowski είναι αυτός που μας δίνει το πιο ολοκληρωμένο δείγμα της, όταν αποφασίζει να εγκαταλείψει το ντοκιμαντέρ για ν' αφοσιωθεί στη μυθοπλασία. [Την πρόσφατη απόφαση του πολωνού σκηνοθέτη να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο (απόφαση, που προκάλεσε τόσο ερωτηματικά), θα πρέπει να την εξηγήσουμε (ή, τουλάχιστον, να τη σκεφτούμε) με την ίδια λογική.]

Η στροφή τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν ο Kieslowski έχει ήδη πίσω του μια δεκαετή ενασχόληση με ντοκιμαντέρ, γνωρισμένα μια μεγάλη ελευθερία και με διόλου ευκαταφρόνητα μέσα, στα οποία, απ' ό,τι φαίνεται, παρουσιάζει μιαν απόλυτα ελεγχόμενη εικόνα της Πολωνίας, που δεν αποδίδει το βλέμμα του. Αυτή η αναπαράσταση της πραγματικότητας (που την διεκδικεί ακόμα κι σήμερα) είναι πάρα πολύ κοντά στην αλήθεια, επειδή αγγίζει τα μύχια αισθήματα των ανθρώπων και των συνθηκών της ζωής τους, σε σημείο ώστε να γίνεται ενοχλητική για τον ίδιο ακριβώς λόγο. «Να συλλαμβάνεις χειρονομίες και στιγμές... αυτό είναι το ενδιαφέρον του ντοκιμαντέρ, αλλά κι η παγίδα του. Όσο περισσότερο προσεγγίζα το κέντρο, τον ενδόμυχο κόσμο των προσώπων, τόσο περισσότερο τρόμαξα - γιατί αυτό ακριβώς αναζητούσα και, ταυτόχρονα, αυτό αρνιόμουν στην

κάμερα, με τη σκέψη ότι δεν έχει το δικαίωμα να το συλλαμβάνει» [...] Στην *Πρώτη αγάπη*, ένα ντοκιμαντέρ του 1974, με θέμα ένα νεαρό ζευ-

γάρι που αντιμετωπίζει τις δυσκολίες μιας πρόωρης μητρότητας, η κάμερα συλλαμβάνει στο μαιευτήριο το κλάμα του νεαρού. Αυτό το απροσδόκητο κλάμα είναι όλη η αξία της ταινίας (χάρη σ' αυτό το φευγαλέο πλάνο που μπορεί ν' αποκαλύψει το αγνό μυστικό κάθε ανθρώπου), αλλά και, ταυτόχρονα, η αδιάντροπη πλευρά της. Κι ο Kieslowski πιάνει ν' αναρωτιέται για τη νομιμότητά του. Αυτό το κλάμα, αφού είναι γνωστό ότι υπάρχει, ότι είναι μέσα στις πιθανότητες, δε θα 'ταν πιο σωστό να το υποκριθεί ένας ηθοποιός; Αυτό, πολύ απλά, είναι το επίμαχο θέμα κάθε αναπαράστασης και, κατ' επέκταση, της τέχνης. «Όταν συνειδητοποιήσα ότι το ντοκιμαντέρ ήταν επικίνδυνο, πως επρόκειτο για κάποιο είδος παγίδας, το εγκατέλειψα...»

Και με μεγάλη ευκολία, θα προσθέταμε εμείς, αφού δεν υπάρχει χάσμα ανάμεσα στη σκηνοθεσία των ντοκιμαντέρ και των έργων μυθοπλασίας εκ μέρους του Kieslowski. Ήδη υπήρχε μια ενδυνάμει δραματουργία ακόμα κι στις ελάχιστες μικρού μήκους ταινίες του, μια καλοσυνγερασμένη δομή που προσελκύει την προσοχή κι επιβάλλει μια οπτική, που εγκαθίσταται μετά στα μυθοπλαστικά του έργα, με αυτή τη μόνιμη έγνοια της αναζήτησης (πίσω από την προφανή ροή του κόσμου) των βαθύτερων μηχανισμών και αισθημάτων. «Αυτό που μ' ενδιέφερε στην Πολωνία της δεκαετίας του '70, ήταν ο κόσμος που δεν είχε αναπαρασταθεί. Αυτών τον κόσμο ήθελα να περιγράψω. Εσείς, στη Γαλλία, δεν ξέρετε πόσο οδυνηρό είναι να ζεις σ' έναν κόσμο μη αναπαραστάσιμο.» Το ζήτημα, λοιπόν, ήταν να περιγραφεί ένα κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, και να εξηγηθούν κάποιοι μηχανισμοί, χωρίς όμως να χάνεται η διάσταση του θεάματος, χωρίς να παραβλέπεται η ανάγκη του βλέμματος

που διευθετεί. [...]

Στο *Εργάτες* '71 (τουτέστιν, όσοι δουλεύουν μετά τις απεργίες του 1970 που αποσταθεροποίησαν την κυβέρνηση), οι πρώτοι μεσόπλοι προβάλλουν εναλλάξ τις πολιτικές συζητήσεις και την ίδια την εργασία: «Η κατανομή της εργασίας», «Τα εργαλεία», «Οι μαζικές συγκεντρώσεις», «Τα χέρια», «Τα κεφάλια», κλπ. Σημειώσιμα, όμως, παύουμε μια να μπαίνουμε στα εργαστήρια, και το ουσιαστικό εκφυλίζεται ή ασκοπεύει φλυαρίες και χαρτογιακάδικες οικονομικές αναλύσεις. Η ίδια η δομή των σκέδαν περιορίζει στην οθόνη τη σωματική κίνηση. Στη *Εργαστάσιο*, ο εκφυλισμός αυτός σημειώνεται με τα ειρωνικά γκρο πλάνα πάνω στα φλύαρα στόματα των στελεχών.

Κι άλλα γκρο πλάνα, πρόσωπα που ανασκάβει ο φακός, που τα συλλαμβάνει όσο πιο κοντά γίνεται, σαν να θέλει να ψάξει για την εσωτερικότητά τους αλήθεια. Είναι σαν να βρισκόμαστε κιόλας στην *Κόκκινη ταινία*: πρόκειται για το *Ημοσπονδιακό στρατιώτη*, συντεθειμένο εξ ολοκλήρου απ' πλάνα ανθρώπων που μιλάνε, με αμόρφες ανησυχίες, όμως, διάφορα εμπόδια, θαρρέα και τα υποκείμενα έχουν συλλληφθεί εξ απίτης ανάμεσα σε δυο άλλα πρόσωπα, μέσα από λαθροειδή στιγμιότυπα. Έτσι μεγεθύνεται το μυστήριο του καθενός και, με την ευκαιρία, η ταυτότητά τους. Όλοι τους διηγούνται το ίδιο πράγμα: πώς τυφλώθηκαν στον πόλεμο. Όμως, η επανάλυσή των επιχειρημάτων οδύνει το χαρακτήρα που το καθένα πρόσωπο αποκαλύπτει, έτσι καθώς το 'χει παίξει δέψει η κάμερα. Έξοχη άσκηση σκηνοθεσίας, όπου τα ντοκιμαντερίστικα εφέ προσδίδουν αυτή τη «κοινωνική» του ύφους, αλλά και η εξαιρετική φροντίδα στην κατασκευή (τόσο ως προς τα κάδρα όσο και ως προς την ανάπτυξη του αφη-

"You have no idea, here in France, what it means to live in a world without representation."

by Vincent Amiel

If there is to be an ethics in cinema, beyond the ceaseless flood of stupid and confusing statements we hear right and left asserting that ethics and aesthetics are one and the same (a tendency that naturally tends to devalue both concepts), if indeed there is to be an ethics beyond the simple travelling of the camera, we find the most accomplished example of it in Kieślowski's decision to give up documentaries and devote himself entirely to fiction. [We have not fallen behind with the Polish film director's decision, which he announced a year ago, to simply give up filmmaking; a decision that sparked off so many questions and which must be understood – conceived – in the same line of thought.]

The turning point dates back to the end of the seventies, when Kieślowski has already been making documentaries for a decade or so, with great freedom and substantial means, and in which, quite clearly, he offers an image of Poland which he fully masters and which doesn't express his personal look. This representation of reality, which he continues to support to this day, comes so close to the truth, revealing the most intimate feelings in people and their lifestyles, as to become almost embarrassing for this very reason. "To capture gestures, moments... is the whole point of a documentary, and it is its pitfall. The closer I got to the core, to my characters' intimacy, the more frightened I got. For this was what I was after, and it was what I refused to let my camera capture, thinking it had no right to do so." [...] In *First Love*, for instance, a 1974 documentary on a young couple who is facing the difficulties of a precocious maternity, the camera captures the tears of the young man in the hos-

pital. These spontaneous tears are what make the film, a furtive shot that can reveal the deepest secret in each one of us; but it is also its obscure side. And Kieślowski begins to question their legitimacy. These tears, which we know exist, we know are possible, wouldn't it be better to have them performed by an actor? It is quite simply the whole question of representation and, a step further, that of art. "When I realised that documentaries were dangerous, in some sense a trap, I decided to abandon the genre..."

All the more easily, one could add, since in Kieślowski's filmmaking there is no rupture between documentaries and fiction. Dramatic art is already present in the most insignificant of his shorts, a very concise structure that forces attention and imposes a look, and this continues to be the case in his fiction films, marked – behind an apparent flow of life – by a constant quest for deeper mechanisms and feelings. "What interested me in Poland in the seventies was a non-represented world. I wanted to describe this world. You have no idea, here in France, what it is like to live in a world without representation." His aim, then, was to describe a social and political environment, to explain a certain number of mechanisms, but without giving up the element of show, without side-stepping the need for an ordering look. [...]

In *Workers '71* (that is to say, those who worked after the 1970 strikes which had destabilized the government) the first inter-titles alternate between political discussions and work as such: 'Work Distribution', 'Tools', 'Mass Meetings', 'Hands', 'Heads' and so on. But bit by bit, we stop going into the workshops, and the essence of the film unfolds in endless talks and red tape state-

ments. The very structure of the sequences has eliminated physical activity from the screen. In *Factory*, this disparaging effect is attained through close-ups of an ironical similarity on the senior executives' chattering mouths.

More close-ups, faces that the camera digs into and captures as closely as possible as if in an attempt to seek out their innermost truth. This could already be *Red*; it is *I was a Soldier*, entirely based on shots of men talking. Through blossoming branches, shoulders, and other nondescript obstacles, the subjects seem to be caught unawares, between two other characters, in surreptitious moments. This further increases the mystery in each character, as well as their identity. They all tell the same story: how they lost their eyesight during the war. But, as the camera stalks each face, the repetition of the same experience actually enhances their separate personalities. A splendid sample of filmmaking in which the 'blurred' feature is achieved through documentary effects, while the masterly structure (in the frame as much as in the unfolding of the narratives) awakens feelings of heavy emotion. One has the impression to be watching the simplest of films, a recording of witnesses captured by chance in the course of a conversation, until one realises that in fact everything has been arranged, edited, filmed with the keen awareness of a filmmaker and without once losing sight of the expected result. One only needs to watch other films based on witnesses (whether by seasoned or apprenticed filmmakers) to see the difference...

In fact repetition is a figure of style that Kieślowski is particularly fond of, even in his first films. It allows for a certain detachment from the emotions a situation awakens. A situation

γουμενός) προκαλεί έντονη συγκίνηση. Έχεις την εντύπωση πως παρακολουθείς την απλούστερη ταινία που υπάρχει, την καταγραφή κάποιων μαρτυριών που ο φακός έχει συλλάβει συμπτωματικά. Δεν αργείς όμως να συνειδητοποιήσεις ότι, στην πραγματικότητα, καθετί είναι οργανωμένο, μονταρισμένο, κινηματογραφημένο με την ολοκάθαρη προοπτική του αναμενόμενου αποτελέσματος και με τη συνειδηση ενός σκηνοθέτη. Αρκεί να δεις μερικές άλλες ταινίες-μαρτυρίες (γυρισμένες είτε από έμπειρους είτε από μαθητευόμενους σκηνοθέτες) για να καταλάβεις τη διαφορά...

Η επανάληψη είναι ένα στοιχείο του στυλ του Kiesłowski, στην οποία έχει δείξει ιδιαίτερη συμπάθεια, ήδη από τις πρώτες του ταινίες. Του επιτρέπει να προσφέρει μιαν απόσταση σε σχέση με τη συγκίνηση που προκαλεί το θέμα - το οποίο μπορεί να είναι φλέγον, απαράδεκτο, ανατρεπτικό, κι όμως επαναλαμβάνεται, κι ο καιρός περνά. Μ' αυτόν τον τρόπο παράγεται κάτι σαν αποστασιοποίηση, ένα ξεγύτισημα απ' το συναισθηματισμό, ένας κάποιος εθισμός. Απ' την άλλη, ίσως αυτήν ακριβώς τη στιγμή, απέναντι στην ψυχρότητα και την κωφότητα του κόσμου, αντίδραση και συναίσθημα να οξύνονται περισσότερο από ποτέ. Στο *Ήμουν στραιώτης*, στο *Νοσοκομείο*, στο *Σταθμό* ή στο *Επτά γυναίκες διαφορετικών ηλικιών*, με αυτή την τεχνική προωθείται η αντίληψη ενός κυκλικού χρόνου, που κανείς δεν μπορεί να του ξεφύγει. Με τον ίδιο τρόπο (δηλαδή, με την ψυχρή επανάληψη των φόνων) γεννιέται η φρίκη της *Μικρής ιστορίας για ένα φόνο* και, με την επανάληψη ορισμένων καταστάσεων, η συγκίνηση στη *Διπλή ζωή της Βερόνικα*.

Ακόμα κι εκεί, η δραματική δομή από την αρχή κιόλας συνδέεται με την ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση. Δεν τίθεται ζήτημα να επιτραπεί στα γεγονότα να επιβάλουν το χάος τους. «Καταγράφοντας τη ζωή του, μας έμενε ένα μάγμα. Χρειάστηκε να του δώσουμε κάποια μορφή» λέει ο Kiesłowski για την *Άποψη ενός νυχτοφύλακα*, μια ταινία διαυγή και σκληρή, διαφανή ως την ακρότητα. Σ' αυτήν, ένας άντρας περιγράφει τη μανία του για την τάξη, το μίσος του για τους απείθαρχους νέους, και την κυριακάτικη διασκέδασή του που αφιερώνεται στον καλοπροαίρετο έλεγχο όλων ψαρεύουν με πετονιά... Κι εδώ επιβάλλεται το προφανές της αποψης, το διαφανές της επανόρθωσης... Κι εδώ πρόκειται για δουλειά ενός χρόνου, ενός σχολαστικού «κάστινγκ», είκοσι ωρών «σπικάζ», απ' τις οποίες έμειναν μόνο μερικά λεπτά. Το ενausματικό γεγονός είναι πραγματικό - απ' τις σκηνές που παρουσιάζονται, οι μισές έχουν καταγραφεί ζωντανά, κι οι άλλες μισές «παίζονται». Όσο για το *Νοσοκομείο*, ο σκηνοθέτης ομολογεί: «Αν ήθελα να κάνω μια έντιμη ταινία, θα έκανα μια βαρετή ταινία. Πήρα λοιπόν την απόφαση να βάλω την εντιμότητα κατά μέρος». Σ' αυτή τη δήλωση δε βρίσκεται μόνο η αλήθεια του ντοκιμαντέρ, αλλά και η αναγγελία όλων των ταινιών που πρόκειται ν' ακολουθήσουν, και θα κάνουν να επωμιστεί τη μυθολογία την αλήθεια του κόσμου και το τεχνικό της αναπαράστασής του.

Positif, τχ. 409, Μάρτιος 1995
Μετάφραση: Άρης Μαργακόπουλος



Μύθος/The Legend



Εργάτες '71: Τίποτα για εμάς χωρίς εμάς/*Workers '71: Nothing About Us Without Us*

might seem ablaze, intolerable, revolting, and yet it repeats itself and life simply goes on. This causes a detachment, a shifting in the affect, a feeling of familiarity. But it is perhaps precisely in moments like these, when pitted against the indifference and deafness of the world, that rebellion and emotion become all the more acute. In *I was a Soldier*, in *The Hospital*, in *Station or Seven* *Women of Different Ages*, the use of this process favours the perception of unrelenting time, a cyclic duration from which there is no escape. In the same manner, it is the process of a chilly repetition in 'killing acts' (the original title of the film) that gives rise to the horror of *A Short Film about Killing*, and it is the repetition of a number of situations that result in an emotional build-up

in *The Double Life of Véronique*.

Here again the dramatic structure is from the start linked to a documentary approach. It is out of the question to let events impose their chaotic course. "When recording his life, what we had was a magma. It was necessary to give it some shape", Kieslowski says when talking about *From a Night Porter's Point of View*, a cruel lucid film, transparent in the extreme. A man tells of his obsession with order, his hatred towards young undisciplined people, and his pastime on Sundays when he volunteers to check on anglers... Here again, the evidence of the purpose is all too clear, the transparency of restitution... and yet here again, what we have is a year's work, a meticulous casting, twenty hours of voiceover

out of which only some minutes have been kept. The initial situation is real, the represented scenes are in part acted out and in part captured live and on the spot. Commenting on *The Hospital* the filmmaker admits that: "If I had wanted to make an honest film, I would have made a boring film. I therefore decided not to take honesty into consideration." Not only is this true about documentaries, but it announces all the films that are to follow and which will make fiction take upon itself the truth of the world and the artificiality of its representation.

Positif, no. 409, March 1995

Translation from French
Maria Teresa von Hildebrand

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ / THE TRIBUTE FILMS

Σταθμός/Station





Φιλμογραφία/Filmography

- 1966 Tramwaj/The Tram/Το τραμ (μυμ/short)
- 1966 Urząd/The Office/Το γραφείο (ντοκ/doc)
- 1967 Koncert zyczeń/Concert of Requests/Συνουσία αιτημάτων
- 1968 Zdjęcie/A Photo/Η φωτογραφία (ντοκ/doc, TV)
- 1969 Z miasta Łodzi/From the City of Łódź/Από την πόλη του Λοτζ (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1970 Byłem żołnierzem/I Was a Soldier/Ήμουν στρατιώτης (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1970 Fabryka/Factory/Εργοστάσιο (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1971 Przed rajdem/Before the Rally/Πριν από το ράλι (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1972 Robotnicy '71/Workers '71: Nothing About Us Without Us/Εργάτες '71: Τίποτα για εμάς χωρίς εμάς (ντοκ/doc)
- 1972 Gospodarze/The Farmers/Οι μικροκτηματίες (ντοκ/doc)
- 1972 Między Wrocławiem a Zieloną Górą/Between Wrocław and Zielona Góra/Μεταξύ Βρότσλαβ και Ζελόνα Γκούρα (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1972 Podstawy BHP w kopalni miedzi/The Rudiments of Safety and Hygiene of Work in the Copper Mine/
Κανόνες ασφαλείας και υγιεινής σ' ένα ορυχείο χαλκού (ντοκ/doc)
- 1972 Refren/Refrain/Επιώδος (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1973 Murarz/Bricklayer/Ο χτίστης (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1973 Przeście podziemne/Underpass/Υπόγεια διάβαση (TV)
- 1974 Prześwietlenie/X-Ray/Ακτινογραφία (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1974 Pierwsza miłość/First Love/Πρώτη αγάπη (ντοκ/doc, TV)
- 1975 Personel/The Staff/Το προσωπικό (TV)
- 1975 Legenda/Legend/Μύθος (ντοκ/doc) (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1975 Życiorys/Curriculum Vitae/Βιογραφικό σημείωμα (ντοκ/doc)
- 1976 Klaps/The Slate/Κλακέτα (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1976 Blizna/The Scar/Η ουλή (TV)
- 1976 Spokój/Peace and Quiet (aka The Calm)/Ηρεμα (TV)
- 1977 Szpital/The Hospital/Νοσοκομείο (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1977 Z punktu widzenia nocnego portiera/From the Point of View of a Night Porter/Η άποψη ενός νυχτοφύλακα (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1977 Nie wiem/Don't Know/Δεν ξέρω (ντοκ/doc)
- 1978 Siedem kobiet w różnym wieku/Seven Women of Different Ages/Επτά γυναίκες διαφορετικών ηλικιών (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1979 Amator/Camera Buff/Ερασιτέχνης κινηματογραφιστής (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1980 Gadające głowy/Talking Heads/Ομιλούσες κεφαλές (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1980 Dworzec/Station/Σταθμός (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1981 Przypadek/Blind Chance/Η τύχη (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1981 Krótki dzień pracy/A Short Working Day/Ημιαργία (TV)
- 1984 Bez końca/No End/Δίχως τέλος (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1987 Krótki film o zabijaniu/A Short Film about Killing/Μικρή ιστορία για ένα φόνο (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1988 Krótki film o miłości/A Short Film about Love/Μικρή ερωτική ιστορία (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1988 Siedem dni w tygodniu/Seven Days a Week/Επτά μέρες τη βδομάδα (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1989 Dekalog/The Decalogue (aka The Ten Commandments)/Δεκάλογος (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1991 Padwójne życie Weroniki/The Double Life of Veronique/Η διπλή ζωή της Βερόνικα (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1992 Trzy kolory: Niebieski/Three Colors: Blue/Τρία χρώματα: Η μπλε ταινία (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1993 Trzy kolory: Biały/Three Colors: White/Τρία χρώματα: Η λευκή ταινία (μυμ/short, ντοκ/doc)
- 1994 Trzy kolory: Czerwony/Three Colors: Red/Τρία χρώματα: Η κόκκινη ταινία (μυμ/short, ντοκ/doc)

Από την πόλη του Λοτζ

From the City of Łódź [Z Miasta Łodzi]



Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Janusz Kreczmański, Piotr Kwiatkowski, Stanisław Niedbalski **Μοντάζ/Editing:** Elżbieta Kurkowska, Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Krystyna Pohorecka **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 18' Πολωνία/Poland 1969

«Μια πόλη όπου ορισμένοι άνθρωποι εργάζονται, ενώ άλλοι περιφέρονται στους δρόμους αναζητώντας έναν Θεό ξέρει τι... Μια πόλη γεμάτη εκκεντρικότητες, γεμάτη εξωφρενικά αγάλματα κι ένα σωρό αντιφάσεις, γεμάτη χαλάσματα, τρώγλες, κόγχες».

Κριστόφ Κιαλόφσκι

"A portrait of a town where some people work, others roam around in search of Lord knows what... A town which is full of eccentricities, full of all sorts of absurd statues and various contrasts, full of ruins, hovels, recesses."

Krzysztof Kieślowski

Σχόλιο σκηνοθέτη

... Ήταν ένα μικρό ντοκιμαντέρ, διαρκείας δέκα ή δώδεκα λεπτών. Όλοι τότε γυρίζαμε εκείνο τον καιρό: σύντομα ντοκιμαντέρ μιας πράξης, που μπορούσαν να προβληθούν σαν συμπληρώματα ταινιών μεγάλου μήκους στις αίθουσες των κινηματογράφων. Το θέμα της ήταν το Λοτζ, μια πόλη που γνώριζα καλά, εφόσον είχα κάνει εκεί τις σπουδές μου στη σχολή κινηματογράφου, και πολύ αγαπούσα. Το Λοτζ ήταν μια σκληρή και ασυνήθιστη πόλη ιδιαίτερα γραφική, με ερειπωμένα κτίσματα, ερειπωμένες σκάλες, ερειπωμένους κατοίκους. Παρουσίαζε μια εικόνα πολύ μεγαλύτερης εξουθένωσης από τη Βαρσοβία, αλλά και μεγαλύτερης ομοιογένειας. Το Λοτζ δεν είχε υποστεί μεγάλες ζημιές στη διάρκεια του πολέμου, κι έτσι η πόλη της φοιτητικής μου ηλικίας δεν είχε αλλάξει σε τίποτα από την προπολεμική. Κι επειδή δεν είχαν υπάρξει ποτέ αρκετά χρήματα για επισκευές και ανασυλνώσεις, όλοι οι τοίχοι ήταν γεμάτοι από ανεπούλωτες πληγές, με σοβάδες να πέφτουν παντού και συνεχώς στους δρόμους. Κι όλα αυτά είχαν μian αλλόκοτη γραφικότητα. Οπωσδήποτε, το Λοτζ δεν είναι συνηθισμένη πόλη. [...]

Director's comment

...It was a short documentary, ten or twelve minutes long. We were all making them at the time; short one-act documentaries which could be shown as supporting programmes in cinemas. It was about Łódź, a town which I knew well since I'd lived there while at film school, and which I loved very much. Łódź was cruel and unusual. Singularly picturesque with its dilapidated buildings, dilapidated staircases, dilapidated people. It was much more dilapidated than Warsaw, but also more homogenous. Łódź had only been slightly damaged during the war so the town of my film-school days was, in fact, the pre-war town. And, because it stood just as it had before the war and there'd never been any money for repairs and renovations, the walls were all blistering, plaster was peeling away crumbling everywhere. And all that was singularly picturesque. It's not an ordinary town. [...]



Ήμουν στρατιώτης

I Was a Soldier [Byłem żołnierzem]

«Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, οι στρατιώτες κάθονται μπροστά στην κάμερα και μιλούν. Τους ρωτούσα για τα όνειρά τους. Βασικά αυτό είναι το θέμα της ταινίας»
Κριστόφ Κισλόφσκι

"Throughout the film, the soldiers just sit there, in front of the camera and talk about their dreams. That's what the film's about really."

Krzysztof Kiesłowski

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kiesłowski **Σενάριο/Screenplay:** Krzysztof Kiesłowski
Ryszard Zgórecki **Φωτογραφία/Cinematography:** Stanisław Niedbański **Παραγωγή/Production:** Czołówka, Poland
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 16' Πολωνία/Poland 1970

Εργοστάσιο

Factory [Fabryka]

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kiesłowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Stanisław Niedbański,
Jacek Tworek **Μοντάζ/Editing:** Maria Leszczyńska
Ήχος/Sound: Malgorzata Jaworska **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film
Production Studio), Poland **35mm Ασπρόμαυρο/
B&W 18'** Πολωνία/Poland 1970



Μια εργάσιμη μέρα στο εργοστάσιο κατασκευής τρακτέρ Ursus. Πλάνα εργατών εναλλάσσονται με πλάνα από τη συνεδρίαση του διοικητικού συμβουλίου. Το εργοστάσιο δεν μπορεί να καλύψει το απαιτούμενο ελάχιστο όριο παραγωγής λόγω έλλειψης μηχανημάτων, εξαρτημάτων, κ.λπ. Αποστέλλονται υπενθυμίματα και αιτήσεις, διεξάγονται αμέτρητες συνεδριάσεις, αλλά δεν φαίνεται να υπάρχει διέξοδος από τον φαύλο κύκλο των παρανοήσεων και της γραφειοκρατίας - η αριστερά δεν γνωρίζει τι ποιεϊ η δεξιά. Όπως λέει χαρακτηριστικά κ ένα από τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου: «Η γραφειοκρατία αυτή τη χώρα δεν επιτρέπει καμία λύση». Παρ' όλα αυτά, οι εργάτες πρέπει να καλύψουν το απαιτούμενο ελάχιστο όριο παραγωγής.

A working day in the Ursus tractor factory. Shots of workers alternate with those of a management board meeting. The factory cannot meet its production quota because there is a shortage of equipment, parts, and so on. Paperwork is sent out, licenses are applied for, numerous meetings are held, but there seems to be no way out of the vicious cycle of misunderstandings and bureaucracy - the left hand doesn't know what the right is doing. As one of the board members says: "The bureaucracy in this country hampers any solution." Yet the workers still have to meet their quota.



Πριν από το ράλι Before the Rally [Przed rajdem]

Δέκα μέρες προετοιμασίας για το Ράλι Μόντε Κάρλο. Οι δύο Πολωνοί οδηγοί παλεύουν με τα τεχνικά μειονεκτήματα του πολωνικού Fiat 125. Δεν καταφέρνουν να τερματίσουν. Μια αλληγορία για τα βιομηχανικά και οικονομικά προβλήματα της χώρας.

Ten days of preparation for the Monte Carlo Rally. The two Polish drivers battle with the technical shortcomings of the Polish Fiat 125. They do not finish the race. An allegory of the country's industrial and economic problems.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Piotr Kwiatkowski, Jacek Petrycki **Μοντάζ/Editing:** Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Małgorzata Jaworska **Διεύθυνση Παραγωγής/Production Manager:** Waldemar Kowalski **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο/Color-B&W 16' Πολωνία/Poland 1971

Μεταξύ Βρότσλαβ και Ζελόνα Γκούρα Between Wrocław and Zielona Góra [Między Wrocławiem a Zieloną Górą]



Ταινία που έγινε κατά παραγγελία, με θέμα τα ορυχεία χαλκού του Λούμπιν.

A commissioned film about the Lubin copper mines.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Jacek Petrycki **Μοντάζ/Editing:** Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Andrzej Bohdanowicz **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Έγχρωμη/Color 11' Πολωνία/Poland 1972



Επωδός / Refrain [Refren]

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Witold Stok **Μοντάζ/Editing:** Maryla Czolnik **Ήχος/Sound:** Malgorzata Jaworska, Michał Żarniecki **Παραγωγή/Production:** WFDF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 11' Πολωνία/Poland 1972

Ένα ντοκιμαντέρ για τη γραφειοκρατία που συνεπάγεται μια κηδεία. Το πένθος και τα συναισθήματα μετατρέπονται σε αριθμούς και στοίβες από χαρτιά. Ύστερα, γεννιούνται παιδιά. Και η ζωή συνεχίζεται.

A documentary about the bureaucracy involved in funerals. Grief and emotions are turned into numbers and a pile of paperwork. Then children are born. And so it goes on and on.



Εργάτες '71: Τίποτα για εμάς χωρίς εμάς

Workers '71: Nothing About Us Without Us [Robotnicy '71: Nic o nas bez nas]

Γυρισμένη μετά τις απεργίες του Δεκεμβρίου του 1970 και την πτώση του Γκομούλκα, η ταινία «σκοπό είχε να σκιαγραφήσει την ψυχολογική κατάσταση των εργατών το 1971. Επικειρήσαμε να δώσουμε μια γενική εικόνα που θα έδειχνε ότι οι άνθρωποι οι οποίοι ανήκαν —θεωρητικά, τουλάχιστον— στην άρχουσα τάξη, είχαν κάπως διαφορετικές απόψεις από εκείνες που δημοσιεύονταν στα πρωτοσέλιδα της *Trybuna Ludu*».

Κριστόφ Κιαλόφσκι

Αργότερα, η ταινία ξανamonταρίστηκε από την Πολωνική Τηλεόραση και προβλήθηκε (χωρίς ζενερίκ) με τον τίτλο *Οι μικροκτηματίες (Gospodarze)*.

Filmed after the strikes of December 1970 and the downfall of Gomulka, the film "was intended to portray the workers' state of mind in 1971. We tried to draw a broad picture, showing that the class which, theoretically at least, was said to be the ruling class, had somewhat different views from those which were printed on the front page of *Trybuna Ludu*."

Krzysztof Kieslowski

The film was later re-edited by Polish Television and shown without credits as *The Farmers (Gospodarze)*.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski, Tomasz Zygadlo, Wojciech Wisniewski, Pawel Kedzierski, Tadeusz Walendowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Witold Stok, Stanislaw Mroziuk, Jacek Petrycki **Μοντάζ/Editing:** Lidia Zonn, Maryla Czolnik, Joanna Doroczyńska, Daniela Cieplirska **Ήχος/Sound:** Jacek Szymariski, Alina Hojnacka **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland

16mm Ασπρόμαυρο/B&W 47'
Πολωνία/Poland 1972

Σχόλιο σκηνοθέτη

... Είναι πολύ πιθανό, κάποιοι να ήθελαν να ωφεληθούν από την ταινία δεν τα κατάφεραν. Αν, π.χ., με τη βοήθεια αυτής της ταινίας, ένας Γραμματέας του Κόμματος, ονόματι Olszowski - ο οποίος, εκείνο τον καιρό, έδειχνε πολύ πιο φιλελεύθερος, αλλά αργότερα αποδείχθηκε ότι ήταν πολύ πιο σκληρός και αδυσώπητος εχθρός της φιλελευθεροποίησης από τον προηγούμενο Γραμματέα - αν, λοιπόν, ο Olszowski είχε ανέβει στην εξουσία με τη βοήθεια αυτής της ταινίας, θα θεωρούσα υπεύθυνο τον εαυτό μου. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν έγινε ίσως επειδή η ταινία δεν ήταν απ' αυτές που θα μπορούσαν να βοηθήσουν μια κομματική σταδιοδρομία. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν ότι υποχρεωθήκαμε να βγάλουμε κάτι που δε μας άρεσε - ούτε ως μορφή ούτε ως ουσία. Οι περικοπές ήταν ιδιαίτερα πικρές και προσβλητικές. Ευτυχώς, δεν έχουν σημασία, επειδή καμιά από τις ταινίες - ούτε αυτή που βγάλαμε κατόπιν εντολής των Αρχών, ούτε εκείνη που είχαμε προτείνει - δεν προβλήθηκε ποτέ.

Είχα ήδη αρχίσει να συνειδητοποιώ πως θα γινόταν κάτι τέτοιο, όταν πληροφορήσαμε προς το τέλος των γυρισμάτων. Για να είμαι ειλικρινής, ποτέ δεν θα είχα δεχτεί τα κοψίματα που έκαναν, αν ήμουν μόνο εγώ ο σκηνοθέτης. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Tomek Żygadło συμφώνησε, κι εγώ όχι. Προς Θεού. Απλώς, συνειδητοποιήσαμε ότι έπρεπε να συμφωνήσουμε μαζί τους, και πήραμε την απόφαση από κοινού. Αν είχα γυρίσει μόνος μου την ταινία, σίγουρα δεν θα 'χα συμφωνήσει. Τότε, όμως, θα ήμουν υπεύθυνος μόνο για τον εαυτό μου. Αναμφισβήτητα, αν είχε σκηνοθετήσει την ταινία μόνος του ο Tomek, ούτε εκείνος θα συμφωνούσε. Τότε, όμως, θα ήταν κι αυτός υπεύθυνος μόνο για τον εαυτό του. Όμως, έτσι όπως ήταν η κατάσταση, ήμαστε κατά κάποιον τρόπο υπεύθυνοι ο ένας για τον άλλο. Είχα την ευθύνη για τη γυναίκα του και το παιδί του, κι εκείνος για τη γυναίκα μου και το δικό μου παιδί. Δεν είναι εύκολο να πάρεις ένα τέτοιο βάρος στους ώμους σου.

Ένα πρωί, πήγαμε για μοντάζ κι ανακαλύψαμε ότι έλειπαν οι μπάντες του ήχου - ταινίες όπου είχαμε μαγνητοφωνήσει ώρες και ώρες συνεντεύξεων, άσχετα αν, τελικά, δεν τις χρησιμοποιήσαμε στο ντοκιμαντέρ. Τις είχαμε σκόπιμα αφήσει απ' έξω, για να μην πέσουν άνθρωποι στα χέρια της αστυνομίας, των υπηρεσιών του Κόμματος ή δεν ξέρω κι εγώ ποιου άλλου. Οι ταινίες αυτές όμως εξαφανίστηκαν. Δυο μέρες αργότερα, έκαναν πάλι την εμφάνισή τους, κι αμέσως μετά με κάλεσαν στην αστυνομία και μου είπαν ότι είχα βγάλει κρυφά μαγνητοταινίες από την Πολωνία για να τις πουλήσω στον αντικομμουνιστικό ραδιοσταθμό του Μονάχου «Ελεύθερη Ευρώπη» για κάποια δολάρια. Γι' αυτό το αδίκημα κατηγορήθηκα. Θα πρέπει να το οργάνωσαν μάλλον άσχημα, γιατί ποτέ δεν άκουσα να μεταδίδονται αυτές οι συνεντεύξεις από την «Ελεύθερη Ευρώπη». Υποπτεύομαι ότι ήταν άλλη μια προβοκάτσια που αποδείχθηκε ανεπιτυχής και που μάλλον δεν είχε καμιά σχέση με μένα, αλλά με κάποιο άλλο άτομο. Έχω την εντύπωση ότι αυτό το άλλο άτομο θα ήταν κάποιος σαν τον Olszowski. Κάποιος έπαιζε με κάποιον, αλλά δεν ήξερα τι παιχνίδι παίζονταν. Μεταξύ μας, δεν ήξερα ούτε ποιοι έπαιζαν. Υποθέτω ότι αυτός ήταν κι ένας απ' τους λόγους που τα σιχάθηκα όλα αυτά. Συνειδητοποίησα γι' άλλη μια φορά πόσο ασήμαντος ήμουν. [...]

Director's comment

...Somebody probably wanted to make a profit out of the film but they didn't succeed. If, for example, with the help of this film, a Party Secretary called Olszowski - who at the time seemed a more liberal Secretary but who later turned out to be a far more stubborn and relentless enemy of liberalization than the previous Secretary - if, with the help of this film among other things, he'd have come to power, then I'd have held it against myself. But he didn't. Maybe because the film wasn't one which could have helped a Party career. The upshot was that we were forced to make a version which we didn't like, neither in essence nor in form. The cuts were particularly nasty and galling. Fortunately, they don't matter since neither version - neither the one which the authorities brought about, nor the one which we proposed - was ever shown.

I had already started to realize it would be like this when we were nearing the end of the shoot. To be honest, I'd never have agreed to the cuts which they made if I had been the only director. That doesn't mean that Tomek Żygadło agreed and I didn't. God forbid. We simply realized that we had to agree to them and we made the decision jointly. If I'd made the film myself, I certainly wouldn't have agreed. But then I'd have been responsible only for myself. No doubt, if Tomek had made the film by himself, he wouldn't have agreed either. But then he'd have been responsible only for himself, too. But as it was, we were, in a way, responsible for each other. I was responsible for his child and his wife and he was responsible for my wife and child. It's not easy to carry such a burden.

One morning, we arrived at the cutting-room and the sound rolls were missing - sound rolls where we'd recorded masses of interviews which we hadn't used in the film. We had omitted them especially so as not to hand people over to the police, Party organizations or whatever. But that sound disappeared. Two days later it reappeared and I was summoned by the police and told that I had smuggled rolls out of Poland to sell them to "Free Europe" for dollars. That's what they accused me of. But they'd organized it rather badly because I never heard of anyone ever broadcasting those recordings at Free Europe. I suspect it was just another provocation which proved unsuccessful and which probably didn't have anything to do with me but concerned somebody entirely different. I suspect it concerned somebody like Olszowski. Somebody was playing with someone but I didn't know what the game was. I didn't know what they were playing at and, to be honest, I didn't know who was playing with whom. I suspect that was one of the reasons why I grew sick of it all. I realized yet again how unimportant I was. [...]



Στη διάρκεια της σταλινικής περιόδου, το Κόμμα προτρέπει έναν χτίστη να γίνει υποδειγματικός εργάτης και να προωθήσει τα κομμουνιστικά ιδεώδη. Εκείνος, νεαρός ακτιβιστής τότε, παίρνει προαγωγή και, όπως λέει ο ίδιος: «Έγινα ένας ξιπασμένος υπαλληλάκος αντί για αγωνιστής. Μου έδωσαν δουλειά γραφείου στην οποία ασφυκτιούσα- έπρεπε ν' ανοίγω το παράθυρο για να μπαίνει καθαρός αέρας. Και μετά, ήρθε το 1956 κι όλα κρεμίστηκαν. Ήταν οδυνηρό. Το ερώτημα ήταν: "Και τώρα τι γίνεται;" Τελικά, ζήτησα να με στείλουν πίσω στην παλιά μου δουλειά, στην οικοδομή. Γύρισα στο σημείο απ' όπου είχα ξεκινήσει». Η κάμερα ακολουθεί τον χτίστη — έναν άνθρωπο που η ζωή του έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης από την κατεστημένη ιδεολογική εξουσία — κατά τη διάρκεια της παρέλασης μιας Πρωτομαγιάς, ενώ παρεμβάλλονται σκηνές απ' την καθημερινή του ζωή.

During the Stalinist era, a bricklayer was encouraged by the Party to become an exemplary worker and further the Communist cause. A young activist, he was promoted and, he says, "I became a jack-in-office instead of an activist. I got a desk job and gasped for breath, I had to let in fresh air through the window. And then came the year 1956 and everything tumbled down all of a sudden. It was a little painful. The question was: What now? And in 1956 I asked them to relieve me and send me back to my job in production. I returned to where I had come from." The camera follows the bricklayer — a man whose life has been used up by ideological powers above him — during a May Day parade, alternating with scenes from his daily life.

Ο χτίστης Bricklayer [Murarz]

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski Φωτογραφία/Cinematography: Witold Stok Μοντάζ/Editing: Lidia Zonn Ήχος/Sound: Michal Zarniecki Παραγωγή/Production: WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland 35mm Έγχρωμο/Color 18' Πολωνία/Poland 1973



Ακτινογραφία X-Ray [Prześwietlenie]

Ασθενείς που πάσχουν από φυματίωση μιλούν για τους φόβους τους και για την επιθυμία τους να ξαναρχίσουν μια φυσιολογική ζωή.

Patients suffering from tuberculosis speak of their fears and of their wish to return to normal life.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski Φωτογραφία/Cinematography: Jacek Petrycki Μοντάζ/Editing: Lidia Zonn Ήχος/Sound: Michal Zarniecki 35mm Έγχρωμο/Color 13' Πολωνία/Poland 1974

Πρώτη αγάπη

First Love

[Pierwsza miłość]



Ο φακός ακολουθεί ένα νεαρό ανύπαντρο ζευγάρι κατά την εγκυμοσύνη της κοπέλας, το γάμο τους και τη γέννηση του παιδιού τους.

The camera follows a young unmarried couple during the girl's pregnancy, through their wedding, and the delivery of the baby.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Jacek Petrycki
Μοντάζ/Editing: Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Małgorzata Zaworska, Michał Żarnecki **Μουσική/Music:** J.S. Bach **Παραγωγή/Production:** TVP SA, Poland **16mm Έγχρωμο/Color 52"** Πολωνία/Poland 1974

Βραβεία/Awards

Χρυσό Σύλινο Αλογάκι, Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής /
Golden Hobby-Horse, Special Jury Prize - 1974 Krakow Film Festival



Σχόλιο σκηνοθέτη

...Εγιναν πολλά –μαγειρέματα – σ’ αυτή την ταινία, για να μην πω ότι υπήρξαν καταστάσεις που τις προκαλούσε εμείς οι ίδιοι, αλλά δεν υπάρχει άλλος τρόπος αν θες να γυρίσεις μια τέτοια ταινία. Αποκλείεται να έχεις ένα συνεργείο επιφυλακή στο πλευρό ενός ανθρώπου είκοσι τέσσερις ώρες την ημέρα. Λέω ότι χρειαστήκαμε οκτώ μήνες για την ταινία, αλλά δε νομίζω ότι τα γυρίσματα κράτησαν περισσότερο από τριάντα – σαράντα μέρες. Έτσι, κατά τη διάρκεια αυτών των τριάντα – σαράντα ημερών, ήμουν υποχρεωμένος να δημιουργώ καταστάσεις για το ζευγάρι – καταστάσεις, οι οποίες θα παρουσιάζονταν έτσι κι αλλιώς, αλλά σε διαφορετικές ίσως ώρες ή μέρες. Δε νομίζω ότι τους έφερα ποτέ κάτω από συνθήκες που δεν θα αντιμετώπιζαν αν δεν ήταν η κάμερα εκεί. Παραδείγματος χάριν, έψαχναν να βρουν ένα σπίτι να μείνουν. Πήγαν στον στεγαστικό συνεταιρισμό, κι όπως ήταν φυσικό, η κάμερα βρισκόταν εκεί πριν απ’ αυτούς. Ήταν όμως ο δικός τους στεγαστικός συνεταιρισμός. Προσπαθούσαν να πάρουν το δικό τους διαμέρισμα και όχι κάποιο που υπήρχε μόνο στη φαντασία του σεναριογράφου. Ούτε διάλογους έγραφα.

Τους ήθελα να διαβάσουν κάποιο βιβλίο με τίτλο *Νέα μητέρα ή Η ανάπτυξη του εμβρύου* ή κάτι τέτοιο. Έτσι, τους αγόρασα εγώ το βιβλίο και περιμένα να το διαβάσουν και μετά ν’ αρχίσουν να συζητούν για το θέμα του. Οι καταστάσεις αυτές ήταν σαφώς δικά μου δημιουργήματα. Είχαν μια καμαρούλα στο σπίτι της γιαγιάς τους κι αποφάσισαν ότι ήθελαν να τη βάψουν μεντεξιδιά. Καμιά αντίρρηση. Πήγα να τους κινηματογραφήσω όταν την έβαφαν και – άλλο δικό μου δημιουργήμα – φρόντισα να έρθει ένας αστυφύλακας, ο οποίος τους είπε ότι τα ονόματά τους δεν ήταν γραμμένα στα αρχεία του δήμου, ότι έμεναν εκεί παράνομα κι ότι υπήρχε πιθανότητα να τους δώσουν. Είχα βρει έναν αστυφύλακα που πίστευα ότι δε θα τους δημιουργούσε πραγματικό πρόβλημα, αν και η Jadzia ήταν τότε στον όγδοο μήνα της, και η όλη υπόθεση θα μπορούσε ν’ αποδειχθεί ριψοκίνδυνη; μια τέτοια απρόσμενη επίσκεψη κάλλιστα μπορούσε να προκαλέσει έναν πρόωπο τοκετό. Τότε, στην Πολωνία, όλοι φοβούνταν την αστυνομία, ιδίως αν τα ονόματά τους δεν ήταν γραμμένα στους καταλόγους της περιοχής όπου ζούσαν. Τα πράγματα δεν ήταν τόσο εύκολα όσο είναι σήμερα.

Υπήρχαν πολλές καταστάσεις σαν κι αυτήν, αλλά και άλλες, που ήταν αποτέλεσμα της ίδιας της ζωής όπως ο γάμος, για παράδειγμα – ήμασταν εκεί με την κάμερα. Ο τοκετός ήταν πραγματικός – ήμασταν εκεί με την κάμερα [...]

Director's comment

...There was masses of manipulation in this film, or even provocation, but you can't make a film like that any other way. There's no way you can keep a crew at somebody's side for twenty-four hours a day. No way. I say we took eight months to make it but I think there were no more than thirty or forty shooting days. So during those thirty or forty days I had to manipulate the couple into situations in which they'd find themselves anyway, although not exactly on the same day or at the same time. I don't think I ever put them in a situation in which they wouldn't have found themselves if the camera hadn't been there. For example, they wanted a place to live. They went to the housing co-op so obviously I had to go there earlier with the camera. But it was their housing co-op. They were trying to get their own apartment and not some fictitious one, and I didn't write dialogues for them.

I wanted them to read a book called something like *Young Mother or The Developing Foetus*. So I bought them the book and then waited for them to read and discuss it. These situations were clearly manipulated. They had a tiny room at their grandmother's and they decided they wanted to paint it violet. Right, let them paint it violet. I came to film them while they were painting and – this is clear provocation – I sent in a policeman, who arrived and complained that they weren't registered,¹⁷ that they were living there illegally and could be thrown out. I deliberately found a policeman whom I thought wouldn't cause much harm, although Jadzia was in her eighth month by then and the whole thing could have been quite risky – an unexpected visit like that could have induced labour. Everybody was frightened of the police in Poland at the time, especially if they weren't registered where they were living. It wasn't as easy as it is today.

There were a lot of situations like that but there were also some which resulted from life itself. Like the wedding, for example – we were there with the camera. The birth was the actual birth – we were there with the camera. [...]



Κλακέτα Slate [Klaps]

Μια σύνθεση από πλάνα της ταινίας *Ουλή* που δεν χρησιμοποιήθηκαν στο τελικό μοντάζ της ταινίας.

A compilation of footage from *The Scar* not used in the final cut of the feature film.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Sławomir Idziak **Ήχος/Sound:** Michał Zarnecki **Παραγωγή/Production:** Zespol Filmowy, Poland **35mm Έγχρωμο/Color 6'** Πολωνία/Poland 1976

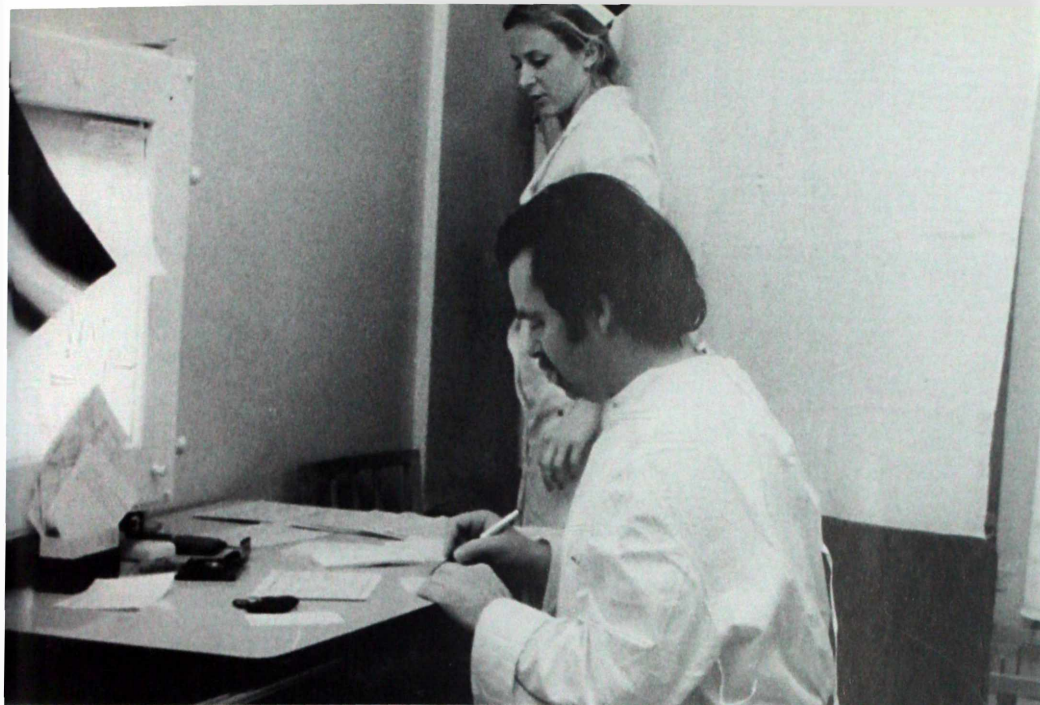
Μύθος The Legend [Legenda]

Στο απομακρυσμένο χωριό Χομπορζάνι, όπου διαδραματίζεται το μυθιστόρημα του Στέφαν Ζερόμσκι (1864-1925) *Papioły* (Στάχτες) –ένα από τα σημαντικότερα μυθιστορήματα της πολωνικής λογοτεχνίας–, ζουν ακόμη άνθρωποι που θυμούνται τον συγγραφέα να επισκέπτεται την περιοχή. Ο Κριστόφ Κισλόφσκι καταγράφει τι θυμούνται και τι γνωρίζουν οι χωρικοί για τον Ζερόμσκι, ενώ συνομιλεί με τους μαθητές του τοπικού σχολείου για το πώς βλέπουν το έργο του. Μέσα από αυτές τις συντομες, αβέβαιες, διάσπαρτες σκέψεις και απόψεις αναδύεται μια εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης ζει στο μυαλό των ανθρώπων.

In Choborzany, a remote village which is the setting for Stefan Zeromski's novel *Papioły* (Ashes), one of the major works of Polish literature, there are still people who remember the author's visits to the area. Krzysztof Kieslowski explores what the villagers know and remember about Zeromski (1864-1925) and talks to the local high school kids about how they view Stefan Zeromski's work. These brief, uncertain, scattered thoughts and opinions all come together to illustrate the ways in which the artist is present in people's minds.



Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Σενάριο/Screenplay:** Barbara Wachowicz **Φωτογραφία/Cinematography:** Ryszard Jaworski **Παραγωγή/Production:** TVP SA, Poland **35mm Έγχρωμο/Color 25'** Πολωνία/Poland 1975



Νοσοκομείο / Hospital [Szpital]

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Jacek Petrycki **Μοντάζ/Editing:** Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Michał Żamecki **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 22' Πολωνία/Poland 1976

Βραβεία/Awards Χρυσός Δράκος / Golden Dragon - 1977 Krakow Film Festival

Ο φακός παρακολουθεί ορθοπαιδικούς χειρουργούς σε μια βάρδια 32 ωρών. Ιατρικά όργανα διαλύονται στα χέρια τους, το ηλεκτρικό ρεύμα κόβεται συνεχώς, απαραίτητα υλικά λείπουν, αλλά οι γιατροί επιμένουν στο έργο τους – και μάλιστα, με αρκετό χιούμορ.

The camera follows orthopedic surgeons on a 32-hour shift. Instruments fall apart in their hands, there are constant power cuts and shortages of the most basic materials, but the doctors persevere hour after hour, without losing their sense of humor.

Σχόλιο Σκηνοθέτη

... Βασικός σκοπός της ταινίας ήταν να δείξει ότι όλα είχαν αρχίσει να διαλύονται· να δείξει τις σκληρές συνθήκες, ότι έρχονται φορές που δεν υπάρχει ούτε μπαμπάκι, ότι κόβονται το ηλεκτρικό, τα τηλέφωνα, ότι δε λειτουργούν οι ανελκυστήρες. Αυτή είναι η ζωή. Έτσι ήταν τα πράγματα. Οι γιατροί αυτοί, όμως, ήταν τόσο ανοιχτόκαρδοι και γίναμε τόσο καλοί φίλοι, που ένωσαν σαν να μην ήμασταν εκεί. Αυτό είναι το καλό των ντοκιμαντέρ όταν παίρνουν τόσο καιρό τα γυρίσματα, αλλά κανείς δεν το 'χει καταλάβει ακόμα, ιδίως οι ρεπόρτερ τηλεόρασης στην εποχή μας. Έρχονται, κολλάνε ένα μικρόφωνο κάτω απ' τη μύτη σου και σου λένε ν' απαντήσεις σε κάποια ερώτηση. Η απάντησή σου μπορεί να είναι έξυπνη ή ηλίθια, αλλά σίγουρα δεν είναι η αλήθεια [...]

Director's comment

...The whole point of the film was to show that everything was becoming disconnected; to show the hard conditions, that people don't have cotton wool, that there are power cuts, that the cables don't work, that the lift doesn't work. That's just life. That's how it was. But those doctors were so open and we became such good friends, that they felt as if we weren't even there. That's the whole point of documentaries taking so long to make, yet nobody knows this, especially television reporters these days. They come along, stick a microphone under your nose and tell you to answer some question; you'll answer wisely or stupidly but that doesn't reveal the truth about you. [...]

Η άποψη ενός νυχτοφύλακα

From a Night Porter's Point of View

[Z punktu widzenia nocnego portiere]

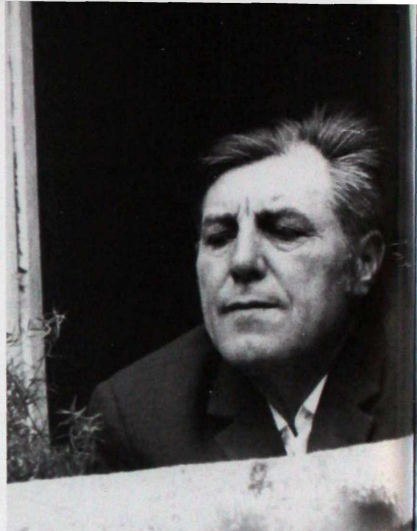
Το πορτρέτο ενός νυχτοφύλακα σ' ένα εργοστάσιο, φανατικού της αυστηρής πειθαρχίας, ο οποίος εξασκεί τη δύναμή του ακόμα και στην προσωπική του ζωή, καθώς προσπαθεί να ελέγχει τους πάντες και τα πάντα, πιστεύοντας ότι οι κανόνες είναι πιο σημαντικοί απ' τους ανθρώπους. «Αυτό σημαίνει», λέει, «πως, όταν κάποιος δε συμμορφώνεται με τους κανόνες, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι καταδικασμένος. Στους κανόνες πρέπει να υπακούν τόσο τα μικρά παιδιά όσο και οι μεγάλοι που ζουν στη γη και για τους οποίους πλάστηκε αυτός ο όμορφος κόσμος. Πιστεύω ότι πρέπει να επιβάλλεται η εσχάτη των ποινών. Να τους κρεμάνε [τους ενόχους]. Δημοσίως. Έτσι θα το έβλεπαν δεκάδες, εκατοντάδες άτομα».

The portrait of a factory porter, a fanatic of strict discipline, who extends his power even into his personal life as he tries to control everybody and everything in the belief that rules are more important than people. "That means," he says, "that when a man doesn't obey the rules, you could say he's a goner. Children also have to conform to the rules and adults who live on this earth, for whom this beautiful world has been created. I reckon you've got to have capital punishment. Simply hang them [the culprits]. Publicly. Dozens, hundreds of people would see it."

Σχόλιο σκηνοθέτη

...Ο νυχτοφύλακας δεν είναι κακός άνθρωπος. Έχω την εντύπωση ότι δε διαφέρει σε τίποτα απ' όλους τους άλλους. Απλώς, τυχαίνει να πιστεύει ότι καλό θα ήταν ν' απαγορεύονται σε δημόσιους χώρους ορισμένοι τύποι, έτσι ώστε να παραδειγματί-ζονται όλοι οι άλλοι και να σταματήσουν να διαπράττουν εγκλήματα. Έχουμε συναντήσει απόψεις σαν κι αυτήν στην Ιστορία, κι αυτός δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να τις ασπαστεί. Αυτό οφείλεται στον ότι και τόσο υψηλό δείκτη νοημοσύνης του, σε μια μάλλον χαμηλής στάθμης συμπεριφορά έναντι της ζωής, και στο περιβάλλον στο οποίο ανατράφηκε. Πραγματικά, δε νομίζω ότι είναι κακός άνθρωπος.

Θα μπορούσα να του προτείνω εγώ θέματα συζήτησης. Α.χ.: «Τι γνώμη έχεις για την εσχάτη των ποινών»; ή: «Πώς νομίζεις ότι πρέπει να συμπεριφερόμαστε στα ζώα»; Ο ίδιος λέει: «Εμένα μ' αρέσουν τα ζώα... Κάποτε είχα παπαγαλάκια στο σπίτι, αλλά πέθαναν, επειδή πήγαν ο γιος μου, άνοιγε το κλουβί και τ' άφηνε ελεύθερα μες στο δωμάτιο. Έτσι, ένα απ' αυτά έπεσε μες στη σούπα να κάνει το μπάνιο του. Όπως καταλαβαίνετε, αυτό δεν τους κάνει και τόσο καλό στην υγεία» — και τα λοιπά. Θα μπορούσα, λοιπόν, να του κάνω ανάλογες ερωτήσεις, αλλά δεν του έγραψα ούτε μία λέξη. Πώς θα μπορούσα ποτέ να επινοήσω κάτι σαν κι αυτό; [...]



Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Witold Stok **Μοντάζ/Editing:** Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Wiesława Dembińska, Michał Zarnecki **Μουσική/Music:** Wojciech Kilar **Παραγωγή/Production:** WFDiF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland **35mm Έγχρωμο/Color 17'** Πολωνία/Poland 1977

Βραβεία/Awards

Χρυσό Ξύλινο Αλογάκι, Βραβείο FIPRESCI / Golden Hobby-Horse of Krakow, FIPRESCI Award — 1979 Krakow Film Festival
Ασημένιο Μετάλλιο / Silver Medal — Visions du Réel, Nyon 1979

Director's comment

...The porter wasn't a bad man. I suspect he's quite an ordinary human being. He just happens to think that it would be a good thing to hang people publicly because that would make everybody else afraid to commit crimes. We've already met this point of view in history and he was merely a representative; it comes from his not too high level of intelligence, from a rather vulgar attitude to life and the environment he was brought up. I don't think he's a bad man.

I might have suggested subjects to him. "What do you think of capital punishment?" for example, or, "what's your attitude to animals?" He says: "I like animals... I used to keep budgies but they died, because my son went and let them loose in the room. So one, you know, fell into the soup and took a bath. Well, a creature like that's ill then, you know." And so on. So I might have asked him, but I didn't write any dialogue for him. How could I ever invent something like that? [...]

Επτά γυναίκες διαφορετικών ηλικιών

Seven Women of Different Ages [Siedem kobiet w roznym wieku]

Για κάθε μέρα της εβδομάδας βλέπουμε κι από μια μπαλαρίνα κλασικού χορού να εργάζεται ή να κάνει πρόβα. Οι ηλικίες των χορευτριών κυμαίνονται από ένα κοριτσάκι που κάνει τα πρώτα του βήματα στο μπαλέτο έως μια ηλικιωμένη μπαλαρίνα που είναι πλέον δασκάλα χορού.

Each day of the week shows a ballerina of classical dance at work or in rehearsal; but the ages of the dancers vary from the youngest child taking its first steps in ballet to the eldest ballerina who is now a ballet teacher.

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Witold Stok **Μοντάζ/Editing:** Alina Siemińska, Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Michał Żarnicki **Παραγωγή/Production:** WFDIF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland

35mm Ασπρόμαυρο/B&W 16' Πολωνία/Poland 1978



Ομιλούσες κεφαλές

Talking Heads [Gadające głowy]

Εβδομήντα εννέα Πολωνοί, ηλικίας από 7 μέχρι 100, απαντούν σε τρεις ερωτήσεις: «Πότε γεννήθηκες;», «Τι είσαι;», «Τι θα 'θελες πιο πολύ απ' όλα;»

Seventy-nine Poles, aged seven to 100, answer three questions: When were you born? What are you? What would you like most?

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Jacek Petrycki, Piotr Kwiattkowski **Μοντάζ/Editing:** Alina Siemińska **Ήχος/Sound:** Michał Żarnicki **Παραγωγή/Production:** WFDIF (State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland

35mm Ασπρόμαυρο/B&W 16' Πολωνία/Poland 1980

Βραβεία/Awards

Εύφημη μνεία / Honorable Mention - 1981 Oberhausen International Short Film Festival



Σταθμός Station [Dowrzec]

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieślowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Witold Stok
Μοντάζ/Editing: Lidia Zonn **Ήχος/Sound:** Michał Żarniecki **Παραγωγή/Production:** WFDiF
(State Feature and Documentary Film Production Studio), Poland
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 14" Πολωνία/Poland 1980

Κεντρικός σιδηροδρομικός σταθμός της Βαρσοβίας. «Ένας άντρας έχει αποκοιμηθεί, ένας άλλος περιμένει κάποιον- μπορεί να 'ρθει, μπορεί και όχι. Για τέτοιους ανθρώπους είναι η ταινία: γι' ανθρώπους που ψάχνουν να βρουν κάτι ή κάποιον».

Κριστόφ Κιαλόφσκι

Από ψηλά, κάμερες παρακολουθήσης «κατασκοπεύουν» το σταθμό.

Warsaw's central railway station. "Someone has fallen asleep; someone's waiting for somebody else. Maybe they'll come, maybe they won't. The film is about people like that, people looking for something."

Krzysztof Kieślowski

Overhead, video "spy" cameras watch over the station.

Σχόλιο σκηνοθέτη

...Κάτι συνέβη, όταν γυρίζαμε το Σταθμό, που ήταν και η τελευταία προειδοποίηση ότι είχα βρεθεί τυχαία σε μια κατάσταση στην οποία δε θα 'θελα να είμαι. Κάναμε νυχτερινά γυρίσματα στο σταθμό, κι ένα βράδυ κινηματογραφήσαμε αστέιες αντιδράσεις ανθρώπων στις θυρίδες αποσκευών, που αποτελούσαν καινοτομία για τη Βαρσοβία εκείνο τον καιρό. Κανείς δεν ήξερε πώς να τις χρησιμοποιήσει. Υπήρχε μια μεγάλη επιγραφή που εξηγούσε ότι, πρώτα απ' όλα, έπρεπε να βάλεις στη σχισμή ένα νόμισμα, μετά να γυρίσεις τη λαβή, να βρεις τον αριθμό, και τα λοιπά. Οι άνθρωποι κάπου μπερδεύονταν με όλη αυτή την ιστορία, ιδίως όσοι έρχονταν απ' την επαρχία. Με την κάμερα μωσκογυμμένη – την κρύβαμε λίγο με τις πλάτες μας ή γυρίζαμε από μακριά, χρησιμοποιώντας τηλεφάκο –, προσπαθούσαμε να πιάσουμε τις αντιδράσεις των ανθρώπων σ' αυτές τις θυρίδες. Στο τέλος, κατορθώσαμε να βγάλουμε αρκετά διασκεδαστικά πορτρέτα. Εκείνη τη νύχτα, ως συνήθως, επιστρέψαμε στα WFD (Κρατικά Στούντιο Ταινιών Ντοκιμαντέρ) κατά τις τέσσερις ή πέντε τα χαράματα και βρήκαμε την αστυνομία να μας περιμένει. Μας πήραν όλο το φιλμ, όλο το αρνητικό που είχαμε γυρίσει τόσες ώρες. Δεν είχα ιδέα τι συνέβαινε, παρ' όλο ότι είχα ήδη την εμπειρία των κλεμμένων μαγνητοταινιών από την εποχή του *Εργάτες '71*. Είχαν υπάρξει επίσης διάφορες άλλες αιτίες ανησυχίας, όταν με καλούσε η αστυνομία και με ανέκρινε για ταινίες που είχα γυρίσει. Δεν ήταν τίποτα το σπουδαίο, όμως. Πολύ σημαντικό για μένα ήταν εκείνο το περιστατικό με το *Εργάτες '71*, επειδή μ' έκανε να νιώθω ότι είχα καταχραστεί την εμπιστοσύνη που μου είχε δείξει ένας άνθρωπος. Όταν καταγράψω πράγματα που λέει ή κάνει, με την υπόσχεση ότι θα τηρηθεί πλήρης εχεμύθεια, και ξαφνικά μου κλέβουν φιλμ ή μαγνητοταινίες, υπεύθυνος εξακολούθω να είμαι εγώ. Κανείς δεν είχε ξαναπάρε ως τότε φιλμ από τα WFD. Έτσι, φαντάστηκα πως ίσως είχα κινηματογραφήσει κάτι που είχε σχέση με πολιτικά, και μου κατέχεσαν το φιλμ, χωρίς να θέλουν να μου πουν λεπτομέρειες. Έπειτα, με κάλεσαν πολύ ευγενικά στην αστυνομία. Καθίσσαμε μαζί και είδαμε ό,τι είχαμε γυρίσει. Δυο-τρεις μέρες αργότερα, μας τα επέστρεψαν. Δεν είχαν βρει αυτό που ήθελαν, και τίποτα δεν έλειπε.

Μάθαμε αργότερα, όταν μας είχαν ήδη επιστρέψει το φιλμ, ότι εκείνη τη νύχτα μια κοπέλα είχε σκοτώσει τη μητέρα της, την είχε τεμαχίσει κι είχε βάλει τα κομμάτια της μέσα σε δυο βαλίτσες. Κι εκείνη την ίδια νύχτα, είχε αφησίο τις βαλίτσες μέσα σε μian απ' τις θυρίδες του Κεντρικού Σταθμού – ή, εν πάση περιπτώσει, νόμιζαν ότι ήταν εκείνη τη νύχτα. Έτσι, μας πήραν το φιλμ, με την ελπίδα ότι θα την έβλεπαν. Αποδείχθηκε ότι δεν ήταν μέσα. Κάποια στιγμή, αργότερα, τη συνέλαβαν. Τι συνείδητοποίησα όμως εγώ εκείνη τη στιγμή; Ότι, ήθελα δεν ήθελα, ανεξάρτητα από τις προθέσεις μου ή τη βούλησή μου, βρισκόμουν στη θέση ενός πληροφοριοδότη της αστυνομίας – κάτι που ποτέ δε θα 'θελα να κάνω. Ήρθαν απλώς και μου κατέχεσαν το φιλμ – αυτό ήταν όλο. Εγώ δεν μπορούσα ούτε να πω ούτε να κάνω τίποτα. Ύστερα, μου το επέστρεψαν.

Εντάξει, δεν είχαμε κινηματογραφήσει την κοπέλα. Τι θα γινόταν όμως αν ήταν μες στο φιλμ; Θα μπορούσαμε καλλίστε να την έχουμε κινηματογραφήσει. Αν είχαμε γυρίσει την κάμερα αριστερά αντί για δεξιά, ίσως να την πιάναμε. Και τότε τι θα συνέβαινε; θα 'χα γίνει συνεργάτης της αστυνομίας. Κι εκείνη τη στιγμή, συνείδητοποίησα ότι δεν ήθελα να γυρίσω άλλα ντοκιμαντέρ – μια στιγμή που, αφ' εαυτής, δεν είχε ιδιαίτερη σημασία, επειδή δεν υπήρχαν συνέπειες, αρνητικές ή θετικές. Ωστόσο, όλα αυτά μ' έκαναν να καταλάβω γι' άλλη μια φορά πόσο μικρό γράναζι είμαι σ' έναν τροχό που γυρίζει κάποιος άλλος για λόγους άγνωστους σε μένα – λόγους, που δεν ξέρω και που πραγματικά δεν μ' ενδιαφέρουν. [...]

Director's comment

An incident occurred, while we were making Station, which really was a final warning that I'd accidentally found myself where I didn't want to be. We were filming nights at the station and one night we were filming people's funny reactions to left-luggage lockers, which were a novelty in Warsaw at the time. Nobody knew how to use them. There was a long notice explaining that first of all you had to insert a coin, then you had to turn, find the number and so on. People didn't quite know how to go about the whole thing, especially those from the country. With a half concealed camera – we'd hide it a little with our backs or we'd hoot from far away using a telephoto lens – we tried to observe people's reactions to these lockers. And we managed to get a few amusing portraits. That night, as usual, we were returning to WFD (the State Documentary Film Studios) at four or five in the morning and the police were there waiting for us. They seized all the footage, all the negative, which we'd shot that night. I had no idea what it was all about although I'd already had some experience of audio tape beings stolen when I was working on *Workers '71*. There had also been several other occasions of uneasiness when I'd been summoned by the police and interrogated because of films I'd made. But these weren't important. On the other hand, the *Workers '71* incident was very important to me because there I felt that I had abused somebody's trust. If I make recordings and promise secrecy or discretion and the film or tapes are stolen then I'm still responsible. Nobody had ever stolen film from WFD before. I therefore thought that this time maybe I'd filmed something politically improper and so they were confiscating the film, but they didn't want to tell me. Then they summoned me, very politely. We watched the material. Two or three days later they gave it back to us. There hadn't been anything on it which they'd wanted and nothing was missing. They didn't take anything.

We only found out later on, once they'd given the film back to us, that on that night a girl had murdered her mother, cut her to pieces and packed her into two suitcases. And, that very night, she'd put those suitcases into one of the lockers at the Central Station. Or they thought it was that night. So they took our film in the hope of spotting her. It turned out that we hadn't filmed the girl. She was later arrested. But what did I realize at that moment? That, like it or not, independently of my intentions or will, I found myself in the situation of an informer or someone who gives information to the police – which I never wanted to do. They'd simply confiscated the material and that was it. I had no say in it. Then they returned it.

Right, so we didn't film the girl. But if we had, by chance? We could have filmed her. If we'd turned the camera left instead of right, perhaps we'd have caught her. And what would have happened? I'd have become a police collaborator. And that was the moment I realized that I didn't want to make any more documentaries, a moment which in itself wasn't important because there hadn't been any repercussions, negative or positive. Nevertheless, all this made me aware again of what a small cog I am in a wheel which is being turned by somebody else for reasons unknown to me – reasons which I don't know and which don't really interest me. [...]



Επτά μέρες τη βδομάδα

Seven Days a Week [Siedem dni w tygodniu]

Βραβεία/Awards

Χρυσό Ξύλινο Αλογάκι /

Golden Hobby-Horse - 1979 Krakow Film Festival

Σκηνοθεσία/Direction: Krzysztof Kieslowski **Φωτογραφία/Cinematography:** Jacek Petrycki **Μοντάζ/Editing:** Dorota Wardeszkiewicz **Ήχος/Sound:** Michał Żarnecki **Μουσική/Music:** Zbigniew Preisner **Παραγωγοί/Producers:** Dirk Rijneke, Mildred van Leeuwen **Παραγωγή/Production:** Rotterdam Films, The Netherlands **35mm Έγχρωμο/Color 18'** Πολωνία/Poland 1988

Βαρσοβία. Δευτέρα με Σάββατο, κι η κάθε μέρα δείχνει ένα κομμάτι απ' τη ζωή ενός διαφορετικού ατόμου. Την Κυριακή δειπνούν και οι έξι μαζί. Είναι όλοι μέλη της ίδιας οικογένειας. Το ντοκιμαντέρ ανήκει σ' έναν κύκλο ταινιών από διαφορετικούς σκηνοθέτες με θέμα τις πόλεις και τίτλο *City Life*.

Warsaw. Monday to Saturday, each day shows a fragment of the life of a different person. On Sunday all six are reunited at supper; they are all members of one family. One of a cycle of films made about cities by various directors entitled *City Life*.

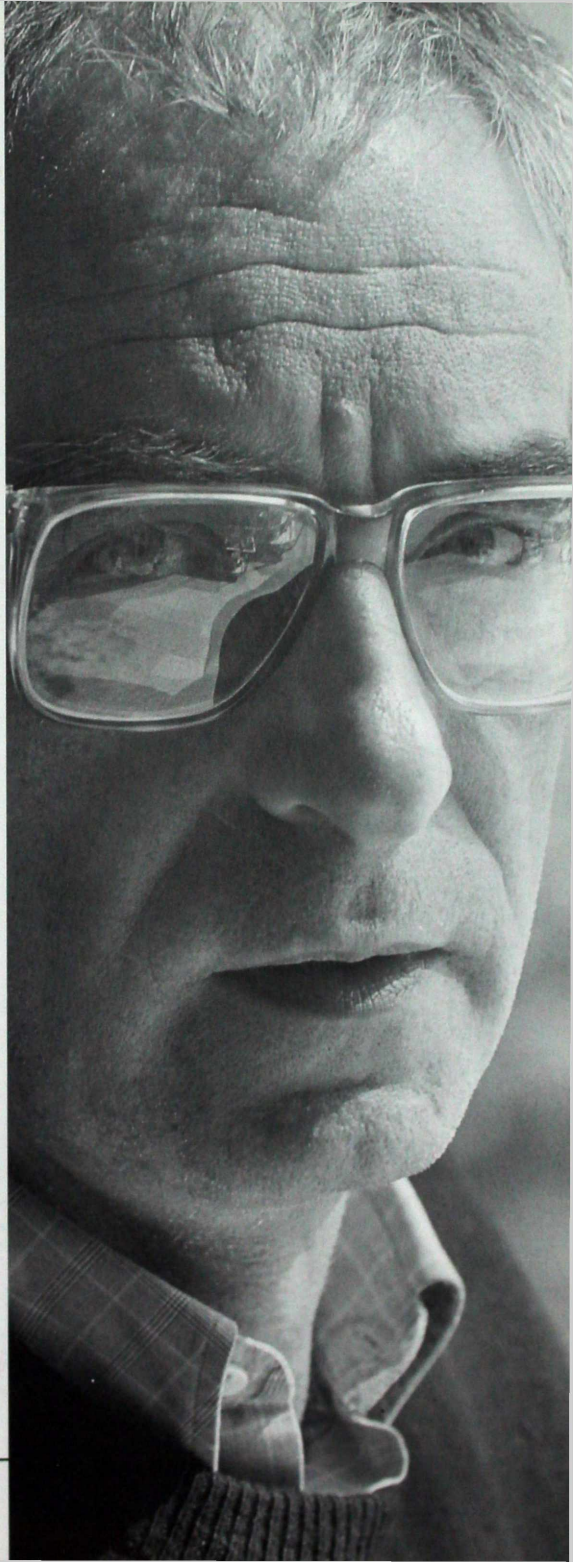


Βιογραφικό σημείωμα

Ο διακεκριμένος σκηνοθέτης και σεναριογράφος Κριστόφ Κιολόφσκι γεννήθηκε στις 27 Ιουνίου 1941 στη Βαρσοβία. Αποφοίτησε από την Κρατική Κινηματογραφική Σχολή του Λοτζ (1968) και στη συνέχεια εργάστηκε ως λέκτορας σε κινηματογραφικές σχολές στο Κατόβιτσε (Πολωνία), στο Βερολίνο, στο Ελσίνκι και την Ελβετία. Ήταν ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ, τηλεοπτικών ταινιών και ταινιών μυθοπλασίας από τη δεκαετία του '70 έως και τη δεκαετία του '90. Τα κοινωνικά και ηθικά ζητήματα της σύγχρονης εποχής βρέθηκαν στο επίκεντρο πολλών από των σπουδαιότερων ταινιών του. Η απαράμυλλη ουμανιστική προσέγγιση με την οποία διαχειριζόταν τα θέματα αυτά ήταν και η χαρακτηριστική κινηματογραφική του σφραγίδα που του εξασφάλισε μια θέση στο πάνθεον των καλύτερων σύγχρονων κινηματογραφιστών. Ο Κιολόφσκι ήταν εξέχουσα προσωπικότητα της πολωνικής κινηματογραφικής γενιάς, η οποία όρισε το λεγόμενο «σινεμά της ηθικής ανησυχίας» – με ταινίες που δοκίμασαν τα όρια της σοσιαλιστικής λογοκρισίας, σκιαγραφώντας έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο άτομο και το κράτος. Ο πολυβραβευμένος δημιουργός παρόλο που έχει μείνει περισσότερο γνωστός για τις ταινίες μυθοπλασίας του, όπως ο *Δεκάλογος*, η *Διπλή Ζωή της Βερόνικα* και η τριλογία των *Τριών Χρωμάτων*, έχει δημιουργήσει λιγότερο γνωστά, αλλά εξίσου μοναδικά ντοκιμαντέρ, τα οποία, συνάδοντας με το υπόλοιπο έργο του Κιολόφσκι, μεταφέρουν ακέραιους τους προβληματισμούς και την ευαισθησία του. Ο Πολωνός δημιουργός απεβίωσε στις 13 Μαρτίου 1996 σε ηλικία μόλις 55 χρονών.

Biographical Note

Noted film director and scriptwriter Krzysztof Kieslowski was born on June 27, 1941 in Warsaw. After having graduated from the State Film School in Łódź [1968], he worked as a lecturer at high film schools in Katowice [Poland], Berlin, Helsinki, and Switzerland. He was a leading director of documentaries, television and feature films from the 1970s to the 1990s. The social and moral themes of contemporary times became the focus of his many significant films and his unique humanist treatment of those themes secured his place as one of the greatest of modern film directors. He was a prominent member of the Polish film generation that defined the so-called "Cinema of Moral Anxiety" – films which tested the limits of Socialist film censorship by drawing sharp contrasts between the individual and the state. Although Krzysztof Kieslowski is mostly known for feature films like the *Decalogue*, *The Double Life of Veronique* and the *Three Colours* trilogy, he has created lesser known, but equally unique documentaries, which, staying true to the philosophy of the rest of his work, reveal the gamut of his anxieties and sensibilities. The famous Polish director died on March 13, 1996 at the age of 55.





12-21 ΜΑΡΤΙΟΥ / 12-21 MARCH 2010

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY
OF CULTURE AND TOURISM



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
www.filmfestival.gr